



**Aproximación al Proceso de Enseñanza y Aprendizaje del Tambor Alegre de Tres
Tamboleros de Bullerengue de la Familia Escudero de Turbo**

Janes Quinto Mosquera

Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Música

Asesor

Joel Padilla Ruiz, Magíster (MSc) en Música

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Licenciatura en Música

Apartadó, Antioquia, Colombia

2024

Cita	(Quinto, 2024)
Referencia	Quinto, J. (2024). <i>Aproximación al Proceso de Enseñanza y Aprendizaje del Tambor Alegre de Tres Tamboleros de Bullerengue de la Familia Escudero de Turbo</i> [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Apartadó, Colombia.
Estilo APA 7	



Corrección de estilo: Herlen Murieles



Biblioteca Sede Apartadó

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Dedicatoria

A María Isabel Mosquera Hurtado y José Adelio Quinto Martínez

Agradecimientos

Agradezco primeramente a Dios, a mis padres José Adelio Quinto y María Isabel Mosquera; a mis hermanos y amigos por su apoyo incondicional. También agradezco a Joel Padilla, profesor y coordinador del programa de licenciatura en música quien también me acompañó en la construcción de este proyecto. Así mismo, agradezco a Yarley Escudero, José Leudo y a Carlos Mario Cuesta por el aporte suministrado para llevar a cabo la construcción de este trabajo.

Tabla de Contenido

Introducción.....	9
Construcción del Problema.....	10
Descripción del Problema y Revisión Bibliográfica.....	10
El Bullerengue y el Tambolero.....	10
Revisión Bibliográfica.....	13
Formulación del Problema.....	16
Objetivos.....	16
Características del Contexto: El Bullerengue Urabá.....	17
Actores del Bullerengue de Urabá.....	19
Festivales y Encuentros.....	23
Enseñanza y Aprendizaje de las Músicas de Tradición Oral.....	24
Metodología.....	29
Preguntas por el Proceso de Enseñanza y Aprendizaje.....	30
Preguntas por las Características de la Interpretación.....	31
Resultados: Descripción del Proceso de Enseñanza y Aprendizaje del Tambor en Tres Tamboleros de Familia Escudero.....	33
De Golpes y Repiques: la Técnica y el qué de la Enseñanza y el Aprendizaje.....	33
Golpe y Tambor.....	33
Cantadoras y Tamboleros.....	34
De Bebedizos y Tamboleros.....	40
Aprendices, Restricciones y Maestros: el Cómo del Aprendizaje del Tambor Alegre.....	42
Cómo se Aprende.....	42
De Aprendices a Maestros.....	48
Consideraciones Finales.....	56
Referencias Bibliográficas.....	58

Tabla 1 Formato instrumental dancístico.....	10
Tabla 2 Variantes rítmicas del Bullerengue.....	11
Tabla 3 Intérpretes más representativos de Urabá.....	19
Tabla 4 Otros actores del bullerengue.....	22

Fotografía 1 Hermanos John Jairo y Yarley Escudero.....	45
Fotografía 2 Tambolero Jorge Leudo tocando el tambor.....	50
Fotografía 3 Carlos Mario Cuesta, María José Salgado, Diana Torres y Beatriz Berrío.....	51
Fotografía 4 Maestro Guillermo Escudero Bello.....	52

Resumen

La formación de un tambolero en el contexto del bullerengue es un proceso complejo que implica aprender diversas técnicas de golpeo del tambor alegre, entre los que se identifican al quema'ó, el tapa'ó, el bajoneo, el campaneo, fondeo y canteo, como golpes básicos; cada uno con su timbre y técnica específica. Asimismo, es crucial la relación entre el tambolero, el cantador o cantadora y los bailadores o bailadoras, para el establecimiento de un diálogo continuo que guía la interpretación bullerenguera. La construcción y el cuidado del tambor también son aspectos esenciales, donde el tipo de madera y cuero afectan significativamente el sonido. Asimismo, se resalta a los repiques como improvisaciones que reflejan la creatividad del tambolero y se ajustan al canto y al baile. La metodología de aprendizaje y enseñanza del toque del tambor en la familia Escudero del municipio de Turbo se centra en la observación, imitación y práctica constante desde la infancia en un entorno familiar, con maestros que transmiten su conocimiento a través de la práctica y la tradición oral, enfrentando a veces restricciones que los aprendices superan con ingenio y dedicación.

Palabras claves: Bullerengue, Turbo, tambor alegre, metodología de aprendizaje y enseñanza, tradición oral, familia Escudero.

Abstract

The training of a tambolero in the context of bullerengue is a complex process that involves learning various techniques of hitting the cheerful drum, among which are identified quema'o, tapa'o, bajoneo, campaneo, fondeo and canteo, as basic blows, each with its specific timbre and technique. Likewise, the relationship between the tambolero, the singers and the male and female dancers is crucial for the establishment of a continuous dialogue that guides the bullerengue interpretation. The construction and care of the drum are also essential aspects, where the type of wood and leather significantly affect the sound. Likewise, the repiques are highlighted as improvisations that reflect the creativity of the drummer and are adjusted to singing and dancing. The methodology of learning and teaching drum playing in the Escudero family of the municipality of Turbo focuses on observation, imitation and constant practice from childhood in a family environment, with teachers who transmit their knowledge through practice and oral tradition, sometimes facing restrictions that the learners overcome with ingenuity and dedication.

Keywords: Bullerengue, Turbo, Tambor Alegre, teaching methodology, oral tradition, Escudero Family.

Introducción

Este proyecto se pregunta y aborda el proceso de enseñanza y aprendizaje del tambor alegre en el bullerengue de Yarley Escudero, Carlos Mario Cuesta y Jorge Leudo, tres tamboleros de la familia Escudero de Turbo. Donde se plantean las pautas generales de acompañamiento del bullerengue con especial énfasis en la comunicación entre cantadora o cantador y tambolero. En términos conceptuales, el proyecto aborda el proceso de enseñanza y aprendizaje, las pedagogías de la tradición oral, y el concepto de tambolero. Así mismo, se enmarca en el contexto de las condiciones actuales del bullerengue de Urabá.

En este sentido, primeramente, se hace un abordaje del problema el cual contiene una breve revisión del estado del arte, una descripción del panorama del bullerengue en la región de Urabá y un abordaje de los procesos de enseñanza y aprendizaje desde la tradición oral.

Luego, se presenta la metodología empleada para la realización del proceso de investigación, encaminadas a abordar los procesos de enseñanza y aprendizaje, por un lado, y las características de la interpretación artística por el otro.

Posteriormente se muestran los resultados de la investigación que arrojan a una descripción detallada de los procesos de enseñanza y aprendizaje del tambor alegre desde tres tamboleros en la familia Escudero: sus golpes y repiques; y el cómo se aprende.

Finalmente, se dan unas consideraciones finales que contemplan mi posición frente a algunos vacíos existentes en el gremio bullerenguero y algunos dilemas académicos para comprometernos con sus quehaceres.

Construcción del Problema

Descripción del Problema y Revisión Bibliográfica

El Bullerengue y el Tambolero

El bullerengue es una manifestación cultural practicada en el caribe colombiano posiblemente desde la colonia española, pero que en Urabá se tiene conocimiento desde hace aproximadamente dos siglos. Esta mezcla baile, canto, percusión y fiesta; y hace parte del complejo musical-étnico-sociocultural denominado bailes cantados, el cual se caracteriza por tener “una voz líder que entona el canto, un coro que le responde y parejas de bailarores reunidos alrededor de instrumentos tradicionales de percusión” (Arcila Estrada et al., 2022). Dentro de los bailes cantados están: la tambora, el pajarito, el son de negro, el lumbalú, la chalupa, el congo, el zambapalo, el rosario canta’o, la tuna, el chandé, el berroche, la guacherna, el mapalé, el son corrido, entre otros.

El formato del bullerengue está conformado por una sección musical que a su vez tiene una sección instrumental (tambor hembra, tambor llamador, totuma y en algunas ocasiones guache), una sección vocal (cantadora o cantador y coro), y otra performativa conformada por una pareja de bailarores. La siguiente tabla muestra la configuración del formato musical (instrumental/vocal) y baile.

Tabla 1

Formato instrumental dancístico

Sección	Instrumento	Características
Musical: instrumental	Tambor hembra	El tambor hembra o alegre es, según Arcila et al., (2017) un monomembranófono de vaso y fondo abierto, tensionado por cuñas, que se interpreta con las dos manos
	Tambor llamador	El llamador o macho es similar al tambor hembra, sólo

		que de menor tamaño y se interpreta con baquetas. Su parche marca el contratiempo y su madera, el tiempo (en ocasiones puede omitirse).
		Idiófono de sacudimiento y de choque, respectivamente.
	La totuma y las palmas o tablitas	Refuerzan la marcación del tiempo y cuando emplean guacho (sonaja tubular de sacudimiento), esta marca ambos tiempos.
Musical: vocal	Voz	Cantador o la cantadora y coro. El cantador canta los versos y las coristas responden de manera antifonal.
Dancística	Pareja de bailarines	Una pareja de bailarines (hombre y mujer) que interactúan a través de relevos o quites moviendo las caderas, los brazos, los pies y el cuerpo en general al ritmo del tambor.

El bullerengue tiene tres variantes rítmicas: el senta' o o asenta' o, chalupa y fandango.

Bullerengueros de la familia Escudero llaman porro al bullerengue senta' o. La siguiente tabla basada en Minski (2008) describe cada variante con su métrica y características.

Tabla 2

Variantes rítmicas del Bullerengue

Variantes	Métrica	Características
Senta' o o	Compás binario	Es el más cadencioso de todos; se baila con serenidad y es el
asenta' o	de 4/4	más popular “con un reposo instrumental apto para que las cantadoras entonen largas y líricas frases, explotando si se

		quiere las entonaciones y registros.
Chalupa	Compás binario de 2/2	Es mucho más rápido que el senta'o, convirtiéndose en ritmo alegre, como señala. Se denomina fandango de leguas para diferenciarlo del
Fandango de Lenguas	Compás ternario 6/8	fandango instrumental interpretado por la banda pelayera. Se escribe en compás ternario y su velocidad se encuentra en la mitad de las de chalupa.

El bullerengue tiene unas ubicaciones definidas: “el alegre y el macho al frente, detrás y en semicírculo el coro, los bailadores y los cantadores; y al centro de esta segunda línea, la totuma o el guache” (Arcila Estrada et al., 2017).

Una buena interpretación musical requiere de la buena entonación de la cantadora y la entrada precisa del tambolero, el llamador y el coro. En el desarrollo del bullerengue, el cantador o la cantadora inicia exponiendo el tema que con frecuencia es el estribillo de los coristas, lo entrega a los coristas y luego el desarrollo (Arcila et al., 2017). Luego comienza un diálogo entre la cantadora, el tambolero y la pareja de bailadores¹; diálogo que se da en múltiples direcciones: si el cantador lanza un verso para el tambolero y éste le contesta con un repique, va a desencadenar determinadas acciones en los bailadores que van a obligar al tambolero a hacer una recogida y/o nuevamente un repique (Arcila et al., 2017). En este contexto, el tambolero debe, además de sostener el tempo:

- respetar el momento del solo de cada uno;
- acoplarse a lo que la agrupación está tocando;
- repicar (para llamar la atención de la bailadora) y
- recoger o rematar bien los repiques.

¹ “Esta dinámica de llamado y respuesta es atribuida a una competencia entre tambolero y bailador por los quereres de la bailadora, lo que, en la mayoría de los relatos de los bullerengueros constituye la trama o significado del baile. Más allá de la competencia y el enamoramiento, hay una conexión importante de los bailadores con el tambor y sus toques, la cual se expresa incluso en la comunicación visual con el tambolero” (Arcila Estrada et al., 2017)

Los bailadores por su parte deben:

- reconocer los toques del tambor² y aprender a identificar los repiques;
- exigir al tambolero, con gestos, repiques si hace falta o que baje el tempo, si está muy acelerado (Arcila et al., 2017).

A veces el tambolero no responde a los estímulos que los bailadores le dan y terminan haciendo justamente lo que no deben hacer; de ahí la creencia de que “a un buen tambolero lo hacen la bailadora y el bailador, porque ellos son los que exigen al tambolero a tocar” (Arcila et al., 2017). En Urabá se reconocen dos escuelas con estilos propios de tocar el tambor:

- el de San Juan de Urabá, cuyos referentes son los maestros Emilsen Pacheco y Haroun Valencia y
- el de Turbo, desarrollado por la Familia Escudero³.

Revisión Bibliográfica

A partir de la década de los 90, el bullerengue comenzó a enseñarse a los niños y pasó de la prohibición a la conformación de semilleros que han venido teniendo un crecimiento exponencial⁴, llegando incluso a espacios de educación formal (colegios, casas de la cultura y universidades) que fueron desplazando paulatinamente los lugares tradicionales de transmisión y aprendizaje (en la rueda, la calle y los patios de las casas); y que se pasara de un aprendizaje informal a uno formal. El primero se desarrolla en familia (consanguínea), con un maestro del núcleo familiar y basado en el autoaprendizaje por observación e imitación, mientras que el

² “Cuando el tambolero ejecuta la base o canteo es para que la pareja recorra el espacio e interactúe, en lo que denominan rebusque, es como si se estuvieran llevando a la bailadora; cuando realiza una variación o revuelo es para que cambie la dinámica del baile” (Arcila et al., 2017).

³ Tal vez haya o hubo otras escuelas, pero no se han mantenido vigentes. Cristian Valencia menciona que “no hay maestros en la actualidad en enseñen y alumnos que aprendan” (comunicación personal, abril de 2024).

⁴ Se calcula que puede haber cerca de treinta semilleros que agrupan más de seiscientos niños (Díaz y Henao, 2023).

segundo, es un aprendizaje que se da por fuera del entorno familiar, institucional, y mediado por técnicas que se retoman de la pedagogía o que están basadas en la intuición (Arcila et al., 2017).

En las universidades recientemente ha habido un interés por incorporar músicas populares y tradicionales a los currículos de los programas de música y licenciaturas en música del país; esto sucede después de años en los que los que sus currículos permanecieran reducidos a los cánones de la música centroeuropea. Sin embargo, pese a los esfuerzos de esta corriente educativa, aún existen vacíos en el conocimiento de la forma típica de aprender las músicas tradicionales de muchas regiones del país. Según Olarte (2016), cuando las músicas populares son impartidas en ambientes formales de enseñanza, generalmente se abordan a través de metodologías academicistas, lo que genera una ruptura con su propio modo de transmisión natural y plantea la necesidad de reivindicar metodologías adaptadas especialmente para ellas.

Lo anterior implica indagar sobre las lógicas de apropiación o formas de aprender típicas de esas músicas, reconocer las comprensiones que han desarrollado los maestros portadores de la tradición para incorporarlas a códigos formales de la educación con metodologías que medien entre la tradición y la academia, de tal suerte que el proceso de enseñanza y aprendizaje esté atravesado por sus propias formas de creación, sus estructuras simbólicas y sus formas de interactuar con la realidad y con el universo. A partir de esta problemática comencé el rastreo bibliográfico.

En un primer momento, hice una búsqueda sobre la enseñanza del tambor alegre en el bullerengue de donde encontré dos textos. El primero de Montes (2015), donde explica el estilo del tambor, la enseñanza y el aprendizaje desde la mirada del maestro Emilsen Pacheco, y el segundo de Luna et al. (2023), que hace una aproximación al estilo del lenguaje interpretativo y el proceso de enseñanza y aprendizaje del tambor alegre del maestro Haroun Valencia. El

segundo texto, *Bullerengue en Urabá, Colombia: Análisis Danzario del Estilo de Baile de la Dinastía Escudero*, es una investigación realizada por Hurtado Escobar (2022) quien formula un instrumento teórico metodológico que permite caracterizar e identificar el estilo de baile individual y colectivo del bullerengue. Asimismo, identifica los factores que permiten su continuidad generacional y del estilo en la familia.

Un segundo momento en la búsqueda bibliográfica consistió en realizar un rastreo sobre la enseñanza y aprendizaje del bullerengue. En esta búsqueda encontré el trabajo de grado *Estrategias pedagógico-didácticas para la enseñanza del bullerengue en los estudiantes de grado sexto de la Institución Educativa Rancho Grande de la ciudad de Montería* de Garay Herazo et al. (2022), quien plantea que en susodicha institución educativa no hay ningún método pedagógico ni didáctico para la enseñanza del bullerengue y sus tres aires o vertientes; para lo cual, propone herramientas pedagógico-didácticas y lúdicas que permitan la fundamentación de talleres específicos para la enseñanza del género musical tradicional, y así desarrollar capacidades, actitudes y conceptos como pulso, ritmo, técnica vocal, melodía y armonías.

La tesis de maestría de Gutiérrez Ortiz (2012), *Los modos tradicionales de transmisión de repertorio y técnicas del bullerengue en la búsqueda de un modelo teórico para la enseñanza urbana de las prácticas musicales tradicionales*, da cuenta, valga la redundancia, de los modos tradicionales de transmisión de repertorio y técnicas propias del bullerengue, aportando un corpus teórico sobre su dimensión pedagógica-musical y reflexiona sobre la necesidad de que las propuestas que pretendan lidiar con las músicas tradicionales, estén contextualizadas en sus propias cosmogonías, sus problemáticas y sus modos de transmisión de conocimientos.

La investigación *Posicionamiento del bullerengue como parte de la identidad cultural desde la pedagogía* de Paternina y Alvarado (2023), plantea una estrategia didáctica y

metodológica que busca ayudar a los docentes del área de artística de la Institución Educativa Sabas Edmundo Balseiro Blanco en el corregimiento de Berrugas, San Onofre (Sucre) particularmente en la apropiación e identificación del bullerengue; para reposicionarlo como parte de la identidad cultural de la comunidad. El producto principal es una cartilla para la enseñanza del bullerengue que se utiliza con apoyo material didáctico audiovisual.

Formulación del Problema

A partir del rastreo bibliográfico pude identificar la ausencia de investigaciones con enfoques pedagógicos que aborden de manera específica el proceso de enseñanza y aprendizaje del tambor, del baile, del canto y de los saberes asociados al bullerengue. De igual manera, hace falta una reflexión de fondo sobre concepciones de maestro, didáctica, proceso de enseñanza, aprendizaje y otras categorías pedagógicas.

A partir de estas reflexiones me pregunté ¿qué características tiene el proceso de enseñanza y aprendizaje del tambor alegre en los tres tamboleros de la familia Escudero de Turbo?

Objetivos

General. Describir el proceso de enseñanza y aprendizaje del tambor alegre en la Familia Escudero de Turbo; y como específicos,

Específicos.

- Reseñar los contextos y espacios de aprendizaje del tambor alegre de tres tamboleros de la familia Escudero,
- Identificar las características de la interpretación del tambor alegre de tres tamboleros de la familia Escudero y,
- Caracterizar el proceso de enseñanza y aprendizaje del tambor alegre de tres

tamboleros de la familia Escudero

Desde el ámbito pedagógico, este proyecto busca dejar insumos para la enseñanza y aprendizaje del tambor alegre, desde la mirada de Yarely Escudero “Happy”, Carlos Mario Cuesta “López” y Jorge Leudo, tamboleros de la familia Escudero. Espero que esta aproximación pueda beneficiar a músicos y académicos que desean conocer sobre el tambor alegre en el bullerengue. De igual manera, espero que los insumos mencionados puedan servir de punto de partida para incluir en los currículos académicos, principalmente en el programa de licenciatura en música de la Universidad de Antioquia en Urabá para que oportunamente se abra a la inclusión de estas músicas en el centro dentro su misión de regionalización. Este trabajo también puede contribuir al nacimiento de nuevos proyectos en la enseñanza del bullerengue y específicamente del tambor alegre, fortaleciendo la formación docente y sus métodos de enseñanza, así como su implementación en más escenarios de educación formal y no formal.

Características del Contexto: El Bullerengue Urabá

Desde la conquista y los procesos de colonización de la segunda mitad del siglo XIX y del siglo XX, Urabá se constituye como un territorio de encuentros y desencuentros entre migrantes del caribe, el Chocó, Antioquia, Caldas y pobladores ancestrales de varias etnias indígenas como los Dule o Tule, Embera (dóbida y eyábida) y Zenú.

En el siglo XVIII bajaron por el río Atrato, grupos de cimarrones o manumitidos procedentes del sur y del interior de Antioquia; en el siglo XIX se reportó una actividad comercial ejercida por negros caribeños que entraban por el mar y remontaban el Atrato hasta Quibdó [...] (García y Aramburo, 2011, p. 280). En la primera mitad del siglo XX se llevaron a cabo actividades comerciales y agrícolas como las bananeras de Acandí y el ingenio azucarero de Sautatá en el Darién chocoano; en la segunda mitad del mismo siglo, se dieron hechos como la

violencia política entre liberales y conservadores. la apertura de la carretera al mar entre Medellín y Turbo, así como la entrada en funcionamiento de la comercializadora de banano Chiquita Brand en la década del 60; esta última permitió la llegada a la región de personas provenientes de la costa caribe y Córdoba, Chocó, Antioquia y parte de la región Andina.

Bajo estas condiciones es posible catalogar a Urabá como un territorio multicultural permeado por las músicas tradicionales de los departamentos de Córdoba y Chocó con los que tiene límites geográficos, así como de los grupos humanos con los que fue poblada. Debido a esto, en Urabá se encuentran músicas de formato de bandas tanto del Sinú (la pelayera) como del Atrato (la chirimía); músicas de formato de cuerdas andinas y conjuntos de parranda campesina; formatos de músicas de acordeones, conjuntos de gaitas, bullerengue y otros formatos de la región caribe.

Arcila et al. (2017) ubican la llegada del bullerengue a Urabá en la segunda mitad del siglo XIX por cuenta de la diáspora y las olas migratorias que generaron la abolición de la esclavitud, la reactivación del circuito comercial Cartagena - Provincia del Atrato - Provincia del Sinú y los proyectos de extracción de la tagua y la raicilla. En las rutas marítimas los poblados que hoy se conocen como Uveros, Zapata Damaquiel, San Juan de Urabá y Arboletes; eran paradas de descanso; los relatos de tradición oral plantean que por allí fueron llegando gentes de Cartagena que trajeron el bullerengue a estos territorios. Turbo, cuya fundación fue en 1840, también era de parada obligatoria para las embarcaciones que de Cartagena se dirigían a Quibdó y viceversa. Allí también llegaron las familias bullerengueras que formaron los primeros grupos entre los que se encuentran, bananeras de Urabá.

Actores del Bullerengue de Urabá

Según Díaz y Henao (2023), los actores del bullerengue en Urabá están clasificados en intérpretes, agrupaciones, formadores, familias y linajes, artistas completos e instituciones y entidades.

Intérpretes. “Son los que practican el componente musical-dancístico del bullerengue: los que bailan, cantan, tocan los tambores, crean. Son esenciales porque son los más cercanos a la manifestación y los que más aportan a su fortalecimiento” (Arcila et al., 2017) La siguiente tabla muestra los intérpretes más representativos de la región de Urabá agrupados entre más antiguos y nuevos. Es decir quienes llevan más años en la práctica del bullerengue frente a quienes llevan pocos años (p. 48).

Tabla 3

Intérpretes más representativos de Urabá

	Antiguos(as)	Nuevos(as)
	Turbo	
Cantadores y cantadoras	María Ladeus, Eloísa Garcés (†), Felipa Núñez (†), Darlina Sáenz y Fredy Suárez	-
Bailadora	Marcelina Escudero	-
Tamboleros	Pedro Escudero “Pellito” y Carlos Mario Cuesta “López”	John Jairo Escudero
	Necoclí	
Cantadores y cantadoras	María Ladeus, Eloísa Garcés (†), Felipa Núñez (†), Darlina Sáenz y Fredy Suárez	Andy Valencia
Bailadores y bailadoras	Zunilda Caicedo Bonilla	Seyla Vaca Valencia y Jherson Serna
Tamboleros	Concepción García "Concha" (†),	-

Santiago Guzmán "Chango" y Janio Torres Zúñiga		
San Juan de Urabá		
Cantadores y cantadoras	-	Brayan Minota y Esmith Rivera "La Poderosa"
Bailadores y bailadoras	Liria Julio Alfredina Pacheco Blanco (†), Jesús Pacheco Blanco y Wilfrido Valdelamar Barrera (†)	Keidy Villa Pacheco y Cristina Valencia
Tamboleros	Haroun Valencia, Emilsen Pacheco, Francisco Pérez (†)	Cristian Valencia y Luis Eduardo Gómez
Arboletes		
Bailador y bailadoras	Ever Suárez Coha	Dina Luz Suárez Coha
Tambolera	-	Flor Espitia
Chigorodó		
Bailadora	Argenia Julio Mejía (†)	-
Apartadó		
Cantadores	-	Brayan Medrano y Armando Salazar

Nota. (†) Intérpretes fallecidos.

Cabe mencionar que el bullerengue cuenta con intérpretes que han dedicado gran parte su vida a estas prácticas ancestrales, haciéndose reconocer como defensores y replicadores de sus saberes a sus familiares y discípulos. Por fuera de Urabá se puede mencionar a Etelvina Maldonado, nacida en Isla de Barú en 1935 y a Petrona Martínez, de San Cayetano Bolívar en 1939.

De Urabá, las bullerengueras de mayor reconocimiento actualmente son Eustiquia Amaranto, nacida en Turbo Antioquia, en 1928. "La Justa" como es conocida, quien es cantadora y compositora bullerenguera, fundadora del grupo Brisas de Urabá y quien ha dedicado parte de

su vida a dicha tradición; nació en medio de una familia bullerenguera y de sextetos. Asimismo, podemos mencionar Emilsen Pacheco, nacido en San Juan de Urabá quien es un tambolero, cantador y maestro y que con su grupo ha logrado reconocimientos en los festivales nacionales de bullerengue; además, es reconocido por las nuevas generaciones y los mayores como uno de los mejores exponentes de bullerengue tradicional. En este orden, también se encuentran los difuntos Guillermo Escudero, Eloiza Garcés, Margara Blanco, Máximo Yanes, entre otros.

Otros actores. Además de los intérpretes que son la cara más visible de las comunidades portadoras de la manifestación, Díaz y Henao (2023) distinguen entre agrupaciones, formadores, familias y linajes, artistas completos e instituciones y entidades.

Agrupaciones. “Son asociaciones voluntarias relativamente estables de músicos que practican el bullerengue y a los que generalmente se vincula con una localidad de la subregión. El conjunto de las agrupaciones existentes hoy en Urabá constituye un grupo humano de aproximadamente 300 personas diseminadas en seis municipios de esta subregión antioqueña.” (Arcila et al., 2017, p. 51)

Formadores. “Son personas que pertenecen a grupos de bullerengue, es decir que hacen bullerengue pero que se destacan por conformar semilleros y sostener procesos de formación. No necesariamente son portadores de la manifestación y están en un proceso de consolidación tanto en la práctica como en el saber del bullerengue” (Díaz y Henao, p. 61).

Familias y linajes. Se alude de este modo a los vínculos de parentesco y afinidad que articulan, componen o rodean a las agrupaciones de bullerengue y contribuyen a su reproducción y permanencia. Hasta la generación anterior, el bullerengue era un asunto de familias. Por tanto, además de las agrupaciones mencionadas y de sus integrantes actuales, se reconoce una serie de familias y apellidos históricamente vinculados con la

tradición, muchos de ellos ancestros de los bullerengüeros actuales y todos o casi todos fallecidos ya, pero presentes en la memoria de quienes los sucedieron. (Arcila et al., 2017, p. 61)

Artistas completos. “Son personas que poseen el conocimiento y ejercen control de todo el proceso artístico, desde la fabricación de instrumentos musicales (tambores), pasando por la composición e interpretación, hasta la dirección de las agrupaciones e incluso la enseñanza y la formación de los jóvenes”. (Arcila et al., 2017; p. 48)

Instituciones y entidades. “Se enuncian aquí las entidades de carácter público o privado que apoyan o contribuyen a la práctica, producción, transmisión y/o circulación del bullerengue, así como a su documentación, sistematización y gestión de conocimiento” (Díaz & Henao, p. 65).

Tabla 4

Otros actores del bullerengue

	Agrupaciones	Formadores
Turbo	Cumbellé, Juventud Alegre, Eco de Tambó, Son Tradicional, Renacer Ancestral, Bananeras de Urabá,	Yarley Escudero “Happy”, Maritza Moya, Beatriz Berrío y Ameth Valdez
Necoclí	Tamboras de Urabá; Palmeras de Urabá, Conchas de Urabá, Brisas de Urabá, Corazón de Tambó, Orgullo de Antioquia, Auténticas Palmeras;	Sofía Escobar Isaza, Yamilis Tapias, Seyla Vaca, Ángela María Escobar, Maryuris Urango, Jasson Ortiz, Yoly Berrío, Arlenis Garcés, Darlina Sáenz.
San Juan de Urabá	Danzas del ayer, Son de Eleguá,	Haroun Valencia y Keidy Villa
Arboletes	Grupo Coro y Palma; Tradicional	Dina Luz Suárez
Chigorodó	Escuela del Bullé, Totumo	Karen Dayana Palencia Julio
Apartadó	Encantado; Cantares de Eloa	Bertilde María Mosquera, Brayán Medrano y Luisa Perea

Familias y Linajes		Artistas completos
Turbo	Escudero	Guillermo Escudero (†) y su hijo Yarley “Happy” Escudero
Necoclí	Caicedo, Zúñiga y Berrío	
San Juan de Urabá	Pacheco Blanco	Emilsen Pacheco
Arboletes	Teherán, Barón y Suárez Coha	
Chigorodó	Julio	Máximo Yánez (†)
Instituciones y entidades		
Nacional	Empresas privadas (cajas de compensación, sector hotelero); Alcaldías	
Departamental	Gobernación de Antioquia (ICPA, Gerencia Afro); Universidad de Antioquia, Iglesia Católica con la Pastoral Afro;	

Nota. (†) Intérpretes fallecidos

Festivales y Encuentros

Con el fin de conservar y proteger la tradición del bullerengue y después de un período oscuro al que se le denominó el “silenciamiento de los tambores” (Arcila et al., 2017), a finales de la década de los ochenta surgieron los festivales de Puerto Escondido, Córdoba; María la Baja, Bolívar y Necoclí, Antioquia; como escenarios de encuentro que convocaron a un número importante de personas que buscan poner en escena sus talentos y conocimientos adquiridos durante su proceso de aprendizaje.

En los festivales se presentan intercambios de saberes y técnicas de ejecución entre músicos de distintas partes de Colombia y otros países. Además, estos espacios son clave para gestionar la recuperación, la consolidación y la estimulación del sentido de pertenencia de estas prácticas tradicionales y ancestrales; estimulando el interés de investigadores, turistas y la población local para explorar y vivenciar las riquezas culturales provocadas por el bullerengue.

Por medio de instituciones públicas como la Gobernación de Antioquia se han creado

estrategias de conservación para estas músicas tradicionales practicadas en la región, las cuales carecían de apoyos por parte de entes gubernamentales. Dichas estrategias con la necesidad de brindar apoyo y recursos a estas prácticas culturales. A mediados del año 2013, el Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia en articulación con la Universidad de Antioquia, la Institución universitaria Tecnológico de Antioquia y el Politécnico colombiano Jaime Isaza Cadavid, lideraron un proyecto llamado *La ruta del bullerengue*, que buscaba fortalecer, en ese momento, las agrupaciones y los festivales. En la actualidad en Urabá, a parte del festivalito y el festival nacional de bullerengue de Necoclí, se vienen realizando el festival infantil y juvenil de San Juan de Urabá, este último se realizó en el año 2019. Además de estos festivales también se realizan eventos como ruedas de bullerengue programadas para el intercambio de saberes y para estimular el sentido de estas músicas tradicionales en las comunidades, con el fin de promover el fortalecimiento y la inclusión del bullerengue en la vida cotidiana de cada urabaense, como parte de su identidad cultural, disfrute desde lo musical y el baile, donde se comparten ratos agradables en paz y tranquilidad en los diferentes municipios de Urabá.

Enseñanza y Aprendizaje de las Músicas de Tradición Oral

La enseñanza y el aprendizaje son dos aspectos que integran un mismo proceso. Según Alfonso Sánchez (2003), aunque cada uno tiene sus particularidades, conforman una unidad entre la función orientadora del maestro o profesor y la actividad del educando. Mientras la enseñanza refiere a transmitir información mediante comunicación directa o mediada por ayudas auxiliares al tiempo que produce transformaciones sistemáticas en la cognoscitiva del individuo, el aprendizaje se hace plausible en la medida en que se adquiere un nuevo conocimiento.

Según Alfonso (2003), la enseñanza debe estar en sintonía con el desarrollo histórico-social, a las necesidades materiales y espirituales de las colectividades; teniendo como objetivo

principal, la apropiación de los conocimientos acumulados en lo cultural, lo que obliga a que el aprendizaje debe tener como punto de partida los saberes previos de los estudiantes. El aprendizaje, por tanto, según la perspectiva sociohistórica de Lev Vygotsky, es una actividad social y colaborativa que implica la inmersión colectiva en un modo de vida para adquirir nuevas habilidades cognoscitivas, e interiorizar las estructuras de pensamiento y comportamentales de una sociedad. Pues, según las Teorías del Aprendizaje (s.f.) “aprender significa comprender con otros y recoger sus puntos de vista”.

Esto abre la posibilidad de diseñar situaciones de interacción con padres, docentes y compañeros, que permitan dar apoyo apropiado al estudiante para un aprendizaje óptimo en situaciones en las que éste no pueda realizar una tarea por sí solo, lo que en las Teorías de Aprendizaje (s.f.) se conoce como la zona de desarrollo próximo.

Este proceso de formación de las funciones psicológicas superiores se dará para Vygotsky, a través de la actividad práctica e instrumental, pero no individual, sino en interacción o en cooperación social. La transmisión de estas funciones desde los adultos que ya las poseen a las nuevas crías en desarrollo se produce mediante la actividad o interactividad entre el niño y los otros - adultos o compañeros de diversas edades - en la Zona de Desarrollo Próximo (Álvarez y Del Río, 1990).

En el entendido de que “la conciencia y todas las funciones psicológicas implicadas emergen y se transforman en el curso de actividades humanas que están históricamente situadas, culturalmente mediadas y socialmente ejecutadas” (Rodríguez, 2018), la relación con el otro, mediada por la cultura, “permite ir aprehendiendo maneras de allegarse elementos del contexto y hacerlos propios, del mismo modo en que se va desarrollando en tales ambientes la capacidad de llevar a cabo procesos internos de valoración de opciones y cursos de acción” (Martínez García,

2008).

Las prácticas culturales de tradición oral se constituyen como acciones solidarias que favorecen la relación entre personas de diferentes edades para generar sentimientos de reconocimiento y aprecio frente a sus antepasados. De la misma manera, fortalecen el arraigo comunitario y, por ende, la identidad y pertenencia cultural, razón por la cual se hace necesario inculcarlo desde la infancia como “uno de los medios para asegurar la continuidad de un grupo social a través del fomento de la identidad cultural” (Moreno López et al., 2009, p. 8).

Esta forma de comunicación popular, que se transmite a través de la oralidad (no es letrada), es colectiva, algunas veces anónima y espontánea. Se fundamenta según Valverde (2005), en el recuerdo para poder ser transmitida, sus relatos son transmitidos en voz alta, conocidos y compartidos por un amplio grupo de personas que suelen pertenecer al pueblo de donde surgen. La tradición oral (en contraste con lo letrado), significa entonces una cultura cuyos relatos no viven del libro sino en la canción y en el refrán, en las historias que se cuentan de boca en boca, en los cuentos y en los chistes, en el albor y en los proverbios. En el bullerengue, por ejemplo; “todo tiene lugar en el lenguaje oral: las canciones no están escritas, la historia está empezando a escribirse, las recetas de bebidas y comidas pasan de boca en boca, los rezos e invocaciones irrumpen en el instante preciso (sin necesidad de himnario ni manual)” (Gobernación de Antioquia, 2024, p. 45).

Para Moreno et al. (2009) en el contexto de la infancia, la tradición oral se refiere a los conocimientos transmitidos de forma verbal de una generación a otra y que generalmente se da en el contexto familiar y comunitario, de tal manera que favorecen la convivencia socializadora como ejemplo de integración de las infancias, desde las pautas culturales y desde el desarrollo comunitario y social de los diferentes grupos.

Justamente un aprendizaje contextualizado, atravesado por la cultura y con participación del grupo familiar es lo que se da en el bullerengue y en otras prácticas musicales de tradición oral. Al respecto, Luna et al. (2023, p.30) plantea que “el maestro Haroun Valencia aprendió el bullerengue y a tocar el tambor alegre a través de una combinación de influencia cultural y familiar, la guía de un maestro excepcional, la participación en la comunidad del bullerengue y una profunda apreciación del tambor alegre como un elemento vital en su vida y su conexión con la tradición bullerenguera”. Lo anterior implicaba integrar el bullerengue a su vida diaria y compartir con sus maestros y familiares la realización de actividades cotidianas como pescar, cortar leña, cortar arroz y cultivar (Luna et al., 2023)

Por su parte, las músicas populares son aquellas que, al ser apropiadas por los pueblos, son acogidas con agrado por una mayoría de sus habitantes, lo que las convierte en la manifestación de una variedad de relatos que refieren a una multiplicidad de sonoridades que habitan en las personas y a las diferentes formas de “apropiarlas, usarlas y estudiarlas” (Ochoa y Cragnolini, 2002 p. 115; Rodríguez, (s.f.), como se citó en Sánchez y Acosta 2008).

Las músicas populares comparten algunas características comunes: se transmiten oralmente, son colectivas, vernáculas, autóctonas, tradicionales y anónimas. Esto significa que se originan a partir del conjunto de circunstancias (sociales, históricas, políticas, religiosas, ideológicas, económicas...), se constituyen en patrimonio, narran las costumbres, tradiciones, y permanecen como continuidad entre el pasado y el presente de los pueblos a los que pertenece, lo que las mantiene vivas a través del canto, del baile y otros (Ocampo 1976, como se citó Sánchez y Acosta, 2008).

Las músicas de tradición oral se transmiten de generación en generación a través del boca a boca, la imitación (el alumno escucha al profesor u otros músicos en vivo en una grabación e

intenta y luego tratar de imitarla lo más fielmente posible) y la memorización (el estudiante aprende la música de memoria, sin la ayuda de la notación escrita).

Este método de enseñanza y aprendizaje de la música tiene varias ventajas, entre ellas: permite una experiencia de aprendizaje más personal e íntima; fomenta la creatividad y la improvisación; y, ayuda a preservar el patrimonio cultural de una comunidad.

La educación musical y la incorporación de distintas culturas en su currículo es un desafío que puede ayudar a romper las barreras del enfoque eurocentrista para fortalecer el pluralismo cultural y crear una atmósfera de tolerancia mutua que involucre la diversidad cultural. Guzmán y Grijalba (2022) mencionan que, aunque se encuentran documentos desde finales del siglo pasado en los que se desafía a los educadores a crear estrategias que colaboren en superar estas brechas, son escasos los aportes teóricos y prácticos en la educación musical que utilicen paradigmas para solventar esta necesidad como un encargo social.

Metodología

El proyecto tiene un enfoque cualitativo con un alcance descriptivo. Ello implica:

- Un acercamiento a la realidad desde una perspectiva que combina la mirada tanto del investigador como de los actores sociales que comparten la información para comprender su visión sobre los fenómenos que los rodean y profundizar en ellos (Hernández et al., 2010);
- orientar la investigación a la producción de datos descriptivos que permitan especificar las propiedades, características y los perfiles de personas, grupos, comunidades, procesos y objetos a partir de lo que las personas comparten principalmente a través de la palabra (Hernández et al., 2010). Así como el toque de un instrumento como es el caso del proyecto actual.

Se utiliza la observación participante como método de investigación cualitativa para encontrar la información. El rol participante-observador que abandona la barrera de la objetividad para interactuar y comprender desde adentro la realidad que estudia. Esto es una inmersión en las dinámicas sociales, culturales y comportamentales de un grupo o comunidad, lo que implica integrarse a sus actividades y establecer relaciones con sus miembros para obtener una comprensión más profunda y una visión holística del fenómeno estudiado.

De igual manera, se trata de un proceso dinámico y reflexivo en el que el investigador analiza e interpreta continuamente sus observaciones, contrastándolas con sus conocimientos previos y con las perspectivas de los participantes, lo que permite: construir una comprensión profunda y contextualizada del fenómeno en cuestión; hacer reflexiones transformadoras en los investigadores, dado a que abre nuevas perspectivas y experiencias, y en donde los participantes tienen la oportunidad de reflexionar sobre su propia realidad y compartirla con un observador

atento. Asimismo, se fomenta la construcción de relaciones cercanas de confianza, lo que facilita la obtención de información más auténtica y contribuye a la validez y la riqueza de los datos recopilados.

La observación participante me permitió obtener la información para dar cuenta del proceso de enseñanza y aprendizaje de los tres tamboleros de la familia Escudero. Pude compartir con los tres artistas y establecer una relación de confianza, adentrarme a sus casas y a sus entornos íntimos; en donde traté de establecer una relación abierta con los informantes de tal suerte que mi rol o mi lugar de investigador “imparcial”, pasara a un segundo plano, para tener una conversación más amena entre pares. A partir de ahí, con paciencia, con una actitud de escucha y tomando atenta nota de los detalles, pudimos dar cuenta de los datos.

Como técnica, utilicé la entrevista semiestructurada. La información la analicé en una matriz que arrojó unos insumos que luego contrasté con la información teórica recopilada.

Las preguntas están estructuradas en el proceso de enseñanza y aprendizaje, por un lado; y, las características de la interpretación, por el otro.

Preguntas por el Proceso de Enseñanza y Aprendizaje

- ¿A qué edad inició su proceso musical en el tambor alegre?
- ¿Cómo fue ese proceso de llegada por primera vez donde el maestro?
- ¿Cuál fue la primera persona de quien aprendió a tocar el tambor alegre?
- ¿En qué momento de su formación como tambolero sintió que estaba preparado para participar en eventos importantes como festivales y acompañamiento de cantadoras muy representativas del bullerengue?
- ¿Qué le llevó a querer tocar el tambor alegre en el bullerengue?

- ¿Cuáles son sus ideas, para que tomen fuerza los procesos del tambor alegre en su municipio?
- ¿Qué estrategias utilizaba el maestro en las clases para que usted entendiera con claridad lo que le enseñaba en el tambor?
- ¿Los solos que realizan son de su propia creación o los ha aprendido de otros tamboleros aparte de su maestro?
- ¿Qué significa para usted el maestro que le enseñó a tocar el tambor alegre?
- ¿En qué grupos de bullerengue has participado como tambolero?
- ¿Qué es lo que más le gusta de ser tambolero?
- ¿Usted ha logrado replicar sus conocimientos del tambor alegre a otras personas?
- ¿Qué significado tiene para usted pertenecer a la dinastía o escuela de los Escudero?

Preguntas por las Características de la Interpretación

- ¿En qué momento de la canción usted mete los repiques en el tambor?
- ¿Qué técnica utiliza usted para hacer repiques con mucha agilidad o velocidad?
- ¿Qué características crees que los identifica a ustedes como tamboleros de la dinastía o escuela de los Escuderos?
- ¿Realizan algún tipo de calentamiento antes de tocar el tambor alegre?
- ¿Cómo es que conversa el tambor, la cantadora y los bailadores?
- ¿Cómo prefiere usted la sonoridad del tambor alegre?
- ¿Cómo nombra usted cada uno de los golpes en el tambor?
- Generalmente, ¿cómo arranca usted a tocar el tambor en cada uno de los aires del bullerengue?

- ¿En qué momento de las canciones cree usted que es fundamental manejar los volúmenes en el tambor?
- En ¿cuál de los tres aires del bullerengue se siente usted con más libertad para realizar tus repiques?
- ¿Con cuál de los tres aires de bullerengue se siente usted con menos libertad para realizar repiques?

Resultados: Descripción del Proceso de Enseñanza y Aprendizaje del Tambor en Tres Tamboleros de Familia Escudero

De Golpes y Repiques: la Técnica y el qué de la Enseñanza y el Aprendizaje

La formación de un tambolero es un asunto complejo, de muchas variables, como el bullerengue mismo. Debe aprender a golpear el tambor con diferentes matices, aprender a repicar, aprender a leer los gestos de la pareja de bailadores para responder a ellos, a escuchar los versos para devolver un repique, a dirigir el conjunto y cambiar la intensidad del discurso sonoro. Cómo se aprende a golpear el tambor, qué metodologías se usan para aprender el lugar en el que va el repique, cómo en definitiva se forma un tambolero en la familia Escudero.

Para dar cuenta de esto, se entrevistaron a los tamboleros Yarley Escudero “Happy”, Jorge Leudo y Carlos Mario Cuesta “López” quien no es familia de sangre, sino que fue formado como tambolero en la familia, en donde aprendió el estilo. Cada uno a través del relato, dan cuenta del aprendizaje y la enseñanza del tambor al alegre en su familia, el cual compartiré a través del qué y el cómo de dichos procesos.

Golpe y Tambor

Los golpes, cuyos nombres son el quema’o, tapa’o, bajoneo, campaneo, fondeo y canteo, “son técnicas de ejecución del tambor alegre que producen distintos timbres dependiendo del tipo de ataque realizado con las manos y del área (centro o borde) que se percute” (Arcila et al, 2017), lo que implica tener claro el lugar donde se ataca o golpea el tambor, o como menciona el tambolero Yarley Escudero (Comunicación personal, 2021), “saber dónde le va a pegar (al tambor alegre) porque hay unos que les dan en diferentes lugares y no [...] por qué mi papá siempre me decía “siempre hay que saber pegarle el golpe al tambor”.

En general, la familia Escudero se caracteriza y se identifica por mantener un estilo tradicional. Sus golpes en el tambor son acompañados de unos gestos extravagantes y esto lleva a entender la forma de cómo sienten el bullerengue a la hora de interpretar el tambor. Los golpes en el tambor que utilizan con frecuencia varían dependiendo el aire o el ritmo que estén tocando. En el caso del senta'ó, con frecuencia es muy usado el campaneo y el fondeo; en el ritmo de chalupa también es muy común el campaneo, el fondeo y el quemado. En el ritmo de fandango de lengua, frecuente el campaneo, el fondeo y golpe abierto. De esto, se infiere que el fondeo, el campaneo y el quema'ó son los golpes usados con frecuencia en los Escuderos al interpretar el tambor alegre.

El tipo de madera y del cuero en la construcción del tambor, así como sus dimensiones, materiales y diseño en general, influyen en su interpretación. Happy (Comunicación personal, 2021), plantea que es necesario que el cuero esté totalmente pelado: “yo lo vengo, lo cojo y lo pelo y organizadito [...] esto es lo que corta al tambolero, esos bellitos que quedan muy “filú'os” eso enseguidita le raja las manos al tambolero”. De igual manera,

[...] mientras el tambor más ancho, con cuero más delgado que es cuero de chivo, yo monté el cuero a mi tambor. También, yo mismo estoy montando mis tambores y ya voy diferenciando los cueros [...] Si es un cuero más grueso te suena muy ahogado. El tambor para bullerengue no es muy necesario que suene ahogado porque cuando tú pegas el tamborazo aquí, puede estar en cualquier lugar y el tambor se siente porque el tambor tiene ese contagio, de que puede estar aquí y se escucha por allá.

Cantadoras y Tamboleros

Los repiques se utilizan de acuerdo con la imaginación y creatividad del tambolero, tienen un espacio determinado en el discurso sonoro y escénico a partir de la conexión y la

comunicación entre canto y baile, dependen de cada variante y surgen en un contexto a través de la oralidad, espontaneidad y la creatividad. Los repiques, que los hay propios y de grandes maestros que son imitados por los aprendices, son creaciones del tambolero que surgen de la improvisación, y son realizados en el espacio donde el tambor toma protagonismo y preponderancia frente a los demás elementos del formato del bullerengue como el cantador, resplandones o palmas y el llamador. Al respecto, el bullerengero López menciona que,

Yo he cogido muchas cositas de muchos maestros pues igual yo también tengo mucha experiencia en el tambor, pero así también he ido, creando, inventando mis propios solos y eso me ha ayudado también a subir cada día más como tambolero. Yo tengo unas características por eso es y siempre me va muy bien porque yo mezclo entre tocar lo tradicional y tocar lo actual de ahora, Entonces yo manejo los dos lados y eso me ha ayudado mucho allá en los festivales de bullerengue, en presentación (Comunicación personal, 2021).

En un espacio de formación tan complejo como el bullerengue en el que el tambolero debe estar pendiente de los gestos de los que bailan, del texto y del canto, y si el baile y el canto determinan el toque del tambor y a su vez el tambor determina el canto y el baile ¿quién enseña a quién? ¿quiénes son los maestros?

la dinámica es así, la cantadora, el bailarín y la bailadora es el siguiente: en el contexto de la cantadora cuando ella está cantando así como ajá el tambor tiene que colaborarle cuando la cantadora está verseando vamos marcando, marcadito con el fondeo para poder ayudarle en el verseo y darle voz a la cantadora y entre el bailarín y la bailadora eso hay un quite entre el tambolero y la bailadora por que yo vengo y le repico a la bailadora para que ella llegue hacia mí y yo la estoy coqueteando con el tambor, el bailarín trata de

hacerme el quite y enamorarla también entonces hay un diálogo entre los tres que es el tambor, el bailar y la bailadora entonces hay un quite que hay entre ellos.

(Comunicación personal, 2021)

Si bien “a un buen tambolero lo hacen la bailadora y el bailar, porque ellos son los que exigen al tambolero a tocar” como plantean Arcila et al. (2017)⁵ la información que emergió de las tres tamboleros, fue que sus toques y repiques, así como la forma de acompañar está más influenciada por la relación con la cantadora. Frente a esto, Happy (Comunicación personal, 2021) menciona que,

el primer grupo fue en Bananeras de Urabá, que fue el primer grupo de acá del municipio de Turbo que fue fundado en el ochenta y más de años y hay participó lo que era cantautora, fundadora del bullerengue que fue mi abuelita Mauricia, participe en ese grupo tuve la participación que conocí a varios ancestros que fue a Mauricia Bello, a Raquel Miranda, Martina que con todas ellas estuve en tarima cantando, también estuve en tambores de Urabá, en Bananeras me gane como mejor tambolero en Necoclí

La influencia de la cantadora toma particular relevancia en Turbo que ha sido cuna de cantadoras con una importante trayectoria como maestras, parteras, sabedoras, repentistas como Mauricia Bello Miramón y de Martina Balseiro Blanco, Sabina Escudero Bello, ya fallecidas; y, Eustiquia Amaranto y Enriqueta Valdez, aún activas en su rola de maestras. Es necesario recordar que las cantadoras complementan la formación del tambolero con sus exigencias en el toque del tambor, pero también desde muy temprano los jóvenes que participan del bullerengue bien sean tamboleros, bailadores, cantadores o todas las anteriores, también reciben de ellas todo el legado ancestral que está asociado a conocimientos sobre plantas medicinales, rezos, partería, sexualidad y crianza de los niños. Según Zapata (2017), estos conocimientos los tienen las

⁵ Información tomada del taller de música y danza, grupo Auténticas Palmeras. Necoclí, diciembre de 2107

mujeres más ancianas y los comparten a través del canto, pero también del baile y de la vida en comunidad. López relata las enseñanzas de la cantadora Eustiquia Amaranto (Comunicación personal, 2021),

Cuando yo tocaba con Eustiquia no podía ni sobarme como hago pues en el tambor, porque ella es una cantadora que no le gustaba que le repicaran mucho si no que uno le marque el espacio a ella para poder cantar, entonces yo cuando tocaba hacía era eso; marque... suave, y si era hacer un repiquito, era suave.

En este contexto, la comprensión de la dinámica entre canto y repiques es clave, y el tambolero debe saber en qué momento va a repicar en la canción. Así lo explica Jorge Leudo (Comunicación personal, 2021),

como tambolero uno aprende cuándo tiene que bajá tú, cuando tiene que subir. Cuando por ejemplo arranca el coro ahí es donde hay que subir, ya la cantadora cuando baja hay que mermar [...] para que se escuche bien la cantadora y uno como tambolero respete, pero todo el mundo no, no lo hace porque la llevan es muy hala' [...].

Esto está en consonancia con Montes (2015), quien afirma que el tambolero con sus recogidas y conteos da pautas al baile y a los bailadores, de ahí que los revuelos o repiques deben ser mesurados (no tan largos) de tal suerte que no agoten la recursividad de los bailadores y no ahoguen el pregón del cantador o la cantadora (Montes, 2015). López (comunicación personal, 2021) concuerda al respecto:

Cuando “un cantador o una cantadora está cantando a mí siempre me gusta dar el espacio que se escuche la voz, sea el cantador o la cantadora. Cuando ellos están cantando o verseando uno le mete el canteo, le lleva el canteo para poder escuchar lo que la cantadora está haciendo. Cuando entran los coristas ya entra todo, porque cuando están

haciendo los coros ya ahí uno puede hacer rebusque [repiques], pero cuando la cantadora está verseando hay que bajar el tambor para que se escuche el canto de la cantadora, entonces yo siempre manejo esa técnica. Otra, muchos tamboleros no lo manejan, pero yo sí porque la cantadora está cantando y le está dando el mensaje al público, por eso es muy importante ir marcando [la base] cuando la cantadora está arriba en el verseo... Ya cuando entran los coristas ahí sí, ya vuelve a cantar la cantadora, baja, vuelve el coro y sube uno ya, así sucesivamente. (Comunicación personal, 2021).

En las variantes rítmicas se dan algunas particularidades. En el senta'ó, por ejemplo, el acompañamiento se caracteriza por usar principalmente con las bases tradicionales, el uso moderado de los repiques y por la marcación de una base rítmica construida fundamentalmente con canteos (Arcila et al., 2017). En relación con el senta'ó Happy plantea que,

tradicionalmente siempre los ancestros, nosotros lo llamamos porro (al bullerengue senta'ó). El bullerengue-porro no se le da mucho repique [...] ya el bullerengue porro siempre es de matizar el tambor porque si tú le das repique de una vez se pierde la cantadora [...] es decir; siempre le damos espacio a la cantadora (Comunicación personal, 2021).

En la chalupa, debido a su tempo más acelerado, el tambor introduce mayor cantidad de revuelos o variaciones y su base rítmica no usa los canteos (Arcila, et al., 2017). Es el ritmo que permite realizar repiques con mayor agilidad, los golpes que permiten desarrollar una agilidad plena en el tambor son bajo o fondo, golpe abierto y campaneo.

Estos golpes son muy frecuentes en los repiques o revuelos que realizan los tamboleros de la familia Escudero al momento de ejecutar el tambor. López cometa que en la chalupa “la cantadora ya le da más espacio al tambolero para que se pueda expresar, pueda repicar, pueda

expresar todo lo que siente en ese tambor, ahí es cuando le dan la oportunidad a uno para uno rebuscar también” (Comunicación personal, 2021).

El fandango también es de tempo relativamente rápido, ternario y frecuente el campaneo, el fondeo y golpe abierto; “ciertos golpes del tambor obligan al cambio del paso base y con el apoyo del peso del cuerpo en los pies se corresponde al sonido seco o quema’o” (Arcila et al., 2017) pero no se plantea una particularidad en los revuelos o repiques en esta variante.

Hoy es mucho más urgente volver a las bases y a los fundamentos en la formación de los tamboleros. Arcila et al. (2017) advierten sobre varios cambios que se han introducido a la interpretación del tambor y muchos bailadores y cantadores se quejan del exceso de repiques y del aumento en la velocidad en la interpretación, pues tanto en el senta’o como la chalupa se están ejecutando bases más aceleradas ahora que antes; el desplazamiento del valor y el significado de la interpretación del tambor hacia el virtuosismo.

A los ritmos bullerengueros no los están tocando como es, las del bullerengue no se tocan como lo están haciendo ahora, hay unos que sí lo hacen y respetan pero hay otros que se están saliendo como del esquema, dan mucho revuelo, mucho repique en eso y el bullerengue no es de mucho revuelo ni mucho repique, el bullerengue es de uno saber manejar las bases y de escuchar al cantador y saber dónde el cantador está tocando y saber dónde subir y dónde bajar... bajar y subir [...] A los nuevos que están en este tema del bullerengue que investiguen y se metan en el cuento y aprendan de las personas que llevan más tiempo y tienen más experiencia en este campo para que puedan hacer las cosas bien, cómo se toca el bullerengue tradicional, senta’o’, fandango y chalupa con sus bases como son.

La mayoría de los bullerengueros coinciden en que demasiada velocidad del tambor daña

el baile, pues no permite a la bailadora llevar la pelvis circular con cadencia; demasiados repiques descuidan las pausas requeridas en el diálogo tridimensional entre el tambor, el canto y el baile, cortan la fluidez del discurso escénico toda vez que “no permiten que la pareja se aleje del mismo, logre desarrollar su baile recorriendo el espacio” (Arcila et al., 2017).

De Bebedizos y Tamboleros

En general, el cuidado físico y médico de las manos y de la voz no es algo que aparezca con preponderancia en el bullerengue. Es mucho más común escuchar de algún bebedizo con yerbas y/o licor para calentar las manos y la garganta, y para aguantar toda la noche en pie tocando, bailando o cantando. Debido al impacto directo con los cueros y, en ocasiones, a las largas jornadas de las ruedas y/o los festivales, tocar el tambor alegre implica un esfuerzo físico importante en el que el tren superior tiene gran relevancia y las manos tienen a resentirse con el tiempo, por lo que no es un tema menor el preguntarse por el aprestamiento físico y el cuidado de las manos.

A la pregunta por ejercicios de calentamiento y preparación del cuerpo y en particular de las manos para tocar el tambor, sólo López manifestó hacerlo. “Yo siempre antes de tocar hago estos movimientos [comienza a mover las muñecas de manera suave y otros] así pa’ comenzar a tocar [...] empiezo a repicar suave, pa que cuando uno vaya a comenzar a tocar uno ya tenga las manos más calientes” (Comunicación personal, 2021)

La mirada de Happy está más acorde con la idea de un cuidado que está anclado a al sistema de creencias que atraviesa la práctica del bullerengue y la vida misma.

[...] los ancestros siempre cuando estaban tocando pues en modo de decir se echaban “guaro” aguardiente en las manos ¿pero para qué? Yo les decía para qué te mojaste las manos pá, y él me decía que las manos entre más aguardiente te echabas más

amanece y más toca porque mi tío Emilio Escudero era un gran tambolero que venía de otros lugares a competir con María la Baja y todo y siempre dormía los otros tamboleros ¿por qué no te hinchas las manos y a mí sí? [Preguntaba don Guillermo Escudero, padre de Happy] Y esa era la estrategia, cogían y se echaban guaro (se frota las manos) y empezaban. En festivales no se si lo han notado siempre yo vengo y wuinn me hecho y raras vienen y amanecía y dele en el tambor [...] nosotros nunca, gracias al señor, nosotros la familia Escudero, nosotros los tamboleros, no se nos han rajado los dedos tocando y tocamos duro y eso y tocamos en cualquier lugar y nunca me han visto con mis dedos rajados (Comunicación personal, 2021).

Algunos tamboleros calentaban (y calientan) ingiriendo algún licor artesanal como el “ñeque”, “viche” y otros comerciales como el ron y el aguardiente. Se hacía en las ruedas, incluso en festivales aún mantienen estas prácticas. En este sentido, Leudo cuenta una experiencia con su madre

lo más importante antes de comenzar a tocar... es un guarapazo. Un guarapazo...decía mi mamá Mauricia. Yo una vez le pedí un poquito de agua porque tenía sed y tenía todo pa' cantar bullerengue, ya tenía todo puesto y le dije “ama regálame un poquito de agua” y me dijo “mijo estoy ocupada... tome” y me sirvieron un vaso de aguardiente así (señala con las manos indicando que fue un vaso grande) y yo de -ya vez uff-... y estaba yo chamaco empezando. Ellos decían que esto sin aguardiente no era bullerengue (Comunicación personal, 2021).

Mientras los nuevos tamboleros, seguramente formados en nuevos espacios y con las condiciones de hoy y con los cambios normales de cada tiempo van encontrando respuestas al cuidado y al cuidado de sí, puede coexistir la creencia y rito ancestral con otras racionalidades.

Aprendices, Restricciones y Maestros: el Cómo del Aprendizaje del Tambor Alegre

Las familias y luego las agrupaciones entendidas como unidades básicas de aprendizaje son quienes han reproducido y sostenido al bullerengue. En este espacio los maestros pueden ser familiares, amigos o personas cercanas que, en medio del tejido social que orgánicamente se forma, terminan, en muchas ocasiones, considerándose familia. La familia bullerenguera ¿Quién es el maestro y qué hace? ¿cómo se forma un maestro?

Cómo se Aprende

En el bullerengue se comienza el proceso de aprendizaje a través de la observación y la imitación desde la infancia con su padres y abuelos como maestros. Los saberes se enseñan a través de la tradición oral (incluido en ella el canto) que hacen referencia a los conocimientos transmitidos de forma verbal de una generación a otra. Happy cuenta que

Se aprendía viendo a los ancestros cómo lo hacían, cómo [...] lo tocaban, entonces ya uno chiquito comienza a ver todo eso porque el niño, el joven es como loro, el loro ve y enseguida pues también experimenta él [...] Bueno, cuando yo inicié él se colocaba a tocar en mi casa, también nosotros los hermanitos Escuderos estábamos atentos, estábamos muy chiquitos de 8 o de 9 porque todos vamos allí entonces cada vez que él iba a tocar [su padre] yo cogía un baldecito y todo lo que él hacía en el tambor alegre yo lo hacía también, yo iba haciéndolo y cuándo él colocaba sus posiciones en las manos también lo hacía yo, cuando hacía bajo, yo también; cuando hacía el que él hace mucho que es acá el campaneo, también lo hacía y así iba practicando; mientras él lo hacía en el tambor yo lo hacía en el baldecito. (Comunicación personal, 2021).

Aparecen así las figuras de autoridad familiar, principalmente el padre o la madre, en el proceso de enseñanza y aprendizaje del bullerengue. Los padres son los referentes y maestros de

los niños y jóvenes que van surgiendo y cuentan con la rigurosidad y el conocimiento para guiarlos. Desde esta mirada, Yarley Escudero hace referencia a su maestro, el gran tambolero don Guillermo Escudero Bello, su padre:

Para mí esto es todo porque me está dejando su legado como maestro, me va dejando lo que es su tradición que no se pierda porque de mí, dejándomelo a mí yo se lo voy dejando a otra generación; yo pues... mañana o pasado fallezco y saber que le dejé algo a los demás y así como te digo, es de generación en generación y para mí el maestro que me enseñó es mucho, bastante, porque no fue en esa parte egoísta porque enseñó, dio todo y está dando toda su cultura, su tradición su saber, y no sólo se quedó con eso sí no que lo está dando, y todavía lo está dando porque todavía está vivo mi papá Guillermo Escudero un buen tambolero (Comunicación personal, 2021)

En la práctica de bullerengue y particularmente del tambor, se aprenden los estilos o formas de interpretar el tambor alegre y les aporta recursos para tocar los tres aires del bullerengue. Así mismo sucede con los cantadores, con los bailadores, etc. Aquí emerge una concepción de maestro y un espacio de aprendizaje que está inmerso en lo informal, en lo espontáneo, pero cuyos resultados son efectivos.

Aun cuando las teorías han planteado que “cuanto más involucrado está el padre en la actividad, mayor es la estimulación que el niño recibe y comenzará a imitar sus movimientos y gestos” (Little Musical Steps, 2015). En los inicios de la práctica y hasta hace sólo treinta años, el aprendizaje del bullerengue fue restringido a los niños. Por esta razón hablar hoy de enseñanza y aprendizaje del bullerengue o del tambor alegre tiene una especial importancia.

Los niños y jóvenes no podían participar de las ruedas. Fueron muchos los bullerengueros activos en la actualidad los que aprendieron de un maestro que no les quería enseñar y ello trae

una paradoja bastante particular. Por un lado, se trata de un maestro generalmente del grupo familiar, es decir alguien que está presente en la vida cotidiana del aprendiz. Por otro lado, la necesidad que tiene el aprendiz de inventarse la manera de aprender algo que está cercano a él, que escucha todo el tiempo, que siente en su corazón, pero que cuyo acercamiento es restringido. Según Smith Rivera, La Poderosa “No es tan fácil hablar de la infancia en el bullerengue, porque para nadie es un secreto que el bullerengue era de adultos [...] hoy en día tenemos la oportunidad de tener semilleros y enseñarles a niños, anteriormente no”. (Comunicación personal, 2021). En ese mismo sentido, Leudo Escudero plantea,

[...] me acuerdo yo que hace más o menos 20 años estaba yo pequeño cuando le decía a mi mamá que quería meterme al grupo y me decía “mijo... después” yo le decía que mami quiero meterme pa’ aprender, alguna vez me llevó y ahí empecé yo a tocar [...] el guazá, aprendí, pero lo que más quería tocar era esto (señala su tambor) y hasta que así, hasta que aprendí a tocar los tres géneros del bullerengue gracias a Dios (Comunicación personal, 2021).

¿Cómo se aprende en un contexto de restricciones? Las restricciones obligaron a muchos tamboleros a aprender a escondidas, a través de la escucha atenta y métodos autodidactos. Cuenta Happy que se hacía en un lugar cerca de la rueda en el que, sin ser visto, pudiera escuchar el tambor para memorizar los golpes y luego al otro día, sobre un galón de gasolina, en cualquier otro objeto, o en el tambor (a escondidas), poder replicarlos.

pero contémosle desde la historia [le dice Happy a su hermano John Jairo], el inicio de nosotros, cómo iniciamos a tocar tambores ¿cómo es el inicio? [...] Nosotros vivíamos en Unguía por allá en el Roto y ellos [los abuelos], sus tambores eran prohibidos de tocar, o sea mantenían guindaos, siempre sus tambores guindados ¿Por qué guindados? Porque

eran sagrados para ellos [...] y a nosotros nos mandaban a llenar el agua, cuando a nosotros nos mandaban a llenar el agua, yo [risas], esperando el agua y nosotros tocando, tocando en la orilla del río ¿cómo? yo cogía el tanque mío como llamador y él [su hermano John Jairo] como el alegre del otro (Comunicación persona, 2021).

Fotografía 1

Hermanos John Jairo y Yarley Escudero



Nota. © 2021. Joel Padilla Ruiz

Distinto al relato de Happy y Jorge Leudo, López relata que comenzó en otras danzas afrocolombianas y luego aprendió a bailar bullerengue.

A ver, cómo te digo, yo empecé realmente por allá en el barrio donde yo vivía, las Flores, y había un grupo de músicos que siempre tenían un grupo de danza que se llamaban los Ratos de Tusi que lo manejaba la profesora Mireya. Esos músicos todas las tardes y parte de la noche sacaban los tambores por ahí por el barrio y empezaban a tocarlos y tocarlos, entonces eso me llamó mucho la atención, ver a esos compañeros todas esas noches; yo me arrimaba y mantenía muy pendiente de lo que ellos hacían y cómo ellos tocaban [...] le dije a mi mamá que me regalara una “periodística” que yo cada vez que ellos salían a

tocar yo los grababa y ahí empecé pues a ser mi propio... ya después yo hablé con uno de ellos que yo quería pues ser parte del grupo pero como músico, no como bailarín, yo quiero tocar danza; entonces allí fue que inició pues la carrera mía en la percusión (Comunicación personal, 2021).

Si bien no hay restricciones fuertes como las que se han contado, hay una distancia entre el interesado en aprender, objeto (el tambor) y el que pudiera enseñar. Lo anterior obliga al interesado en aprender a crear sus propias herramientas de aprendizaje y formas de acercarse, en este caso, a la percusión. En su acercamiento al bullerengue, López hace un relato que narra su proceso de autoaprendizaje el cual implica observar, escuchar, imitar y respetar a los que van adelante, a los maestros. En este relato menciona al tambolero José Ángel como referente del que seguramente aprendió observando.

Mira, al principio fue siempre complicado porque yo no tenía nada de principio en lo que era el bullerengue, pero yo me tomé la tarea de aprender mucho y aprender de los grandes... así vi también de los abuelitos ellos eran bullerengueros, yo recuerdo yo me iba mucho para allá y veía mucho a José Ángel que era un tambolero de los buenos, él murió en tarima tocando allá en Necoclí. Yo me tomé la tarea pues de ver y a los viejos de tambores de Urabá, había músicos que también hacían parte de brisas de Urabá pero ya como esos músicos eran como... estaba Ángel, el niño. Ellos ya tenían las bases de lo que era el bullerengue, entonces yo me pegué mucho a lo de ellos, igual yo fui aprendiendo los golpes tradicionales de cómo se tocaba el bullerengue, el senta'o, chalupa y fandango; cada día capacitándome, cada día me fui estudiando cada golpe como se tocaba el bullerengue senta'o', como se tocaba la chalupa, porque eso tenía sus definiciones de ritmo; entonces yo me fui capacitando cada día más para poder lograr mi

objetivo y tocar en ese grupo porque ella era [Eustiquia] muy exigente muy resabiada en ese tema, a ella le gustaba que le cogieran el tambor y le repicara mucho para ella poder hacerle. A mí me tocó una tarea muy grande para lograr estar en el nivel de ellos y ser un tambolero de ahí (Comunicación personal, 2021).

En su camino de aprendiz López se encontró con el maestro Jairo Romaña y la cantadora y maestra Eustiquia Amaranto, quienes se terminarían convirtiendo en sus maestros y mentores en el bullerengue y en el tambor alegre, y quienes le ayudarían a complementar su formación como tambolero.

[...] Jairo me convocó con la señora Eustiquia para tocarle bullerengue, el tipo pues de ella, pero yo no sabía inicialmente cuál era el bullerengue, yo tenía toda la idea de cómo se tocaba la danza, de cómo se tocaba otra, pero allí no tenía idea; pero ya cuando ya Jairo y doña Eustiquia Amaranto una de las mejores cantadoras que hay pues, nacional e internacionalmente en el tema de bullerengue, ella me contactó para que hiciera parte del grupo de ella, y Jairo y Eustiquia fueron los que me fueron dando las pautas de lo que era el bullerengue, ya muchas cositas con ellos, ellos vienen y me dicen que el bullerengue es así y asá, de esta manera, se trata así, las pautas y yo de parte de ellos fue que inicié en el bullerengue (Comunicación personal, 2021).

Por otro lado, frente a la interpretación en cuanto a la organización de los repiques, menciona que,

A ver, qué te iba a decir yo; al maestro que le aprendí yo un poquito más con el tema del bullerengue, él siempre me decía a mí que el bullerengue no se toca así, repicado dándole espacio a la cantadora, siempre me dijo a mí que manejara las bases como era, me decía que era así, así y asá, -le vas metiendo esto acá- me daba estrategias para que yo

aprendiera y entendiera. Me explicaba que cuando la cantadora está arriba uno debe bajar, cuando ya suben los coristas; ya si uno sube también uno no puede coger así que repique y repique, eso así no da, no se entiende nada de la cantadora, la idea es que se pueda entender la cantadora, lo que ella está diciendo (Comunicación personal, 2021).

De Aprendices a Maestros

Hoy los jóvenes aprendices que relataron su experiencia de aprendizaje, algunos con restricciones para el acceso al bullerengue, son maestros y lideran procesos de enseñanza y aprendizaje de este y del tambor en particular. Sólo Happy tiene bajo su liderazgo diez semilleros de bullerengue en Turbo. Por su parte, López tiene procesos en la casa de la cultura de Turbo. En el caso de Jorge Leudo, su maestro fue el mismo Happy.

La persona que me enseñó a tocar en tambor alegre en el bullerengue fue mi primo hermano Happy. Yarley Escudero, fue el que me enseñó a mí el tambor. Él me ensañaba a tocar de forma tradicional como lo hacemos los de la familia Escudero, y yo también miraba a los demás tamboleros que ensayaban con el grupo Bananeras, y así fue como inicié a enamorarme del tambor (Comunicación personal, 2021).

Pero para contar el paso de aprendiz a maestro implica saber qué es un maestro. Para Haroun Valencia,

Maestro es una persona que tiene un conocimiento general, digamos que no únicamente en este caso de cómo se toca un tambor, cómo se baila bullerengue, o cómo canta, sino cómo formar grandes seres humanos. En mi caso, me gusta más tratar de formar seres humanos, grandes seres humanos, que enseñarles bullerengue, porque es que la mayoría de los bullerengueros nacen con esto (Valencia 2023, citado en Luna et al., 2023).

Para Brayan Minota, el maestro es “aquél sabedor que se formó dentro de esos procesos con los diferentes maestros [...] que se educó en nuestro folclor, para ahora venir a enseñarnos un poco de lo que él aprendió” (Minota, 2023, citado en Luna et al., 2023). Desde este punto de vista, Yarely Escudero, Carlos Mario Cuesta y Jorge Leudo, son maestros. Sin embargo, aunque la pregunta para los maestros se formuló sobre cómo enseñaban, las respuestas coincidían con una preocupación, una urgencia: que no se acabe la tradición.

[...] es seguir los pasos y no dejar caer lo que es el bullerengue, no dejar caer la tradición si es lo que pido yo, lo que yo dejo es mi legado, así como nuestros ancestros y allí se va difundiendo se va pues llevando de tradición en tradición generación a generación (comunicación personal, 2021).

En ese mismo sentido Jorge Leudo (ver fotografía 2) plantea que, “[...] enseñarles a los semilleros para que esa tradición no se pierda. Por ahí hay niñitos que a veces les enseño cositas del bullerengue, ahí está la niña mía que ya toca el bombo⁶, el guazá y pienso enseñarle también a tocar el tambor alegre” (comunicación personal, 2021).

López cuenta que tiene procesos en la Casa de la Cultura de Turbo y enseña los diferentes ritmos y las bases del acompañamiento en el tambor alegre. “este es mi trabajo, la docencia en percusión aquí en la casa de la cultura y pues yo tengo muchos procesos de grupos de niños, siempre dando el conocimiento de este campo que es el bullerengue, como danza”. (comunicación personal, 2021)

Los sucesos políticos y sociales que convocaron al bullerengue en los 90 e inicios del siglo XXI (incluida la violencia política en Urabá), la progresiva incidencia juvenil, la intencionada apuesta por temas de inclusión social y otros, y los nuevos procesos formativos, llevaron al surgimiento del movimiento reconocido con el término *Nueva Ola*, acuñado para

⁶ El llamador

referir al giro que experimenta la práctica, expresado, entre otros factores, en lo académico, lo comercial, lo político (aún incipiente) y el incremento en términos de circulación por fuera de los espacios de los festivales nacionales de bullerengue. En un poco más de la última década, se introducen en el bullerengue nuevos elementos que dan cuenta de transformaciones frente al bullerengue tradicional; el bullerengue no sólo irrumpe en los radares nacionales culturales, sino que además lo hace con la intención explícita de adaptarse para llegar a los nuevos públicos.

Fotografía 2

Tambolero Jorge Leudo tocando el tambor



Nota. © 2019. Janes Quinto

Bajo este horizonte contextual, López en su apuesta como maestro para que los niños aprendan una de las bases del bullerengue: saber escuchar el cantador o cantadora: “los niños que yo he ayudado siempre los meto por ese camino que uno va [...] si el cantador está verseando uno le baja, si los coristas suben pues yo les enseño todo lo que es de esa parte para que ellos vayan viendo” (comunicación personal, 2021). En ese mismo sentido hace un llamado

a que se respeten las bases y su relación con los repiques en los estilos de interpretación dentro de la lógica colectiva del bullerengue.

[...] a mí sí me gustaría que los niños, las niñas y las personas que lleguen al bullerengue, aprendieran a tocar lo tradicional, porque ahora están cambiando mucho los golpes tradicionales, ahora están tocando eso muy suelto, y no tradicional, lo están tocando muy suelto [...] Hay unos que sí lo hacen y respetan, pero hay otros que se están saliendo como del esquema, dan mucho revuelo, mucho repique en eso, y el bullerengue no es de mucho revuelo ni mucho repique, el bullerengue es de uno saber manejar las bases, de escuchar al cantador, saber dónde el cantador está tocando y saber dónde subir y dónde bajar [...] (Comunicación personal, 2021).

Fotografía 3.

Carlos Mario Cuesta, María José Salgado, Diana Torres y Beatriz Berrío.



Nota. © 2021. Joel Padilla Ruiz

Pertenecer a la Familia

Pertenecer a una escuela, familia o dinastía, que no son lo mismo, pero que en el caso del bullerengue sus límites se difuminan; es algo especial. Recibir un legado ancestral, y asumir el reto de transmitir ese legado, sitúa a un artista a un lugar diferente. La grandeza del legado de la familia Escudero aún no se ha dimensionado en el bullerengue. Falta más trabajo para valorar sus aportes al dicho género en Urabá y particularmente en Turbo, para que sean reconocidos por las instituciones, por los jóvenes bullerengueros y por la misma comunidad. Son una familia que de generación en generación han cuidado el bullerengue y su trabajo arduo de sostener procesos por años, ha puesto al bullerengue de Urabá en un lugar relevante dentro de las prácticas culturales del territorio.

Fotografía 4

Maestro Guillermo Escudero Bello



Nota. © Jhon Mario Angulo

La pregunta por el significado de pertenecer a la familia toma particular sentido en un contexto como el de hoy, en el que los jóvenes que se introducen en el bullerengue lo hacen sin

la conciencia de que otros (unos aún vivos y otros que ya no están) estuvieron primero, pusieron las bases y sobre estas se construyó el andamiaje que sostiene muchas de las prácticas culturales tradicionales.

Desde este escenario, Happy dice que, “cuando hablas de la familia Escudero me erizo, mira, estoy erizado, te digo por qué, porque la familia Escudero fue mucho para este municipio y es mucho para este municipio, demasiado” (comunicación personal, 2021).

Happy relata que antes (por lo menos si hacen las cuentas con los abuelos de Happy podríamos estar hablando de los años cuarenta o cincuenta del siglo XX) la vida de la familia Escudero y del barrio Chucunate giraba alrededor del bullerengue. Se podría decir también que el bullerengue atravesaba la vida del entorno familiar y comunitario. “La familia Escudero trajo lo que es la parte del bullerengue, hacían y hacen bullerengue, todavía hacen bullerengue callejero, bacano [...] Antes era puro bullerengue, matrimonio [...] Los cumpleaños, eran los matrimonios, los quinces” (Comunicación personal, 2021).

La presencia en la vida comunitaria se mantiene y el legado se sigue transmitiendo de generación en generación.

Claro y todavía tenemos acá las fiestas patronales también [...] porque fueron falleciendo mis abuelos, mis tías, mis tíos, toda mi familia y aquí va otra generación que somos nosotros [...] y esto va de generación en generación, y ya me llaman es a mí Happy [...] Ahorita en las fiestas patronales estoy yo allá [...] Así que la familia Escudero fue mucho, es y está dando mucho aquí en Turbo y no sólo en Turbo, también en otros lugares (Comunicación personal, 2021).

A la pregunta por el significado de pertenecer a la familia, Jorge Leudo responde:

Tiene mucho significado. Eso es una tradición que no se puede perder y además de eso pues, eso es algo que lo tenemos pues, lo tenemos en la sangre ¿Si me entiende? [...] eso es mi adoración para el bullerengue, todos amigos llevamos el bullerengue por la sangre por los antepasados de nosotros, Mauricia Leudo Agudelo, la abuelita de nosotros [...] y tú miras y los papás de uno, todo eso es prácticamente sangre bullerenguera nosotros lo llevamos en la sangre, si me entiende, eso es una dinastía, esa dinastía Escudero muy poderosa por ese lado. (Comunicación personal, 2021)

La familia se expande y más allá de lazo sanguíneo. Acoge a los que se dejan tocar por el bullerengue, por el golpe del tambor.

[...] siempre nos criamos con esa humildad, no egoísta sino que todo el que venga a nosotros es bienvenido, lo acogemos, eres de nuestra familia, porque nosotros tenemos eso, Janes, eres de nuestra familia, los acogemos como si fueran familia; no, no eres desconocido, eres familia”, entonces, llevamos siempre esa tradición, así eran los ancestros y así hemos sido criados nosotros, nos criaron con esa tradición, nos criaron con ese don, con ese, con ese, con esa humildad, y así nos hemos quedado gracias al señor, gracias a nuestros ancestros que nos dejaron un legado muy hermoso... gracias ancestros donde quieran que estén (Comunicación personal, 2021).

Justamente el lazo de López con los Escudero viene por el lado de la familia extendida: aprendió con los Escudero y tuvo como referente su estilo de tocar el tambor y de hacer bullerengue. López responde la pregunta por el significado de pertenecer a la familia o a la escuela:

Significa mucho porque tú sabes que varios de los Escudero son insignia de aquí del municipio, prácticamente el bullerengue nació de... prácticamente desde que viene la

descendencia. Cuando el bullerengue inició, inició prácticamente de ahí, de ese hogar; fue mucho, mucho cantador, mucha cantadora, mucho músico bueno que salió de allí... o sea, eso significa mucho de pertenecer pues al aprendizaje pues de esa familia, que es algo muy importante porque tú sabes que esa familia siempre ha traído victorias de los festivales, ellos tienen mucha experiencia y mucho conocimiento con el tema del bullerengue; claro, hay artista que ajá...pero pues para mí es muy importante de aprender muchas cosas tanto de los músicos como de la cantadora y cantador, gente muy buena y siempre hay un conocido por allí, ese inicio fue muy importante para mí, recibir opiniones de por ejemplo José Ángel que era un gran tambolero, siempre llegaba a los festivales y en ese entonces siempre ganaba. En ese tiempo muchos se le acercaban incluso yo, y le preguntaba que “¿maestro cómo se hace esto?” y el maestro me explicaba. A mí esto me da un poco de orgullo porque usted sabe que esos Escudero son; han hecho historia en el bullerengue.

Consideraciones Finales

Después del recorrido por la vida de los tres tamboleros y sus relatos de aprendizaje y de maestros, considero relevante que se tenga en cuenta la importancia de valorar, respetar a los ancestros y a los que hicieron y sostuvieron la práctica inicialmente. Es recurrente y sumamente preponderante el valor y el respeto que tienen los tamboleros entrevistados por sus ancestros y por sus maestros. En la pretensión de que la práctica se mantenga viva no se puede olvidar a los ancestros y a su legado; los que aún están, son patrimonio vivo. La memoria de los que ya murieron debe perdurar y el deber de los jóvenes es mantener vivo su legado.

La formación de los tres tamboleros se dio en contextos tradicionales del bullerengue como la familia, la calle, con los familiares y amigos cercanos como maestros. Esto contrasta con la formación actual del bullerengue en Urabá, que no es necesariamente para mal, sino que es necesario tomar de ellos los métodos autodidácticos y la imitación. Hoy hay una tendencia a que los niños, niñas y jóvenes se forman en academias públicas o privadas bajo unas lógicas organizacionales y de mercado, en donde vale pena preguntarse ¿cómo se puede hacer de ese ambiente un espacio familiar cruzado por la amistad, por la protección de la parentela? ¿conviene trasladar a los espacios institucionales todo lo que la familia, la calle y la rueda tienen consigo?

La formación de un tambolero pasa por tocar bien los repiques y los golpes, tocar de acuerdo con las bases y acompañar el canto y el baile. El llamado que hacen los tres tamboleros es volver a las bases, dejar el virtuosismo y conectar más con la música, con el canto, con el baile. Esto no va en contravía con los cambios que se pudieran dar en las prácticas artísticas y culturales, más bien llama la atención una formación más sólida. Tal vez se hace más necesario pensar hoy, no en un tambolero solista (como se dijo arriba) sino en un tambolero acompañante,

ese que dirige, que regula, que da pautas, que escucha, que lee los gestos y que puede armonizar con su toque todo el bullerengue.

Si bien es cierto que, en el contexto de los procesos de sistematización de los conocimientos de los maestros, estos corren el riesgo de convertirse en una mercancía que sólo beneficia al investigador o a la institución, y teniendo en cuenta que el conocimiento de los maestros debe tratarse con cuidado y respeto; es necesario que haya más investigaciones sobre la pedagogía, las prácticas culturales y artísticas de tradición oral. El proceso de volver explícito el conocimiento tácito de los maestros puede hacerse con ellos, se puede construir de manera equilibrada, de manera tal de hacerles coautores de su propia historia, que sean arte y parte de los artículos de investigación que se citan y que puedan también recibir algún beneficio por participar de la susodicha.

Referencias Bibliográficas

- Alfonso Sánchez, I. (2003). Elementos conceptuales básicos del proceso de enseñanza-aprendizaje. *ACIMED*, 11 (6). http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1024-94352003000600018&lng=es&tlng=es
- Álvarez, A. & Del Río, P. (1990). Aprendizaje y desarrollo: la teoría de la actividad y la Zona de Desarrollo Próximo. En C. Coll, J. Palacios & A. Marchesi (Eds.). *Desarrollo psicológico y educación. II. Psicología de la Educación*. Alianza Editorial. 93-119
- Arcila Estrada, M., López Gil, G. & Hurtado Escobar, L. (2022). Bullerengue en Urabá, manifestación sociocultural compleja. Una perspectiva interdimensional. *Revista Encuentros*, 20 (01), 10-28. <https://doi.org/10.15665/encuen.v20i01.2278>
- Arcila Estrada, M., López Gil, G. & Hurtado Escobar, L. (2017). *Inventario participativo del bullerengue en Urabá*. Universidad de Antioquia: Facultad de Artes
- Díaz, Y. & Henao, M. (2023). *Plan Especial de Salvaguarda del Bullerengue*. Gobernación de Antioquia
- Garay Herazo, K; Torres Cogollo, J. & Villadiego Jaraba, J. (2022). *Estrategias pedagógico-didácticas para la enseñanza del bullerengue en los estudiantes de grado sexto de la Institución Educativa Rancho Grande de la ciudad de Montería* [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Córdoba
- Gutiérrez Ortiz, N. C. (2012). *Los modos tradicionales de transmisión de repertorio y técnicas del bullerengue. En la búsqueda de un modelo teórico para la enseñanza urbana de las prácticas musicales tradicionales* [Tesis de maestría]. Universidad CAECE

Guzmán, J. & Grijalba, J. (2022). Educación superior: percusión latinoamericana y el patrimonio cultural inmaterial. *Pensamiento palabra y obra*, (27), 6-19.

<https://doi.org/10.17227/ppo.num27-14178>

Hernández, R., Fernández, C. & Baptista, M. (2010). *Metodología de la investigación científica*. Mc Graw Hill

Hurtado L. (2022). *Bullerengue en Urabá, Colombia: Análisis Danzario del Estilo de Baile de la Dinastía Escudero*. Instituto Superior de Arte

Little Musical Steps. (2015). *La importancia de los padres en la clase de música*.

<https://littlemusicalsteps.com/2015/10/la-importancia-de-los-padres-en-la-clase-de-musica/>

Luna, J.J, Luna, L.E, Patiño J.F. (2023). *Enseñanza y aprendizaje del tambor alegre en el bullerengue: Una aproximación a la metodología y el lenguaje interpretativo del maestro Haroun Valencia Lozano* [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia

Martínez García, B. (2008). El aprendizaje de la cultura y la cultura de aprender. *Convergencia, Revista de Ciencias Sociales* (48), 287-307. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-14352008000300011&lng=es&tlng=es

Minski, S. (2008). *Cantadoras afrocolombianas de Bullerengue*. La Iguana Ciega

Montes, N. (2015) *Tocar el Tambor del Bullerengue en el Estilo de Emilsen Pacheco* [Tesis de maestría]. Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Moreno López, N., Sánchez Torres, A., Pérez Raigoso, A., & Alfonso-Solano, J. (2020).

Tradición oral y transmisión de saberes ancestrales desde las infancias. *Panorama*, 14 (26), 184-194. <https://doi.org/10.15765/pnrm.v14i26.1489>

- Olarte, P. (2016). *Caracterización de los Procesos de Transmisión del Tiple Colombiano en Tres Contextos de Aprendizaje no Formal* [Tesis de Maestría]. Pontificia Universidad Javeriana. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.10554.19596>
- Paternina, A. & Alvarado, J. (2023) Posicionamiento del bullerengue como parte de la identidad cultural desde la pedagogía. En Millán, A., Palacios, N. & Florez, I (Eds.), *La etnoeducación en Colombia: una mirada desde las prácticas pedagógicas y la investigación de los maestros* (pp.159-187). Ediciones Uniandes. <https://doi.org/10.22430/9789585122758.07>
- Rodríguez, W. (2018). Herramientas culturales y transformaciones mentales: Las tecnologías de la información y la comunicación en perspectiva histórico-cultural. *Actualidades Investigativas en Educación*, 18 (2), 1-21. <http://doi.org/10.15517/aie.v18i2.33068>
- Sánchez, T. & Acosta, A. (2008). Música popular campesina. Usos sociales, incursión en escenarios escolares y apropiación por los niños y niñas: la propuesta musical de Velosa y Los Carrangueros. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 6 (1), 111-146. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1692-715X2008000100005&lng=en&tlng=es
- Teorías de Aprendizaje (s.f.). *Teoría del Aprendizaje Sociocultural*. Junta de Andalucía https://www.juntadeandalucia.es/averroes/centros-tic/14700420/helvia/aula/archivos/repositorio/0/142/html/teoras_de_aprendizaje.html
- Valverde, A. (2005). La tradición oral: entre la enseñanza y la historia. *Revistas Universidad Tadeo Lozano*. <http://revistas.utadeo.edu.co>
- Zapata, P. (2017). *Bullerengue urabaense: música memoriosa en resistencia* [Tesis de maestría]. Pontificia Universidad Javeriana. <http://hdl.handle.net/10554/22339>