



UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
1803

Una mirada sociológica a los cambios en la práctica tradicional de bullerengue en el municipio de Chigorodó

Angélica Cújar Flórez

Daniela David Vivas Rivera

Liseth Jurado García

Trabajo de grado para optar al título de socióloga(s)

Asesora

Andrea Lissett Pérez Fonseca

Postdoctora en Antropología Social

Universidad de Antioquia

Facultad de Ciencias Sociales y Humanas

Departamento de Sociología

Apartadó

2020

Resumen

Este ejercicio de investigación se propuso seguirle el rastro histórico al bullerengue a través de los testimonios vivos de bullerengueros/as del municipio de Chigorodó, con el propósito de evidenciar cambios internos y externos en la práctica que dieran cuenta de la incidencia de factores sociales, políticos, culturales y económicos en sus formas de concebirla. Además de poner en discusión las percepciones que se tienen dentro de la comunidad bullerenguera en torno al carácter tradicional del bullerengue; generando variadas reflexiones sobre el tema, respecto a procesos micro, relacionados con las subjetividades individuales y colectivas desde las cuales expresan su identidad, y macro, referidos a la globalización y el surgimiento de medios, escenarios y plataformas (de producción, reproducción y circulación) desde las cuales el baile cantao se re-configura y adquiere otros sentidos –propios de la industria cultural–, lo que expone dos panoramas distintos: uno, ligado a la pervivencia de la práctica, que se adapta a las nuevas dinámicas para asegurar su continuidad en el tiempo, y otro, inserto en las lógicas del mercado como producto comercializable y transferible.

Palabras clave: bullerengue, tradición, práctica, cambios.

Abstract

This research proposed to follow the historical trail of the bullerengue through the live testimonies of bullerengueros from the municipality of Chigorodó, with the purpose of demonstrating internal and external changes in practice that would account for the incidence of social, political, cultural and economic factors in their ways of conceiving it. In addition to discussing the perceptions that are held within the bullerenguera community around the traditional character of the bullerengue, generating various reflections on the subject, regarding

micro processes, related to individual and collective subjectivities from which they express their identity, and macro, referring to globalisation and the emergence of media, scenarios and platforms of (production, reproduction and circulation) from which the cantao dance is re-configured and acquires other meanings - typical of the cultural industry - which exposes two different panoramas: one, linked to the survival of the practice, which adapts to the new dynamics to ensure its continuity over time and another, inserted into market logics as a marketable and transferable product.

Keywords: bullerengue, tradition, practice, changes.

Agradecimientos

Angélica

A Danzas del Ayer y a Bulla y Tambó, por abrirnos un espacio en su cotidianidad, en su práctica. Por creer en nuestras buenas intenciones y permitirnos construir en su compañía. Por la alegría, los conocimientos y las cosas tan lindas que nos compartieron en este proceso.

A Jhonny Rentería por su entrega, su nobleza y su afecto. Por ayudarnos a ver el bullerengue desde otros ojos, desde los ojos de la lucha, la vida y la resistencia. Por habernos brindado su apoyo y conocimiento mientras el universo se lo permitió.

A mis compañeras Dani y Lizz, por haberse esforzado tanto y poner todo de su parte para que esto fuera posible. Por las extensas horas de trabajo donde siempre estuvieron dispuestas a hacer su máximo esfuerzo. Por ver las cosas que yo no veía y por decirme de la manera más franca posible cuando estaba fallando. Por el apoyo no solo académico sino también emocional. Por el cariño y por la parcería que se construyó gracias a esta investigación.

A la profe Andrea, por haberse querido embarcar con nosotras desde un principio en este proyecto. Por aconsejarnos y servir de guía cuando nos encontrábamos divagando. Por poner a nuestra disposición su conocimiento y trayectoria.

A los profes: Maribel, Olga, Wilmar, Claudia y Einer, por ayudarnos, desde sus respectivos enfoques, a hacer aproximaciones teóricas más acertadas y acudir a nuestros llamados cuando les necesitamos. A la vez, por contribuir a nuestra formación sociológica, en general, fundamentándose más allá de lo teórico en lo humano.

A mi mamá, por darme la mano siempre que la necesité, por enseñarme a dar lo mejor de mí y por su compañía física. A mi papá por haberme dado tanto amor en vida; por haberme

exigido lo suficiente como para demostrar que siempre se puede dar más y, por supuesto, por su compañía espiritual.

A todas las personas que participaron en la construcción de este resultado final les doy las gracias, porque sin ellos nada de esto se hubiera llevado a cabo. Gracias por contribuir a nuestra formación no solo académica sino también personal.

Daniela

Quiero expresar mi gratitud a los profesores y profesoras que durante el pregrado de sociología en Urabá aportaron parte de su conocimiento en la construcción no solo de este trabajo de forma académica sino también con su calidez y energía.

A nuestra asesora y profesora Andrea Lissett Pérez, quien se conectó profundamente con los sentires de este territorio, en especial el bullerengue. A ella, gratitud infinita por ser guía y por apostarle a Urabá.

Al bullerengue de Chigorodó, en especial a Bulla y Tambó y Danzas del Ayer, que luchan por mantener viva la memoria de lo que somos y de la lucha histórica que han dado los pueblos contra los poderes hegemónicos.

A la memoria de mi amigo, maestro y hermano Jhonny Rentería, quien inspiró este camino hacia el bullerengue. En las tierras de mi memoria vivirás por siempre.

A mis compañeras de trabajo, quienes acompañaron este sueño durante tres años, años de desencuentros, aprendizaje, tristezas y alegrías, pero sobre todo de mucha gratitud y amor.

A mi madre, hermanas y pareja (compañero), quienes han sido hoguera en este mundo que convulsiona.

Liseth

A la memoria de Jhonny Rentería, cultor y artista de Chigorodó, quien dedicó una parte importante de su vida a la recuperación, resguardo y difusión de la cultura bullerenguera en el

municipio, contando el territorio a través de sus composiciones y contribuyendo a darle mayor visibilidad nacional e internacional a esta práctica ancestral por medio de la labor realizada con el grupo artístico-cultural Bulla y Tambó. Un agradecimiento eterno por los aportes hechos a la construcción de este trabajo. Su sensibilidad, capacidad de entrega e infinita sabiduría abonaron ideas y dieron riego a varios planteamientos de la investigación, haciendo aflorar nuevas reflexiones en torno a la relevancia sociocultural de este baile cantao.

A las y los integrantes de Bulla y Tambó, por acogernos en su espacio de encuentro creativo, donde se juntaban a ensayar y a compartir alrededor de los tambores y la magia del bullerengue.

A la agrupación Danzas del Ayer por recibirnos con hospitalidad y permitirnos conocer la práctica a través de sus relatos y vivencias.

Gracias sinceras a mi familia, en especial a mi madre por ser mi soporte de vida, por abrazar mi vulnerabilidad, alimentar mi ánimo y apoyar mi crecimiento personal y profesional.

A nuestra asesora, por el compromiso, la dedicación y el interés que tuvo desde el inicio con el proceso.

Y por supuesto, a mis queridas compañeras Daniela y Angélica por la experiencia compartida, la sororidad, la paciencia, el aprendizaje y los desencuentros. Gracias a la academia por juntarnos en el camino, a la vida por unirnos espiritualmente y la amistad por ser la trinchera en tiempos de crisis.

Tabla de contenido

Problemática	10
Capítulo 1. Estado del Arte	18
Capítulo 2. Marco teórico	25
Capítulo 3. Contextualización del bullerengue en el municipio de Chigorodó	38
Capítulo 4. Canto, baile e instrumentos en el bullerengue	50
Canto.....	53
Baile.....	57
Instrumentos	62
Tambores.....	64
Tambor alegre o hembra	65
Tambor llamador o macho	65
Totuma	66
Guache	67
Palmas	68
Tablitas.....	68
Capítulo 5. Trayectoria de las agrupaciones de bullerengue del municipio de Chigorodó ...	69
Danzas del Ayer.....	69
Bulla y Tambó.	75
Capítulo 6 Los cambios en la tradición del bullerengue en el municipio de Chigorodó	80
Panorama intergeneracional	80
Relaciones de poderes y saberes.	86
Relación intergeneracional y persistencia de la práctica	90
Género: Cambios en los roles	97
La industria cultural: Nuevas formas de producir y reproducir el bullerengue.....	101
Capítulo 7 El bullerengue: una tradición que resiste	110
Referencias	127
Medios audiovisuales	131
Medios en línea.....	132

Tabla de ilustraciones

Ilustración 1 Proyecto educativo de la casa de la cultura y los vigías del patrimonio de Chigorodó sobre la historia del municipio. Revista educativa ilustrada Chigorodó Río de Guaduas. De la tagua al banano (2015).....	38
Ilustración 2 Proyecto educativo de la casa de la cultura y los vigías del patrimonio de Chigorodó sobre la historia del municipio. Revista educativa ilustrada Chigorodó Río de Guaduas. De la tagua al banano (2015).....	40
Imagen 1 Artículo de periódico 1982. Cultura Chigorodó (2020a).....	41
Ilustración 3 Proyecto educativo de la casa de la cultura y los vigías del patrimonio de Chigorodó sobre la historia del municipio. Revista educativa ilustrada Chigorodó Río de Guaduas. De la tagua al banano (2015).....	43
Ilustración 4 Proyecto educativo de la casa de la cultura y los vigías del patrimonio de Chigorodó sobre la historia del municipio. Revista educativa Chigorodó Río de Guaduas. De la tagua al banano (2015).	47
Imagen 2 Agrupación Danzas del Ayer. Cultura Chigorodó (2020d).....	49
Imagen 3 Rueda bullerenguera en el marco del Festival de Bullerengue. Año 2019. Archivo personal.....	52
Imagen 4 Darlina Saénz, cantadora de Palmeras de Urabá y Jhonny Rentería. Festival Nacional de Bullerengue, Puerto Escondido. Año: 2016. Archivo personal.....	54
Imagen 5 Obra de bullerengue : "Desterrados". Año: 2014. Archivo personal.....	57
Imagen 6 Bailadoras de Danzas del Ayer. Cultura Chigorodó (2020b).....	61
Imagen 7 Taller interactivo: ¿Qué representa el bullerengue para ti? Año: 2017. Archivo personal.....	63
Ilustración 5 Infografía de tamboress. Losoficios.co.(s.f.).	64

Imagen 8 Totuma de bullerengueros en el Festival Nacional de Bullerengue, Puerto Escondido. Año: 2016. Archivo personal.....	66
Imagen 9 Fruto del árbol de totumo. Archivo personal.....	66
Imagen 10 Totuma de la agrupación Bulla y Tambó. Archivo personal.....	66
Imagen 11 Guache. Morillo (2019).....	67
Imagen 12 Tablitas. Archivo personal.....	68
Imagen 13 Tablitas. Archivo personal.....	68
Imagen 14 Integrantes de Danzas del Ayer. Cultura Chigorodó (2020c).....	69
Ilustración 7 Agrupación Danzas del Ayer. Revista educativa ilustrada Chigorodó Río de Guaduas. De la tagua al banano (2015).....	71
Imagen 15 Danzas del Ayer en la conmemoración del Día Nacional de la Memoria y la Solidaridad con las Víctimas del Conflicto Armado en Colombia. Año: 2017. Archivo personal.....	72
Imagen 16 Integrantes de la agrupación Danzas del Ayer. Arcila et ál. (2018).....	74
Imagen 17 Bulla y Tambó en el Festival Nacional de Bullerengue en Puerto Escondido. Año: 2015. Archivo personal de Bulla y Tambó.....	75
Imagen 18 Integrantes de Bulla y Tambó en la grabación del disco "Cantador, una oda a la vida". Archivo personal de Bulla y Tambó.....	79

Problemática

El bullerengue, como se conoce hoy en día, forma parte del complejo artístico, étnico, social y cultural de prácticas dancísticas y sonoras reconocidas como «bailes cantaos»¹ de la costa atlántica colombiana y, como lo sostiene Pérez (2014) tiene sus orígenes en la Isla de Barú², con los cimarrones; sin embargo, cabe la posibilidad de que su existencia o práctica primigenia se remonte a otro periodo y espacio geográfico, por su carácter itinerante; o que, su aparición o presencia en territorio colombiano sea indeterminada, debido a que es un ritmo propio de la tradición oral dado que viaja y se desplaza a través del tiempo.

Las raíces del bullerengue, según su versión más difundida –aun con imprecisiones históricas–, se remonta a las comunidades palenqueras, específicamente a los/las descendientes de los cimarrones de la costa Caribe de Colombia, y en general, al conjunto de sus manifestaciones culturales, saberes ancestrales y formas de vivenciar y significar la cotidianidad, entre las que se encuentran la música y, con ella, sus expresiones corporales, instrumentales y dancísticas. Como lo afirma Pérez (2010) el arraigo del bullerengue se halla en la memoria colectiva de los pueblos, es decir, en sus construcciones históricas, culturales y performativas que se transfiguran en reflexiones propias de los actores en contexto. Este primer dato histórico puede

¹ Benítez (2009) señala que todos ellos comparten una serie de características que nos permiten integrarlos en una misma categoría y los describe de esta manera:

- Son ritmos interpretados por grupos extensos (más de 12 personas).
- El tambor principal es cónico, por lo general hecho con maderas de banco o carrito, forrado con piel de chivo, venado o zaino, tensado con cuerdas de fique y cuñas de madera; en la mayor parte del área de influencia de los bailes cantaos a este tambor se le llama “alegre” o tambor mayor; mientras en la región del río Magdalena, donde se interpretan los aires de tambora, pajarito y chande, a ese mismo tambor se le conoce como “corrulao”.
- El grupo se compone de una o más personas que cantan, y por lo general son mujeres mayores de 50 años, un grupo que hace coros y palmas, y otras personas que bailan.
- La mayoría de las canciones empiezan con un llamado por parte de la cantadora o cantador, en el cual se menciona el coro; otro elemento característico es la recurrencia del juego entre el canto principal y el coro.
- No existe la intervención de instrumentos melódicos o de viento. (p.81).

² Zona costera ubicada al sur de Cartagena, Bolívar. Barú, también es referenciado por cronistas como destino de los esclavos fugados o cimarrones «que, al huir de la ciudad de Cartagena, se asentaban en territorio de difícil acceso y, junto con indígenas, conformaban las llamadas rochelas o palenques» (Durán, 2009, citado en Observatorio Islas del Rosario y San Bernardo, s.f.)

ser tomado como precedente para hablar de la génesis del bullerengue en Colombia. “Las experiencias acumuladas en la memoria colectiva, la que se ha acordado en llamar: La Tradición Oral, el hombre³ se vale de los lenguajes artísticos para representar todo cuanto ha construido – ideado.” (Pérez, 2014, p. 31), de ahí que este baile cantao sea considerado dentro de las músicas tradicionales, justamente por la particularidad que posee: su transmisión oral y su herencia generacional.

Debido a los constantes flujos migratorios, esta práctica cultural se extiende a otros municipios de los departamentos de Bolívar, Córdoba, Antioquia y a algunas zonas del Darién en límites con Panamá; posterior a esto, se continúa difundiendo por otros lugares del país como Sucre, Bogotá, Barranquilla, e incluso, fuera de Colombia. Los Festivales Nacionales de Bullerengue que tienen lugar en Puerto Escondido (Córdoba), Necoclí (Urabá) y María La Baja (Bolívar)⁴, también han permitido observar la apropiación del bullerengue en otros territorios distintos a los iniciales.

Esta práctica, que se ha instalado con una evidente impronta africana, se viene reafirmando con la ayuda del baile, el canto y el sonido del tambor que, más allá de ser un instrumento de percusión, comunica un universo simbólico y ancestral por medio de una

³ Teniendo en cuenta que anteriormente se utilizaba el genérico “hombre” para referirse a ambos sexos, queremos dejar en claro que, en este caso preciso, el autor se refiere tanto a hombres como a mujeres.

⁴ Estos encuentros culturales surgieron a finales de los años 80 como alternativa a la progresiva desaparición de la práctica que se estaba presenciando, producto de distintos factores: por un lado, la violencia, como fenómeno intimidatorio, y por el otro, el fallecimiento de una generación de bullerengueros/as de larga tradición sin el consecuente relevo; lo que imposibilitó en gran medida el ejercicio y la transmisión de esta (Arcila et ál., 2018). El primer Festival Nacional de Bullerengue se organizó en Puerto Escondido en 1988 (tiene lugar en el mes de junio); el segundo, en Necoclí en 1989 (se realiza en octubre); y el tercero, en María La Baja en 1990 (se lleva a cabo en diciembre). Los tres festivales cuentan con una dinámica escénica en la que participan –durante 3 días– alrededor de 15 a 20 agrupaciones provenientes de diferentes regiones del país y del exterior, quienes son evaluadas por jurados que califican su presentación, puesta en escena y los tres aires propios del bullerengue. Su objetivo principal es afianzar la identidad cultural afrocaribeña, en un espacio de participación y promoción de sus tradiciones orales y dancísticas que tiene acogida por un público muy variado (al cual asisten locales y foráneos, además de investigadores y músicos), donde concurren grupos nacionales e internacionales, lo que demuestra la apropiación de este baile cantao.

sonoridad a la que sus portadores/as dotan de sentido y significado; es así, como los y las bullerengueras no solo narran en sus cantos historias de la vida cotidiana, sino que en su corporalidad también hay grabadas memorias mítico-rituales de sus antepasados, lo que ha permitido mantener viva la práctica a lo largo del tiempo. Para Pérez (2014), el cuerpo “es un sistema de vibración sonora estructural emocional” (p.31), lo que se traduce en una relación directa del cuerpo como instrumento natural de la música en expresión y movimiento, con un lenguaje que envuelve el pensar, el sentir y el actuar, logrando una armonía entre todos los elementos.

En este punto conviene subrayar que, dentro del departamento de Antioquia, Urabá es el lugar con mayor presencia bullerenguera. El bullerengue y su entramado de relaciones ha tenido expresiones muy marcadas en la zona que se registran desde 1800 hasta la actualidad (Pérez, 2014). Las manifestaciones más antiguas –expresadas en saberes ancestrales asociados a la cocina, la música, la medicina tradicional, entre otros– son evidencia clara del asentamiento en el territorio de pobladores/as provenientes de Barú, que migraron buscando mejorar sus condiciones de vida y trayendo incorporada toda una herencia cultural reflejada en fiestas rituales propias de las comunidades negras que echaron raíces en la región, conservándose y nutriéndose con el paso de los años. Las diferentes agrupaciones⁵, vistas como las “unidades fundamentales de transmisión y reproducción del bullerengue” (Arcila et ál., 2017, p.17) y las festividades realizadas a lo largo y ancho de la geografía urabaense, reafirman la existencia latente de una tradición que se renueva y se resignifica constantemente.

⁵ En Urabá las agrupaciones también establecen entre ellas relaciones que les permiten reconocerse como una sola familia del bullerengue y aunque en muchas de sus dinámicas se presentan tensiones y conflictos, podría afirmarse que funcionan como una red. (Arcila et ál., 2017, p.10).

Urabá, territorio asociado históricamente con el narcotráfico y la violencia, está habitado tanto por nativos como por descendientes de los indígenas Emberá, Gunadule y Senú, a la vez que por afrocolombianos y mestizos; de vocación agrícola variada, con extensos cultivos de banano⁶. Debido a su posición –ubicado en el extremo noroccidental del país– congrega en torno a sus dinámicas socioeconómicas una geografía humana rica en modos y formas culturales que dan cuenta del litoral pacífico, de la costa atlántica de Colombia y de la zona interandina, mostrando así, complejidad en las formas de relaciones sociales y de las personas con su entorno. Ahora bien, en toda esta diversidad cultural, las músicas y danzas tradicionales constituyen parte de la identidad de la región; al ser esta una región geográficamente cercana al Pacífico y a la costa norte colombiana, permite entender la presencia de muchos de los ritmos nativos de estas zonas del país, como es el caso del bullerengue.

En relación con lo dicho anteriormente y partiendo del interés del ejercicio investigativo, se situará la mirada en el municipio de Chigorodó, eje cultural de Urabá, perteneciente a la zona central, también conocida como eje bananero de la subregión; fue elegido en vista de que este municipio posee una amplia tradición bullerenguera y, sumado a ello, presenta un importante rasgo para el análisis del carácter intergeneracional, a la luz de la existencia de dos agrupaciones con características particulares: una de ellas conformada por familiares o parientes de quienes fueron matronas o bullerengueros de larga tradición del municipio, aunado a la transmisión por línea de parentesco, en el caso de algunas/os de ellas/os; y la otra, es una agrupación reciente, integrada por jóvenes que se juntaron con la intención de rescatar y preservar el bullerengue en Chigorodó, varios/as de ellos/as con antepasados bullerengueros.

⁶ Producto representativo para esa zona del país y de gran valor en las exportaciones colombianas.

Respecto a la presencia del bullerengue en el municipio, Castrillón et ál. (s.f.) reseña el arribo de este baile cantao y menciona a algunos de sus exponentes de mayor experticia que dejaron mayor recordación:

El bullerengue llega a Chigorodó en los comienzos del siglo XX con personajes de una larga trayectoria en el manejo de los instrumentos propios de este ritmo entre los que perdurarán en la memoria de los nativos los nombres de Adolfo Julio, padre de Luis, Adolfo y Castor, afanados tamboreros quienes junto con Escoló Mena y un señor Orozco Montero proceden del Chocó, ponían con sus instrumentos el ritmo a todas las fiestas; bastaba con que solo uno de los expertos en el manejo del tambor comenzara a tocar para que fueran llegando los demás. (p.85)

Es importante, entonces, para efectos del proceso de investigación, reconocer el carácter histórico de la práctica, al tiempo que se hace necesario contextualizarla en el presente. Esta, como expresión cultural tradicional, se ha mantenido espaciotemporalmente gracias a su carácter generacional exteriorizado mediante la transmisión oral de sus componentes culturales, artísticos y vivenciales relacionados con el legado sonoro y testimonial del mismo.

En otras palabras, el bullerengue, en esencia, ha sido un conjunto de saberes y formas rituales transmitidos y heredados de generación en generación por medio de la oralidad aún vigente. A pesar de ello, y no perdiendo de vista las nuevas dinámicas globales y la irrupción de los medios de comunicación masiva, es evidente que el bullerengue, situado como práctica tradicional, se encuentra atravesado por estas nuevas lógicas de creación, difusión y dinamismo, lo que puede representar cambios o poner en vilo el concepto de tradición, entendido popularmente como la “transmisión de los elementos de una cultura de una generación a otra” (Gómez de Silva, 1988, citado en Madrazo, 2005, p. 118). Específicamente hablando, estos

corresponden a un legado que se enuncia en el baile, el canto, y la ejecución del tambor y concentran la reserva testimonial de varias generaciones atrás.

Avanzando en nuestro razonamiento, y en un intento por reconstruir el imaginario acerca del carácter tradicional dentro del bullerengue –teniendo como referentes las dos agrupaciones de Chigorodó y sus percepciones acerca de esta noción–, es preciso seguirle el rastro a los cambios que se han generado dentro de la práctica, paralelo a las transformaciones que se producen al interior de la misma sociedad y que pueden o no estar influyendo en las maneras recientes de concebirlo.

Esta investigación es necesaria en tanto permita evidenciar, analizar y explicar los cambios que se dan dentro de una práctica tradicional atravesada por cuestiones estructurales referentes a procesos a nivel social, cultural, político y económico que, más allá de un efecto a escala colectiva, conlleva a una afectación en la construcción de representaciones de cada sujeto, y a preguntarse cómo a partir de estos fenómenos se determinan asuntos de identidad. Por ende, la relevancia de centrar la mirada en los cambios consiste en analizar la práctica no tanto en clave del riesgo que conlleva su desaparición, sino en cuanto al proceso de adaptación y re-creación y a la forma en que se viene produciendo y reproduciendo, teniendo muy presente las relaciones de poder por las que puede estar mediada.

Retomando lo anterior, es necesario enfatizar en que el análisis de los cambios en la práctica del bullerengue en el municipio de Chigorodó, no se limita a la premisa que considera este baile cantao como mera ejecución artística y/o folclórica; implica entender el bullerengue como una expresión ancestral propia de las comunidades afrodescendientes, que habla de unos sujetos con potestad de la práctica que se encuentran en un contexto de dominación.

Esta perspectiva ampliada va a permitir trascender el plano superficial que reduce al bullerengue a un asunto meramente estético o sonoro, atribuyéndole un sentido sociológico y etnográfico al ejercicio de investigación en el cometido de observar minuciosamente los cambios y las dinámicas internas y externas que se manifiestan a través de su ejercicio o puesta en escena.

Para empezar a distinguir los cambios en el bullerengue, es importante contar con una mirada panorámica de la realidad en la que se encuadra o produce, ya que esta va a facilitar una comprensión amplificada del campo de estudio. Por tal razón, surge el interés por adentrarse en una práctica cultural atávica, pues va a posibilitar hacer una lectura de las nuevas lógicas a las que se está viendo sometida y en las que persiste y se acopla para lograr mantenerse en el tiempo.

Se apunta a los cambios que surgen en ella, tanto en su dimensión manifiesta, cotidiana e inmediata, así como en su condición latente, que dicho de otra manera, vendrían siendo los factores del contexto que la rodean y que terminan por tener incidencia; con el propósito de insistir en la importancia de los estudios culturales, en este caso de la música tradicional afrocolombiana, por un lado, para visibilizar trayectorias y procesos de creación que han estado históricamente sumidos en el anonimato o a los que, por cuestiones económicas no entraron en ese circuito de la industria cultural, y por el otro, hacer visibles agrupaciones que están incursionando en el bullerengue como forma de apropiación y rescate de la tradición y en respuesta a los géneros que están acaparando la escena musical.

La trascendencia de este ejercicio investigativo radica no solo en analizar los cambios y la metamorfosis del bullerengue en su acontecer histórico y actual, sino en dotar de sentido y significado esas variaciones que empiezan a ser visibles en la comunidad bullerenguera y que, en últimas, son consecuencia de transmutaciones que corresponden a un orden político, económico,

social y cultural, es decir, a un enjambre de relaciones que figuran en la atmósfera de sus representaciones a partir de las cuales constituyen finalmente su identidad.

Capítulo 1

Estado del arte

Los trabajos hechos sobre bullerengue datan de 1987 hasta la fecha. En su mayoría, tanto a nivel nacional como regional, tienen un enfoque etnomusicológico, sin embargo, se encuentran registros desde otras disciplinas como el derecho, la historia, la antropología y la sociología. Estos estudios tienen como objetivo principal desentrañar aspectos relacionados con el origen y los significados de elementos que corresponden a la práctica, además de simbologías relevantes para quienes la practican.

En cierta medida, puede resultar compleja la búsqueda de material bibliográfico sobre el bullerengue si se hace la consulta utilizando este término como factor principal, esto, debido a que, como lo menciona Muñoz (2003), al ser el bullerengue una de las variantes rítmicas del complejo genérico que es conocido como baile cantao, muchos de los estudios hechos sobre el tema pueden estar consignados con esas denominaciones. Dichas investigaciones están ubicadas, en su mayoría, en el plano nacional, puntualmente en la región Caribe, puesto que se sitúa el origen del bullerengue en esa zona del país.

List (1987), Muñoz (2003), Benítez (2009), Tovar (2012) y Pérez (2014) mencionan elementos que permiten situar el origen de este baile cantao y, de esta forma, dar cuenta de la configuración de la misma en algunos espacios como los municipios de María La Baja, Puerto Escondido, Barú, San Basilio de Palenque, Urabá y Carmen de Bolívar, entre otros.

Los autores de estos textos remontan los inicios de la práctica a la época colonial, cuando los colonizadores trajeron a los africanos que fueron esclavizados y ellos, una vez en el territorio colombiano, en medio de la lucha que se daba por querer sobrevivir y hacer persistir muchas de

sus costumbres, se adhirieron a dinámicas que estaban presentes en la zona. List (1987) demuestra en su estudio, que el bullerengue tiene en su ritmo presencia de rasgos europeos, e incluso, que podría también haber en él elementos de la música amerindia; a pesar de ello, en vista de que no hay una suficiente documentación sobre la música de los nativos, no se puede afirmar a ciencia cierta su influencia en estos ritmos caribeños.

Silva (2016) y List (1987) desarrollan su perspectiva desde lo musical. Describen de forma exhaustiva cómo se da la práctica musicalmente, enfocándose así en la rítmica y la métrica de la canción y la música folclórica de la costa, a través de la descripción del baile, el modelo de llamada y respuesta, los instrumentos y el papel que ocupan los/as bailadores/as y cantadores/as en la práctica; para que, finalmente, en el caso de Silva (2016), en virtud de un estudio de caso, se haga una reflexión en torno a los modos de producción y circulación del bullerengue desde lo rural y desde lo urbano.

Respecto a otros aspectos mencionados en las investigaciones, también se destaca la corporalidad como uno de los más relevantes a la hora de hacer música, puntualmente, a la hora de hacer bullerengue. “La voz y las manos fueron los instrumentos primerizos de los cuales se valió el hombre en los albores del oficio musical. A instrumentos de origen natural se le incluyó otro miembro corporal, los pies.” (Muñoz, 2003, p. 4). El cuerpo, es convertido en un instrumento musical, por medio del cual, el hombre es capaz de transmitir emociones y sentimientos y, a la vez, sirve como elemento memorioso que se expresa mediante sonoridades exteriorizadas en la expresión musical danzaria. Es por eso que, a partir de aquí se configura un lenguaje corporal propio que corresponde y caracteriza a cada grupo o comunidad. Con las posturas y los gestos del cuerpo nos están narrando la historia, y quienes no desarrollan las

capacidades comunicativas como el canto, utilizan otros lenguajes corporales como el baile (Tovar, 2012).

En cuanto al surgimiento de los festivales se refiere, Pérez (2014) y Benítez (2009) sostienen posturas que se contraponen; por un lado, se apoya que los festivales han generado espacios de encuentro, experimentación e intercambio de saberes, pero, por otro lado, ha afectado notoriamente la forma en la que se abordan las prácticas musicales tradicionales, lo cual ha suscitado transformaciones. Estos autores realizan una reflexión sobre el hecho de que los festivales no han sido vistos como una fuente importante de investigación durante estos años.

Ambos autores hacen aproximaciones al tema de la tecnología y el surgimiento de los festivales, dando apertura al panorama de los cambios en algunos ritmos tradicionales del Caribe colombiano, siendo los últimos uno de los factores que pueden propiciarlos. “Debido a los avances tecnológicos como la radio, la televisión y las diferentes formas de reproducción de música— afectaron notoriamente las costumbres musicales de los pueblos costeros.” (Benítez, 2009, p.83), pese a esto, no profundizan demasiado en ello.

Por otra parte, Tovar (2012) permite reconocer a los y las bullerengueras como actores sociales y políticos que históricamente han conformado dinámicas de reivindicación social que le atribuyen poder a la palabra, al gesto y al canto ancestral, lo cual devela un discurso oculto de reparación y resistencia (orientada a lo artístico y cultural) ante el impacto de la violencia y el conflicto. De este modo, en el bullerengue, la “génesis se encuentra en la memoria colectiva de los pueblos, constructo histórico-cultural performativo que se cristaliza en las reflexiones de los propios actores desde su entorno.” (Pérez, 2010, p. 28).

En este nivel nacional, Bustos (2018) y Lemoine y Salazar (2013), en sus respectivas investigaciones estudian al bullerengue desde una perspectiva más biográfica, ubicando su foco en cantadores que tienen una trayectoria internacional (Magín Díaz y Petrona Martínez) y que han servido como punto clave para dar a conocer la práctica en espacios situados más allá de lo regional y lo local, ayudando a su posicionamiento como elemento fundamental para la construcción histórica de la identidad cultural del país. Estos estudios son los que han permitido ver no solamente las condiciones en las que las y los bullerengueros viven y re-crean este baile cantao en medio de dificultades y de la existencia de “identidades atravesadas por las imposiciones coloniales-culturales” (Bustos, 2018, p. 203), sino que también da la posibilidad de observarlos como seres humanos que cuentan sus propias historias a través del canto, la danza y la reproducción de melodías tamboreras, es decir, seres que hacen una “construcción poética de su existencia.” (Bustos, 2018, p.204).

Es esa cercanía la que permite ubicar en el panorama al material audiovisual como otro tipo de documentación que ha sido importante en la búsqueda de información. Los documentales, en su mayoría, con una orientación a personas específicas dentro de la comunidad bullerenguera, contribuyen a reforzar y ampliar los datos relacionados con la historia, la trasmisión, los festivales y demás aspectos que se han encontrado en los documentos escritos, sobre todo en los mencionados previamente.

En la medida en la que estas herramientas cuentan con un apoyo visual y sonoro, abren la posibilidad de observar y conocer la práctica desde una perspectiva más íntima y cotidiana, ya que, quienes cuentan la historia y tienen la voz del relato son las y los bullerengueros, tanto en los documentales enfocados a una persona en específica como en los orientados a diversas agrupaciones.

El siguiente aspecto trata un nivel más regional, es decir, el Urabá. Estos trabajos aportan herramientas que contribuyen a la aproximación del bullerengue en el territorio. En ese sentido, Zapata (2017) y Restrepo (2015) enfocan su estudio en el análisis del bullerengue urabaense, teniendo como eje transversal la guerra. Zapata (2017) hace un recuento histórico de la llegada y arraigo del bullerengue en la subregión del Urabá y expone cómo va configurando lógicas de resistencia generadas en un espacio geográfico en conflicto; resistencia expresada en una cultura musical cohesionadora en medio de unas realidades históricas complejas de violencia.

Restrepo (2015) observa la transformación de la cultura festiva en Necoclí, teniendo como punto de origen un factor determinante: la violencia armada y la forma en que se constituye un nuevo orden social desde las mismas festividades en respuesta a estas formas coercitivas de grupos armados ilegales presentes en el territorio. De acuerdo con esto, es posible comprender algunos elementos sociohistóricos que permitieron la aparición, arraigo y pervivencia de la práctica bullerenguera en la zona.

Hay que mencionar, además, que Rojas (2012) y Gómez (2013) hacen un estudio etnomusicológico en torno a los festivales y, aunque coinciden en ese ámbito, cada uno ahonda en diferentes perspectivas analíticas. Rojas (2012) es muy crítico a la hora de referirse a temas como la mercantilización de la práctica, la violencia simbólica ejercida por la cultura mafiosa-paramilitar presente en la zona, y la intención por parte de la institucionalidad y la agenda oficial del país de politizar y privatizar los festivales; asimismo, analiza cómo estas han provocado procesos de escenificación y folclorización de la práctica bullerenguera. A su vez, Gómez (2013) hace énfasis en las prácticas tradicionales y encuentros, señalando la importancia de situar la práctica artística más allá de su sentido estético y sonoro, considerándola como manifestación cultural que emerge y se enmarca en contextos complejos; recalca las razones que llevan a

replantear la esfera musical tradicional, haciendo referencia a la necesidad de reconocer el aspecto histórico-social de la misma, de ahí que posibilite ampliar nociones como tradición, describa sus características y, conforme a los factores de transformación que van surgiendo, se rescaten elementos que contribuyan a potenciar la práctica.

Así mismo, Valencia (2011) realiza una investigación acerca de las prácticas de creación artística en 6 municipios del Urabá antioqueño, y al mismo tiempo, hace una revisión sociohistórica de los procesos artístico-creativos que se han originado en un contexto como el urabaense, marcado por la violencia estructural, en el que converge una pluralidad de culturas, y con ellas, una diversidad de expresiones culturales. Plantea la problemática de invisibilización a la que muchas agrupaciones se ven expuestas, aduciendo la incompetencia de las políticas públicas del Estado colombiano y la responsabilidad de que muchas prácticas artísticas y creadores no estén aún identificados o reconocidos.

Arcila et ál. (2017) hacen un trabajo investigativo a modo de inventario, en donde se menciona a las dos agrupaciones de nuestro interés y del cual se presenta como resultado un material musical en el que incluyen cantos que son, en su mayoría, inéditos y originales, y que tienen los tres aires del bullerengue: fandango, chalupa y sentao. Adicionalmente, hace parte del resultado una cartilla –Arcila et ál. (2018)– en la cual se explica el proceso de recopilación de la información, el recorrido histórico del bullerengue en el país y su llegada al Urabá; del mismo modo, tiene descripciones e ilustraciones sobre elementos como la música, los instrumentos que la conforman, el baile, el llamado y, finalmente, unas breves reseñas de las agrupaciones inventariadas en la pesquisa. Este trabajo incluyó a 11 de las 14 agrupaciones de bullerengue que los autores registran en la zona, de quienes se construyó una breve reseña en la parte escrita y se patentó sus voces en las canciones del disco.

Al igual que en el nivel nacional, en el plano regional también data un documental. Botero (2015) expone al bullerengue como ritual y festivo. Este autor compila los testimonios de distintos bullerengueros urabaenses, quienes cuentan tanto las problemáticas actuales y la vigencia del bullerengue en la zona, como el significado, la concepción y la percepción propia que tienen de la práctica, esto sirviéndose de las palabras y el sonido de la música bullerenguera que se reproduce a lo largo de este material.

Finalmente, en el nivel local, Castrillón et ál. (s.f.) con una cartilla que contiene información histórica del municipio, ha permitido puntualizar en lo que ha sido el bullerengue en este territorio dando cuenta del recorrido temporal y espacial de este.

A manera de resumen, como recuento general de lo que se ha dicho con anterioridad, las investigaciones que se han recopilado para este capítulo tienen su enfoque en la recuperación del contexto histórico y social del bullerengue como práctica tradicional, por medio de elementos importantes o puntos nodales (los festivales, la música, los instrumentos, la corporalidad, la cotidianidad, la «resistencia y reparación cultural», etc.). A pesar de ello, ninguna de las investigaciones revisadas ha tenido su orientación principal hacia los cambios y, mucho menos, hacia los cambios intergeneracionales.

Capítulo 2

Marco teórico

El bullerengue como práctica tradicional no solo se presenta como un fenómeno musical, sino que es importante entender que hay una vinculación de este con el cuerpo, lo que, en efecto, genera unas ideas, significados, visiones y emociones que se comparten colectivamente y que determinan de cierta manera la identidad de una sociedad. Martí (1996) explica que hablamos de «significado de una música» cuando podemos establecer un nexo de identidad entre esta y una categoría cognitiva de orden social, que debería venir determinada por la forma en la que es vivida socialmente.

Es así como, al bullerengue no ser solamente un fenómeno musical, la dimensión social del cuerpo y de la música constituyen procesos importantes y trascendentales para la vida de los sujetos que integran una sociedad, ya que este se configura a partir de la experiencia y del conocimiento práctico y emocional del mundo. Dicha experiencia, conocimiento práctico y emocional, hace que el bullerengue aun siendo una práctica tradicional, no sea estática y hermética, puesto que, esta no está dada a partir de un marco y contexto rutinizado, sino que hay una condición dinámica y fluida en las relaciones que se establecen en ella, de ahí que se presente de múltiples formas en el espacio/ tiempo y en la manera de inscribirse en la vida social.

Por consiguiente, para una lectura interpretativa del bullerengue es imprescindible profundizar en su sentido como práctica cotidiana que se dota de un carácter tradicional y que se ve expuesta al fenómeno del «cambio», para así dar cuenta de una dimensión sociocultural que se da en un ejercicio dinámico de continuidades y rupturas que presentan las sociedades.

Ahora bien, ¿cómo el bullerengue se configura en una práctica social? Según Bourdieu (2007) la relación entre los conceptos habitus, capital y campo, dan origen a lo que él denomina la práctica social. En esa dirección, Bourdieu (1972) define *habitus* como:

Un sistema de disposiciones durables y transferibles -estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes- que integran todas las experiencias pasadas y funciona en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes, cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir. (p.178)

Sin embargo, Criado (2009) en un intento por redefinir el habitus y retomar la perspectiva del autor, replantea el concepto como un conjunto de esquemas generativos socialmente estructurados a partir de los cuales los sujetos perciben el mundo y actúan en él; «estructurados», en el sentido que se conforman a través de la historia de cada sujeto e implican la internalización de la estructura social, del entramado de relaciones sociales en las que el agente social está inmerso y en el campo social en que se desenvuelve. En síntesis, se puede decir que son «estructurantes», en la medida en que son precisamente esas estructuras las que originan o producen las ideas, apreciaciones y actuaciones de los sujetos.

Siguiendo entonces con la lógica explicativa, es necesario definir el segundo concepto empleado por Bourdieu –*capital*–, el cual se encuentra clasificado en cuatro tipos: económico, cultural, social y simbólico. En este caso, el análisis se centrará en el capital cultural y simbólico, en función de articular la propuesta teórica del autor con el trabajo investigativo en mención.

El capital cultural en la teoría de Bourdieu es esbozado por Capdevielle (2012) en tres estados: El primero, corresponde a un estado incorporado, y se acopla, manifiesta e integra en la

corporalidad de los agentes sociales. El segundo, hace referencia a un estado objetivado, de carácter transferible en su condición material (ej. escritos, pinturas, monumentos, etc.). El tercero y último, tiene relación con un estado institucionalizado, en que se le concede al agente social una patente de competencia cultural que le confiere a su portador un valor convencional, constante y jurídicamente garantizado, desde el punto de vista de la cultura.

En cuanto al *capital simbólico*, se encuentra que este “es cualquier propiedad (cualquier tipo de capital, físico, económico, cultural, social) cuando lo perciben los agentes sociales cuyas categorías de percepción son las que son capaz de conocerlo –verlo– y de reconocerlo, de darle valor”. (Bourdieu, 1994, citado en Fernández, 2013, p. 35)

Continuando con la intención de esbozar los conceptos que van a permitir construir la categoría de «práctica» para luego entender el carácter de práctica social del bullerengue, es pertinente conceptualizar finalmente el término *campo* desde la teoría bourdiana, el cual es entendido como “el conjunto de relaciones sociales que se establecen cuando los distintos agentes luchan y cooperan entre ellos por apropiarse de recursos escasos, ya sean materiales o simbólicos, que son valorados entre los participantes en el campo” (Bourdieu, 1995, citado en Martínez, 2017, p.6)

Cabe mencionar, que el interés por entender el bullerengue como práctica desde Bourdieu radica en que, desde las teorías objetivistas, las prácticas sociales, además de estar determinadas por la estructura social, reducen al individuo a mero «soporte» de la estructura de relaciones en que se encuentre inmerso; mientras que las teorías subjetivistas, se preocuparon más por explicar las acciones sociales como agregación de las acciones individuales.

La teoría de Bourdieu busca reemplazar esta división conceptual, en la medida que explica las prácticas sociales desde la relación de dos formas de existencia de lo social. Por una parte, las estructuras sociales externas, lo social hecho cosas: «campos» de posiciones sociales que se han construido en dinámicas históricas –así, el campo escolar, el campo económico, el campo político, etc.–. De manera análoga, las estructuras sociales internalizadas, incorporadas al agente en forma de esquemas de percepción, pensamiento y acción: habitus (Criado, 2009).

Así pues, el concepto de habitus facilitará superar la dicotomía entre determinismo objetivista y subjetivismo voluntarista. De modo que, frente al determinismo de las estructuras, se hace preciso tomar en consideración a los sujetos a la hora de explicar las prácticas; tomarlos, no en su cualidad de individuos libres y autónomos, sino como sujetos que se reproducen socialmente con anterioridad a un sistema de relaciones sociales estructuradas –no reducibles a su posición social presente, es decir, no minimizados a ser simples bases de la estructura– (Criado, 2009).

Por consiguiente, frente al subjetivismo voluntarista, Bourdieu (1980, citado en Criado, 2009) supone que las prácticas de los sujetos tienen una carga histórica que deviene en forma de habitus y, por ende, no es posible hablar de sujetos indeterminados, en tanto hay una producción como sujetos sociales referente a sus representaciones simbólicas, a sus esquemas de acción, percepción y apreciación según las condiciones sociales distintivas que le fueron dadas.

Como resultado, el bullerengue se configura en práctica en la medida en la que presenta dos sistemas que se construyen en torno al habitus:

Por un lado, el sistema de relaciones -históricamente construido- que constituye el "campo" específico en que se desarrolla la práctica. Por otro, el sistema de relaciones que

produce a los agentes de las prácticas: su *habitus*, que nos remite a las condiciones sociales de la producción de estos agentes en su historia anterior. Sólo⁷ la puesta en relación de estos dos sistemas de relaciones puede permitir escapar a las aporías del objetivismo determinista y del subjetivismo voluntarista, a partir de una sociología que se planteen la "génesis" social de las estructuras de las prácticas desde una perspectiva relacional e histórica. (Criado, 2009, s. p.)

Entendiendo así, que la práctica de los sujetos deviene en una carga histórica, lo que significa que el bullerengue como práctica social y por su carácter histórico, se encuentre ligado a la categoría de «tradición». Sin embargo, aunque es común referirse a este como una práctica tradicional, se ha puesto en discusión esta noción, lo que afecta la forma de concebir la práctica en sus distintos escenarios y, a la vez, la reproductibilidad de esta.

Si bien, es una tarea difícil darle un significado explícito al concepto de tradición, puesto que este ha sido concebido desde distintos ángulos, perspectivas y disciplinas. Gómez (2013) explica este concepto como “el configurar una acción como cotidiana a lo largo del tiempo”, acciones que, “establecen preceptos o caracteres que distinguen a una persona, comunidad o música y que generalmente se transmite de generación en generación.” (p.7).

Para el autor, la palabra «tradición» tiene un carácter temporal y espacial intrínseco, el cual no limita la transmisión de los saberes, ni mucho menos la tradición en sí misma, ya que, en el caso de las tradiciones culturales, “no existen fronteras inmóviles pues se transmiten de manera

⁷ A la fecha de publicación de este texto se permitía el uso de la tilde en la palabra «solo» cuando se hacía referencia a este como adjetivo, sin embargo, la RAE, de acuerdo con las reglas generales de acentuación, prescinde del uso de la tilde diacrítica para hacer la diferenciación entre adverbio y adjetivo, sugiriendo la utilización de la palabra «solamente» en los casos ambiguos para evitar posibles confusiones (RAE, s.f.)

oral, física-corporal y temporal; (...) lo hacen a través de la imitación y reproducción en el transcurrir del tiempo, configurando lo histórico y social en el “hacer” cultural.” (p.8).

En consecuencia, resulta evidente que para referirnos a la noción de tradición hay que hacerse la pregunta de lo que es o no concebido como tradicional y, de esa manera, en el contexto del bullerengue, se debe hacer una mirada a la práctica a través del tiempo, de modo que, al hacer esto, se pondría en vilo el hecho de que hay unos cambios que han sucedido en dicho tiempo y, que se encuentran ligados e influyen de una manera directa en la determinación de lo que sería o no tradicional.

En el marco de este trabajo nos aproximaremos a las reflexiones hechas por Madrazo (2005) sobre la tradición, dado que, como se ha mencionado, las nociones hechas sobre la misma han sido muy diversas y contradictorias, y esta autora, logra hacer una aproximación más actualizada y clara. De tal forma que, el bullerengue, ya configurado como práctica cotidiana, adquiere su carácter tradicional, en cuanto a duración “para ser considerada como tal, debe ser continuada por lo menos por tres generaciones; en efecto, al menos se precisa de dos transmisiones en tres generaciones para que un patrón de creencia o acción pueda estimarse como tradición” (Shils, 1981, citado en Madrazo, 2005, p. 129).

En esa medida, temporalmente, el bullerengue, tiene registros de aparición desde los cimarrones. No obstante, es importante comprender que la tradición no solo implica solo una trasmisión generacional mecánica.

Desde una perspectiva antropológica y sociológica, se describe la tradición como un fenómeno cultural presente en todas las sociedades y que consiste en la suma de formas de conducta social y ritual aprendidas y transmitidas de una generación a otra, y que

contribuyen a caracterizar el universo cultural de la comunidad. En esta perspectiva se hace hincapié en que la tradición posee un significado colectivo en cuanto es reconocida y aceptada por una comunidad, o por grupos que la poseen y transmiten; igualmente, se le reconoce por la importante función de reproducir conocimientos, prácticas, creencias y valores originados en el pasado, pero que son esenciales en el presente para establecer la continuidad, identificación y cohesión cultural de la comunidad. (Madrazo, 2005, p. 122)

Esto indica, que hay un reconocimiento dentro de la tradición del saber que viene del pasado, pero también de la suma de aspectos nuevos del presente “una tradición actual no puede conservarse, generalmente, idéntica a la de sus predecesores, enfrenta distintas situaciones de cambio e innovación.” (Madrazo, 2005, p.127).

Ahora bien, hacer una aproximación al bullerengue a la luz de los cambios, nos permitirá comprender que los procesos de transformación que atraviesa una práctica tradicional no implican situarse en una postura polarizada, en este caso, el cambio de un estado tradicional a uno moderno; precisamente una mirada relacional de la tradición, nos posibilita reconocer que hay presente luchas de saber y poder que trasponen los procesos de interiorización, modificando así, la profundidad, intensidad y duración en la relación con el bullerengue.

De manera que, la noción de cambio en el bullerengue se presenta entonces como algo procesual, y que expone a la práctica a una constante recreación, dado que esta se impregna de las características propias de cada momento histórico, lo que por consiguiente va modificando las visiones y, en consecuencia, dando lugar a la reconfiguración de interacciones.

Es importante mencionar que el cambio en el bullerengue no significa un proceso de desaparición de la práctica, sino que hay un contexto con unas características propias de la

sociedad que la están atravesando y que, por tanto, modifican las relaciones y los sentidos dados en torno al bullerengue. En ese sentido, el bullerengue como práctica tradicional, no es inmutable, este proceso dinámico está mediado por un conjunto de interdependencias, de mayor o menor grado, que responden a unas necesidades de carácter social.

Así pues, ¿cómo entender el cambio en una práctica tradicional?; “¿Cuándo sucede que una sociedad «cambia»?; ¿cuándo podemos decir que una sociedad X ha cambiado?, ¿qué sentido tiene el decir que una institución social, como la familia o el Estado o la ciudad, ha cambiado?” (Donati, 1993, p.29). Para este autor la idea de cambio social se ha entendido, en gran medida, a lo largo del tiempo a partir del paso de un orden social a otro dentro de una sociedad, pero también se ha construido el concepto desde la dinámica social y el desarrollo; lo que evidencia la existencia de las diversas perspectivas desde las que se ha abordado esta categoría conceptual.

Pese a la multiplicidad de paradigmas que se han planteado frente a lo que es el cambio social, no ha habido un punto de convergencia. Por lo tanto, Donati (1993) propone para entender la teoría del cambio social, una perspectiva relacional que dé cuenta no solo de las formas que constituyen una sociedad sino las relaciones que las sostienen; siendo necesario que:

- a. Se encamine al carácter relacional de la realidad social, como realidad particular de relaciones sociales.
- b. Se trate el conocimiento (esto es, la relación entre observador y observado) como relación social.

En ese mismo orden de ideas, una perspectiva relacional supone entender el cambio en el marco de realidades sociales cuyo pilar son los sujetos (individuales y colectivos) que están en relación en un contexto y condiciones determinadas, lo que implica comprender, contemplar y

relacionarse con todo lo que tales relaciones sociales significan e implican. Es por ello que, en el caso del bullerengue es importante no solo situar los sentidos y significados que tiene la práctica (dinámicas internas), sino también cómo estos se controvierten con los procesos estructurales y vertiginosos de la sociedad que presentan nuevas formas de producir y reproducir la misma. Por lo cual, en la comprensión del cambio social se intenta captar lo más íntimo de estas relaciones sociales.

Decir cambio social no significa más decir paso de la sociedad tradicional (o premoderna) a sociedad moderna, o bien a un estado de la «evolución» o del «progreso» social. Es, más sencillamente, un modo distinto de ordenar relacionalmente los elementos y las relaciones entre ellos. Para que se produzca un cambio social no basta con un nuevo elemento (por ejemplo, una nueva tecnología) o una nueva relación en sí y por sí (por ejemplo, en los estilos de vida), sino que se necesita una forma de relación entre las relaciones y elementos que lo componen, entera y diferenciada. (Donati, 1993, p.42)

Es posible comprender entonces, que la tradición del bullerengue es maleable, que está en constante transformación y renovación, pues hay una necesidad imperante de mantenerse en contacto con el exterior; se puede observar por ejemplo en las frecuentes migraciones, los cruces entre distintas etnias, las fusiones en las melodías musicales y la forma de vestir, bailar o cantar.

Teniendo en cuenta lo anterior, es necesario entender que las prácticas, los conocimientos y las experiencias culturales son cambiantes, sin embargo, estos procesos de intercambio, dinamismo o de fusiones no siempre son el resultado de un cálido diálogo y una armoniosa relación entre las culturas ya que hay prácticas impuestas que terminan formando parte del contexto por medio de irrupciones violentas y sufridas fases de colonización, que intentan

exterminar las manifestaciones culturales de otros pueblos a través de la dominación, es por esto que las prácticas tradicionales no están apartadas de los fenómenos económicos y políticos.

De ahí que, dentro de la práctica se ha mencionado una categoría que se suscita desde lo empírico, producto del cuestionamiento en torno a una nueva forma en la que se presenta el bullerengue, y es el *bullerengue de proyección*.

Comprender esta categoría parte del abordaje de la resignificación simbólica y de elementos materiales propios del bullerengue, pero a la vez también lo hace de la puesta en escena (incursión en escenarios, radio, televisión, redes sociales) de una práctica tradicional.

Para ello, partimos de la relación dicotómica que, de acuerdo con Canclini (1990), se da entre: moderno/tradicional, culto/popular, hegemónico/subalterno. Este proceso encierra unas dinámicas de interacción y reconstrucción de culturas desde el encuentro de los elementos de distintas sociedades, y que desemboca en lo que el autor llama “culturas híbridas”. Esta interacción puede ser positiva o negativa, es decir, se pueden presentar fenómenos de segregación tanto como de hibridación.

En el caso de los efectos de la globalización en la modernidad, y dando lugar al desarrollo teórico de Canclini (1990) referente a las culturas híbridas, se pueden presentar procesos de homogeneización, pero también es importante reconocer los asuntos de interculturalidad que surgen frente a poderes hegemónicos. En ese sentido, “la modernización disminuye el papel de lo culto y lo popular tradicionales en el conjunto del mercado simbólico, pero no los suprime”. (Canclini, 1990, p.18). Esto, desde luego implica que la industria cultural y los medios masivos de comunicaciones han transformado la producción y reproducción de la cultura. Dicha

producción y reproducción no solo tiene que ver con el producto mismo si no con las personas que lo ejercen. De esta manera, Canclini (1990) añade que:

[...] interesan más los bienes culturales -objetos, leyendas, músicas- que los actores que los generan y consumen. Esta fascinación por los productos, el descuido de los procesos y agentes sociales que los engendran, de los usos que los modifican, lleva a valorar en los objetos más su repetición que su cambio. (p.196)

Es por ese motivo, que el poder o la capacidad de decisión que el conjunto social ejerce sobre los elementos culturales planteado por Bonfil (1991) para comprender el asunto del control cultural, da luces precisamente de la relación entre dos grupos sociales que tienen como fin preservar o imponer sus elementos culturales. De esta relación devienen cuatro tipos de culturas: cultura autónoma, cultura impuesta, cultura apropiada y cultura enajenada.

Bonfil (1991) establece que el control cultural funciona en relación a los procesos de resistencia de la *cultura autónoma*, imposición de la cultura ajena (*cultura impuesta*), apropiación de los elementos culturales ajenos (*cultura apropiada*, los elementos culturales son ajenos, en el sentido de que su producción y/o reproducción no está bajo el control cultural del grupo, pero este los usa y decide sobre ellos) y la enajenación (*cultura enajenada*, los elementos culturales siguen siendo propios, la decisión sobre ellos es expropiada).

Esta categorización que plantea Bonfil (1991) pone en cuestión asuntos de la práctica que siguen siendo parte del devenir de la vida cotidiana de los sujetos, pero que también considera que el bullerengue ha generado otras formas de reproducción.

Aunque la dicotomía entre tradicional/moderno siga siendo tema de discusión, como ya se ha planteado, el problema no se limita solamente a dar una mirada conservadora e inalterada de la

práctica del bullerengue. Desde la categoría de bullerengue de proyección, se presenta, de algún modo, la pregunta por cómo se está transformando. Elias (1993), al realizar un estudio de los cambios sociales de larga duración, basándose en un modo de estudio apoyado en la unión de las esferas empírica y la teórica, permite situar al bullerengue como uno de estos procesos de larga duración.

Al mismo tiempo, el autor, en su constante crítica a la teoría de la acción social de Parsons, hace la salvedad de que la sociedad no está compuesta por estructuras inmutables, sino que, más bien habla de “estructuras mutables, como aspectos interdependientes del mismo desarrollo a largo plazo” (p.12)

Elias (1993) se refiere al individuo y a la sociedad como dos aspectos distintos, pero con un carácter coexistente, que necesitan ser entendidos en su inmersión en el cambio estructural. De este modo, “las relaciones entre estructuras individuales y estructuras sociales comienza a aclararse en la medida en que se investigan ambas como algo mutable, como algo que está en flujo continuo” (p.16), es decir, que carece de reposo constante. Interpretando así a la sociedad como “las figuraciones que constituyen las personas en sus interdependencias, no son en el fondo otra cosa sino agregaciones de átomos individuales” (Elias, 1982, p.158)

Como consecuencia, el autor introduce el concepto de cambio social como un rasgo inherente a la sociedad (p.15). Estos, aparecen como el resultado de la transición de un tiempo a otro, ocasionada por las diversas interrelaciones. Con ello, cabe agregar que el cambio no tiene necesariamente que adquirir una connotación positiva o negativa, sino que, debe ser vista desde la concepción de una sociedad que tiene un carácter mutable.

Llegados a este punto, es válido decir que, así como la sociedad es cambiante, la práctica bullerenguera también lo es; los grupos humanos previamente independientes, o menos dependientes, o menos recíprocamente dependientes, atraviesan por una serie de conflictos y tensiones de integración específicas de equilibrio de luchas de poder que no son accidentales sino concomitantemente estructurales de estos esfuerzos hacia una mayor interdependencia funcional de las “partes” dentro de un “todo”. (Elias, 1998)

Se infiere entonces, que las interdependencias personales y las vinculaciones emocionales de los individuos sirven para condicionar la práctica bullerenguera y mirarla en una escala social.

La teoría propuesta por Elias contribuye al reconocimiento del bullerengue como una práctica de larga duración, revelando su carácter tradicional, es decir, una larga transmisión generacional, al respecto Madrazo (2005) explica que:

...la tradición es un fenómeno que puede ser observado sincrónicamente cuando, por ejemplo, se considera la realización de una fiesta patronal en un tiempo y espacio determinados y, diacrónicamente, al hacer un corte transversal en el tiempo para detallar su trayectoria. (p.121)

Sin embargo, para intereses de este trabajo se hará un análisis de corta duración sin desconocer el contexto histórico que ha tenido la práctica.

Capítulo 3

Contextualización del bullerengue en el municipio de Chigorodó



Ilustración 1 Proyecto educativo de la casa de la cultura y los vigías del patrimonio de Chigorodó sobre la historia del municipio. Revista educativa ilustrada Chigorodó Río de Guaduas. De la tagua al banano (2015).

Para contextualizar al bullerengue en Chigorodó, es importante realizar un recorrido por la historia del Urabá que permita, en última instancia, dar cuenta de la manera en la que llegó a situarse el bullerengue como práctica artística y cultural en el municipio de Chigorodó y, del mismo modo, cómo logró pervivir y conservarse a través del tiempo.

El constante flujo de migraciones provenientes de diferentes zonas del país, a mediados del siglo XIX, marcó un periodo importante para la subregión del Urabá. En este lapso, se asentaron en la zona poblaciones procedentes de Cartagena y Barú⁸; asimismo, cimarrones de las minas del Cauca y Chocó; y costeños llegados de Panamá y el Caribe (Osorio, 2006).

La razón principal para este fenómeno fue la relación comercial que se empezó a dar entre Cartagena y Quibdó a través de la conexión del río Atrato con el mar Caribe, por donde se transportaban minerales preciosos hacia Cartagena y materiales para trabajar en las minas a Quibdó (Arcila et ál., 2017). Otra de las razones fue la abolición de la esclavitud en Colombia en el año de 1851, lo que produjo la migración de algunos libertos hacia la subregión del Urabá (Osorio, 2006) en busca de nuevas oportunidades de empleo. A finales de este mismo siglo, habitantes de la sabana de Bolívar, se asentaron a orillas del mar, atraídos por las posibilidades de trabajo que surgían de los recolección y explotación de recursos naturales.

El siglo XX empieza con la Guerra de los Mil Días, la cual, deja estragos producidos por los enfrentamientos, entre estos se destaca la migración de población empobrecida que buscó soluciones para tal situación ubicándose en el Urabá. Otra oleada importante es la de los migrantes que llegaron de la costa Caribe colombiana y panameña, sustentándose en el comercio ilegal que surgió en los nuevos puertos estimulados por la construcción del Canal de Panamá (Osorio, 2006, citado en Arcila et ál., 2017, p. 15).

Haciendo alusión al Urabá, Osorio (2006) agrega que:

⁸ Zona costera situada al sur de Cartagena.

...se ha construido a partir de los procesos itinerantes de la explotación de maderas, la extracción del caucho, la recolección de tagua y raicilla de ipecacuana⁹, el fomento de la ganadería, los sembradores de cacao y banano, de la apertura de “la carretera al mar”, el uso de los vasos comunicantes del río Atrato, con sus pueblos ribereños, y la vinculación social y económica del Chocó a Antioquia. La relación tradicional de Turbo con Cartagena es el vínculo más atávico de los pobladores del Golfo con un territorio externo (p. 23)



Ilustración 2 Proyecto educativo de la casa de la cultura y los vigías del patrimonio de Chigorodó sobre la historia del municipio. Revista educativa ilustrada Chigorodó Río de Guaduas. De la tagua al banano (2015).

Para referirnos al municipio de Chigorodó, se tomó como antecedente a Castrillón et ál. (s.f.) mediante el cual se pretende reconstruir, desde una mirada histórica, la conformación y

⁹ Esta parte ha sido agregada por nosotras, ya que consideramos importante la recolección de tagua y raicilla de ipecacuana en el Urabá.

La *raicilla*, además de ser una especie nativa de la zona, también era una de las materias primas más demandadas por diferentes laboratorios médicos extranjeros debido a que se trataba de una planta medicinal de alto valor farmacológico.

La *tagua* o marfil vegetal se sobreexplotaba en las fértiles tierras urabaenses y constituía la principal fuente de ingresos de los habitantes locales y forasteros.

configuración cultural del territorio y la posible ruta de ingreso o llegada del bullerengue al municipio.

Chigorodó, tuvo como pobladores originarios a distintas comunidades indígenas, de ahí que su nombre se derive de una lengua Emberá Katío cuyo significado traduce «Río de Guaduas». Aunque, según otras versiones, este, en el momento de su fundación, también recibió otras denominaciones como: «Nombre de Dios», «El Crucero» y «Bohío».



Imagen 1 Artículo de periódico 1982. Cultura Chigorodó (2020a).

Un rasgo importante de este territorio ha sido su poblamiento, consecuencia de los distintos procesos colonizadores y movimientos migratorios, que dieron lugar a múltiples temporalidades y espacios.

El primer tiempo obedece al proceso colonizador inicial a comienzos del siglo XVI, que implicó la invasión a territorios indígenas por parte de conquistadores, cuya ambición era motivada por las minas de oro que había en sus montañas; y el consecuente desplazamiento y exterminio de gran parte de la población nativa. Solamente dos pueblos indígenas lograron sobrevivir a esta irrupción: Los indígenas Emberá, localizados en Chigorodó, Murindó, Dabeiba, Frontino, Mutatá, Apartadó y Turbo, que se encontraban en proceso de reacomodamiento; y los indígenas Cunas, en Turbo y Necoclí.

El segundo, a mediados del siglo XVII, tiempo de la llegada de algunos africanos esclavizados para la explotación minera, a la vez que el asentamiento de cimarrones y libertos, quienes se fueron ubicando alrededor de los ríos. Luego, las comunidades negras se trasladaron a los montes, conformando pequeños palenques donde cultivaban plátano, maíz y caña.

Posteriormente, con la abolición de la esclavitud en el año 1851, y tras la liberación de este grupo étnico, se ven en la obligación de buscar regiones donde habitar, que les ofrecieran posibilidades de vida y trabajo, es decir, un espacio conforme a su estilo de vida. Llegan por el Atrato y sus afluentes Jiguamiandó, Pavarandocito hasta Mutatá, y de allí a pie por trocha hacia el centro de la región.

El tercer momento se da en la segunda mitad del siglo XIX, que marca otra diferencial en esta ruta poblacional y colonizadora. En este punto cabe mencionar que:

La subregión antioqueña de Urabá se reconoce como área de influencia del bullerengue aquellas localidades, tanto rurales como urbanas, que fueron pobladas por inmigrantes del Caribe desde mediados del siglo XIX, hasta la tercera década del siglo XX. En ese periodo de 80 años el bullerengue se expandió por los lugares donde fueron asentándose:

San Juan de Urabá, Arboletes, Necoclí, Acandí, Turbo, Apartadó, Chigorodó, Carepa. Esa geografía se ha reducido en las dos últimas décadas hasta encontrárselo en seis de esas ocho localidades, debilitándose su práctica en Acandí y Carepa. (Arcila et ál., 2017, p. 10).

Las poblaciones que llegaron a habitar lo que más adelante se conocería como municipio de Chigorodó fueron dos pueblos provenientes de zonas muy distintas: El Chocó y el Caribe, ambos con fronteras muy marcadas respecto a su poblamiento. Arribaron por distintos afluentes, uno por el Atrato, otro por el río León; pero llegaron con la misma intención: extraer el caucho, cuyo auge en la zona iba en aumento.

La tagua, en la década de 1870 despierta un especial interés, lo cual es motivo de nuevas migraciones colonizadoras. Ese momento, marcó dos hitos de veracidad acerca de las dos versiones existentes que llevaron a la fundación de dicho territorio: el caucho y la tagua. Distintos autores señalan la importancia de la explotación de tagua y del proceso de colonización, creación y poblamiento del pueblo de Chigorodó. Parsons (1893, citado en Castrillón et ál., s.f.) afirma que los fundadores llegaron de la isla de Barú.



Ilustración 3 Proyecto educativo de la casa de la cultura y los vigías del patrimonio de Chigorodó sobre la historia del municipio. Revista educativa ilustrada Chigorodó Río de Guaduas. De la tagua al banano (2015).

Sobre este suceso, según la tradición oral, la vocación agrícola de la época y la base de sustento de la economía de muchas familias por largo tiempo fue la tagua. Esta se comercializó muchísimo antes de que llegara el banano a la subregión; de hecho, cuando se extendió el monocultivo del banano, muchas familias que dependían de la tagua se lamentaron de tal acontecimiento, tanto que, uno de los bullerengueros de la zona, como acto de resignación, compuso un bullerengue llamado «La tagua se va acabar». (L. Julio¹⁰ y M. Cortez¹¹, comunicación personal con el grupo Danzas del Ayer, 12 de abril del 2019)

Oye mujeres, lloren la novedad

(La tagua se va a acabar)

Mujeres lloren la novedad

(La tagua se va a acabar)

y se acabará la plata del golfo de Urabá

Se acabaron la plata del golfo de Urabá

oye mujeres lloren la tagua

(La tagua se va a acabar)

Y de San Juan vengo a llamar

la tagua se va la tagua

(La tagua se va acabar)

¹⁰ Cantadora y directora de la agrupación Danzas del Ayer del municipio de Chigorodó.

¹¹ Bailadora y corista de la agrupación Danzas del Ayer del municipio de Chigorodó.

Mujeres, lloren la tagua,

(La tagua se va acabar)

Porque dicen los tamboreros

se acabaron las monedas

para mantener nuestro pueblo

(La tagua se va a acabar)

Mujeres, lloren la novedad,

(La tagua se va a acabar)¹²

El cuarto momento se produce entrado el siglo XX, cuando llegaron los sinuanos¹³ a abastecerse de la extensa producción de tagua y de la raicilla de ipecacuana, época en la cual toda la población vivía de ella.

El quinto momento tuvo que ver con la creación de Chigorodó como municipio y la anexión del distrito de Urabá al departamento de Antioquia en el año de 1915, además de la naciente configuración de un territorio culturalmente diverso, pues acogía en sus entrañas pobladores negros caribeños, chocoanos, mestizos y sinuanos que se embarcaron en una colonización fluvial a través de tres importantes ríos: El Atrato, el León y el Chigorodó, en busca de establecerse en nuevos lugares y explotar sus riquezas. Mientras que los antioqueños llegan a este territorio con la construcción de la carretera al mar, se asientan y se quedan, abriendo más el

¹² Compositor: Anónimo. La letra hace parte de las tonadas que se inscriben en la tradición oral de los pueblos.

¹³ La presencia temprana de los sinuanos en Urabá estuvo determinada por los ciclos económicos de la explotación de la selva, pero es necesario rescatar la importancia crucial de la Emery de Boston en el establecimiento de las primeras trochas, caminos y aperturas en la selva por donde las gentes del Sinú llegaron al territorio de Urabá (Uribe, 1992, p. 120).

abanico étnico y cultural que ya lo caracterizaba, estableciendo un eje estructurante: la vía al mar. Del eje fluvial, en los 60, se pasa al eje vial. El primero indio y negro; el segundo, antioqueño. (Castrillón et ál., s.f., p.18)

Según lo anterior, en este territorio chigorodoseño cohabita y se expresa una variedad étnica que se evidencia en sus diferentes manifestaciones artísticas y culturales. El interés específico que suscita este trabajo apunta a las comunidades negras caribeñas que llegaron a poblar este municipio urabaense, y a su conjunto de prácticas ancestrales, entre ellas: el bullerengue, que ha sido un elemento clave en su permanencia cultural.

Es así como, Urabá permitió expresar la especificidad cultural de las distintas olas colonizadoras para que ellas construyeran en la región¹⁴ su propio sistema de signos y, con el tiempo, permitió que las «ruinas» simbólicas de cada cultura fueran una base para edificar nuevos imaginarios que podríamos llamar «híbridos» o «mestizos».

El bullerengue, despierta entonces, un fuerte arraigo y su potencia musical referida a la danza, el canto y la base rítmica instrumental, es una cualidad que le añade un valor simbólico, expresado a través de las fiestas y los ritos preservados gracias a su tradición oral. Esta manifestación se entreteteje con otras en un contexto de multiculturalidad que da pie a que, aun en medio de la diversidad y expresión de múltiples identidades culturales, gane acogida y reconocimiento dentro del municipio y sus habitantes.

¹⁴ Valencia (2011) hace referencia a región; sin embargo, es necesario precisar que se está haciendo alusión a la subregión de Antioquia: Urabá.



Ilustración 4 Proyecto educativo de la casa de la cultura y los vigias del patrimonio de Chigorodó sobre la historia del municipio. Revista educativa Chigorodó Río de Guaduas. De la tagua al banano (2015).

En ese sentido, es pertinente agregar que, según la tradición oral, en un principio, Chigorodó estaba formado por caseríos; muchos de los primeros pobladores, de manera espontánea, realizaban lo que se conocía como «las romerías»: celebración popular que ahora se conoce como «ruedas», donde se desplazaban por todos los caseríos danzando y haciendo bullerengue (L. Julio, comunicación personal, 05 de abril de 2019).

El bullerengue llega a este municipio según Castrillón et ál.(s.f.)

... en los comienzos del siglo XX, con personajes de una larga trayectoria en el manejo de instrumentos propios de este ritmo entre los que perdurarán en la memoria de los nativos los nombres de Adolfo Julio, padre de Luis, Adolfo y Castor, afamados tamboreros quienes, junto con Escoló Mena y un señor Orozco Montero, procedente del Chocó, ponían con sus instrumentos el ritmo a todas las fiestas; bastaba con que uno solo de los expertos en el manejo del tambor comenzara a tocar para que fueran llegando los demás (...) Cuentan los ancianos, que “algunos de estos hombres tocaban el tambor con tal

maestría que cuando se les rompía un tambor en medio del baile, tomaban un pañuelo, con cuatro nudos lo amarraban al cuero y continuaban tocando”; no podían parar pues las fiestas eran de tres, ocho o más días. Entre los cantantes¹⁵ y bailarines de bullerengue se recuerdan, de los años 40, a Jesús Díaz, Héctor Peña, Aureliano Rodríguez (El Yeyo), Carlos Fontanilla y su esposa, Dolores Gordón, Rosario González, Marcos Burgos, Pródiga Salinas y a Estebina Hernández; de los años 20 se perpetuarán los nombres de Francisca Gonzáles, Dormelina Berrío, Linda Díaz, Anselma Flórez, Carolina Medrano, Francisca y Dionisia Pérez, Evarista Mena, Albina Borja. (p.85)

El bullerengue, según lo que cuenta Liria Julio en Bendecido.com.co¹⁶ (2020):

...llegó a Chigorodó por los nativos que llegaron a Chigorodó, trajeron bullerengue, estos se organizaban, porque esto no era por la casa de la cultura, era un bullerengue del pueblo y la primera cantadora en ese entonces se llamaba Pabla Jiménez, luego estaba la señora Pabla Palacios. Este bullerengue viene de tradición, porque el bullerengue es una tradición, por eso es que los bullerengueros peleamos mucho para que nos escuchen, porque bullerengue es tradición, porque viene de generación en generación. Luego llegó a la señora Francisca Gonzáles que era mi tía, y luego llegó a mí la tradición. Ella era la cantadora en ese entonces. Luego paso a la señora Pródiga Torres y sus tamboleros los hermanos Julio que venían de generación en generación, el señor Escoló Mena. (04:40)

¹⁵ Dentro de la tradición se identifica a quienes entonan las tonadas bullerengueras como cantadores-as y no como cantantes, pues este último calificativo responde más a una tecnificación de la voz.

¹⁶ Emisora local del municipio de Chigorodó.



Imagen 2 Agrupación Danzas del Ayer. Cultura Chigorodó (2020d).

Estos personajes marcaron un precedente importante para la consolidación de una práctica espontánea que surge desde la cotidianidad, y que en esa medida contiene un sentido vivo e identitario de lo que se es y del trasegar histórico de un territorio en el que convergen distintas culturas; convirtiendo al bullerengue en un elemento fundamental en la historia chigorodoseña.

Así pues, en los 142 años de existencia que tiene el municipio cumplidos hasta el año 2020, el bullerengue se ha transmitido generacionalmente, lo que ha permitido que, hasta hoy, aun perviva la práctica en este lugar. Si bien, para Chigorodó el bullerengue se instala en un principio como una práctica cotidiana e informal, con el paso de los años y por la necesidad de mantener la existencia de la práctica logran conformarse agrupaciones de bullerengue; que para este caso preciso son: Danzas del Ayer, con la trayectoria más antigua de Chigorodó, y Bulla y Tambó, agrupación joven, conformada desde el 2013.

Capítulo 4

Canto, baile e instrumentos en el bullerengue

En el presente capítulo se propone poner en contexto los elementos constitutivos y característicos del bullerengue, para entender la práctica cultural como un todo articulado y en constante interacción.

Como se ha mencionado a lo largo del trabajo investigativo, lo que se conoce ahora como «bullerengue» tuvo sus orígenes en prácticas culturales, rituales y ceremoniales propias de las poblaciones africanas desembarcadas forzosamente en tierras colombianas durante el periodo de la esclavitud –en la época de la colonización española–. Fue más adelante, con la emancipación de los pueblos negros esclavizados y las expresiones libertarias, sumado a la resistencia cimarrona, como se logró preservar y expandir su identidad aún en contra de un colonialismo arrasador de ideología racista.

Es por eso que, para hablar de canto, baile e instrumentos, se hace preciso trasladarse a las raíces históricas de la práctica. Es en los palenques o poblados conformados por negros libertos donde el repique del tambor y los bailes cantaos tuvieron sus primeras apariciones. Pérez (2006) anota que “los humanos ancestrales haciendo uso de la expresión corporal-dancística musical figurada, en correspondencia con la memoria y el sistema de palabras reveladoras de su expresión dialógica, logran reproducir la sonoridad que embarga a sus contextos” (p.34).

Las primeras expresiones del bullerengue, según los estudios de Pérez (2014) y Zapata (2017), reconocen dos dimensiones: la *ritual* y la *festiva*.

La primera, se refiere al conjunto de prácticas culturales de carácter simbólico, enraizadas en las poblaciones con huellas de africanía, que constituyen su manera de ver e interpretar el

mundo y conjugan, al mismo tiempo, las formas de vida cotidiana y su entramado de relaciones en correspondencia con su memoria histórica. Lo ritual obedece, entonces, al legado sonoro y testimonial que reposa en el lenguaje corporal, la oralidad de sus cantos y la capacidad creativa musical de sus portadores/as, en tanto es el canal de comunicación con sus antepasados y la expresión viva de su diáspora por el territorio colombiano.

La segunda, da cuenta de la fuerza expresiva de los pueblos afrocolombianos y la necesidad de manifestar su legado a través de la potencia creativa de la música, arraigada en unos códigos corporales presentes en el baile y al uso de otros elementos sonoros que, a su vez, configuran representaciones sociales que determinan en buena medida su identidad individual y colectiva.

En este orden de ideas, conviene subrayar en este punto la importancia de *la rueda*, puesto que reúne el carácter ritual y festivo de la práctica en un espacio de encuentro vivencial, de exteriorización de un sentir común mediante el cual sus portadores/as celebran la vida y conmemoran la muerte. Habría que decir también que es uno de los momentos más representativos para la comunidad bullerenguera, pues contiene en sí misma la esencia de la práctica.

La dinámica de la rueda se desarrolla de forma circular, que es como se ubican los/las bullerengueros/as para dar inicio al jolgorio. Puede darse espontáneamente en encuentros callejeros e, incluso, después de haber participado en algún festival. Los/las participantes pueden ser tanto bullerengueros/as como aficionados/as. Durante el desarrollo de la misma, ocurren los relevos en el tambor, en los cantos, en los bailadores y bailadoras, de forma natural e improvisada.



Imagen 3 Rueda bullerenguera en el marco del Festival de Bullerengue. Año 2019. Archivo personal.

La rueda de bullerengue convoca a propios y ajenos reiterando cantos, sonidos y movimientos, absorbiendo al espectador hasta hacerlo desaparecer, convirtiéndolo en parte de la obra. Incluso los más racionales terminan involucrados y afectados por la experiencia, eliminando diferencias de todo tipo. Se adhieren a la repetición ceremonial dejando que cause en ellos, que los discursos cantados hagan eco en su corporeidad, que los tambores causen los vibrantes movimientos del cuerpo. La alegría se apodera de cada individuo que participa de la rueda bullerenguera exacerbando la conciencia del propio sentir y agenciando su expresión creativa en el gesto, los movimientos, las improvisaciones de los tambores y de las letras del canto acunadas por la repetición de los coros y de las palmas. (Ospina, 2019, p. 44)

Otro rasgo tradicional y característico del bullerengue son sus tres aires: el *sentao*, la *chalupa* y el *fandango*, que se pueden apreciar en todo su júbilo en los fragores de la rueda. El *sentao*, es un ritmo reposado, apto para que sus cantadores/as entonen líricos versos cargados de

lamento con aires de remembranza. La *chalupa*, ritmo movido, de carácter alegre que convoca a la fiesta, al disfrute y a la juerga. Y el *fandango*, ritmo animoso, de influencia indígena.

En un sentido más amplio y haciendo uso de recursos musicológicos, respecto a los tres aires del bullerengue se encuentra que:

El bullerengue sentao o asentao tiene como característica su velocidad sosegada y el lamento en el canto. El solista expone el coro al comienzo y a continuación, cuando le responden los contestadores o coristas, hace el lereo¹⁷. El tambor en esta variante se identifica por el uso moderado de los repiques y por la marcación de una base rítmica construida fundamentalmente con canteos. La *chalupa*, como ya se dijo, es de tempo más acelerado que el sentao, el tambor introduce mayor cantidad de revuelos¹⁸ o variaciones, ya que se considera un ritmo más alegre. Su base rítmica no usa los canteos. El *fandango* también es de tempo relativamente rápido, tiene una base rítmica-métrica distinta a las demás variantes en tanto presenta pulsación de pie ternario. (Arcila et ál., 2017, p.23)

Canto

“Se han ido nuestras matronas, cantadoras de bullerengue...

Se fueron las cantadoras, por acá no vuelven má”¹⁹

Jhonny Rentería

¹⁷ Frase melódica cantada usualmente a partir de la vocal “o” y la sílaba “le” (o leleleeee lele le...), la cual sustituye uno o varios versos. Se usa como un recurso expresivo, de duelo, dentro de la interpretación de la obra. También se observa en el *fandango* (Arcila et ál., 2017, p.23).

¹⁸ Palabra empleada para hacer referencia a los repiques o percusiones intencionadas del tambor en su interpretación dentro del bullerengue, que generan un ambiente sonoro cargado de emoción.

¹⁹Vivas, M. [Mandala Vivas A] (17 de septiembre de 2016). "Se fueron las cantadoras"- Bulla y Tambó/ Jhonny Rentería [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=XMw5fwMe874>.



Imagen 4 Darlina Saénz, cantadora de Palmeras de Urabá y Jhonny Rentería. Festival Nacional de Bullerengue, Puerto Escondido.

Año: 2016. Archivo personal.

El canto en el bullerengue, de acuerdo con las investigaciones de Pérez (2014), Arcila et ál. (2018), Valencia (1995, citado en Pardo, 2018), era interpretado originalmente por mujeres, lo que significa que en sus inicios era una práctica propiamente femenina. La historia apunta a que los cantos o versos eran compuestos o improvisados, en su mayoría, por mujeres con saberes tradicionales, en medio de sus labores diarias –parteras, curanderas y rezanderas– (Arcila et ál., 2018); voces fuertes y sonoras que afloraban en medio de su cotidianidad. Así pues, existe la premisa según la cual la mujer ha sido tanto portadora como hacedora de bullerengue.

A pesar de ello, con el tiempo, comenzaron a destacarse voces masculinas, entonadas en un principio por pescadores artesanales y pequeños agricultores (Arcila et ál., 2018), dándole nuevos matices al canto bullerenguero. Como lo define Gómez (2013) cuando hace alusión a la cantadora o cantador:

Hoy las mujeres no son las únicas que tienen el papel de cantaoras, los hombres también lo hacen, pero con menor visibilidad. El que canta cuenta historias, se burla del otro y de él mismo, realza la vida por medio de la fiesta y el bullerengue, le canta a la muerte, la vida y su entorno. En el verso se habla del espacio en donde habita el bullerengero, ese que observa, transforma y recrea de acuerdo a sus necesidades (p.30).

En consonancia con lo anterior, Muñoz (2003) se refiere al canto como una manifestación del lenguaje de las poblaciones negras, cuya oralidad figura como otra forma de darle musicalidad a la palabra; una manera de musicalizar los sucesos del diario vivir, del que las mayores dignatarias han sido las mujeres de edad más avanzada que por su trayectoria de vida y sus saberes, ocupan una posición importante y gozan de un reconocimiento y respeto entre la comunidad bullerenguera –matronas–; en vista de que su voz primaba, era acompañada por las otras voces femeninas al ritmo de las palmas, conformando alrededor de ella un círculo acompasado, de ahí que se haya denominado como un canto responsorial.

El canto se configura entonces, como un elemento integrador, pues es a partir de su entonación en contexto que se logran articular otros componentes: emotividad, comadronaje, vivencias compartidas o visto de otro modo, un legado ancestral que pertenece y se expresa por medio de la tradición oral y que constituye lo que podría denominarse como la memoria viva de los pueblos. En lo relativo a los cantos y sus variados contenidos, Pérez (2014) señala lo siguiente:

...muchos de sus cantos tradicionales narran crónicas de situaciones reales vividas por estos pueblos, al tiempo que se le canta a la vida, se le canta a la muerte, a la política, a la mujer, a la madre tierra y al cultivo agrícola, pesquero, pecuario, etc., como el de engendrar un nuevo ser en el vientre de la mujer. (p.36)

De este modo, el bullerengue, en sus composiciones o repertorios, permite entrever todo un despliegue de temas y formas de creación vocal que evocan situaciones tan diversas y heterogéneas como sus condiciones materiales de existencia y lo que acontece en su día a día; son estas las que llevan a sus mismos compositores y compositoras a plasmar su realidad inmediata, valiéndose de relatos cantados y estribillos que ellos/as mismos/as dotan de sentido y significado.

Aquí me voy a quedar

Chigorodó es bonito

Qué lindo es su río de guaduas, un recurso natural

Qué lindas que eran sus playas, no las dejen acabar

Danzas del Ayer (2020, 36:23)²⁰

El bullerengue es bonito pa' el que lo sabe goza'

Si usted quiere conocerlo yo lo invito pa' Urabá

Y con los bullerengueros, bailarlo a la orilla del mar

El bullerengue no da plata, pero da felicidad

Bulla y Tambó (2020, 0:07)

Dentro de las características del canto bullerengüero están los *guapirreos*, los cuales son considerados como la expresión máxima de la emoción, el ánimo y el disfrute generado por el ambiente festivo alrededor de la rueda o durante un encuentro de agrupaciones bullerengüeras.

²⁰ Cuando se le pregunta en qué se basó para escribir este bullerengue, ella responde: “En lo que tiene nuestro pueblo, las maravillas, las bellezas. Es un pesar hoy en día ver el río; pero en mi época ese río era una belleza. Desde que yo nací siempre tuve pendiente sacar una canción a mi pueblo porque en mi época ese río era una belleza y ahora da pesar y eso es una preocupación” (Bendecido.com.co, 2020, 35:55).

Estos vocablos o exclamaciones de gozo (*¡opa! ¡óyelo, carajo!, ¡upa jé!, ¡eso e'!, ¡vamo' tambó!*) tienden a estar acompañados de una carga emotiva que da color e intención al canto. Puede definirse también, como un grito de euforia o efervescencia que produce el canto en sí mismo y la necesidad de exteriorizar un sentir o una pasión desencadenada por el mismo carácter festivo de la práctica.

Uno de los elementos constitutivos del canto en el bullerengue son las *tonadas*. Estas pueden ser interpretadas como ese rasgo o cualidad única del cantador o cantadora que le permite diferenciarse, o sea, imprimir su sello identitario y resaltar entre una amplia gama de voces. “La tonada es eso que yo puedo transmitir cuando estoy cantando y lo que me distingue a mí como cantador al momento de interpretar mis composiciones” (J. Rentería²¹, comunicación personal, 16 de mayo de 2016).

Baile



Imagen 5 Obra de bullerengue²²: "Desterrados". Año: 2014. Archivo personal.

²¹Jhonny Rentería Martínez, además de cantador y director de la agrupación Bulla y Tambó, fue un destacado bailarín tanto en el campo de los ritmos folclóricos como en el de la danza contemporánea en el país.

²² Esta obra fue creada en el año 2014 por la agrupación Dinastía Negra de San Juan de Urabá, bajo la dirección de Marino Sánchez. Retrata a través del bullerengue el destierro y desplazamiento sufrido en el país a causa de la violencia armada.

Al ser el bullerengue una de las variantes rítmicas de los bailes cantaos, la danza representa un papel fundamental para su ejecución, ya que con esta los sujetos han aprendido a proyectar sus sentires, dándole un significado cargado de historia y subjetividades donde se cuentan las vivencias tanto propias como grupales.

En esa misma línea, el cuerpo ha sido utilizado como instrumento musical natural capaz de expresar sentimientos y emociones que permiten una comunicación que va más allá del lenguaje apalabrado. Muñoz (2003) agrega que las palmas, los pies y la voz fueron los primeros miembros corporales que el hombre y la mujer convirtieron en instrumento, posteriormente se incorporaron otras partes del cuerpo. “Todo el cuerpo como una gran batería sonora tuvo el hombre en su elaboración primaria de sus inicios musicales, por lo tanto, el cuerpo es memoria de sonoridades que luego se exteriorizan.” (p. 5).

En el bullerengue, la relación directa del cuerpo con la música es traducida a través de la creación y reproducción de ritmos armoniosos que son transmitidos por medio de formas melódicas verbales que están precedidas del ritmo incorporado y proyectado en la corporalidad. La danza, el canto y los instrumentos se integran a tal punto de lograr representaciones simbólicas.

Para las sociedades de la costa occidental de África todo lo que tiene que ver con el cuerpo está cargado de un profundo valor simbólico y ritual. De ahí que los gestos, las posturas y las actitudes presentes en las danzas afrocolombianas se hayan constituido a partir de la herencia de un lenguaje complejo que aún está por descifrar. (Pérez, 2014, p.35)

El baile va orientado a diversas temáticas: fertilidad femenina, enamoramiento y festejo popular. Siendo el bullerengue una práctica inicialmente femenina, en la danza se reflejaban (y aún hoy lo hacen) los aspectos relacionados a los procesos propios de la mujer, es decir, la pubertad y el parto. La mujer, con la ayuda de sus manos, frota su vientre a la altura de la pelvis en forma circular; lo mismo hace con los senos, dando cuenta de los dolores del parto y de la menstruación (Arcila et ál., 2017, p. 34).

En la danza también hay una temática ligada al juego de seducción donde el tambor, el bailarín y la bailadora son quienes establecen las dinámicas danzarias. El bailarín se pelea con el tamborero o la tamborera por la mujer que, en este caso es la bailadora (J. Palacios²³, comunicación personal, 16 de mayo de 2016), y desde esta interacción se establece un diálogo entre las tres partes mencionadas, donde el fin último es que en ese acto de coqueteo el bailarín no deje que la bailadora sea seducida por el sonido del tambor. Parafraseando a List (1994), Muñoz (2003) dice sobre este baile:

...los bailarines²⁴ están constantemente enfrentados y no se tocan. (...) ambos van dando pasos cortos y arrastrando los pies, uno al lado del otro o de frente, o, con menor frecuencia, en la misma dirección hacia delante. Luego, ambos dan vueltas en su sitio. List enfatiza al decir que también el hombre danza alrededor de la mujer y da dos o tres vueltas en su contorno, mientras ella gira en su mismo sitio. El hombre levanta los brazos bien arriba de los hombros, gesto especialmente notorio cuando entra al baile. La mujer danza con uno o ambos brazos levantados, pero nunca al nivel del hombre. Los torsos

²³ Jhamilet Palacios, bailadora de Bulla y Tambó.

²⁴ Aunque el autor haga referencia en el texto a “los bailarines”, es idóneo aclarar que dentro del bullerengue no existe tal denominación, puesto que hablar de bailarines implica el desarrollo de una técnica especializada en ello, mientras que el bailarín o bailadora es mucho más empírico.

erectos y muy pocas inclinaciones, aun en las vueltas. Se da un constante meneo de caderas y muslo. List, remata afirmando que, en veces, la mujer alza ligeramente su falda con una mano y sigue danzando mirando al hombre. (p. 25)

A pesar de que siempre están bailando dos personas, es decir, una pareja, cada cierto tiempo uno de ellos (o en algunos casos ambos) es reemplazado por otra u otro de los integrantes de la rueda. Este hombre o mujer entra bailando de inmediato y la persona relevada²⁵ se retira. (Pérez, 2014, p.24)

En este punto, es válido mencionar que, aunque este baile tenga unos pasos básicos y/o características generales, siempre hay una particularidad propia de cada persona o cada grupo, expresado “en los gestos y movimientos llamados *morisquetas* y *pases*, interacciones entre los bailadores y de ellos con el tambor, y una serie de códigos visuales que las parejas despliegan durante el baile.” (Arcila et ál., 2018, p. 28-29), emitiendo así un sello propio de cada bailaror o bailadora.

²⁵ “Cuando yo hablo de relevo no solo estoy pensando en los bailadores, yo me voy a la rueda, ustedes no se pueden ir a la tarima, porque en la tarima cambia todo, canta uno, bailan unos cuantos, en la tarima ya es algo organizado, mientras que en la rueda se da, y se da relevos en el cantador, bailaror, llamador, yo descanso de lo que estoy haciendo y otro me reemplaza” (J. Rentería, comunicación personal, 2016)



Imagen 6 Bailadoras de Danzas del Ayer²⁶. Cultura Chigorodó (2020b).

Otro aspecto importante dentro del baile es el vestuario. El bullerengue como práctica originalmente espontánea, no utilizaba uniformes para su ejecución; sus integrantes se valían de elementos de uso cotidiano. Con el paso del tiempo y con la escenificación de esta, se fue trasladando a la necesidad de homogenizar estéticamente la vestimenta.

Yo pienso que lo más tradicional del bullerengue es la flor. Yo no sé si muchos conocieron a Eloísa Garcés²⁷, Eloísa nunca utilizaba flores artificiales, cogía una flor de esas que salen por ahí, de esas rojitas y se la ponía en su cabeza, porque para ella era algo representativo y algo natural, era una flor que ella le iba durar toda la noche y en la madrugada se marchitaba y la botaba; yo siempre la vi cantando con flores naturales y

²⁶ Fotografía tomada el día del cumpleaños número 91 de la bailadora de Danzas del ayer, Pródiga Salinas. Parque de los Fundadores, Chigorodó.

²⁷ También conocida como Eloa, fue la máxima representante del bullerengue en Necoclí y una de las grandes voces de la tradición bullerenguera a nivel regional y nacional.

todavía hay mucha gente que conserva eso, pero pienso como dice Camilo²⁸, no creo que existieran turbantes con tantos coloridos como ahora, pero si turbantes blancos, porque el bullerengue primordialmente tenía vestuario blanco, no eran faldas coloridas. Con las nuevas tendencias, con el comercio llegó, pero en el bullerengue no se veían vestuarios coloridos. (J. Rentería, comunicación personal, 16 de mayo de 2016)

En la vestimenta también se incluyen otros elementos entre los cuales se destaca el sombrero. Su material de elaboración natural es el bejuco o paja, y este al ser utilizado en el diario vivir por asuntos de trabajo o bien protección del sol, termina vinculado a la práctica. El sombrero entra dentro del juego de coqueteo del bailarador para cautivar a la bailadora. Este se vale de la utilización creativa en el baile para llamar la atención de la bailadora y ganarle el quite²⁹ al tamborero.

Instrumentos

“Bajo el sol inclemente de la tierra prometida se asoma un tambó, la voz del cantador hace juego con la suave brisa, creando notas melódicas que hacen de la bulla un complemento de la vida.”

Jhonny Rentería (comunicación personal, 16 de mayo de 2016)

²⁸ Yesid Camilo Soto.

²⁹ Expresión del lenguaje popular dentro del bullerengue que hace referencia al momento en que el bailarador logra ganar esa disputa con el tamborero por la atención de la bailadora.



Imagen 7 Taller interactivo: ¿Qué representa el bullerengue para ti? Año: 2017. Archivo personal.

En el contexto de la música tradicional, el valor de los timbres instrumentales resultó primordial para la creación de un ritmo regional. Los sonidos que componen una melodía específica son producidos por instrumentos peculiares que dialogan dentro de sus propias posibilidades rítmico-melódicas. Por esta razón, no es posible reproducir la melodía nacida de un instrumento en otro que presente características timbrísticas alejadas del primero. Así, cada instrumento permite distinguir la identidad de un aire musical (Arias y Rojas, 2012, p.128).

Los instrumentos en el bullerengue representan una extensión importante de la práctica, estos marcan una base rítmica y representan una vinculación importante con lo emotivo y lo corporal. Esta vinculación no solo se hace evidente en el momento mismo que se ejecuta este baile cantao, sino que queda plasmado en la letra de muchas de las composiciones. Hay una imperiosa conexión entre cada uno de los elementos que se hacen partícipes.

Señores cosa más buena que el golpe de mi tambó,

cuando mi tambó se acabe seguro me acabo yo.

No dejen calla' el tambó, si yo me llevo a morir

me entierran con bullerengue pa' poder irme feliz.

Tonada (2019, 0:09)

Tambores

“Se sacrificó un animal y se sacrificó un árbol; hay un juego de vida, hay un encuentro de la vida ahí (...) hay una energía en este tambor (...) Está toda la energía de los ancestros ahí.”

(Hicotea Films, 2019, 1:42).



Ilustración 5 Infografía de tambores³⁰s. Losoficios.co.(s.f.).³¹

³⁰ Aunque esta infografía presenta varios de los tambores utilizados en algunos bailes cantaos de la Costa Caribe colombiana, para el caso del bullerengue la utilización principal de tambores está centrada en el llamador y el alegre.

³¹ La Corporación Tambó ri Palenge (Tambores de Palenque) es una iniciativa que hace parte de la Red Luthiers Colombianos. Está conformada por más de 20 personas, en su mayoría jóvenes aprendices, quienes, a través de los procesos de capacitación y acompañamiento del proyecto, aprenden a construir tambores de excelente calidad y trabajan por el fortalecimiento de la Corporación.

Tambor alegre o hembra

El tambor alegre marca la base rítmica en el bullerengue y posee un solo parche en la boca superior, que tiene forma de cono truncado, de 70 cm de alto, 28 de diámetro superior y 25 de diámetro inferior. Se fabrica con tronco de árbol, cuero de la piel de animal como parche y se ensambla con ataduras o aros de alambre. Se tensiona con cuerdas y cuñas de madera (Aguilar, 2012).

El tambor alegre hace el llamado a la mujer mediante el repique, lo que genera una disputa entre el hombre (bailador) y él (el tambor) para ganarse la atención de la mujer. En sus inicios, el protagonismo del tambor estaba en manos del hombre, ahora, la mujer ha ganado terreno en la interpretación de este instrumento.

El tambor alegre representa un pulso importante en el bullerengue, pues este bombea su potencia y misticismo a todo el despliegue musical y corporal que representa el bullerengue. Ese mismo misticismo con el que describe Galeano (2016) el memorioso viaje del tambor:

Desde las costas de África viajó, hacia las manos y la memoria de los esclavos de las plantaciones de América. Allí fue prohibido. El repique de tambor desataba a los atados y daba voz a los condenados al silencio; y los amos de los hombres y de la tierra bien sabían que esa peligrosa música, que llamaba a los dioses, anunciaba la rebelión. Por eso el sagrado tambor dormía escondido. (p.35)

Tambor llamador o macho

El tambor llamador sigue unos códigos de ejecución marcando el contrapulso de la tonada. Este código se ejecuta por medio del golpe de la yema de los dedos sobre el cuero del tambor, llevando una métrica o un ritmo definido. Es el tambor más pequeño de todos, también

llamado macho, que marca la cadencia rítmica o compás, por lo cual es al único que no se le permiten los llamados "revuelos" o "lujos" en su interpretación (Campo, 2010).

Totuma

Es un instrumento cóncavo o vasija donde se introduce loza quebrada con el fin de producir un sonido peculiar que dé brillo a la percusión. La totuma es elaborada de forma manual a partir del fruto del árbol de totumo.



Imagen 8 Totuma de bullerengueros en el Festival Nacional de Bullerengue, Puerto Escondido. Año: 2016. Archivo personal.



Imagen 9 Fruto del árbol de totumo. Archivo personal.

Una vez obtenido el fruto, a este se le extrae la pulpa, luego se pone a secar al sol durante varios días, para seguidamente ser pulida y decorada.



Imagen 10 Totuma de la agrupación Bulla y Tambó. Archivo personal.

Aunque en algunos lugares o agrupaciones se usa la totuma y en otras el guache, se ha generado la duda de cuál sería la que inicialmente se usó.

...por naturaleza, la totuma existe primero que el guache porque la totuma es un instrumento musical que nos da la naturaleza, o sea, ha existido de toda la vida; el totumo siempre ha existido, mientras que el metal no. Antes era muy difícil tener un metal, porque el metal siempre ha sido caro, siempre ha costado dinero; antes no se utilizaban guaches, se utilizaban totumas. Si se ponen a ver la historia del bullerengue, por lógica, la totuma, porque son unas lozas y si no son lozas la gente le ponía cositas del mar, las cascaritas de las ostras y con eso era lo que hacían música; o le metían arena, piedritas, cualquier otra cosa y con eso hacían música, mientras que no existía un guache. (J. Rentería, comunicación personal, 16 de mayo de 2016)

Sin embargo, es válido tanto el uso de la totuma como del guache dentro del bullerengue.

Guache



Imagen 11 Guache. Morillo (2019).

El guache, de origen indígena, era originalmente fabricado de guadua o de bambú y relleno de semillas de capacho. Actualmente, suele ser metálico, con estrías en su exterior y pequeños percutores dentro. El Guache tiene la función de generar el sonido agudo. (Tovar, 2018)

Palmas

Uso de las manos para acompañar el compás que, por lo general, marca el llamador. Estas están presentes durante todo el bullerengue.

De ahí que, Pérez (2012, citado en Pérez, 2014) defina el cuerpo como “un sistema de vibración sonora estructural emocional” (p. 31), que pone en relación el discurso corporal y sonoro que expresan los cuerpos, en tanto lugar que guarda memorias, se reinventa, es dinámico y simbólico.

Tablitas



Imagen 12 Tablitas. Archivo personal.



Imagen 13 Tablitas. Archivo personal.

Aunque no todas las agrupaciones de bullerengue las utilizan, estas hacen las veces de palmas. Al ser de madera, su sonido es más fuerte y preciso.

Capítulo 5

Trayectoria de las agrupaciones del municipio de Chigorodó



Imagen 14 Integrantes de Danzas del Ayer. Cultura Chigorodó (2020c).

Danzas del Ayer

Rindo un homenaje a bullerengueros de mi tierra bella llamada El Crucero³².

Este bullerengue es de tradición, de generación en generación (Bis)

Recuerdo el pasado con las cantadoras Francisca Gonzáles que cantó primero

Este bullerengue es de tradición, de generación en generación (Bis)

Tamboleros buenos, los hermanos Julio, Adolfo y Castor tamboleros buenos

Este bullerengue es de tradición, de generación en generación (Bis)

Este bullerengue siempre está presente, ahora canto yo con toda mi gente

³² “El Crucero” nombre asignado en sus comienzos al municipio de Chigorodó.

Este bullerengue es de tradición, de generación en generación (Bis)

Con sus alegrías toca Jesús Díaz, Vicente Correa, cantaban sexteto

Este bullerengue es de tradición, de generación en generación (Bis)

No dejen morir esta tradición, es el bullerengue de nuestra región

Este bullerengue es de tradición, de generación en generación (Bis)

*Liria Julio*³³

La agrupación Danzas del Ayer representa un eje importante en la historia del bullerengue en el municipio de Chigorodó. No obstante, cabe aclarar que el bullerengue en este municipio no empieza justamente con la constitución de Danzas del Ayer como grupo, sino que, como lo aclara L. Julio:

El arribo del bullerengue llega a Chigorodó con hombres y mujeres provenientes de Barú que se habían asentado en esta zona. El bullerengue en Chigorodó tuvo sus primeras manifestaciones en lo que llamaron las romerías; estas eran las celebraciones populares que hacían los bullerengueros tiempo atrás y consistían en recorrer el caserío cantando, tocando y bailando bullerengue. (Comunicación personal, 7 de junio del 2019)

Posteriormente, en aras de la celebración del centenario de Chigorodó durante 1979, Deyanira Aguilar, Carlos Fontanilla, Pródiga Salinas, Dolores Gordón, Rosario Gonzáles, Argenia Julio, Liria Julio, Máximo Yáñez, Magdalena Cáceres, Farid Urrego, Jairo Ramos, Elkin Zúñiga, Wilson Morelo, Nilson Correa, Aida Correa, Gilma Córdoba, Maritza Diaz y Américo Gonzáles, oriundos de la zona, en la búsqueda de mecanismos para recuperar y difundir el

³³ Composición de bullerengue: “El homenaje” de la cantadora Liria Julio.

bullerengue como baile típico del municipio, establecen las bases de lo que hoy conocemos como Danzas del Ayer. (Castrillón et ál., s.f., p.84)

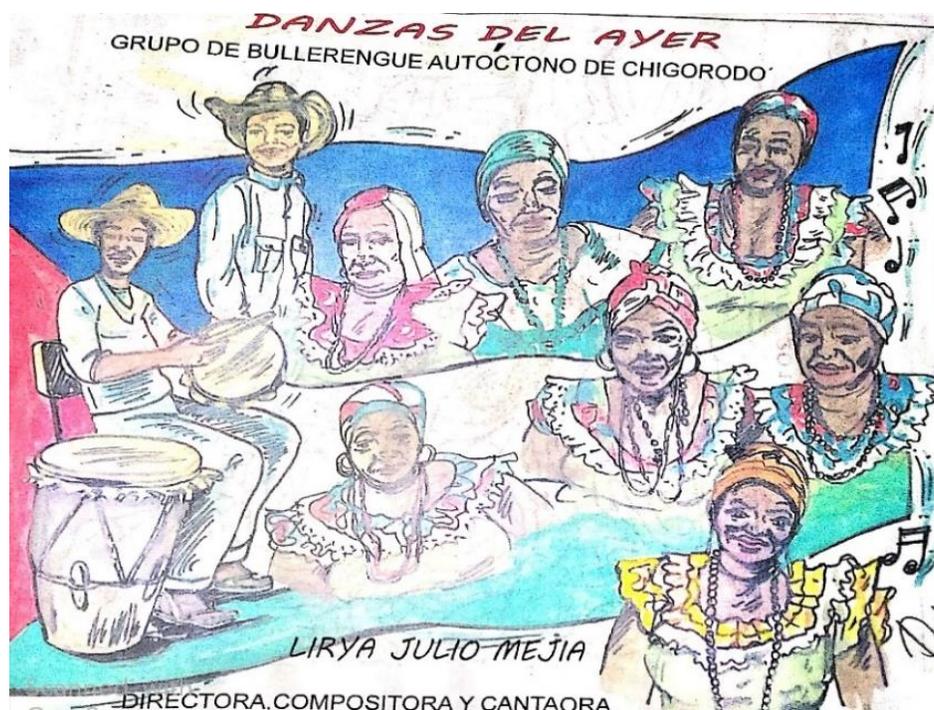


Ilustración 6 Agrupación Danzas del Ayer. Revista educativa ilustrada Chigorodó Río de Guaduas. De la tagua al banano (2015).

Danzas del Ayer, se ubica dentro de este panorama como la primera agrupación bullerenguera de Chigorodó, con una larga trayectoria construida desde las migraciones de las familias provenientes de Bolívar. Esta agrupación registra dentro de su recorrido a grandes maestras y maestros de la práctica. Pese a esto, no se da la consolidación en sí misma del grupo sino hasta “1990, a partir del proceso de reorganización del bullerengue en el municipio de Chigorodó” (Arcila et ál., 2017, p. 48)

Sucesores del legado de sus ancestros, esta agrupación en sus inicios desarrolla la práctica de forma independiente, pero ante las dificultades que traía consigo eso, y los pocos resultados que daban las actividades que hacían para poder tener un soporte económico, se adhieren a la Casa de la Cultura. El asentamiento de otros grupos étnicos con sus respectivas costumbres y

tradiciones en el territorio y los episodios de violencia que generaron desplazamientos en la población, hicieron necesario que los bullerengueros y bullerengueras trazaran estrategias de trasmisión que facilitan la consolidación de la práctica como parte identitaria del municipio. Es así como este ente gubernamental empieza a darles un auspicio que permite la reproducción del bullerengue por parte de este equipo en diferentes escenarios como la Feria de las Flores, los Festivales de Bullerengue y otros eventos que se dan tanto en Chigorodó como en distintos lugares del país.



Imagen 15 Danzas del Ayer en la conmemoración del Día Nacional de la Memoria y la Solidaridad con las Víctimas del Conflicto

Armado en Colombia. Año: 2017. Archivo personal.

Una de las características principales con las que cuenta esta agrupación es el factor común de la heredabilidad, ya que –a excepción de solo unos pocos–, gran parte de los integrantes poseen vínculos familiares bullerengueros. En relación con ello, una de las dinastías familiares aún presentes en Danzas del Ayer es la familia Julio, de esta, hace parte la cantadora

principal Liria, su hermana Argenia³⁴, asimismo hijas, hijos, nietas y nietos, los cuales se desempeñan como bailarores, bailadoras y tamboreros; y, aunque anteriormente solo estaban conformados por personas adultas, en la actualidad se evidencia la participación de algunos jóvenes y niños, haciendo de este un grupo multigeneracional.

En Danzas del Ayer se resalta la importancia de transmitir el conocimiento a las nuevas generaciones, de modo que, con el apoyo de la Casa de la Cultura, se implementan semilleros de bullerengue en algunas escuelas de Chigorodó, llevando a cabo este trabajo con niños de preescolar, principalmente. Con esta iniciativa buscan mantener la tradición en el municipio y un relevo generacional para los y las maestras que han ido falleciendo.

De forma complementario, L. Julio ante la pregunta por los pocos cantadores y cantadoras en la agrupación, señala: “algunos en el grupo hacen el intento, pero nadie se atreve, y es muy importante que empiecen a hacerlo porque yo ya estoy vieja y la voz se va desgastando” (comunicación personal, abril 05 de 2019) resaltando una de las preocupaciones que la sobrecogen en cuanto a quiénes van a asumir los roles que su generación va relevando.

Es curioso que, aunque Danzas del Ayer sea una agrupación con una trayectoria tan larga en el bullerengue, la información sobre esta, tanto en lo académico como en registros históricos, monografías, plataformas digitales, entre otras, sea tan escasa.

Hasta la fecha, la agrupación ha participado en la grabación de un disco, con un bullerengue llamado *Palito de Matrimbé* (bullerengue sentao)³⁵; y cuatro de sus composiciones

³⁴ Reconocida como una de las mejores referentes del baile tradicional en Urabá, fue bailadora de Danzas del Ayer. Falleció en el año 2014 en el municipio de Chigorodó (Arcila et ál., 2017).

³⁵ Hizo parte del compacto de 12 piezas musicales variadas denominado *Sueño de esperanza. Música de comunidades desplazadas por la violencia en Urabá*; este fue realizado por la Corporación Opción Legal, con el apoyo de ACNUR (Arcila et ál., 2017, p.19).

fueron grabadas en campo³⁶ durante los últimos meses de 2017, como parte del inventario participativo del bullerengue en Urabá³⁷. De ese entonces hasta nuestros días, no cuenta con ninguna otra grabación o registro oficial de sus composiciones.



Imagen 16 Integrantes de la agrupación Danzas del Ayer. Arcila et ál. (2018).

De acuerdo con la imagen anterior, algunos integrantes en la actualidad, de izquierda a derecha son: José Aimar Zumaqué (tamborero, bailaror), Liria Rosa Julio Mejía (directora y

³⁶ Por respeto, y buscando reducir el impacto que tienen ciertas intervenciones tecnológicas en las agrupaciones, los investigadores optaron por hacer las grabaciones del sonido en vivo, sin alterar la propuesta escénica habitual de los grupos participantes, en sus propios espacios y con los inconvenientes técnicos que pueden presentarse en ese tipo de proyectos de campo, pero con la intención de hacer un registro sonoro lo más fiel posible a la realidad (Arcila et ál., 2017).

³⁷ Proyecto propuesto y realizado por investigadores de la Facultad de Artes (grupo Músicas Regionales) y del Instituto de Estudios Regionales (grupo Rituales y Construcción de Identidades) de la Universidad de Antioquia (Arcila et ál., 2018, p.5).

Canciones grabadas: El homenaje (fandango, composición de Liria Julio, 3'24); Don Isaac (Chalupa, composición de Inés Morelos Gonzáles, 2'25); Toca tamborero (Fandango, composición de Liria Julio, 2'12); El morroco (Chalupa, composición de Inés Morelos Gonzáles, 1'35).

cantadora), Farith Urrego Díaz (corista), Inés Morelos Gonzáles (cantadora y bailadora), Maria Seneide Cantero (corista), Marticela Cortez (bailadora) y Faustina Palencia Miranda (cantadora).

Bulla y Tambó.



Imagen 17 Bulla y Tambó en el Festival Nacional de Bullerengue en Puerto Escondido. Año: 2015. Archivo personal de Bulla y Tambó.

Luego de una época difícil para el bullerengue, en donde se dio una pérdida casi sistemática de grandes maestras y maestros, la práctica se ve frente al reto de crear alternativas que permitan recuperar y hacer permanecer el legado que se ha venido construyendo desde hace muchos años. Es así como los jóvenes chigorodoseños: Jhonny Rentería, Camilo Soto, Wilmar Torres, July González, Alba Hinestroza, Sindy Castaño, Daniela Vivas, Yirley Rodríguez, Zoraida Moreno, Yessica Berrio, Karina Castro, Jhamileth Palacios, Andrea Iburguen, Violeta Vivas, Salomé Gutiérrez, Sara Zúñiga, Adrián Pérez, Juan Correa, Keyner Moya, Liceth Morelo, Liceth García y Maira Hernández le dieron vida a esta agrupación.

Bulla y Tambó es una iniciativa (...), propia, que nace de una necesidad de salvaguardar nuestras tradiciones y nuestras culturas acá en el Urabá antioqueño y, nace también por una preocupación, o sea de la preocupación sale la necesidad de crear un grupo de jóvenes que hiciéramos bullerengue. Porque hubo un momento en el que sentimos que aunque el bullerengue en la región siempre ha sido fuerte, de cierto modo se estaba desapareciendo, porque las maestras, las grandes de esto, las que nos dejaron a nosotros tanto legado y tanto conocimiento, estaban falleciendo, se estaban muriendo, a veces, tristemente por abandono también y por el abandono de las personas dolientes de la cultura un poco descuidaban-descuidando su salud, entonces no había nadie que los protegiera y pues ellos con la mínima enfermedad se iban desapareciendo. (J. Rentería, comunicación personal, 25 de mayo del 2017)

Inicialmente aparece en la escena pública el grupo bullerenguero *Yambaó*³⁸ conformado por integrantes de distintos municipios de Urabá (Apartadó, Necoclí, Arboletes y Chigorodó) pero, tras su pronta disolución, renace en marzo del año 2012 bajo el nombre de Bulla y Tambó, esta vez con integrantes propiamente del municipio de Chigorodó; con el fin de responder ante la necesidad de salvaguardar la tradición cultural bullerenguera, ahora desde la apropiación juvenil. Bulla y Tambó es planteado por algunos jóvenes que anteriormente pertenecían a Yambaó, pero a la vez, por nuevas personas que tenían o no relación con el bullerengue.

³⁸ *Yambaó* es un término africano que significa “Sonar de los tambores detrás de la montaña”. Ese nombre es escogido, de manera simbólica para que acogiera y representara la tradición e identidad del Urabá antioqueño. Aunque alcanzaron a ir al festival de Puerto Escondido, este grupo se disuelve tras múltiples dificultades que generan imposibilidad en su continuidad.

Eran jóvenes en problemas de drogadicción, jóvenes en prostitución, algunos hacían parte de la comunidad LGBTI³⁹, con esto no quiero afirmar que es la condición de todos los integrantes de la comunidad LGBTI, porque no es así. (...) A veces desde la cultura lo que se pretende es transformar pensamientos colectivos y también un poco ayudar a la transformación social. Entonces, empecé a entender el bullerengue más allá de reunirme con unos jóvenes en el parque que ya de hecho estar tocando en un parque como este que es el parque de un municipio, donde todo el mundo llega, donde suenan los equipos de las discotecas; yo pensé que ya el hecho de estar allí con unos tambores y con unos jóvenes que por cierto utilizaban turbantes, sombreros, y que ya nos parecíamos mucho a aquellos viejitos, porque en ocasiones nos llamaron viejitos, también un poco por la desinformación de la gente de no saber qué emana toda esa cultura afro que nosotros tenemos tan arraigada. Entonces, a lo que iba es que, tener unos jóvenes ahí, que en su mayoría habían tenido problemas, y tienen problemas con la sociedad, el dispositivo cultural ahí en el parque de Chigorodó funciona como dispositivo cultural para empezar a generar una transformación de cambio social en nuestras comunidades. Entonces, luego ya era como ver que cada vez que teníamos una reunión ahí en el espacio público llegaban los chicos de un lado de la unidad deportiva que venían de entrenar, por otro lado venían los señores que a las 6:00 de la tarde se sientan en el parque, del otro, las señoras que de cierto modo viven por aquí por esta calle que fue uno de los primeros barrios⁴⁰ del municipio, llegaban un poco a recordar, y era entonces como rememorar un poco el

³⁹ Aunque la comunidad sea mencionada de esta manera, actualmente se habla de LGBTIQ+ para hacer referencia a las personas o grupos con orientaciones sexuales e identidades de género diferentes a los cisgénero y/o heterosexuales.

⁴⁰ El barrio Las Palmas de Chigorodó es representativo porque fue uno de los primeros barrios conformados cuando este se fundó.

asunto de volver a la tradición de una forma más dinámica, no dejando tampoco de ser jóvenes. (J. Rentería, comunicación personal, 25 de mayo del 2017)

Es a partir de allí que esta agrupación se afianza como proceso artístico independiente que no contaba con nexos ni apoyos gubernamentales, políticos, privados o de alguna otra índole y que tenía como único propósito hacer bullerengue. Sin embargo, en la búsqueda de mecanismos que permitieran visibilizar no solamente el bullerengue sino también la agrupación como tal, el equipo ha conseguido el apoyo de diversas instancias por medio de la participación en convocatorias y proyectos, lo cual les ha facilitado asistir a Festivales Nacionales de Bullerengue y circular por distintos escenarios mostrando su proceso, haciendo visible su trayectoria y llevando a cabo intercambios culturales.

En este sentido, es valioso enfatizar que el camino trazado y recorrido por Bulla y Tambó ha traído consigo retos como la aceptación por parte de las personas que por desinformación y desconocimiento hacen referencia al bullerengue de forma despectiva, además del conflicto que genera la integración de un grupo con estas características en un entorno donde generalmente se veía, en su mayoría, a personas mayores en la práctica. De modo que se ha optado por apostarle a la transformación de lógicas y pensamientos sociales que no conciben el grado de importancia del bullerengue en un nivel histórico y, peor aún, no lo perciben desde las voces jóvenes, creando de a poco un nuevo ambiente donde prima la recuperación de este baile cantao.

En este punto, es válido agregar que una característica crucial de esta agrupación ha sido el impacto personal y colectivo a través del desarrollo integral, desde el aspecto cultural y el artístico, creando un acompañamiento que ha hecho que los integrantes encuentren una red de apoyo sólida dentro de sus compañeros/as.

Bulla y Tambó cuenta con un importante reconocimiento por su participación en varios escenarios del folclor colombiano, igualmente, con la grabación de dos producciones musicales: *Cantos tradicionales Bulla y Tambó* conformada por 8 canciones grabadas en el año 2016 y *El cantador, una oda a la vida*⁴¹ conformada por 12 canciones grabadas en el año 2019.

Actualmente, el grupo sigue teniendo las mismas prioridades que se plantearon desde sus comienzos y, adicionalmente, le apuestan de forma colectiva y personal a otras prácticas artísticas como la danza, el teatro, entre otras actividades culturales.



Imagen 18 Integrantes de Bulla y Tambó en la grabación del disco "Cantador, una oda a la vida". Archivo personal de Bulla y Tambó.

⁴¹ *El cantador, una oda a la vida* fue el último álbum musical grabado por el danzarín, cantador y fundador de la agrupación Bulla y Tambó, Jhonny Rentería, quien falleció el 8 de diciembre del 2019, mismo año en el que se grabó este.

Capítulo 6

Los cambios en la tradición del bullerengue en el municipio de Chigorodó

Panorama intergeneracional

Para remitirse a los cambios intergeneracionales, es preciso mantener una mirada holística que dé cuenta de la percepción que se tiene del orden tradicional del bullerengue en las dos agrupaciones estudiadas: Danzas del Ayer y Bulla y Tambó. Al mismo tiempo, se requiere adoptar una visión multidimensional de la realidad comprendida, con el fin de que su abordaje no se agote en una idea reduccionista que conciba los cambios como meras alteraciones, sino que permita identificarlos, analizarlos y ponerlos en discusión con aquellos factores sociales, culturales, políticos y económicos que influyen, modifican o producen variaciones en la práctica bullerenguera.

Evidenciar los cambios de un baile cantao de carácter tradicional como el bullerengue, parte de reconocer, en principio, la existencia de unas características específicas y unas condiciones predeterminadas bajo las cuales surge y se desarrolla, para comprender en qué momento y de qué manera se producen los cambios, porque si bien preserva elementos de su expresión primigenia, es en su acontecer histórico, social y contextual donde se hacen visibles transformaciones que han repercutido tanto a nivel interno como externo, pues este es una manifestación cultural de tradición que, al ser realizada por seres sociales, se encuentra ligada de forma directa con unas condiciones socio-históricas que la hacen ser parte del “tejido cultural que se nutre, significa, simboliza y recrea constantemente.” (Gómez, 2013, p.8)

Entendiendo, entonces, que el individuo y la sociedad poseen un carácter coexistente, los cambios se dan como consecuencia de las múltiples metamorfosis que tienen lugar en la trama de relaciones sociales, cuyo estado se halla en constante «renovación», producto de las transiciones

de un tiempo a otro; donde los individuos generan constantemente vínculos interdependientes, tanto individuales como colectivos, lo que de cierta forma impregna de sentido a la práctica y contribuye a ubicarla en la escala social (Elias, 1987). Así pues, una práctica cultural tradicional como el bullerengue, ya no solo se expresa y se vive en la cotidianidad, sino que se traslada a múltiples espacios y escenarios para asegurar su permanencia y continuidad (como se desarrollará más adelante), revelando una de las formas de subsistencia de este baile cantao.

Contrario a lo que se piensa, los cambios no hacen referencia a aspectos positivos ni negativos; en este caso, surgen en la medida en que los grupos o comunidades portadoras de esta tradición desean «autoconservarla» y recurren a procesos inmanentes que le posibilitan permanecer más allá del tiempo (Zabludovsky y Sabido, 2014). Aunque estas variaciones influyen en un plano general del bullerengue, se presentan rasgos específicos que corresponden a las dinámicas propias de los grupos, debido, principalmente, a las particularidades espaciotemporales a las que estos pertenecen.

Empero, dentro de la práctica, son evidentes ciertos criterios o percepciones de parte de algunos/as integrantes de las agrupaciones respecto a su forma y contenido «tradicional». Dentro del grupo Danzas del Ayer surgieron opiniones como que “el bullerengue antes era de frases, se verseaba⁴² y ya no se hace eso” (L. Julio, comunicación personal, abril 12 de 2019); o comentarios como “que la falda en el bullerengue no se levantaba” (M. Cortez, comunicación personal, 03 de mayo de 2019) refiriéndose a que el pollerón⁴³ no se alzaba durante el baile,

⁴² Según los actores de la manifestación, el verseo en las matronas bullerengueras era parte de la cotidianidad, a través de los patios conversaban verseando (Arcila et ál., 2017, p.23).

⁴³ También conocida como “pollera”, es una falda larga utilizada principalmente en encuentros festivos. Tiene sus orígenes en la época de la colonia.

La tradición habla de que las españolas cuando se realizaban fiestas donde se les permitían a los negros hacer su música (que eran anteriormente de carácter religioso) les cedían a las negras sus ajueres que eran muy pomposos: iban desde los hombros hasta la punta de los pies. Ese vestuario es de herencia española (Merab, 2020).

dando a entender que hoy día se baila muy distinto a como se hacía en ese entonces. No obstante, el significado de los movimientos representados en el bullerengue sigue siendo similar, inclusive para las nuevas generaciones, pues hay una conciencia de esas historias contenidas en los códigos corporales.

En el caso de Bulla y Tambó, en cuanto a la pregunta por los cambios intergeneracionales dentro de la tradición oral, se encuentra que esta no se percibe como algo estático o inmodificable, sino más bien como un conjunto de prácticas que si bien se mantienen en el tiempo, pueden tener variaciones o cambios debido al contexto o a la apropiación que se haga desde las personas o grupos sociales que la reproduzcan como parte de su cultura. Lo que sí es evidente es que, aun siendo una generación joven, hay un respeto por las y los maestros: “La tradición es lo que nos dejan nuestros ancestros y la manera en que nosotros la vamos a interpretar” (C. Soto⁴⁴, comunicación personal, 16 de mayo de 2016).

La tradición no solo tiene que ver con el saber ancestral heredado por generaciones, sino cómo se interpreta ese saber. Lo que se traduce en que las prácticas tradicionales también se construyen o alimentan de las interpretaciones del momento histórico en el que se encuentren; dicho de otro modo: “No hay nada más contemporáneo que la misma tradición, porque la tradición se renueva con nuestros pensamientos, con nuestras épocas, con nuestros sentimientos” (J. Rentería, comunicación personal, 07 de junio de 2019).

En resumen, se evidencia que el concepto de cambio se encuentra enlazado indiscutiblemente con el de tradición, puesto que esta última “no se queda estática en un espacio geográfico, ni copia fielmente los saberes de familia, ni se ancla en un tiempo fijo; aunque

⁴⁴ Yesid Camilo Soto, bailaror y corista de la agrupación Bulla y Tambó.

mantiene características de su entorno y origen, se reinventa, transforma y rememora” (Gómez, 2013, p.8). Por lo tanto, ese dinamismo es generador de cambios no solo en la trasmisión –que se da de acuerdo con el contexto–, sino también en otros elementos que, aunque cambiantes, no modifican las bases de la práctica.

En este orden de ideas, Madrazo (2005) señala que “la tradición ha sido considerada como una expresión de la permanencia en el tiempo de una comunidad; en este sentido es una de las formas que asume la memoria colectiva y una generadora de identidad” (p.3). Por lo tanto, es relevante en la medida en que responde a la pervivencia de la práctica basada en la capacidad de rememorar a través de una cultura musical cohesionadora y una vinculación sociocultural que las comunidades o grupos bullerengüeros sostienen con la tradición o con ese legado ancestral; razón para que quienes la practican se ingenien o creen estrategias de defensa que protejan la trama histórica y los elementos que esta engloba.

En concordancia con lo antes expuesto, es pertinente recalcar que, aunque cada bullerengüero/a o agrupación presente particularidades, ya sea en el canto, en el baile o en aspectos de orden sociocultural, es precisamente la permanencia intergeneracional de elementos generales y/o esenciales, lo que contribuye a la preservación y asegura la identidad de la práctica (Cantó, 2015). Así, por ejemplo, bailar con los pies descalzos, como señal de respeto y afinidad con sus ancestros esclavizados, representa miméticamente las condiciones en las que estos danzaban y cantaban bullerengüe; o, en el caso del baile, se sabe que responde más a un sentir, pero, existen unas bases tradicionales en los aires que hay que respetar a la hora de ejecutarlo.

En lo que a los tres aires tradicionales se refiere, hay que tener en cuenta que cada uno responde a un *performance*⁴⁵ distinto. El sentao, por tener influencia del lumbalú⁴⁶, se reconoce dentro de la tradición como un canto de lamento; su baile es reposado porque según la memoria colectiva “era el que utilizaban los negros de África para descansar después de sus faenas de trabajo” (Bendecido.com.co, 2020, 09:10). La chalupa, por su parte, si bien tiene una huella africana en sus sonidos, también porta matices de la colonización española en su danza y vestuario; “su nombre, en la Región Caribe de Colombia, lo asocian con la embarcación que transporta a los pobladores que viven a orillas de ciénagas y ríos, y que velozmente hacen su recorrido” (Pérez, 2005 citado en Gómez, 2013, p.41) de ahí su ritmo acelerado. El fandango, por su lado, “es el que se baila brincadito y depende de los indígenas” (Bendecido.com.co, 2020, 09:17) anotando que el baile que corresponde a este tiene una importante impronta indígena.

De allí que se pueda observar en el bullerengue el encuentro de tres culturas distintas –la africana, la indígena y la española– expresadas en tres formas danzarias propias de esta manifestación corpo-oral; razón por la cual se infiere que hay elementos tradicionales que han logrado pervivir en el canto, el baile y los instrumentos, como se explicará más adelante. Para ser más específicos, hay códigos reconocidos tanto en las generaciones jóvenes como en los maestros, que siguen constituyendo la esencia del saber ancestral; precisando señalar que se entienden como «tradicionales» porque su sentido representativo se ha perpetuado, la historia contenida en su práctica sigue siendo la misma.

⁴⁵ Entendido desde la perspectiva de Ospina (2019) como experiencias corpo-orales y danzarias generadoras de representaciones sociales y configuradoras de sentidos e identidades.

⁴⁶ Ritual funerario caracterizado por cantos mortuorios propios de las comunidades cimarrones de San Basilio de Palenque.

La realidad social se encuentra en permanente movimiento, y las relaciones en constante cambio, lo que de entrada demanda unas exigencias específicas que implican un reacomodamiento o una resignificación de la práctica –que ya ha venido manifestando– de acuerdo a factores muy variados: *el arraigo cultural* que se traduce en la importancia que se le confiere a la tradición y del cual va a depender su pervivencia en el tiempo; *la memoria viva* de su pueblo, condensada por medio de códigos mentales y corporales colectivos; *el interés* en sus portadores y portadoras por conservar el legado; *el grado de resistencia* u oposición a los continuos cambios y, finalmente, *la capacidad para adaptarse* a esas transformaciones que demanda la realidad.

Esta perspectiva va a facilitar una lectura más amplia frente a las nuevas formas de hacer bullerengue, que son producto de un conjunto de fenómenos y fuerzas externas que, lejos de estancarse o evitar entrar en las nuevas lógicas, construyen alternativas creativas para asegurar su continuidad. De acuerdo con Jhonny Rentería, en el caso de Bulla y Tambó, estos vienen trabajando bajo tres líneas:

La primera es honrar la memoria de maestros y ancestros del bullerengue a través de la práctica, el canto y la composición; hay una segunda línea que es la de hacer denuncia, trabajar bullerengue con compromiso social; y hay una tercera que es guardar el lugar para los que vienen, los jóvenes estamos invitados dentro de la práctica del bullerengue a seguir promoviéndolo, pero también a hacer nuestros propios aportes. (Sonidos Enraizados, 2019, 1:27)

Esta dinámica de trabajo no solo retrata la preocupación por parte de la agrupación de jóvenes respecto a una tradición que para ellos/as estaba en riesgo de desaparecer, sino que al mismo tiempo es un ejercicio consciente de rescate y difusión de la misma. Por eso, Jhonny

Rentería comenta que: “siempre estamos en búsqueda de los maestros, porque sabemos que ellos tienen el conocimiento neto, autóctono y que a nosotros como jóvenes nos puede servir” (Acción gráfica, 2018, 1:19).

Relaciones de poderes y saberes.

La diferencia generacional entre Danzas del Ayer y Bulla y Tambó salta a simple vista, puesto que la primera está conformada por adultos mayores, jóvenes, niños y niñas que recibieron la tradición por transmisión familiar o por un allegado, por ejemplo: El linaje⁴⁷ de la familia Julio, donde se evidencia con mayor claridad el vínculo de sangre y la herencia generacional, lo que indica que su conformación obedece, en parte, a la tradición; asimismo, cuenta con la adhesión de mujeres y hombres del municipio que se fueron sumando por diversas razones, que van desde un asunto de identificación con la práctica, hasta un querer sentirse parte de un proceso colectivo.

A la segunda, la conforman personas jóvenes que además de posicionarse dentro de la escena bullerenguera como una propuesta local, sienten un vínculo y una responsabilidad con este baile cantao; sumado a ello, la cercanía y familiaridad –de algunos/as– con los y las bullerengueras de larga trayectoria del municipio, les ha movilizado a rescatar el legado de este ritmo tradicional tan importante en la historia de Chigorodó.

Danzas del Ayer, fue por mucho tiempo el único colectivo de bullerengue en el municipio, hasta el año 2012, cuando nace Bulla y Tambó. Con la formación y aparición de esta agrupación se pone de relieve el interés y la recuperación de esta tradición cultural por parte de

⁴⁷ Los linajes o dinastías en el bullerengue se refieren a aquellas líneas de antepasados o personas que proceden de un mismo árbol genealógico, es decir, son la memoria viva de los descendientes de cimarrones o palenqueros que se diseminaron por el territorio colombiano, expandiendo su cultura ancestral al son de los cantos, el baile y el tambor. También hace referencia a familias que adquirieron los saberes por medio de estos y los transmitieron a otras generaciones.

jóvenes interesados en hacer bullerengue en un espacio que usualmente estaba ocupado por personas adultas mayores. Con ello se acogen nuevos elementos y se da un proceso de flexibilización de la práctica. Este suceso produjo unos choques intergeneracionales, es decir, tensiones entre ambos grupos relacionadas con la lucha de poderes y saberes, pues se estaban disputando un espacio que les había costado conseguir.

El hecho fue que empezamos a hacer un trabajo fuertísimo porque el choque era muy grande con las señoras y fue un poco hacerles entender que nosotros habíamos surgido de ese legado que ellas habían dejado, que ellas nos habían inculcado. Entonces fue como empezar a trabajar en eso y de ahí contarles que no había un interés personal de desplazarlas de ningún lugar; que, de hecho, queríamos enaltecer su labor durante tantos años en el municipio de Chigorodó. (J. Rentería, comunicación personal, 25 de mayo de 2017)

Como se ha dicho, Danzas del Ayer responde a una forma de concebir la tradición que reposa en unas costumbres propias de un linaje bullerenguero que emerge y se configura a partir de una herencia generacional que tiene incorporado un abanico de conocimientos ancestrales y unos valores tradicionales que dan cuenta de un acumulado social y cultural, siendo estos la expresión viva de la cosmovisión propia de las comunidades negras palenqueras, en donde la figura de los maestros y maestras goza de reconocimiento y respeto dentro del gremio bullerenguero, pues representan esa sabiduría de antaño y, a su vez, encarnan la resistencia simbólica de un pueblo que ha sobrevivido a la colonialidad, a la modernidad y demás prácticas de dominación que han intentado borrar, desprestigiar y hasta situar en una posición inferior sus expresiones musicales y danzarias nativas.

Bulla y Tambó, en cambio, respeta la idea de tradición de los mayores y los saberes acumulados de las y los maestros, pero a la par es resultado de un contexto atravesado por un dinamismo que se distancia de encerrar la práctica en conceptos herméticos e inamovibles, pues están transversalizados por condiciones sociales, políticas, culturales y económicas distintas a las de sus predecesores, por lo que su percepción está orientada en reconocer que esta, como práctica vivencial, no deja de ser una experiencia en el cuerpo de quienes participan de ella, por ende, abarca un contexto y unas subjetividades específicas.

Yo ingresé al grupo porque como el bullerengue es algo artístico, como me interesa lo artístico entonces por eso entré al grupo de bullerengue. Al entrar a ser parte de la agrupación, me di cuenta de que el bullerengue es un ritmo, es algo más de pasión, es una danza, pero es más que bailar un mapalé, que bailar una cumbia; el bullerengue se tiene que sentir. El bullerengue significa para mí pasión. Para uno poder cantar o bailar bullerengue tiene que sentirlo, hay que sentirlo. (W. Torres⁴⁸, comunicación personal, 25 de abril de 2017)

Lo dicho hasta este momento esclarece el porqué del recelo por parte de Danzas del Ayer respecto al surgimiento de agrupaciones de bullerengue jóvenes, dando a entender sus dudas respecto al aporte de las nuevas generaciones al tema de la tradición, pues hay un temor implícito a que deje de ser lo que tradicionalmente ha sido y se convierta en algo ajeno o impropio.

Conviene subrayar entonces, una observación en cuanto a una discrepancia entre agrupaciones, dejando en claro la diferencia de intereses en algunos aspectos:

⁴⁸ Wilmar Torres, bailaror y corista de la agrupación Bulla y Tambó.

Hay una ruptura en ambas generaciones. Los más viejos intentan preservar intacto su legado; no admiten cambios, ni siquiera en la afinación de los cantos. Los más jóvenes, en cambio, se preparan vocalmente y ensayan bajo ciertos parámetros: Ganar mayor reconocimiento por la calidad de sus voces y su afinación, sobresalir en los festivales y vender su imagen. (A. Hinestroza⁴⁹, comunicación personal, 18 de abril de 2017)

En conformidad con lo previamente dicho, se deduce que lo que pretenden las nuevas generaciones no es reproducir una réplica exacta de las costumbres bullerengueras, sino de recrear la práctica, bien sea incorporando nuevas técnicas de canto y baile o permitiendo que la tradición acoja nuevas formas de apropiación, como es el caso de los integrantes de la agrupación Bulla y Tambó, cuyo trabajo musical está enfocado en la difusión y transmisión del bullerengue, valiéndose de nuevas tendencias como la grabación en salas de estudio y la elaboración de videoclips musicales; caso contrario a Danzas del Ayer, quienes no han tenido tanta implicación en estas actividades.

Llegados a este punto es posible observar ciertos cambios presentes en el tiempo y al interior de las agrupaciones –por ejemplo, las motivaciones de la práctica–; no obstante, existe el interés común en respetar los elementos tradicionales de la misma:

(...) No ha sido un cambio muy abrupto. Ha sido algo leve; han cambiado uno o dos formitas, pero no ha sido algo muy exagerado. (...) siempre se conserva la tradición, se tiene que conservar la tradición porque por eso es bullerengue. (W. Torres, comunicación personal, 01 de junio del 2017)

⁴⁹ Alba Hinestroza, cantadora y bailadora de Bulla y Tambó.

Ambos grupos presentan, tanto similitud como disparidad de opiniones, así como también nociones e imaginarios que pueden coincidir en algunos aspectos, o bien, ser diametralmente opuestos. En cuanto a la valoración de la tradición, muestran variadas concepciones que pueden estar ancladas a los conocimientos de los antepasados o a formas específicas en que debe darse la práctica; aunque esas visiones reúnen los elementos que la componen, también evidencian la tradición como un proceso de interacción entre las pasadas y las nuevas generaciones donde coexisten los saberes de los ancestros con los sentidos, prácticas y las distintas formas que se han venido manifestando dentro del bullerengue relacionadas con su producción y difusión.

Relación intergeneracional y persistencia de la práctica

Habitualmente, dentro del imaginario social, existe una mirada asociada a la edad que no pasa desapercibida, donde se tiende a considerar la exclusividad de la práctica a personas longevas. Esa visión ha ido transformándose; los festivales como escenario y los medios digitales como plataforma han ayudado a visibilizar agrupaciones de bullerengue conformadas por personas jóvenes.

Como ya se ha mencionado, la tradición bullerenguera ha reposado en mujeres mayores que ocupaban un lugar muy relevante dentro de sus comunidades y gozaban de gran respeto y consideración debido al rol que desempeñaban como matronas; esta realidad no ha cambiado mucho, sino que, por el contrario, ha sido acogida por las nuevas generaciones, reconociendo la importancia de estas dignatarias en el canto y las composiciones.

Para mí cuando me hablan de tradición se refieren a tiempos atrás. Entonces si nos vamos en el tema del bullerengue, tradición significa letras o composiciones de matronas ya de cierta edad que han compuesto y entonces hay que respetarlas y no cambiarlas, seguirlas

trabajando como ellas lo llevan para que la tradición siga. (W. Torres, comunicación personal, 01 de junio de 2017)

No se puede ignorar que hay una inquietud latente y es que las maestras y maestros están falleciendo; y ante este acontecimiento, surge el interés por parte de colectivos juveniles de rescatar el legado y las memorias orales que conservaron por tanto tiempo el saber ancestral. Existe entonces la necesidad de reconocer la importancia de la cultura tradicional y popular en el municipio de Chigorodó y de salvaguardarla como un bien inmaterial muy preciado:

Con Bulla y Tambó no nacimos con una intención de ir a los grandes festivales, ganar y traer muchos premios, pero sí hacer con mucho respeto aquello que nosotros estábamos haciendo como un legado profesional de nuestros ancestros. Había que respetar una memoria, un pasado, una historia. (J. Rentería, comunicación personal, 25 de mayo de 2017)

Esto permite conocer la posición que han asumido las nuevas generaciones respecto al tema de la tradición, que no se agota en la cuestión de si trasciende o no, si avanza o se estanca, si se transforma o cambia, sino que responde a lo que J. Rentería comparte y es que se sataniza o se condena el hecho de que la tradición sufra cambios, y evidentemente los tiene que sufrir, porque las nuevas generaciones lo perciben y lo viven de forma distinta, porque vivimos en otro contexto, en otro tiempo (Comunicación personal, 07 de junio de 2019).

En contraste con esto y a propósito de la premisa según la cual la transición de un periodo a otro produce en las personas un instinto de supervivencia ante las transformaciones sociales, el bullerengue en el Urabá ha tenido que sobrevivir a procesos de violencia armada y a contextos complejos de conflicto por la disputa territorial, de ahí que se considere música

memoriosa en resistencia, en cuanto conjura oralitura y saber ancestral para compartir, denunciar y expresar (Zapata, 2017, p. 5).

La música también es eso que nosotros decimos porque no lo podemos hablar ¿sí? Aquí en Urabá a nosotros nos ha tocado cantar para no decirle a la gente, para no decirle al guerrillero, al paraco: “Mira lo que me hiciste, me hiciste mucho daño”, entonces lo decimos a través de la música; nos toca. La música, entonces, también se vuelve un mensaje para la gente y hay que aprovechar ese puente y ese lazo que hace la música, que sirve como camino o como comunicación para hacer con la gente ese acercamiento y llevar también la palabra ¿no? una palabra de reflexión. (J. Rentería, comunicación personal, 01 de junio de 2017)

El bullerengue también se ha posicionado frente a los embates de la globalización y sus músicas mercantiles que, como añade Zapata (2017) “han impactado en todas las sociedades con un proceso de aculturación que ha puesto en jaque a las tradiciones culturales” (p.4). A ello se suma un entorno donde los géneros musicales predominantes como el vallenato, la champeta, el raggamuffin⁵⁰ y el reggaetón capturan la escena local y donde la población joven es mayormente atraída.

El cambio en la estructura de los pueblos y la transición paulatina de espacios rurales a urbanos, ha desembocado en la desaparición de prácticas bullerengueras como las romerías y cofradías⁵¹, la disminución de la frecuencia y la naturalidad de las ruedas, entre otras formas

⁵⁰ Comúnmente conocida como ragga, la música raggamuffin es originaria de Jamaica pero goza de gran popularidad en algunas zonas del país, en este caso en el Urabá, esta es un subgénero del *dancehall* que fundamenta su instrumentación en un modo electrónico (Raggamuffin, 2019).

⁵¹ Reunión de muchas cantadoras, en conjunto con eventuales tamboreros, para animar las fiestas patronales de los pueblos. Consistía en caminatas largas por los patios, plazas y caminos, al son de las palmas y los versos improvisados, durante varios días seguidos.

tradicionales que se han evaporado de la cotidianidad o que han perdido fuerza, tanto por los procesos de globalización, como por todas las implicaciones que trae consigo los cambios propios de las sociedades.

Como consecuencia de los cambios sociales, el conjunto de temas abordados dentro de los cantos tradicionales se transfigura. Partiendo del hecho de que el bullerengue es un canto a la vida, la muerte y la cotidianidad, en su compendio de composiciones, las canciones abordan una pluralidad de temas que en ocasiones corresponden a situaciones coyunturales o a momentos históricos importantes para las poblaciones que convierten esta práctica en su canal comunicativo; algunos temas se van a agotando por la caducidad o vigencia de la situación, como sucede con el tema “La tagua se va a acabar”⁵², ya que en un municipio como Chigorodó, donde antes abundaba dicha semilla, ahora las dinámicas económicas han transformado el uso del suelo, erradicando las cosechas de esta; a la par, van apareciendo otras problemáticas o temáticas del contexto que se conjugan con la creatividad del compositor o la compositora y es a partir de allí que se crea bullerengue.

Como lo expresó B. Díaz⁵³ al referirse a las temáticas originales del bullerengue:

(...) Era una danza femenina. Se le cantaba a la mujer cuando nacía, cuando entraba en la pubertad y cuando se casaba, cuando entraba en las nupcias/el matrimonio, se apartaba al hombre y se le cantaba era a la mujer. Esa era la temática. En el proceso de la esclavitud, llegan los negros acá y en sus momentos de «ocio», hacen sus maderos, hacen sus tambores y empiezan a cantar, pero no a la mujer; empiezan a hacer del contenido una

⁵² Composición de antaño que pertenece a la tradición oral del municipio de Chigorodó, en la época de bonanza de la semilla de tagua.

⁵³ Benjamín Díaz Rodríguez, historiador local, funcionario y exalcalde de Necoclí, exdirector de la agrupación de bullerengue de Necoclí “Palmeras de Urabá”, y jurado en varias versiones del Festival Nacional de Bullerengue del mismo municipio.

narración, una descripción de todas esas vicisitudes que les implicó la captura de ellos allá, el transporte porque la negra era violada en esos buques negreros, el que se iba enfermando lo iban tirando al agua; ellos presenciaban cuando los tiburones se los comían. Eso es una tragedia. Cambió la temática. Y hoy la temática que ustedes conocen, es la temática que le canta al entorno, a la naturaleza, porque eso ya después de tantos años se le borró el CD a la gente. Hoy los nombres de las canciones de bullerengue tienen títulos muy originales: *La lora en el mangla'*, *La burra mocha*, *La cucaracha*, *Parí parí*, *El palo de Juana Miranda*. Ya se olvidó de la feminidad y se olvidó de las vicisitudes del viaje. Son tres temáticas y esperamos que no llegue a la cuarta nunca, que es donde se vuelve el bullerengue romántico. (Comunicación personal, 14 de octubre de 2019)

Esto evidencia una de las grandes preocupaciones de algunos/as bullerengueros/as de larga tradición y es el hecho de que las composiciones vernáculas que giraban en torno a la feminidad, las vicisitudes de la esclavitud y al entorno, han variado con el correr de los años y se han ido acoplando a las lógicas y dinámicas de las sociedades actuales. Empero, algunas composiciones, al hacer parte de la tradición, se siguen interpretando en los diversos escenarios. Así pues, lo confirma L. Julio, al referirse a las tonadas:

(...) Estas se cantan de acuerdo con la tradición oral. Las tonadas son esas composiciones o melodías inéditas que caracterizan y marcan el tono particular de cada cantadora/or y que van circulando y se van desplazando de generación en generación y son aprendidas a través de la oralidad y el canto. (Comunicación personal, 07 de junio de 2019)

De acuerdo a los testimonios de la tradición oral, algunas composiciones perduran en el tiempo gracias a las cuñas⁵⁴ que se realizan de los bullerengues tradicionales; la cuña es un bullerengue que tiene una tonada similar o una melodía muy idéntica a la original, puede tener una letra distinta, pero conserva la esencia de la canción; esta se canta teniendo como referente alguna base tradicional, lo que lleva a que se mantenga en el tiempo y trascienda sus límites geográficos. Ejemplo:

Composición tradicional

Si se quema el monte, déjenlo quema' que la misma selva vuelve a retoña' ♪

Composición cuña

Guacamayo prieto, pájaro lindo, se sube a la rama a comerse el tamarindo ♪

En esa misma línea de análisis, respecto a los cambios más evidentes, como lo manifiesta L. Julio (comunicación personal, 12 de abril de 2019), en el bullerengue se ha ido perdiendo la particularidad de construir música a partir de frases, lo que se denomina como verseo; esto, debido a la uniformidad y estandarización de la práctica a través de los reglamentos de los festivales; en consecuencia, se ve coartada, mediada y/o restringida la espontaneidad y el carácter improvisatorio del bullerengue (Arcila et ál., 2017).

Con los festivales, aparecen en el panorama nuevas lógicas y exigencias hacia las bullerengueras y bullerengueros, entre ellas: elaborar melodías más armoniosas o, en otras palabras, el imperativo de tecnificar la voz, a sabiendas de que esta práctica como manifestación del acontecer cotidiano no exigía este requisito.

La preocupación por la afinación vocal es evidente en las agrupaciones (...), los coros afinados y a varias voces, a juicio de algunos, motiva más la participación de las nuevas

⁵⁴ La cuña, para más claridad, es una nueva versión o interpretación de un bullerengue considerado “tradicional”.

generaciones; cada grupo busca innovar y encontrar un estilo propio. (Arcila et ál., 2017, p.61)

Respecto a la afinación y a la voz de las cantadoras, estas originalmente eran voces potentes y desgarradas, en palabras del Jhonny Rentería: "...tenían la voz ronca o dañada porque eran voces de lamento, de sufrimiento, de sentires (...) porque eran voces que no utilizaban el micrófono. Por encima de ese ruido que provocan los tambores, estaba la voz de la cantadora" (Hicotea Films, 2019, 4:36) Refiriéndose a la ancestralidad de los cantos y al hecho de que ahora, con la puesta en escena de los festivales, se le presta especial atención a la afinación, lo que lleva a reflexionar sobre las nuevas formas de reproducir el bullerengue y sus requerimientos escénicos.

Teniendo en cuenta esto, en el contexto que le concierne a esta investigación, se da un contraste entre un grupo y otro; Bulla y Tambó propicia espacios al principio de sus ensayos donde se hacen ejercicios para afinar la voz y activar las cuerdas vocales, a la par, durante este momento, se observa de manera constante la preocupación por el tono, la precisión y la armonía de las voces; mientras que Danzas del Ayer no realiza este tipo de actividades ni en los ensayos ni en otros espacios, ya que su ejecución responde a unas dinámicas de espontaneidad e improvisación más empíricas, donde las voces añejadas y vigorosas de sus cantadoras y coristas dan testimonio de esas raíces ancestrales perdurables en el tiempo.

Haciendo referencia al baile, el bullerengue antes era más lento, más de lamento, pero debido a que algunos de los tamboreros son percusionistas de otros ritmos, hay una tendencia a la aceleración del ritmo y, como respuesta, a la danza. Anteriormente, la mujer no bailaba tan rápido y no hacía gestos tan expresivos y consecutivos como lo hace ahora; tampoco se montaban los pies en el tambor (L. Julio, comunicación personal, 12 de abril del 2019).

La mujer no debe alzar tanto la falda cuando está bailando bullerengue; no se alza mucho la falda. Y ahora hay mujeres que alzan mucho la falda cuando están bailando. El movimiento del hombre no puede ser tan exagerado y ahora hay hombres que exageran el movimiento de la cintura. Hay hombres que incluso también hacen movimientos que tienen que hacer simplemente las mujeres, hay hombres que también lo implementan. (W. Torres, comunicación personal, 01 de junio del 2017)

Es menester hacer un paréntesis para anotar que, si bien las formas tradicionales responden a los «habitus» de sus portadores/as y a unas formas de socialización completamente válidas, en el caso de las composiciones o letras de Danzas del Ayer, muchas se han perdido o han caído en las trampas de la memoria y han sido olvidadas, por lo que se convierte en una necesidad real la grabación o la constancia por escrito de estas creaciones musicales para que se conserven en el tiempo.

Género: Cambios en los roles

Los cambios dentro del bullerengue obedecen tanto a un nivel interno como externo. Lo interno, abarca las visiones, representaciones, valoraciones y subjetividades de los integrantes de ambas agrupaciones; y lo externo, responde a todas las dinámicas, interacciones y exigencias que tienen lugar en la realidad social y que inciden en el desenvolvimiento de la práctica. Los dos niveles están en completo intercambio de efectos. Un ejemplo de ello son las corporalidades y los roles asignados en el bullerengue.

En el marco de las músicas tradicionales y en un contexto heteronormativo como el colombiano, es pertinente situar la mirada desde una perspectiva relacional para tratar de entender los procesos de subjetivación o la construcción de identidad de género en una práctica artística y cultural de carácter tradicional, como es el caso del bullerengue, donde los roles de sus

participantes han estado históricamente determinados de acuerdo con el sexo (hombre – mujer), es decir, bajo una óptica binaria o dualismo de género.

Es preciso agregar que con la agrupación Bulla y Tambó entran en el panorama varios elementos que tienen relación con la identidad de género y el cambio de roles en la práctica. Se presenta la particularidad en el municipio de la presencia de integrantes de la comunidad LGBTIQ+ al interior de esta agrupación. La pertenencia al grupo de jóvenes de esta comunidad fue motivada, en principio, por su gusto hacia lo artístico:

En el baile, por lo general las personas así como yo, que somos de la comunidad LGBTI, siempre tendemos a tirar al mundo artístico, porque somos como personas visionarias a lo artístico, al espectáculo, a que la gente hable de uno. Pues, a mí me gusta que las personas hablen de mí bien, entonces me tiré por el mundo de lo artístico. (Comunicación personal, 01 de julio de 2017)

Si bien se acercaron a la práctica por esta razón inicialmente, luego de varios años aprendiendo y asistiendo a los festivales, comenzaron a sentirlo y a experimentarlo de forma distinta, más profunda, reconociendo la importancia cultural de este como expresión de un sentir y de unos saberes tradicionales que merecían respeto por su historia de lucha simbólica.

Continuando con lo planteado, W. Torres señala, respecto a su identidad de género dentro de la agrupación:

Pues para mí, discriminación no ha habido por ningún lado, no ha habido. Porque de igual manera yo soy de las personas que, tengo mi condición, pero sé hasta dónde llega el límite de mi condición, como de respetar, porque en el bullerengue obviamente hay una mujer y un hombre. Yo soy parte de la comunidad, pero yo no puedo bailar como mujer, porque

yo físicamente soy un hombre, entonces no puedo bailar como una mujer, tengo que respetar eso que ya eso es como una regla, entonces tengo que respetarlo. (Comunicación personal, 01 de junio de 2017)

Conociendo la historia de exclusión, violencia y rechazo hacia esta comunidad, este hecho representa un factor importante en el que se evidencia el respeto dentro de la práctica del bullerengue. Aún con esto, el bullerengue en su tradicionalidad todavía está muy arraigado a las viejas formas de relacionamiento, por lo cual se observa que sigue siendo muy estricto con el binarismo de género.

Si a mí me dieran la oportunidad, no lo haría. No lo haría porque como estamos hablando que es un baile de tradición, tiempos atrás la comunidad LGBTI no estaba tan bien vista como lo está ahora, o sea, en los tiempos atrás solamente era la mujer y el hombre, entonces al yo querer bailar como mujer estoy como irrespetando esa tradición que ya viene en el bullerengue que es el hombre y la mujer. (W. Torres, comunicación personal, 01 de junio de 2017)

Remitiéndose a otros escenarios en el bullerengue, específicamente a la escena de los festivales, cuando se presentan agrupaciones jóvenes o emergentes, no pasa desapercibido el hecho de que varios de sus miembros sean de la comunidad LGBTIQ+ y que, al tiempo, hagan parte de agrupaciones de música tradicional, donde los roles y cuerpos de sus bailadoras y bailadores están normados por la heterosexualidad; empero, algunos integrantes, pese a ser hombres fisiológicamente hablando y a tener un sexo biológicamente asignado, se reconocen en su identidad de género como mujeres trans o no binarias, lo que se evidencia en la expresión de su individualidad al interior del entramado de relaciones dadas en el grupo, sin que ello pretenda alterar el desenvolvimiento de la práctica.

Haciendo referencia a los roles históricamente asimilados, se encuentra que hay una ruptura con dos patrones tradicionales. Primero, se puede notar un importante protagonismo vocal y compositivo en el cantador principal, quien toma la vocería a través de su canto macho, en una práctica cuyo rol ha sido femenino desde tiempos primigenios. Segundo, se disuelve la idea de que el hombre es quien debe tocar el tambor alegre, pues la ejecución de este instrumento al interior del grupo está a manos de una mujer. Y contrario a lo que se podría pensar, esto no genera conflictos que propicien controversias significativas dentro de la agrupación. W. Torres, sobre el hecho de que July González sea la tamborera agrega que “ella ha demostrado ser hasta mejor que los mismos hombres, por eso hay un respeto hacia ella” (Comunicación personal, 01 de junio del 2017).

En cuanto a la forma en que la mujer se incorpora a tocar el tambor en el bullerengue, teniendo en cuenta los diálogos propios del baile, en donde la bailadora se siente atraída por el tambor –ejecutado tradicionalmente por «tamboreros»–, quienes por medio de sus repiques intenta conquistarla; J. González dice al respecto “la presencia de tamboreras ha sido bien acogida porque es muy nuevo el hecho de que una mujer se arriesgue o se ‘iguale’ a un hombre al tocar el tambor con la misma soltura y destreza” (comunicación personal, 18 de abril de 2017). Dejando en claro que, más allá de su condición biológica, su habilidad en la ejecución es lo más relevante a la hora de calificarla como tal.

De manera análoga, aunque se desarrolle una identidad de género en el marco de las subjetividades, en esta agrupación no ha habido una disputa grupal o personal relacionada con ello, sino que se asumen los roles tradicionales que impone el bullerengue, sin importar preferencias sexuales o identidades de género y basándose en el respeto por la tradición.

La mirada de los y las bullerengueras de Danzas del Ayer, a diferencia de los integrantes de Bulla y Tambó, en cuanto a los cambios de roles y de género, ha continuado con el patrón tradicional tanto en la voz, que ha estado a cargo de mujeres, como en su estructura danzaria (bailador/bailadora/tamborero). Es así como resulta muy evidente en esta agrupación que la portavoz o autoridad es la directora Liria Julio, quien desempeña este rol tradicional con implacable esfuerzo, pues en ella recae la salvaguardia y transmisión de los saberes que le fueron legados.

La industria cultural: Nuevas formas de producir y reproducir el bullerengue

La globalización ha traído consigo un sinnúmero de transformaciones que han influido en todos los ámbitos de la vida social, política, cultural y económica. A partir de ello se consolidan industrias que tienen como fin último responder a las demandas de un mercado en donde se pierde la personificación del individuo y empieza a pensarse a este como un simple consumidor masificado. Es así como en mitad de estas dinámicas capitalistas, la industria cultural promueve nuevas formas de producción y reproducción del arte y resignifica el papel del artista y de lo cultural en el medio, catapultando un fuerte fenómeno o proceso de homogeneización y estandarización que amenaza la existencia de la identidad de aquellas comunidades que se han preocupado por construir mecanismos de preservación para seguir manteniéndose en el tiempo y que se transmita de generación a generación sus tradiciones, instituciones, historias, etc.

El bullerengue, como práctica artística y tradicional se ha visto en la tarea de buscar los mecanismos para seguir existiendo entre estas nuevas lógicas que afectan sus prácticas y maneras de ser y estar, exigiendo de su parte una constante renovación y adecuación. Esa tradición puede ser vista en relación ya sea con su *carácter ritual*, es decir, sus significaciones y fundamentos culturales, lo cual choca en la época de la reproductibilidad con el *carácter mercantil* propio del

medio y de la globalización en la que se encuentra inmersa el mismo, por ende, exhibicionista del arte.

Respecto a la idea del exhibicionismo del arte, Benjamin (2003) expresa que la obra de arte se ha convertido en una creación dotada de funciones completamente nuevas, entre las que resaltan, por ejemplo, la función artística. Con nuevas funciones, se refiere al rompimiento de lo que él denomina «el aura», entendiéndola como aquella cualidad intrínseca que acerca al sujeto perceptivo con lo espiritual o con la esencia del objeto como con la historia que la compone; queriendo evidenciar así, que a través de la reproducción técnica y el exhibicionismo del arte se configuran nuevas praxis, modificando la relación de la masa con el arte.

En el sentido propio del bullerengue, el aura se refiere a la «esencia» del baile cantao, en su dimensión tradicional; por ello, al entrar en la red de consumo de las industrias culturales, va transformando sus códigos propios de acuerdo con los requerimientos que le son impuestos, lo que se deriva en un sometimiento a dichas estéticas hegemónicas y a contenidos institucionalizantes (Ospina, 2019).

Esta mirada en torno a las nuevas relaciones y vínculos establecidos con el sentido esencial de una práctica artística nos remite nuevamente a la percepción de lo que se concibe como tradicional, dado que esta ha constituido una de las mayores discrepancias entre generaciones bullerengueras, puesto que unas han estado movidas por un deseo de conservacionismo arraigado, y otras por la búsqueda de nuevas estrategias, adhiriéndose al ejercicio mismo de difusión, propia de la industria; pero ambos, con la intención de preservar el bullerengue. En esa medida, la forma de darle continuidad a la práctica constituye cambios en la manera de producir y reproducir el bullerengue, dado que estas deben adaptarse a las demandas de la época en la que se ubican.

Con la aparición en escena de la televisión, el computador y otros tantos avances tecnológicos que le sirvieron de complemento a la radio, musicalmente, se ven otras formas de acceder y crear este tipo de contenidos, lo cual influye notoriamente en las costumbres de los pueblos de la Costa Caribe colombiana, dando como resultado el surgimiento de muchos festivales en esa región del país (Benítez, 2009, p.83). De este modo, con la escenificación y los medios de comunicación, los escenarios de reproducción del bullerengue tomaron nuevas aristas; ya no solo estaban las ruedas como espacio de reproducción, sino que empezaron a gestarse otros: por un lado, las redes sociales, abriendo un nuevo marco de difusión musical y debate; y por otro, los festivales.

En este punto es menester agregar el papel de los medios de comunicación, de terceros y, a la vez, de los y las bullerengueras, quienes arbitrariamente acreditan la autoría de algunas tonadas a sí mismos o a determinado cantador o cantadora, bien sean estas composiciones de la tradición oral o no; lo que genera confusiones a la hora de hablar de derechos de autor, puesto que muchas de estas canciones son de creación y uso colectivo y no cuentan como tal con una propiedad intelectual definida o legalmente inscrita. De ahí que varias canciones registradas no sean de autoría de quien se dice que son; dando como resultado una expropiación de las creaciones bullerengueras colectivas o individuales, en manos de intereses mercantiles que tergiversan la historia y desconocen los orígenes reales de dichas composiciones, por ende, que quienes se adueñan, reciban todo el usufructo.

Los medios de comunicación masiva han servido como canales para que el bullerengue llegue a lugares remotos donde no se sabía de su existencia. Plataformas virtuales como YouTube guardan en sus registros información y producciones bullerengueras que permiten el acceso de personas externas, al igual que la radio, la televisión y la prensa. Asimismo, la industria ha hecho

necesaria la asociación de bullerengueros con casas discográficas para hacer posible esta circulación de la práctica y su contenido usando estas herramientas.

En cuanto a los festivales, estos se han consagrado como focos de difusión de la práctica. En Colombia, desde hace aproximadamente 30 años existen tres Festivales Nacionales de Bullerengue con locación en María la Baja (Bolívar), Puerto Escondido (Córdoba) y Necoclí (Antioquia); además, recientemente viene surgiendo el Festival Infantil y Juvenil de Bullerengue en San Juan de Urabá.

En estos espacios de encuentro, se potencia el intercambio de saberes, debido a la afluencia de bullerengueros que hacen presencia y provienen de distintas zonas del país; también son el lugar donde se hacen mayormente visibles las transformaciones de esta práctica tradicional.

(...) Ustedes no se pueden ir a la tarima, porque en la tarima cambia todo, canta uno, bailan unos cuantos, en la tarima ya es algo organizado, mientras que en la rueda se da, y se da relevos en el cantador, bailador, llamador, yo descanso de lo que estoy haciendo y otro me reemplaza, piensen siempre en lo que pasa en una rueda, en la tarima cambia todo. (J. Rentería, comunicación personal, 16 de mayo de 2016)

Se infiere que estas transformaciones pueden estar influenciadas, en principio, por otras agrupaciones, sin desconocer que, de igual manera, se dan como resultado de los mismos condicionamientos impuestos por los festivales, lo que las impulsa a realizar cambios que se ajusten a los parámetros competitivos y al reglamento establecido por estos. Por lo tanto, se evidencian requerimientos relacionados con la afinación vocal, uniformidad y estética en la imagen y puesta en escena.

Con las nuevas tendencias y con el comercio llegaron al bullerengue los vestuarios coloridos, eso no se veía, incluso yo discutía eso con la junta organizadora del Festival de Bullerengue en Puerto Escondido, porque en alguna parte de la invitación decía que el vestuario de la mujer era colorido, y yo decía eso es mentira, que ya se haya adaptado es cierto, porque si yo quiero me presento todos los días de blanco. Yo siendo jurado, un grupo que se me presente todos los días de blanco yo lo califico bien, porque realmente el bullerengue simplemente se hacía con vestuario blanco. (J. Rentería, comunicación personal, 2016)

Estas lógicas de presentación en tarima le dieron una doble vía a la práctica, pues un ejercicio que pertenecía y se expresaba en el seno de la cotidianidad, se traslada a un escenario institucional, donde la cultura se «festivaliza»⁵⁵. En consonancia con esto, surgen cuestionamientos en torno a los objetivos de los festivales del bullerengue, más allá del de generar espacios de encuentro, ¿Hay claridad en los festivales sobre la responsabilidad que tiene el pretender evaluar una práctica de carácter tradicional? ¿Qué tantos conocimientos tienen las personas a cargo de estos festivales sobre bullerengue? ¿Hasta qué punto benefician y/o afectan estos espacios a la práctica?

Al mismo tiempo, se cuestiona la elección de los jurados y sus conocimientos frente a la idea de lo que es tradicional en los festivales y las exigencias que surgen a partir de esto. Por tanto, recientemente ha aparecido un debate por la categoría de bullerengue de proyección⁵⁶

⁵⁵ Este término responde a una praxis propia del espectáculo y el consumo cultural.

⁵⁶ El bullerengue de proyección es un concepto subjetivo. Puede ser entendido desde varios actores y perspectivas. Lo cierto es que esta categoría tiene sus primeras apariciones en los festivales nacionales, y es vista desde las juntas organizadoras, como un conjunto de formas estilizadas, modernas, con arreglos y adaptaciones que se dan en la dinámica escénica de estos eventos, y en las que se incorporan elementos diferentes a los de la práctica tradicional; mientras que algunos bullerengueros y bullerengueras coinciden en que esta hace referencia al surgimiento tanto de

propuesta en los festivales, además de la circulación de conceptos como: folclore, músicas populares y tradicionales; pero en especial, a categorías planteadas en estos espacios, que han sido generadoras de una disputa por lo tradicional, cuando este tipo de ritmos salen de sus comunidades o lugares de origen a escenificarse. Frente a estas categorías, B. Díaz, afirma:

Entonces se dio por inventar unas cosas dizque el bullerengue moderno; es que, ¡yo oigo unos términos! que el año pasado ahí en el foro dije unas cosas que –discúlpenme las palabras– "moché cabezas, brazos y pies" con lo que dije. Porque es que tenemos que ser respetuosos. La historia se investiga para no repetirla. A nombre del bullerengue, estamos hablando ahora del bullerengue moderno y del bullerengue antiguo; qué pena, pero yo ahora no conozco bullerengue moderno; porque ni siquiera eso que estamos tocando ahora se llama bullerengue. No sé cuál es la diferencia entre el bullerengue moderno y antiguo. (Comunicación personal, 14 de octubre de 2019)

El tema es amplio y complejo, así como sus posturas. Para algunos, el calificativo bullerengue de proyección o «moderno» es inexistente; para otros, tiene que ver con elementos de tipo comercial que alteran la práctica, pero que buscan posesionarla en un mercado; y para los demás, sencillamente, hace referencia exclusiva a la circulación de una agrupación en escenarios distintos a su lugar de origen. Posturas que tienen lógica desde los puntos bajo los que se formulan, empero, es evidente que hay una falencia en el criterio que, tanto los organizadores de los festivales como los jurados tienen frente a las normas que rigen dentro de un reglamento evaluativo y que no dan cuenta en su totalidad de los sentidos, interpretaciones y símbolos que se

agrupaciones (locales y foráneas), como de propuestas artístico-musicales de bullerengue. Otras miradas dentro del gremio bullerenguero señalan que esta tiene que ver con la escenificación del baile cantao y la presentación o “proyección” en tarima y todo el esquematismo propio de los concursos y competiciones. En ese sentido, al ser un tema de discusión recurrente en los foros de la comunidad bullerenguera, se puede decir que esta sigue siendo una categoría en construcción.

han construido y aún se construyen alrededor de esta práctica y que pasa a ser conjugada con procesos de estética, dinámicas comerciales y otras razones que generan tensiones y rupturas.

En ese sentido, aparece la economía como herramienta utilizada por los países industrializados para poder controlar la autodeterminación de los pueblos. Por medio de leyes de mercado, se inmiscuyen en las relaciones políticas, económicas, y culturales de otros territorios, presentando las suyas como únicas y verdaderas formas. Es por eso que, hay una marcada tendencia en los países «subdesarrollados» a imitar los países del «primer mundo», queriendo ser lo suficientemente competitivos y «desarrollados» como estos. Esto refleja que definitivamente hay una cultura hegemónica que pretende desarticular todo orden contrahegemónico que busque revelarse a sus principios, calificando así de «primitivo», «salvaje» o «exótico» a todo lo diferente.

Hoy el bullerengue se comercializó, ahí en la promoción aparecen 4, 5, 8 empresas, más los particulares, porque no los colocan todos, financiando el evento. El evento del bullerengue empieza a las 4:00 p. m. con los niños, a las 6:00 p. m. empiezan los adultos hasta las 7:00 p. m., después de las 9:00 p. m. hasta las 11:00 p. m., dos horitas; y hágale rápido porque viene el reguetón, viene el vallenato, y están alrededor los pick-up tocando; una comercialización total del evento. Esta situación de la comercialización de estos eventos es la que lleva a eso. (B. Díaz, comunicación personal, 14 octubre de 2019)

Estas dinámicas económicas generaron nuevas demandas, entre ellas la movilización de las agrupaciones bullerengueras de sus lugares naturales de origen a otros, con el fin de difundir la práctica. Es así como se empieza a señalar la escasez monetaria como un problema para dicho objetivo y se requieren recursos, lo que implicó adentrarse en el campo de la gestión. Dentro de las actividades por medio de las cuales logran gestionarse estos recursos, se encuentra la

aplicación a convocatorias culturales ofertadas por entes gubernamentales o de carácter privado, las cuales proporcionan líneas de participación para las grabaciones discográficas, pero asimismo para la circulación a festivales.

Ahora bien, la producción musical debe ser vista desde sus dimensiones política, económica y cultural, sin embargo, cabe resaltar que ha sido la dinámica económica la cual ha influido en una escala mayor. En consecuencia, los procesos de dominación que se despliegan a partir de ahí, de forma silenciosa, han desligado a las personas de su contexto; constantemente se viven trasplantando prácticas, conceptos, estilos, formas de vida de otros países y se olvidan de construir y pensar las suyas.

No obstante, la continuidad de una misma historia cultural trae consigo el riesgo de conservar aquellos limitantes que no permiten abrirse a otras formas de resolver y percibir esa realidad inmediata. A través del tiempo se ha demostrado que, incluso la tradición está contenida de sesgos y prejuicios; la cultura también es opresiva, por lo que es indispensable que esté contenida de rupturas y cambios que cuestionen lo impuesto.

Los cambios interculturales han servido para crear puentes de tolerancia entre las diferentes culturas y han propiciado el enriquecimiento del contexto. De allí, han surgido nuevas melodías musicales, formas literarias, gastronómicas, corrientes de pensamiento, entre otros. Un ejemplo vivo de ello es el bullerengue, que trae consigo los festivales, siendo entonces necesario analizar en qué medida son beneficiosas estas influencias, para no correr el riesgo de que las culturas no sean capaces de producirse y seguir reproduciéndose.

La industria cultural y musical avocan a mirar las prácticas ancestrales como el bullerengue, desde la escenificación, los medios de comunicación masiva y otras plataformas,

generando una cultura de masas que, en muchas ocasiones puede difuminar los sentidos más profundos a sabiendas de que son, en sí mismos, pilares de las manifestaciones culturales tradicionales; lo que, en últimas, puede tomar dos rumbos: desvirtuar su devenir y significación histórica para las comunidades o potenciarlo y asegurar su continuidad en el tiempo.

Capítulo 7

El bullerengue: una tradición que resiste

Siguiendo con la ruta del bullerengue, encontramos que este baile memorioso en conjunto con las potentes voces que entonan sus portadoras/es y sus sonidos instrumentales, no solo logra sobreponerse a unos ejes de pervivencia histórica por estar enmarcado en las entrañas de Urabá, sino que, a su vez, se constituye como un posicionamiento frente a los embates de la cotidianidad, lo que refuerza el espíritu comunitario que caracteriza a este baile cantao. Conviene señalar que, en cuanto a los ejes de pervivencia histórica, Uribe (1992) los reconoce como aquellos que han dejado marcas significativas en el acontecer sociocultural de Urabá y que tienen trascendencia porque, tras su reproducción continua, se han instalado en la estructura socioeconómica y política del territorio.

Dicho esto, un *primer eje* yace en la disputa y el conflicto, pues este supone una serie de enfrentamientos entre pobladores ancestrales y colonizadores, españoles y otras naciones europeas, además de la disputa republicana por el control de Urabá y, así mismo, los antagonismos por el control político-militar. La ruta de la tagua, el caucho y la madera trazaron el carácter atribuido al *segundo eje*, que es el saqueo y la recolección. Los procesos asociados al refugio y la legalidad enmarcan el *tercer eje*, estos se circunscriben a la modernidad republicana dada a partir de la abolición de la esclavitud y la disolución de los resguardos, la apropiación privada de la tierra, la dinámica de las guerras civiles, la exclusión de los delincuentes y enemigos políticos del sistema, y las rutas de comercio ilegal que surgieron por la posición estratégica de la subregión. Como *cuarto eje* se encuentra la resistencia y supervivencia, que

desentraña cómo fue para comunidades indígenas, negras, campesinas y contraestados⁵⁷: el proceso de lucha político-cultural.

Estos ejes permiten ahondar en las condiciones que históricamente posibilitaron el asentamiento de comunidades negras en tierras urabaenses, y con ellas, su conjunto de prácticas culturales, las cuales han permanecido y coexistido con las de otras poblaciones y grupos étnicos que habitan en la subregión, dando como resultado un mosaico de identidades y representaciones sociales. Dentro de estas condiciones encontramos las rutas de comercio que se abrieron en torno a la recolección de tagua y raicilla, y la explotación de caucho y madera; a esto se suma los trayectos como el de Cartagena-Barú y el del río Atrato y sus afluentes, que movilizaron población negra al territorio, formando los primeros caseríos en las riberas del río León.

Otra de las condiciones tuvo que ver con la agitación política a mediados del siglo XIX y la consecuente abolición de la esclavitud en 1851, acontecimiento que trajo consigo el desplazamiento de población negra libre a esta zona. Fue así como, producto del constante flujo migratorio, arribaron a Urabá pobladores de distintas procedencias que, en conjunto con las comunidades nativas y la llegada de foráneos, fueron cohabitando este territorio, trayendo consigo una pluralidad de expresiones y dotando de elementos característicos el panorama identitario de la región.

Ahora bien, la resistencia y permanencia de los pobladores en Urabá giró alrededor de sus usos y costumbres ya que el Estado no hizo presencia como referente simbólico. Es así como el análisis del papel del Estado en la construcción simbólica del territorio se inserta en la modalidad

⁵⁷ Autoridades insurgentes legitimadas por las comunidades donde ejercen control territorial; en su accionar combinan prácticas militares con tácticas de resistencia social y supervivencia política (Uribe, 1992).

de resistencia y pervivencia político-cultural⁵⁸, debido a que, por la faceta represiva de las instituciones desde las cuales opera, lo cual dio paso al surgimiento de contraestados y simultáneamente, debilitó la apropiación de sus preceptos institucionales por parte de las comunidades que lo desvirtuaron como eje estructurante en las representaciones y relaciones sociales, contraposición que significó para los moradores la necesidad de reivindicar sus tradiciones e idiosincrasias en un contexto diferenciado y con unas condiciones de vida distintas. Esta confluencia dotó al territorio de un carácter que Uribe (1992) denominó «multiétnico», «plurirregional», «multipolar» y «pluritemporal».

Lo multiétnico no implicó la disolución de las expresiones culturales de los diferentes pueblos para la formación de una cultura unificada, sino más bien el reforzamiento de la heterogeneidad de las formas existentes con relación a otras identidades presentes en la zona.

Lo plurirregional se refiere a los procesos de asentamiento que trajeron consigo pobladores de distintas zonas del país, lo que configuró espacios diferenciados o territorialidades que daban sitio a la reproducción de unos patrones socioculturales propios de sus lugares de procedencia, formando una amalgama de pluralismos culturales al interior del Urabá.

Lo multipolar, entendido en clave de su constitución histórica, pues se conformó desde varios centros de poder: *Caribe*, relación comprendida desde la época prehispánica hasta la actualidad. *Montería*, relación dada desde las cuencas de los ríos Sinú y San Jorge, basada en la explotación de recursos naturales. *Antioquia*, relación cimentada en la construcción de la carretera al mar. Y *Chocó*, relación mediada por sus ríos y caños como canal comunicativo de movilidad humana y comercial.

⁵⁸ Ejes de pervivencia histórica trazados por Uribe (1992); denominados como ejes de resistencia y pervivencia político-cultural.

Lo pluritemporal obedece a las diversas temporalidades que tiene la subregión urabaense, abarcando los tiempos largos –referidos a los grupos étnicos y sus formas de vida– y los tiempos cortos –que siguen la lógica empresarial y la reproducción del capital–. Y en medio de estos, se entrecruza lo tradicional y lo moderno, que reproduce ritmos de vida tanto del siglo XVIII como del XIX.

Esta esquina de Colombia se ha configurado como un espacio heterogéneo donde no se han disuelto las manifestaciones culturales de los distintos grupos asentados, y en cuyas entrañas se encuentra el bullerengue como expresión viva que ha ganado terreno y protagonismo por ser una práctica de gran relevancia social debido a que evoca la cotidianidad de las comunidades bullerengueras y, a la vez, recoge la ancestralidad del baile cantao y del territorio, convirtiéndose en un ejercicio de disfrute que convoca, mediante el llamado del tambor, al encuentro de los sentidos individuales y colectivos.

Dentro de las prácticas culturales de los grupos étnicos que llegaron a establecerse, está el bullerengue, que hoy figura como un referente identitario de la subregión de Urabá. Este ritmo tradicional tiene incorporado códigos danzarios, instrumentales y fonológicos en los cuales está contenida la historia de una comunidad y de un territorio que ha sido testigo de sus trasegares cargados de anonimato, violencias múltiples y marginación, pero también de unidad, confraternidad y defensa simbólica de prácticas ancestrales. Todo esto parece confirmar que el bullerengue no solo ha sido el mecanismo por medio del cual algunas comunidades negras han logrado sobrevivir en el tiempo, sino a través del que han consagrado su itinerario de luchas, de procesos de resistencia en contra de lógicas e imposiciones que han pretendido invisibilizarlas y colocarlas en un nivel inferior del escalafón social.

Se debe agregar que, Urabá ha sido y es una de las zonas de convergencia más importantes de la escena bullerenguera colombiana, debido a varias razones: primero, uno de los Festivales Nacionales de Bullerengue tiene lugar en el municipio de Necoclí⁵⁹, este es relevante por la confluencia de agrupaciones bullerengueras de distintas partes del país y del exterior, lo que puede leerse como un escenario de intercambio cultural y reforzamiento de la identidad local, puesto que este, a nivel subregional ha sido el paliativo cultural y el medio creativo no-violento para sobrellevar distintas problemáticas; de ahí que, la impronta de africanía sea la herencia de fortaleza que le haya permitido a los y las urabaenses hacer frente a los estragos que durante tanto tiempo han hostigado a su población (Zapata, 2017, p.78).

Segundo, porque en él habitan varios linajes bullerengueros y maestros/as de larga tradición que relatan el arribo de este ritmo tradicional a la zona; sumado a ello, estos/as garantes de su continuidad han utilizado estrategias para conservarlo en el transcurrir de los años, entre las que se encuentran: los semilleros (pericia ideada para darle continuidad y emprender una tarea de preservación y difusión con las nuevas generaciones); las grabación de discos –de forma autogestionada o por medio de un tercero– y los festivales (como espacio de encuentro del gremio bullerengueros y como escuela de iniciación para forasteros o interesados en este canto danzado).

Tercero, la potencia creadora del bullerengue en un espacio histórico y geográfico atravesado por el conflicto armado. Bajo esta óptica, Zapata (2017) anota que:

...los cantos responsoriales como el bullerengue contienen en su naturaleza ritual el hecho de articular la verdad, en cuanto a garantía de que las experiencias dolorosas y traumáticas

⁵⁹ Encuentro cultural celebrado de forma anual, durante el mes de octubre, en el municipio de Necoclí.

producto del conflicto armado, tienen eco en sus letras, e incluso sus cultores aseguran que muchas de las diferencias y conflictos sociales se exponen mejor en las ruedas bullerengueras, que en conversaciones cotidianas. Gracias a la potencia del folclor, muchas víctimas han salido de la invisibilidad, y han expuesto los dolores de la comunidad urabaense en sus cánticos y en sus memorias corporales a modo de catarsis y reconciliación colectivas. (p.53)

Este baile cantao ha perdurado en la memoria colectiva de los pueblos afrocolombianos y otros grupos humanos que han salvaguardado y reproducido esta práctica como parte de su arraigo cultural, gracias a que –en el caso de Chigorodó– tanto la generación de mayores, como la de jóvenes que pertenecen al gremio bullerenguero, sienten un grado de afinidad alto con este legado ritual y festivo que contiene el bullerengue, lo que asegura, en buena medida, su pervivencia. Danzas del Ayer y Bulla y Tambó conservan vivo el legado de sus ancestros mediante la transmisión generacional, las enseñanzas de las y los maestros, además del rescate y la difusión de la música tradicional como identidad del municipio.

Todas estas observaciones se relacionan con la *eficacia simbólica*⁶⁰ del bullerengue en el diario vivir, como lo retrata I. Morelos⁶¹ al afirmar que “el bullerengue es lo que no lo deja enfermar a uno, lo mantiene vivo” (Comunicación personal, 05 de abril de 2019).

Según lo expresado previamente, el bullerengue actúa como una fuerza vital que hace rito a la vida y a la muerte, al mismo tiempo que proyecta la cotidianidad como la esencia misma de la práctica, ya que al ser esta una experiencia que se da en el seno de las comunidades se

⁶⁰ Concepto empleado en el campo de la antropología para referirse al efecto físico, mental o psicológico capaz de generar en las personas ciertos estados de placer o bienestar ante cierto estímulo, influencia, agente o símbolo externo.

⁶¹ Bullerenguera de larga tradición y una de las mujeres de mayor trayectoria en la agrupación Danzas del Ayer.

interioriza como parte de una herencia que hay que salvaguardar. Este ejercicio de preservación se enfrenta a procesos globalizantes y a la inserción en el circuito de la economía como una mercancía, en perjuicio de una retórica de vida que habla de las raíces de un pueblo y su historia de pervivencia. De ahí la importancia de que se re-cree y reinvente, en aras de su prolongación, permitiendo que trascienda el presente inmediato.

De acuerdo con esto, el baile y el canto dentro de la tradición, más allá de ser un despliegue de movimientos articulados dialógicamente a las voces y a los sonidos del tambor, son la exteriorización de una cultura ancestral que ha permanecido y se ha transmitido generacionalmente gracias a la memoria dancística y responsorial del canto como eje vinculante entre sus participantes; este acumulado inmemorial, con fuerte sello cimarrón, es resultado de una amplia diáspora africana que ha echado raíces en distintas zonas del país, entre ellas Urabá, siendo la tradición una mixtura de símbolos y significados que se evocan en el baile, el canto y los instrumentos, haciendo eco y resonando en las voces y cuerpos de quienes lo ejecutan.

(...) Esta práctica provee un espacio de actividad catártica, canalizando el dolor emocional a través de la alegría en un espacio ritual donde versos, toques de tambor y pasos de baile son improvisados (dentro del lenguaje característico del bullerengue) y se da rienda suelta a la creación espontánea del arte bullerenguero. (Rojas, 2012, citado en Zapata, 2017, p. 78)

Vemos entonces que se entremezcla la tradición oral, la corporalidad y la rítmica en la formación de una poética de resistencia que merece la atención de la reflexión académica, pero también de la población en general, invitando de esta manera a explorar este canto danzado como foco de interés por su dimensión y significación social y porque ha sido una práctica que ha representado y caracterizado este espacio geográfico culturalmente diverso.

En un contexto sociocultural con unos sistemas de vida y de convivencia tan diversos como lo es Chigorodó, es demostrativo encontrar dos agrupaciones que en su trasegar se preocupen y atiendan al llamado por recuperar la herencia cultural y musical que ha nutrido el acervo histórico del municipio, aun sabiendo que existe la preocupación y el reto de no perder de vista los cambios que se apresuran en alterar la escena de los ritmos tradicionales, convirtiéndolos –en algunos casos–, en puros dispositivos del espectáculo y restándoles toda su matriz histórica y vivencial, en favor de la reproducción mercantil.

Este conjunto de memorias ancestrales confronta la dinámica de una sociedad globalizada que pone en cuestión la lucha y la determinación de los pueblos afrodescendientes por mantener los sentires y fundamentos propios de una práctica atávica, que se constituyen como pilar importante para su mantenimiento. Es así como el carácter tradicional del bullerengue ha dado cuenta de una resistencia compartimentada, ya que muchos de los saberes, valores y costumbres aún se conservan, se transmiten y están presentes. Pero a su vez, es reflejo de una resistencia que se desarrolla en la cotidianidad y en las relaciones dialécticas de poder y saber que se entretienen con las acciones individuales.

El bullerengue se reafirma como una práctica de cohesión social que transmite y re-crea sentires en torno a la vida cotidiana; igualmente, expresa una idea de ser y estar en el mundo. Cuando esa cosmovisión es compartida de forma colectiva, adquiere un poder relevante al momento de movilizar una población, pues hay reconocimiento del carácter político de las colectividades y su poder de agenciamiento. En el caso de Danzas del Ayer, como en el de Bulla y Tambó, es posible desentrañar que su duración y trayectoria demuestra la agencia⁶² de un grupo

⁶² El término utilizado se extrajo textualmente de los planteamientos de Ema (2004). Se emplea este concepto por varias razones:

organizado de personas movilizadas por el interés común de resguardar un legado de memorias vivas para que las nuevas generaciones reconozcan en el bullerengue una tradición que se rehúsa a caer en el olvido, pues es la encarnación de la autonomía cultural y oposición contundente a la dominación colonial⁶³ y a otras múltiples formas de estigmatización, exclusión, marginalidad y precariedad.

Este testimonio vivo expresado por medio del bullerengue evoca y reivindica las voces de los pueblos que en sus cantos cuestionan poderes hegemónicos que prevalecen; y a la par, se manifiesta como vía para la defensa de los derechos sociales, culturales, económicos y políticos de la población. En tiempos de construcción de paz y atendiendo las realidades sociales y políticas del territorio urabaense, Bulla y Tambó, dentro de su producción musical, cuenta con una composición que le apuesta a la paz y relata los hechos violentos que tuvieron lugar en Chigorodó, desencadenando afectaciones en la población violentada y desplazada.

Ay, de donde vengo yo la gente se desplazó,

del pueblo 'e Chigorodó el miedo se apoderó

desalmados, desolados, salieron los desplazados

I.-Porque nos permite entender la capacidad de actuar (agencia) no como propiedad individual, sino como posibilidad (poder hacer) compartida. Esto implica vincular la capacidad de acción con una concepción relacional del poder; y no entender ésta como un volumen de almacenamiento propiedad de un sujeto-agente.

II.-Porque nos permite entender la acción como mediación entre flujos de acciones y vincular esta mediación al compromiso ético-político con una ubicación en el espacio social determinada -frente a las concepciones objetivistas de la acción que pretenden hablar desde ninguna parte Haraway (1995, citado en Ema, 2004, p.15)

III.-Porque nos permite incorporar la noción de responsabilidad como construcción semiótica y material de una entidad, acontecimiento o práctica como elemento dinamizador de la acción.

IV.-Porque subvirtiendo la distinción entre sujeto y estructura nos permite entender la capacidad de actuar como capacidad de generar conexiones entre entidades y procesos heterogéneos

⁶³ Esta categoría puede ser interpretada desde Quijano (2014) como un conjunto de relaciones y prácticas de dominación –eurocéntricas– impuestas desde la conquista. Obedece a procesos de implantación de un orden hegemónico mundial y responde a unos patrones globales de poder, configurando de esta manera unas formas de control en torno al capital y al mercado, desconociendo la diversidad cultural y los múltiples universos simbólicos de los pueblos colonizados.

llegaron a la ciudad a vivir su realidad

por su tierra y por sus hijos trabajan los campesinos

los invito mis amigos, vamos todos por la paz

(...) no queremos ver más sangre, vamos todos por la paz

por la paz de toda Colombia, vamos todos por la paz

en la tierra de Urabá, tierra de oportunidades,

vamos todos por la paz.

Bulla y Tambó (2016)

Dentro de las dinámicas sociales, culturales, económicas y políticas que rodean las expresiones folclóricas, emerge la festivalización e institucionalización de la práctica bullerenguera, catapultando esta manifestación cultural, de la vida rural recóndita, a otros espacios dinamizadores. Aunque esta transición es bien vista dentro del gremio bullerengüero, no pasa desapercibido el hecho de que los festivales nacionales cuentan con unos criterios de calificación y evaluación de los grupos en tarima que generan variaciones en su ejecución. Aún con estas discrepancias, estos escenarios se convierten en espacios de experimentación, intercambio de saberes y encuentros significativos, debido a que, para algunos, representan un tipo de ritual de iniciación en el que afianzan su sentir y conexión con el bullerengue.

(...) el de Puerto Escondido⁶⁴ porque fue al que primero fui. Y me marcó porque se ve muchas cosas muy bonitas, mucha la experiencia que hay allá, el respetar a las personas

⁶⁴ Hace referencia al Festival Nacional de Bullerengue, realizado anualmente, durante el mes de junio, en el municipio de Puerto Escondido, Córdoba.

que vienen desde hace tiempo ya con trayectoria. A las cantadoras, a las matronas que son las que llevan más tiempo. (W. Torres, comunicación personal, 01 de julio de 2017)

El bullerengue, como práctica artística y cultural, se manifiesta en relación con los imaginarios propios de la identidad individual y colectiva. Las y los bullerengueros expresan en el canto, la danza y el sonido articulado de los instrumentos, la forma en la que conciben el mundo y, de igual manera, los sentires, retos y búsquedas que surgen del momento en que se encuentran. Estas características han hecho de esta manifestación cultural una manera de resistir y de imprimir la fuerza de los seres que la producen y que resisten a los cambios temporales, socioculturales y espaciales de un entorno cada vez más convulsionado.

Con las transformaciones del medio se dan los cambios de la práctica, pero, es válido aclarar que estos no representan necesariamente aspectos negativos ligados a la desaparición, sino que más bien, en este caso, han ayudado a que la misma se siga dando de la mano de esas nuevas lógicas propias del contexto espaciotemporal en que se ubica. Bulla y Tambó ha trabajado para que este baile cantao trascienda sus límites geográficos y pueda conocerse a escala nacional e internacional, buscando generar nuevos imaginarios sobre Urabá y resaltando los aportes que han hecho las comunidades afrodescendientes a la cultura colombiana.

No quería que el bullerengue se quedara solo en ser bullerengue, sino que el bullerengue ahora tiene que empezar a traspasar fronteras, que la gente fuera, fuera de Colombia, pero también en Colombia (es mucho más importante en Colombia) sepa que, en Urabá, esa Urabá de la que tanto han hablado en las noticias durante tantos años de solo violencia, también tiene algo importante que es nuestra cultura ¿sí? Más allá de nuestra cultura está nuestra naturaleza, a la que yo le canto en nuestras canciones. Yo tengo una canción que se llama “Yo soy de Urabá”, si tú lo escuchas resalta todo lo bonito de Urabá, y con eso

yo no quiero tapar lo malo que pasa, porque también hay otras formas de compartir las cosas malas de la región y no siendo amarillista, porque pues si ya está el daño ¿por qué meter el dedo en la llaga si ya está la llaga? Entonces, es como también buscar otros caminos, otras soluciones y ver qué hacer. (J. Rentería, comunicación personal, 25 de mayo de 2017)

Ante esto, las agrupaciones bullerengueras de Chigorodó –desde distintos puntos de vista que en algún momento generaron tensiones– han desarrollado formas de preservar la práctica, creando nuevas herramientas que contribuyen a que el bullerengue se adapte sin que llegue a perder sus elementos característicamente esenciales. Demostrando, al fin, que no solamente el bullerengue como práctica tradicional ha resistido, sino que también lo han hecho quienes lo practican, desde su rol como bullerengueros y bullerengueras y como individuos pensantes y actuantes, en distintos lugares y tiempos.

Conclusiones

En el desarrollo del proceso investigativo se optó por abordar la práctica artística y cultural del bullerengue desde una perspectiva etnográfica a partir de la cual se buscó rescatar, de forma vivencial, las voces y los elementos constitutivos de esta, empleando una metodología teórico-práctica que diera cuenta de la discusión triangulada entre las fuentes teóricas, el trabajo de campo (saberes empíricos) y las investigaciones previas, eligiendo como sujetos de estudio a las dos agrupaciones del municipio de Chigorodó por sus diferencias generacionales y características particulares, lo que permitió un análisis más completo, acertado y próximo a la realidad estudiada.

Este ejercicio supuso una búsqueda bibliográfica y de material producido sobre el tema, lo que arrojó luces para centrarse en la cuestión de los «cambios», pues luego de hacer un balance de la información hallada no habían estudios que se centraran o profundizaran en este objeto de análisis, por lo que surge la necesidad de realizar una observación crítico-analítica de los cambios que se han producido dentro y fuera de la práctica bullerenguera, entendiendo la influencia del medio externo con las dinámicas que genera y sin dejar pasar desapercibidos aspectos que suceden al interior de las agrupaciones y que dan pie a una lectura de las subjetividades individuales y colectivas de las y los bullerengueros.

Para trazar una ruta que aclarara la importancia histórica de este baile cantao fue fundamental contar con los testimonios de quienes lo practican (sin distinción del rol que desempeñan), lo que nos remitió a las raíces de una tradición que durante muchísimas décadas ha venido resistiendo por medio de la oralidad, la expresión corporal y el anclaje existencial de su sentido de vida compartido, contando la historia, las costumbres, la cotidianidad, las luchas

personales y colectivas de los descendientes directos e indirectos de los ancestros cimarrones, develando la trascendencia que sus portadores y portadoras le conceden.

Este abordaje implicó un estudio desde distintas dimensiones, miradas y categorizaciones en una construcción dialógica. Dicho esto, el bullerengue puede ser analizado en clave de dos panoramas: tradición y cambio. Ambas categorías en una relación aparentemente dicotómica pero, como se ha evidenciado a lo largo de este trabajo, resulta siendo verdaderamente cercana por el hecho de que la una no anula a la otra ni se encuentran en extremos contrarios, sino que están en completo intercambio de efectos, esto quiere decir que la tradición y sus representantes han tenido que adaptarse a los crecientes cambios de la época y la sociedad en que se encuentran, por ende, se han visto impulsados a reinventarse en el anhelo de persistir.

Se debe agregar que, aunque este análisis está situado en Chigorodó, la indagación y los resultados encontrados no corresponden exclusivamente al caso de Bulla y Tambó y/o Danzas del Ayer, sino que son el reflejo de lo que acontece en otras agrupaciones y en el bullerengue como tal, demostrando que los retos –en términos de supervivencia de la práctica– no dan respuesta solamente a aspectos ligados a la pertenencia territorial, puesto que se complejizan en tanto se dan entre seres humanos y en la medida en que comprenden condiciones materiales e inmateriales que los permean.

En esa misma dirección, es importante agregar que hay una generación joven que ha venido haciendo una labor de rescate de la práctica bullerenguera en el municipio a causa de la muerte de muchos maestros y maestras, –algunos/as en condiciones de extremo abandono y precariedad– asegurando que esos saberes se conserven y puedan reproducirse en el tiempo. Ante esta realidad, Bulla y Tambó emprende un trabajo de recuperación de la tradición desde el cual se promueva el reconocimiento y la importancia de los saberes de los ancestros, teniendo en cuenta

que la práctica se ha convertido para este colectivo en el incentivo para continuar con mucho respeto lo que las pasadas generaciones venían haciendo, con la diferencia de que han ido en búsqueda de otros medios para difundirlo, logrando que esta gane mayor acogida y visibilidad a nivel nacional e internacional.

En esa medida, la cercanía a medios audiovisuales y plataformas digitales les ha facilitado la creación y el acceso a canales de difusión y promoción, añadiendo un factor diferencial que sobrepasa la forma cotidiana del bullerengue (su uso en la vida diaria) y lo ubica en una dimensión de producto cultural accesible y reproducible. Paralelo a esto, se observó que la incursión en estas herramientas de comunicación masiva, sumado a la circulación en los festivales, va produciendo ventajas y desventajas en las agrupaciones, atravesadas por los condicionamientos de la práctica en algunos aspectos de permanencia referidos a procesos de escenificación, estética y afinación vocal que dotan de un carácter mercantil e institucional la manifestación cultural.

Por otro lado, está la otra agrupación Danzas del Ayer, a la cual pertenecen adultos/as mayores⁶⁵, quienes presentan un distanciamiento hacia el uso de los nuevas plataformas o dispositivos de visualización o divulgación. Estos, a pesar de poseer una larga trayectoria, han permanecido casi en el anonimato y el desconocimiento por parte terceros, imposibilitando el reconocimiento de su trabajo como garantes y promotoras de la cultura en el lugar que residen, lo cual se revela en la falta de registro escrito y musical de sus composiciones. Esto, de cierta forma, se debe a la ausencia de una adecuada gestión cultural que recopile y haga inventario de las memorias comunes de la agrupación, donde se preserve su vitalidad y vigencia, ya que como

⁶⁵ Es necesario aclarar que, si bien el núcleo constitutivo reside en personas de avanzada de edad, dentro de la agrupación también hay integrantes de otras edades (jóvenes y menores).

colectividad y pobladores del municipio representan saberes en relación con el baile, el canto y las sonoridades de los instrumentos, a la vez que reproducen el significado y contenido de ese saber musical que se entreteje con las realidades del territorio y la pervivencia de sus cosmovisiones en un contexto de colonialidad histórica con sus propias relaciones de poder.

Estos dos escenarios hacen referencia a unas rupturas y continuidades que han venido sucediendo de forma paulatina en el bullerengue, lo que nos remite a la discusión que se da desde la categoría de tradición, indicando que no ha habido un salto de lo «tradicional» a lo «moderno», ya que se han incorporado a nuevas dinámicas que contribuyen a la preservación y mantenimiento de este baile cantao, pero que además siguen representando un reto para los bullerengueros y bullerengueras que intentan mantener vivos los conocimientos ancestrales aún en medio del surgimiento de estas nuevas lógicas propias de un contexto globalizado donde se compite con otros géneros y ritmos musicales insertos en la industria cultural. Justamente, lo que se busca es que el bullerengue siga siendo ese medio de catarsis que sirve para hacer denuncia social ante las injusticias del medio.

Cabe resaltar que uno de los elementos que se ha mantenido casi intacto a tan variados acontecimientos ha sido la rueda (expresión/espacio de encuentro que se configura como la afirmación del sentimiento de comunidad y resistencia más arraigado dentro del gremio bullerengüero) porque, a pesar de las exigencias del entorno y los cambios vertiginosos de la vida social, esta se rehúsa a desaparecer; al contrario, renace con las nuevas generaciones de forma más viva. A pesar de la institucionalización del bullerengue, visto de forma más clara en los festivales y las presentaciones esquematizadas y cronometradas, las ruedas abajo de la tarima y en la cotidianidad de sus lugares de origen siguen representando un reforzamiento de las

subjetividades colectivas y de sus formas de relacionamiento social, evidenciando sentidos y visiones compartidas que fortalecen el sentir bullerengero.

Se trata entonces de que, a partir del reconocimiento de un marco contextual y una práctica cambiante, se vayan implementando gradualmente estrategias que permitan que el bullerengue y todo su entramado de relaciones sea tanto más conocido por el público externo como resistente a esas nuevas dinámicas. Es importante apostar por la permanencia bullerengera, puesto que ha sido la forma que han encontrado los maestros, maestras, bailadores, bailadoras, cantadores, cantadoras, tamboreros y tamboreras y demás bullerengeros y bullerengeras de contar la cotidianidad que a largo plazo ha sido ese escenario para conocer la historia y por medio de este, manifestar sus inconformidades hacia problemáticas que les aquejan.

Referencias

- Arcila, M., López, G., y Hurtado, L. (2017). Inventario Participativo del Bullerengue en Urabá. Universidad de Antioquia.
- Arcila, M., López, G., y Hurtado, L. (2018). Urabá en cantos de bullerengue. Universidad de Antioquia.
- Benítez, E. (2009). Bullerengue, baile cantao' del norte de Bolívar. Dinámica de transformación de las músicas tradicionales en el Caribe colombiano de Música tradicional: raíces, trayectorias y encuentros históricos. *Revista Interdisciplinaria Del INAH*, Vol. 86, 80-84.
- Benjamin, W. (2003) La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Editorial Ítaca.
- Bonfil, G. (1991). Pensar nuestra cultura: ensayos. Alianza Editorial Estudios.
- Bourdieu, P. (2007) El sentido práctico. Siglo XXI Editores Argentina S.A.
- Bourdieu, P. (1980) *Le sens pratique*, Minuit, Paris.
- Bustos, D. (2018). Magín Díaz y el bullerengue como poética de la existencia. *Nómadas* Vol. 48, 197-205.
- Canclini, N. (1990). Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad, Editorial Grijalbo, S.A.
- Cantó, N. (2015) Revisando los a priori de la vida social. La actualidad de la teoría sociológica de George Simmel. Universitat Oberta de Catalunya (UOC).
- Capdevielle, J. (2012). El concepto de habitus: “con Bourdieu y contra Bourdieu”. *ANDULI, Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, Vol. 10, 31-45.
- Castrillón, L., Torres, H., Jaramillo, M., Gaviria, L., Jaramillo, O., Cortés, F., y Castro, J. (s.f.) Chigorodó, Territorialidades y multiculturalismo. Secretaría de Educación municipio de Chigorodó.

- Criado, E. (2009) Diccionario crítico de Ciencias Sociales. Terminología científico-social, Tomo 1/2/3/4, Ed. Plaza y Valdés.
- Donati, P. (1993). Pensamiento sociológico y cambio social: hacia una teoría relacional. REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas, 29-52.
- Elias, N. (1982). Sociología fundamental. Editorial Gedisa.
- Elias, N. (1987) El proceso de la civilización, Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas. México: Fondo de Cultura Económica.
- Elias, N. (1993). El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Elias, N. (1998). Los procesos de formación del Estado y de construcción de la nación. En N. Elias (5), Historia y sociedad, 101-117.
- Ema, J. (2004). Del sujeto a la agencia (a través de lo político). Athenea Digital: Revista de pensamiento e investigación social, Núm. 6, 1-24.
- Fernández, J. (2013). Capital simbólico, dominación y legitimidad. Las raíces weberianas de la sociología de Pierre Bourdieu. PAPERS: Revista de sociología, Vol. 98, 33-60.
- Galeano, E. (2016) El cazador de historias. Siglo XXI. 1ª Ed.
- Gómez, I. (2013). Los grupos tradicionales de bullerengue en el XXIII Festival y Reinado Nacional del Bullerengue en Puerto Escondido, Córdoba, Colombia. Una etnografía sobre sus prácticas y encuentros [Tesis de pregrado]. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Lemoine, L. y Salazar, J. (2013). ¡Ay Petronita, la vida vale la pena!: semblanza de la cantadora Petrona Martínez. Nómadas Vol. 39, 217-228.
- List, G. (1987). La influencia africana en la rítmica y la métrica de la canción y la música folclórica de la costa. Huellas: revista de la Universidad del Norte, Núm. 20, 27-55.

- Madrazo, M. (2005). Algunas consideraciones en torno al significado de la tradición. *Contribuciones desde Coatepec*, Núm. 9 115-132.
- Martí, J. (1996). Etnomusicología, folklore y relevancia social. En *Sociedad Ibérica de etnomusicología (1) Actas del Primer Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*. Editorial La mà de guido, 11-21
- Martínez, J. (2017). El habitus. Una revisión analítica. *RIS: Revista internacional de sociología* Vol. 75(3), 1-14. DOI: <http://dx.doi.org/10.3989/ris.2017.75.3.15.115>
- Muñoz, E. (2003). El Bullerengue: ritmo y canto a la vida. *Revista Artesanías de América*. Vol. 54, 49-76.
- Osorio, J. (2006). Pueblos itinerantes de Urabá. La historia de las exclusiones. Retrato [Tesis de maestría, Universidad Internacional de Andalucía]. Repositorio Abierto Principal. <http://hdl.handle.net/10334/63>
- Ospina, M. (2019). El bullerengue colombiano entre el peinao y el despeluque. Subjetividad, intersensibilidad y prácticas danzarias [Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana]. Repositorio Institucional- Pontificia Universidad Javeriana. DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.9789587814309>
- Pardo, R. (2018). Aproximaciones compositivas desde ritmos de gaita y bullerengue [Tesis de pregrado]. Pontificia Universidad Javeriana.
- Pérez, M. (2006). La música son de negro y son de pajarito, punto de convergencia de la cultura tradicional y la oralidad de las comunidades del bajo Magdalena. *El Artista*, núm. 3, 108-131.
- Pérez, M. (2010). El significado de la música Son de Negro y Pajarito en la vida de las comunidades afros de la zona del Canal del Dique, del Caribe colombiano. *El Artista*, núm. 7, 28-55.

- Pérez, M. (2014). El bullerengue: La génesis de la música de la Costa Caribe colombiana. *El Artista*, núm. 11, 30-52.
- Restrepo, D. (2015). La cultura festiva del Caribe colombiano en la encrucijada de la guerra: fiesta y paramilitarismo en Necoclí-Antioquia. *Revista Brasileira do Caribe*, Vol. 16, 67-93.
- Revista educativa ilustrada Chigorodó Río de Guaduas. *De la tagua al banano* (2015). Casa de la Cultura Jaime Ortiz Betancur.
- Rojas, J. (2012). “Me siento orgullosa de ser negra y ¡Que viva el bullerengue!”: identidad étnica en una nación multicultural. El caso del Festival Nacional del Bullerengue en Puerto Escondido, Colombia. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Vol. 7, 139-158.
- Silva, C. (2016). Modos de producción y circulación en el bullerengue desde cantadoras mayores e intérpretes jóvenes [Tesis de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio Institucional UPN. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/1611>
- Tovar, D. (2012). Memoria, cuerpos y música: la voz de las víctimas y el canto ancestral como una narrativa de la memoria y la reparación en Colombia [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia]. Repositorio Institucional UN. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/48535>
- Uribe, M. (1992). Urabá: región o territorio, un análisis en el contexto de la política, la historia y la etnicidad. Corporurabá, INER, Medellín.
- Valencia, M. (2011). Las prácticas de creación artística en el Urabá antioqueño. Patrimonio cultural inmaterial no visibilizado. *Civilizar*, Vol. 11, 133-148.
- Zabludovsky, G. & Sabido, O. (2014) Estudio introductorio. En G. Simmel (1), *Sociología*. Estudios sobre las formas de socialización. Fondo de cultura económica. 13-95.

Zapata, P. (2017). Bullerengue urabaense: Música memoriosa en resistencia [Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana]. Repositorio Institucional- Pontificia Universidad Javeriana. <http://hdl.handle.net/10554/22339>

Medios audiovisuales

Acción gráfica [Acción gráfica] (2018, Enero 24). Canta Jhonny [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=hVSZDoUxPdY>

Botero, A. [Alvaro Botero] (1 de Agosto de 2015). Tambó: El Bullerengue Ritual y Festivo - Corto Documental [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=6ZdsudFjTuU>

Bulla y Tambó (2016) Vamos todos por la paz. En Cantos tradicionales Bulla y Tambó [CD]. Medellín, Colombia. Julián Villa, Música corriente, El Alto Estudio.

Bulla y Tambó (2020) El bullerengue es bonito. En El cantador: una oda a la vida [CD]. Bucaramanga, Colombia. Javier Casanova Producción Musical.

Danzas del Ayer. (2019) Chigorodó es bonito. [Canción]. Grabadora.

Hicotea Films (11 de junio del 2019) Bullerengue taller, rueda y redes [Video]. YouTube. <https://youtu.be/PPbik3a-HxM>

Merab, F. (Abril de 2020). Legado de las matronas del bullerengue. En Inmersión Virtual Bullerengue. Evento llevado a cabo por la plataforma virtual Zoom.

Sonidos Enraizados [Sonidos Enraizados]. (Diciembre 13 de 2019) Jhonny Rentería, homenaje del proyecto Carambantúa y Sonidos Enraizados [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=jSJZ6ei76eU>

Vivas, M. [Mandala Vivas A] (17 de Septiembre de 2016). "Se fueron las cantadoras"- Bulla y Tambó/ Jhonny Rentería [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=XMw5fwMe874>

Tonada [Tonada- Tema] (11 de Marzo de 2019). El Golpe de Mi Tambó [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=sEFg1QsAUTE>

Medios en línea

Aguilar, R. (2012) El tambor alegre. Scribd [archivo PDF].

<https://es.scribd.com/doc/64018921/El-tambor-alegre>

Arias, A., y Rojas, C. (2012) Organología afro. Calaméo [archivo PDF].

<https://es.calameo.com/books/001376952f391ef6efa94>

Bendecido.com.co (27 de febrero de 2020). Iniciamos Hablemos de Chigorodó hoy con la profe

Liria Julio Mejia sintonizanos       . [Video adjunto] [Actualización de estado]. Facebook.

<https://www.facebook.com/Bendecido.com.co/videos/215144192964207/>

Cultura Chigorodó. (14 de febrero de 2020a) Artículo de periódico 1982. [Imagen adjunta]

[Actualización de estado] Facebook.

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1075714169430041&set=pb.100009744030666.-2207520000..&type=3&theater>

Cultura Chigorodó. (14 de febrero de 2020b). Bailadoras de Danzas del Ayer. [Imagen adjunta].

[Actualización de estado] Facebook.

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1075830559418402&set=pb.100009744030666.-2207520000..&type=3&theater>

Cultura Chigorodó. (14 de febrero de 2020c) Integrantes de Danzas del Ayer. [Imagen adjunta].

[Actualización de estado] Facebook.

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1075728212761970&set=a.592552174412912&type=3&theater>

Cultura Chigorodó. (15 de febrero de 2020d) Agrupación Danzas del Ayer. [Imagen adjunta]

[Actualización de estado] Facebook.

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1076368999364558&set=pb.100009744030666.-2207520000.&type=3&theater>

Losoficios.co (s.f.) Tambores de palenque. En *Pinterest*

<https://co.pinterest.com/pin/547750373427488755/>

Morillo M. (10 de junio de 2019). EL MAPALE. En Cultura de Mapalé [Imagen]. Blogspot.

<https://culturademapale.blogspot.com/p/instrumentosolo-dos-tambores-el.htm>

Observatorio para el Desarrollo Sostenible de los Archipiélagos de Nuestra Señora del Rosario y

San Bernardo. (s. f.) Historia del poblamiento. <http://observatorioirsb.org/nuestras-islas/vision-integral/sociocultural/historia-del-poblamiento/>

Raggamuffin. (30 de Agosto de 2019). En *Wikipedia*

<https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Raggamuffin&oldid=118727315>

Real Academia Española (s.f.) El adverbio solo y los pronombres demostrativos sin tilde.

<https://www.rae.es/consultas/el-adverbio-solo-y-los-pronombres-demostrativos-sin-tilde>