



**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**

**Cantar Entre dos Mundos: Sistematización de una Experiencia Pedagógica Vocal con la
Agrupación Bullerenguera Totumo Encantado**

Frec Emir Fernández Lugo

Trabajo de grado presentado para optar al título de Licenciado en Música

Director

Joel Padilla Ruiz, Magíster (MSc) en Música

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Licenciatura en Música

Apartadó, Antioquia, Colombia

2025

Cita	(Fernández Lugo, 2025)
Referencia Estilo APA 7 (2020)	Fernández Lugo, F. E., (2025). <i>Cantar Entre dos Mundos: Sistematización de una Experiencia Pedagógica con la Agrupación Bullerenguera Totumo Encantado</i> [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Apartadó, Colombia.



Biblioteca Sede Apartadó

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

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

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

Dedicatoria

Hoy quiero dedicarle este trabajo a Dios a mi familia, a mi madre Martha Isabel Lugo Arrieta y a mi padre Juan Fernandez Nerio, que con esmero me motivaron a conseguir lo que realmente soy, un licenciado en música, a mi esposa por motivarme cada día y por qué no dedicar este nuevo logro al centro cultural totumo encantado, sin ellos yo no hubiera tenido oportunidad o la experiencia para hacer esta sistematización, sin ellos tampoco hubiera tenido mi acercamiento a la cultura, también quiero hacer mención a la profe flor Cortez que en algún momento de su vida me dio la inspiración en mi labor como musico y ente cultural.

Agradecimientos

Quiero expresar que soy una persona cristiana y quiero darle gracias a Dios por permitirme este logro en mi vida, quiero darle gracias a mi madre y a mi padre por su apoyo incondicional, quiero darle gracias a los docentes y a mis amigos que en algún momento me motivaron a seguir ya que en repetidas ocasiones intente abandonar este proyecto educativo, pero sin embargo, hoy puedo decir que este trabajo no hubiera sido posible sin la motivación de cada uno de ellos.

Tabla de contenido

Introducción	10
1. Planteamiento del Problema.....	14
1.1. Antecedentes	16
2. Justificación.....	20
3. Objetivos	23
3.1. Objetivo General	23
3.2. Objetivos Específicos	23
4. Marco de Guía Conceptual.....	24
4.2. Música Académica	24
4.3. Música Tradicional.....	25
4.5. Bullerengue: Componente Musical	26
5. Metodología	29
5.1. Enfoque y Tipo de Investigación.....	29
4.1. Sistematización de Experiencias Pedagógicas	29
5.2. Fases de Intervención	30
5.3. Proceso de Sistematización, Análisis e Interpretación.....	32
6. Recuperación de la Experiencia	34
6.1. Cronograma de Actividades Realizadas.....	34
6.2. Logros y Dificultades	38
7. Interpretación y Análisis	40
7.1. Relación entre Tradición Oral y Escritura Musical.....	40
7.2. Entrenamiento Auditivo y Afinación Vocal.....	42
7.3. Coordinación, Ensamble y Armonización	44
7.4. Proyección Vocal y Manejo Técnico en Espacios Amplificados.....	44
7.5. Creación e Improvisación Musical como Expresión Cultural.....	45
8. Lecciones y Proyecciones	47
9. Conclusiones	49
Referencias	51
Anexos.....	54

Lista de tablas

Tabla 1 Características del sistema sonoro del bullerengue.....	27
Tabla 2 Correspondencia de actividades con las fases de intervención	30
Tabla 3 Correspondencia de objetivos con fase de intervención	31
Tabla 4 Encuentros pedagógicos con la ABTE durante el semestre 2023-II.....	35
Tabla 5 Encuentros pedagógicos con la ABTE durante el semestre 2024-I	36
Tabla 6 Relación entre tradición oral y escritura musical en el bullerengue	40

Siglas, Acrónimos y Abreviaturas

UdeA	Universidad de Antioquia
CCTE	Centro Cultural Totumo Encantado
AGTE	Agrupación Bullerenguera Totumo Encantado

Resumen

La sistematización de una experiencia pedagógica-musical centrada en el componente vocal del bullerengue con el Grupo Cultural Totumo Encantado en Necoclí, Antioquia, Colombia; permitió un encuentro entre la tradición oral de la música del bullerengue y el formalismo y/o lecto-escritura de la música académica. Dicho evento realizado bajo el marco de una práctica estudiantil de la Licenciatura en Música de la UdeA se desarrolla desde la segunda mitad del año 2023 hasta la primera mitad del año 2024. El proceso refuerza el entrenamiento auditivo, la afinación y la proyección vocal mediante la práctica continua y la retroalimentación. El trabajo en conjunto fomenta la cohesión rítmica y el aprendizaje colaborativo, mientras que la creación y la improvisación impulsan la autonomía y la identidad cultural de los participantes, integrando técnica, emoción y sentido de pertenencia en la formación musical.

Palabras clave: Sistematización de Experiencias, Pedagogía Musical, Bullerengue, Tradición oral, Música académica.

Abstract

The systematization of a pedagogical-musical experience focused on the vocal component of bullerengue with the Totumo Encantado Cultural Group in Necoclí, Antioquia, Colombia, facilitated an encounter between the oral tradition of bullerengue music and the formalism and/or notation of classical music. This event, carried out as part of a student practicum for the Bachelor of Music program at the University of Antioquia (UdeA), took place from the second half of 2023 to the first half of 2024. The process strengthens aural training, intonation, and vocal projection through continuous practice and feedback. Working together fosters rhythmic cohesion and collaborative learning, while creation and improvisation promote the autonomy and cultural identity of the participants, integrating technique, emotion, and a sense of belonging into their musical training.

Keywords: Systematization of experiences, musical pedagogy, bullerengue, oral tradition, classical music.

Introducción

Este trabajo presenta unas discusiones producto de sistematizar una experiencia pedagógica musical centrada en el bullerengue, llevada a cabo con la Agrupación Bullerenguera Totumo Encantado (ABTE) en el segundo semestre de 2023 y el primero del 2024, en el marco de mis prácticas docentes como estudiante de la Licenciatura en Música de la Universidad de Antioquia (UdeA). La ABTE es una iniciativa que hace parte del portafolio de servicios del Centro Cultural Totumo Encantado (CCTE) en Necoclí, Antioquia, Colombia.

El Centro CCTE es un proyecto artístico y comunitario ubicado en el corrimiento El Totumo del municipio de Necoclí en la región de Urabá, departamento de Antioquia, Colombia; que se originó en el año 2009, pero no se constituyó como una empresa legal sino hasta 2016, dado su éxito como proveedores de experiencias artísticas en la región. Este, se enfoca en la promoción de la cultura y el arte a través de diferentes lenguajes de expresión artística, dentro de una apuesta pedagógica para el desarrollo local y la construcción de una sociedad más justa y equitativa. Este centro cultural que acoge a toda la comunidad y todos los grupos etarios, es un espacio que, sin duda ha sido apropiado en su mayor parte por niños, niñas y jóvenes, quienes integran los talleres, semilleros y elencos de diferentes géneros artísticos.

Su misión es generar experiencias de transformación social a través de la educación, la cultura y las artes como opción de vida, que favorezca el bienestar de la comunidad. Se proyecta a futuro como referente cultural y formativo, cimentado en creaciones artísticas y metodologías con sello de identidad de territorial y cuidado de la vida que dialoguen con el mundo e incidan en el desarrollo de los y las habitantes del corregimiento y sus alrededores.

El contexto sociocultural en el que se lleva a cabo esta experiencia es crucial para comprender su relevancia no sólo en términos artísticos sino también políticos. El municipio de

Necoclí, con su rica diversidad cultural y su legado afrocolombiano, se presenta como un escenario ideal para estudiar al bullerengue como un patrimonio vivo, el cual confronta las transformaciones y desafíos del mundo contemporáneo. En este panorama, la UdeA, a través de la Facultad de Artes, y el CCTE, han fomentado un relacionamiento colaborativo y basado en el respeto, que a su vez permite el intercambio de prácticas y saberes alrededor del bullerengue, lo cual enriquece tanto al ámbito académico como al de las personas con las que se trabaja.

En cuanto al bullerengue, es importante mencionar que este no es sólo un género artístico, sino también una red simbólica en donde se unen la identidad, la historia y prácticas de la cotidianidad. Esto se evidencia en el intercambio vibrante entre los cantadores y cantadoras, percusionistas y bailadores, en espacios públicos denominados ruedas de bullerengue. Su práctica tradicional se ha transmitido de generación en generación mediante la experiencia directa, la tradición oral y la participación colectiva, lo cual genera una pedagogía viva, contextualizada y profundamente establecida en el territorio. No obstante, la necesidad de pensar críticamente acerca de las tácticas pedagógicas más adecuadas y respetuosas para que se enseñe y aprenda esta expresión cultural, así como el interés académico creciente por ella y su inclusión en entornos formales, lo exige.

La relevancia de esta sistematización de experiencias radica entonces en conectar y articular el encuentro entre dos mundos que, a primera vista, parecen opuestos: por un lado, la música tradicional bullerenguera, que se enseña y se practica a través de la oralidad, la corporalidad y el lazo comunitario; y, por el otro, la música académica, que se caracteriza por metodologías formales, escritas y sistemáticas que provienen de tradiciones coloniales occidentales. La convergencia de estos estilos obliga a pensar modelos pedagógicos situados, de tal modo que no produzcan acción con daño a los valores tradicionales ancestrales, al tiempo que permitan su posicionamiento bajo las demandas del mundo contemporáneo. En este sentido, esta apuesta no sólo implica realizar un

ejercicio de reflexión y análisis sobre la práctica pedagógica musical del bullerengue, sino también un ejercicio de involucrar a actores distintos en el proceso de construcción de conocimiento; un asunto no menos importante en la medida en que la posición del docente investigador (quien está inmerso en la dinámica) actúa como garante del desarrollo y/o mejora del grupo bajo estándares socializados.

En este orden de ideas, el primer capítulo de este documento resalta la tensión entre la tradición oral del bullerengue y la pedagogía de la música académica, y cómo estos dos mundos se dialogan en la práctica. Posteriormente se revisan antecedentes de estudios que resaltan la importancia de mirar hacia modelos educativos que velen por la coexistencia entre estas diversas formas del que hacer musical. El segundo capítulo, presenta la justificación del proyecto, el cual se enfoca en mostrar que la ABTE necesita no sólo fortalecer sus habilidades vocales, sino también conocer aspectos del bullerengue como parte de su cultura. El tercer capítulo presenta el objetivo general y los objetivos específicos, pensados hacia hacer evidente la tensión entre música tradicional y música académicas.

En el cuarto se aborda un marco de guía conceptual que hace las veces de punto de partida (pero no de llegada) para la interpretación de la experiencia pedagógica; ya dado a que este es un trabajo de sistematización de experiencias, se le da relevancia al conocimiento emergente de la práctica que pueden o no, estar sintonizados con conceptualizaciones previas. Este marco aborda sobre la sistematización de experiencias pedagógicas, la música académica, música tradicional, música intercultural y el componente musical del bullerengue.

El quinto capítulo aborda la metodología para la realización de este trabajo que implicó por un lado, la planificación de unas fases de intervención para la inmersión en la práctica docente con la ABTE; y por el otro, un proceso de sistematización, análisis e interpretación de la experiencia. Luego, en el sexto capítulo, se hace una descripción que pretende hacer una reconstrucción de la

experiencia de práctica docente organizadas por fases; allí se encuentran concretadas las actividades desarrolladas junto con sus objetivos, junto a sus logros y dificultades.

El séptimo capítulo muestra la interpretación y análisis de dicha sistematización, vistas desde los ejes de la relación entre tradición oral y escritura musical; el entrenamiento auditivo y afinación vocal; la coordinación, ensamble y armonización; la proyección vocal y el manejo técnico en espacios amplificados; y, la creación e improvisación como expresión cultural. Finalizando, se plantean las lecciones y proyecciones en el octavo capítulo; y las conclusiones, en el noveno y último capítulo.

1. Planteamiento del Problema

Dado que la región de Urabá (ubicada en el noroeste de Colombia), es reconocida como " el eje de mayor actividad bullerenguera a nivel nacional y, en cierto sentido, no es tan diferente de otras zonas pobladas por comunidades rurales afrocolombianas " (Rojas, 2012, p. 6). Cada año se ha venido produciendo, desde múltiples actores, un legítimo interés en su práctica y reproducción, impulsada en un principio por unos intereses de salvaguardia como patrimonio cultural inmaterial, pero que, dado el aumento en la percepción y valoración de sus festivales, así como la aparición de grupos de bullerengue en colectividades sin tradiciones afrocaribeñas; podría pensarse incluso como práctica artística performativa a la vanguardia de las demandas de las industrias de entretenimiento popular.

Este aumento de los actores que miran hacia el bullerengue ya sea como práctica tradicional que conecta con sus ancestros, o como oportunidad de inversión de capitales; ha hecho que la práctica tradicional bullerenguera se encuentre con los referentes musicales que se imparten desde las academias o las universidades con unas propuestas clásicas y populares de la enseñanza musical; como es el caso de la relación de la Facultad de Artes de la UdeA en Urabá con los diversos grupos de bullerengue en la región.

Este encuentro entre lo que en este trabajo se denomina música tradicional, por un lado; y música académica, por el otro; genera unas tensiones no sólo de relaciones de poder entre unos gremios (las universidades o instituciones para la enseñanza musical, las administraciones de cultura desde nivel municipal hasta nacional y los grupos autónomos de bullerengue) que evidentemente tienen unas formas de actuar diferenciadas. Por el lado de las prácticas tradicionales hay un fuerte énfasis en el aprendizaje y enseñanza del bullerengue a través de la tradición oral; mientras que, desde la academia, en este caso representada por la UdeA, se plantean unas

pedagogías más formales o desde la escritura, heredadas de la colonización, ya que de hecho la misma clasificación diferenciada de pedagogías musicales, responde a “categorías que surgen de una mirada etnocéntrica de la música desarrollada en los ámbitos académicos occidentales durante las últimas décadas” (Shifres & Gonnet, 2015, p. 54).

Sin embargo, el interés en este trabajo más allá de buscar pensar pedagogías anticoloniales, radica en buscar puntos de diálogo entre las didácticas musicales por transmisión oral y las escritas; esto no implica que los gremios bullerengueros estén completamente opuestos a la academia, ya que varios de sus integrantes también hacen (o han sido) parte de la vida académica; de modo tal que la propuesta de música escrita no es algo que vaya radicalmente en contra de las formas más tradicionales del quehacer bullerenguer, sino que más bien, ha sido un punto de convergencia originado por la dinámicas mismas de la historia musical y sociopolítica del país.

En este sentido, aunque la necesidad transversal de realizar esta sistematización de experiencias es la de establecer una relación entre el quehacer de la UdeA con las vivencias más cotidianas de la práctica musical con el territorio; hubo una necesidad explícita por parte de la ABTE de mejorar su rendimiento interpretativo en las presentaciones bullerengueras: fueron los mismos integrantes quienes pidieron un curso de técnica vocal que les permitiera mejorar en su canto, por un lado; y la comprensión de los significados del bullerengue, por el otro; demandando la implementación de una estrategia pedagógica integral que no se limitara a los aspectos técnicos del canto, sino que también estuvieran conectados con valores y estilos asociados tradicionalmente al bullerengue y asimismo, discutir y pensar nuevos saberes que permitan al que hacer bullerenguer avanzar en sintonía con exigencias del mundo contemporáneo.

Esto conlleva a plantearse la pregunta sobre ¿qué estrategias, significados y aprendizajes emergen entre la relación de lo que llamamos pedagogías musicales tradicionales versus la música académica? representada en este caso en la relación entre mi práctica docente como estudiante de

la UdeA y el quehacer bullerengüero de la ABTE del CCTE. Contenidas en esta, surge las preguntas específicas sobre ¿cómo influye la formalidad y la espontaneidad en los procesos de enseñanza y aprendizaje tanto de la música académica como del bullerengue?, ¿qué implicaciones tiene que una se base en la lecto-escritura mientras la otra se sostenga en la oralidad y las prácticas vivenciales cotidianas? Y ¿de qué forma la estructura formal de la música académica converge o difiere del carácter vivencial y oral del bullerengue?

1.1. Antecedentes

Respecto a la relación entre música académicas y músicas tradicionales; Carabetta (2017) plantea que, en las Escuelas de Música Tradicional del Eje Pacífico Norte colombiano, se pueden observar tensiones entre estos; las cuales se hacen evidente en el uso de la lectoescritura musical en contextos donde el aprendizaje ha estado históricamente basado en la oralidad, la corporalidad y la inmersión comunitaria. Estas tensiones no sólo reflejan diferencias en los métodos, sino también disputas simbólicas sobre el valor y la legitimidad del conocimiento musical. Mientras que la lectoescritura se asocia con estatus, profesionalización y oportunidades laborales; la tradición oral representa una pedagogía ancestral que conecta con la identidad, la pertenencia y la continuidad cultural. Este estudio sugiere entonces la necesidad de desarrollar programas de formación que integren ambos enfoques (oral y escrito) a través de un diálogo de saberes, reconociendo las particularidades culturales, cognitivas y afectivas de las comunidades para el caso particular del Chocó, y evitando la imposición de modelos educativos que no se ajusten a sus realidades musicales y sociales.

Por este orden, Nasif (2020) analizó el contexto de la Banda Músico Marcial Mercedaria destacando que representa una resistencia pedagógica y cultural, al combinar repertorios populares,

aprendizaje autónomo y participación tecnológica, creando así un modelo educativo más inclusivo, contextual y democrático. También, argumenta que la educación musical en Colombia ha estado históricamente influenciada por un proceso de enculturación colonialista, que impuso modelos europeos de enseñanza académica sobre las expresiones musicales populares del país. Esto ha creado una división estructural entre la música académica y las músicas tradicionales o urbanas. Señala que este legado institucional, que comenzó en la Colonia y ha sido perpetuado por el Estado, la Iglesia y los conservatorios, ha mantenido una formación desconectada de la realidad cultural triétnica del país. Sin embargo, el estudio sugiere que es posible superar esta dualidad a través de un enfoque intercultural e integrador, donde las músicas populares y académicas puedan dialogar en igualdad, reconociendo los saberes locales y los métodos contemporáneos de aprendizaje, como el uso pedagógico de tecnologías, la autonomía del estudiante y la creatividad colectiva.

Gutiérrez Ortiz (2012), sostiene que la enseñanza de las músicas tradicionales en la pedagogía musical formal no puede limitarse a añadir repertorios o estilos “exóticos” a los programas ya existentes, sino que cada práctica musical debe tener sus propios modos de transmisión, aprendizaje y significación, los cuales están profundamente ligados a su experiencia y función social. En este sentido, hace mención del hecho de que intentar enseñar estas músicas desde paradigmas académicos ajenos, sin entender o integrar sus pedagogías propias, es como reproducir una forma de colonialismo cultural, donde el educador impone sus métodos “válidos” sobre conocimientos que no comprende o menosprecia.

Por eso, dicho trabajo argumenta que una educación musical realmente intercultural y ética debe reconocer, investigar y dialogar con las formas de enseñanzas tradicionales de las músicas latinoamericanas, en este caso, sobre el bullerengue. Es en esas prácticas pedagógicas donde se encuentra la clave para su permanencia, vitalidad y autenticidad. También argumenta que incluir a los portadores culturales como expertos no sólo en repertorio, sino también en pedagogía,

permitiría construir modelos de formación que sean más coherentes con la complejidad del fenómeno humano que toda práctica musical representa: una experiencia, un encuentro y una forma de conocimiento contextualizado.

Como referente más cercano sobre pedagogía musical desde la UdeA Urabá, Rivera Reyes (2021) plantea que la música, más que sonidos ordenados, son un conocimiento completo, que se siente, se enseña y se aprende, ayudando a la mejora de varios aspectos personales en el cuerpo, la mente, los sentimientos y en cómo nos relacionamos con los otros. Cuando enseñamos música, la vemos no sólo como algo artístico, sino también como una manera de educar e incluir a todos, mejorando la confianza, la manera de entender a los demás, la imaginación y la forma de convivir en sociedad. Por eso, la autora invita a pensar que enseñar música debe ser algo que mezcle diferentes áreas, que nos haga ser más humanos, a estimular diferentes tipos de inteligencia y la forma en que nos relacionamos con los demás.

Más cercano a la pedagogía musical en el contexto de bullerengue; Garay Herazo et al. (2021), considera que esta manifestación es una expresión musical que contiene características de herencia africana, mezclada con aspectos indígenas y europeos; y que involucra rituales con funerales, creencias y fiestas. Para entenderlo y enseñarlo bien, hay que respetar de dónde viene y cómo se aprende; para lo cual es importante pensar al menos distintos tipos de didácticas; como la general, diferencial y especial. La didáctica general nos da las bases para enseñar a grupos mayoritarios; la didáctica diferencial implica ajustar dichos métodos de enseñanza a grupos o personas con características particulares; y la didáctica especial implica enfocar la enseñanza a un área concreto, como en este caso, al bullerengue.

Finalmente, el estudio de Gómez (2016) aunque no responde a una sistematización de experiencias, es importante para esta investigación por que aborda al fenómeno musical del bullerengue haciendo énfasis en el aspecto vocal como una apuesta para evidenciar la poca

importancia que se le ha dado en los estudios sobre bullerengue. Ella aborda un método de escucha funcional a través del análisis de repertorios musicales de seis cantadoras y cantadores representativos del Caribe colombiano; dando cuenta de patrones musicales que se han transmitido ancestralmente en el bullerengue, como la heterofonía, la estructura Pregón-Coro y el uso de escalas modales o pentatónicas.

En resumen, la revisión de estos antecedentes muestra que la forma en que solemos hacer pedagogía musical en Colombia necesita grandes cambios. Es decir, necesitamos enfocarnos en modelos que dialoguen con los grupos con los que trabaja, que tengan sentido para la gente. La música no puede ser sólo técnica o arte, sino algo que nos conecta con quiénes somos, de dónde venimos y cómo convivimos.

Hablar sobre la música que aprendemos de forma escrita y la música tradicional debe ser algo mutuo. Debemos valorar lo que sabemos de boca en boca y de nuestras colectividades, pero también a las herramientas que aprendemos en las academias; de esta manera podemos tener una educación musical que sea crítica, que incluya a todos y que reconozca nuestra historia, para que los estudiantes aprendan de su tierra, su cuerpo y su pasado. Esto ayuda a que nuestra cultura siga viva y a mantener la variedad de sonidos que hacen único a nuestro país.

2. Justificación

Este proyecto de sistematización de experiencias con el ABTE sirvió a diferentes niveles, tanto en lo personal como en el trabajo, y es un buen aporte en el grupo de bullerengue y en la UdeA. Desde el comienzo, el trato cercano con el grupo y mi disposición en establecer métodos de enseñanzas que nos uniera a todos hizo que aprendiéramos en conjunto procesos que iban más allá de lo técnico, ayudando a entender y apreciar lo valioso de la cultura y la música del bullerengue en todo su sentido.

En lo personal, esta vivencia me ayudó a crecer como profesor y como persona. Aprendí a escuchar, a respetar las opiniones y saberes de siempre; y a ver que enseñar música es algo que está vivo, que está relacionado con las emociones, los recuerdos y el cuerpo. Este proceso me hizo dejar de lado las formas estrictas de hacer las cosas y acercarme con respeto a lo que hace el bullerengue, reconociendo lo inteligentes que son al hablar y al juntarse como comunidad. Fue una oportunidad para aprender no sólo aspectos técnicos, sino también a ser más sensibles con la cultura y a actuar de formas políticamente correctas, cuestiones muy importantes para mi preparación como profesional.

El trabajo de enseñanza en el grupo hizo que buscara y ajustar mis estrategias de enseñanza para que se adaptaran a lo que necesitaba la ABTE, un grupo con personas de diferentes edades, caminos y experiencias. Mejoré mis habilidades en la enseñanza de música comunitaria al poner en práctica cosas que unían la técnica vocal y el entendimiento de la cultura, ayudando a que cada uno y todos juntos mejoraran. La organización me permitió escribir avances, dificultades y aprendizajes, que me ayudaron a mejorar constantemente mis clases. Además, al participar directamente en los ensayos, las reflexiones y las presentaciones, no fui sólo el instructor, sino también un compañero y alguien que apoyaba al grupo.

Para la ABTE, esta experiencia fue muy útil para reconocer y fortalecer sus formas de aprender y hacer arte. El grupo pudo mejorar su técnica vocal y entendió mejor el significado cultural del bullerengue, lo que se vio en su clasificación en el Festival Nacional de Bullerengue en Puerto Escondido. Esta vivencia en la enseñanza abrió espacios para hablar y trabajar juntos dentro del grupo, creando un ambiente donde se valoraba tanto lo tradicional como lo nuevo. La organización dio una idea clara y ordenada de su proceso de aprendizaje que hizo más fácil seguir adelante y transmitir el conocimiento, ayudando así a mantener viva esta expresión.

Además del grupo, el proyecto le dio a la UdeA un caso real de cómo la universidad puede acercarse a las tradiciones culturales de la región con respeto y entendiendo el contexto. El estar con la ABTE y trabajar juntos hizo que mi percepción sobre el plan de estudios y la forma de enseñar de la Licenciatura en Música en Urabá fueran mejores, añadiendo conversaciones entre las formas tradicionales y académicas de enseñar música. También, este proceso mostró lo importante que es usar formas de pensar que incluyan las voces de todas las personas involucradas, donde el conocimiento no es una imposición sino, una construcción colectiva; promoviendo una educación musical crítica y diversa.

La práctica docente fue muy importante para mostrar lo valiosas que son las formas de aprender bullerengue en una agrupación, mostrando que estas expresiones no sólo son dignas merecedoras de reconocimiento de sus tradiciones, sino que también pueden ser estudiadas y analizadas en las academias. Este trabajo hizo más fuerte la idea de la Universidad como un lugar para que se junten diferentes saberes y como una institución que apoya el patrimonio cultural de la región, estimulando el trabajo con colectividades artísticas que poseen valiosos conocimientos ancestrales.

En general, esta propuesta pedagógica facilitó un buen ambiente para que se construyeran puentes entre la universidad y la comunidad, ayudando a que los saberes del bullerengue se unieran

con métodos formales sin perder su forma original ni su sentido de grupo. Esto despertó motivación en sus participantes para que posibles futuros estudiantes y profesores reconozcan y valoren la diversidad cultural como algo importante en su formación.

Por último, la realización de esta vivencia permitió dejar bases al CCTE para planear cómo seguir adelante con el grupo y con el proyecto, generando ideas y reflexiones que se pueden modelar o cambiar en otros lugares donde la música tradicional se cruce con la educación formal. Se creó una base de contactos clave para pedir apoyos y recursos que aseguren que la idea continúe, y al mismo tiempo se promovió una forma de enseñar que les dio voz a quienes siempre han estado fuera de la universidad, fortaleciendo la identidad cultural, la educación musical y la unidad en el municipio y en la región.

3. Objetivos

3.1. Objetivo General

Sistematizar la experiencia pedagógica musical con énfasis vocal desarrollada con la Agrupación Bullerenguera Totumo Encantado a fin de reconocer estrategias, significados y aprendizajes que emergen entre las prácticas musicales tradicionales y la música académica.

3.2. Objetivos Específicos

- Reconstruir las fases y momentos del proceso pedagógico musical alrededor de la práctica docente.
- Examinar las estrategias utilizadas en la enseñanza y el aprendizaje vocal del bullerengue haciendo énfasis en la oralidad y la música escrita.
- Reflexionar sobre las lecciones y proyecciones a raíz de la experiencia pedagógica.

4. Marco de Guía Conceptual

4.2. Música Académica

En este trabajo, se entiende a la música académica (también llamada música escrita) como aquella que se realiza en las academias o institutos de música, lo cual implica procesos de escritura y tecnicismos propios del quehacer académico. Para Piston (citado en Dueñas Acuña et al., 2016, p. 37) “es una denominación general para aquellas tradiciones musicales que implican consideraciones estructurales y teóricas avanzadas, así como una tradición musical escrita. Se distingue así pues de otras grandes tradiciones musicales como son la popular”; o para fines de este trabajo, de la tradicional y la intercultural. Esta clasificación de tipos de música no refleja necesariamente un consenso producto de extensivos procesos de socialización, ya que la clasificación y distinción misma se ha dado como producto histórico de los quehaceres de los gremios ilustrados, en donde también estos se jerarquizan para permitir de cierto modo, el posicionamiento de la música académica como de mejor valor, o a dónde toda persona que quisiera llegar a desarrollar una efectiva carrera musical debería conocer. Para comprender esto, Grella, (2013, p. 19) postula que

si tomamos el proceso histórico de la creación musical a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, nos encontramos frente a una situación donde se plantea una suerte de continuidad en cuanto al status social de la música que podemos denominar como “académica” o “de concierto”, en relación con lo que ocurría durante la primera mitad del siglo. O sea: durante las primeras décadas de esta segunda mitad de siglo, no existe aún el concepto de “cultura masiva”; por lo tanto, la música “académica”, si bien asociada siempre a un sector minoritario de la sociedad – constituido en su mayor parte por las denominadas “clases medias” y “clases altas” (en relación a su nivel de poder económico,

fundamentalmente) continúa siendo consumida por un sector importante – numéricamente – de las mencionadas clases sociales (de hecho, me estoy refiriendo aquí fundamentalmente a la “música académica” perteneciente principalmente al pasado más o menos lejano – representado básicamente por la producción musical del Barroco, el Clasicismo y el Romanticismo – y, en mucha menor medida, determinadas producciones musicales pertenecientes a la primera mitad del siglo XX.

En cuanto a las características de este tipo de música y basados en la obra de Small (1987), podemos identificar la notación como aspecto fundamental; la figura de un compositor(a), la noción de la fidelidad de la obra musical, un sistema de conservatorios, su vinculación con instituciones occidentales, una estructura entre intérprete-director-público y cierto distanciamiento de contextos musicales de la cotidianidad, lo que comúnmente conocemos de la música popular o incluso, de la tradicional.

4.3. Música Tradicional

La música tradicional la podemos entender como expresión de la cultura misma, que se transmite con el desarrollo de nuevas generaciones, y que conduce o representa las identidades de unos colectivos por medio de sus ritmos, sonidos, melodías y cantos. Asimismo, ejerce una función social de entretenimiento y escenario para eventos rituales de importancia para el pueblo que la contiene; ya que suele estar presente en nacimientos, cumpleaños, bodas, velorios y otros rituales de paso; lo que le convierte al mismo tiempo en un agente de socialización. Sus características según Rapaz (2024) son:

1. **Transmisión Oral:** La música tradicional se aprende y se transmite de manera oral, sin la necesidad de partituras escritas. Esta forma de transmisión asegura que las melodías y letras se mantengan fieles a su versión original, aunque pueden sufrir variaciones con el tiempo.

2. **Instrumentos Autóctonos:** Cada región del mundo cuenta con instrumentos musicales propios que son característicos de su música tradicional. Estos instrumentos, a menudo hechos con materiales locales, producen sonidos únicos que no se encuentran en la música occidental contemporánea.
3. **Función Social y Cultural:** La música está estrechamente vinculada a las actividades y eventos de la comunidad. Puede acompañar danzas, rituales religiosos, celebraciones de la cosecha, bodas, y otros eventos significativos.
4. **Ritmos y Melodías Distintivas:** Los ritmos y melodías de la música varían considerablemente de una región a otra, reflejando las influencias geográficas, históricas y culturales específicas de cada lugar.

El llamado a esta tipificación de la música se debe a que en esta es donde se clasifica al bullerengue, ya que cumple con las características ya mencionadas.

4.5. Bullerengue: Componente Musical

El bullerengue, para algunos, es un género musical, y efectivamente lo es, conlleva una voz líder, un coro que le responde y una base rítmica percusiva de dos tambores, totuma o guache y palmas o tablitas. Otros lo han concebido como un baile, y también lo es, bailadoras y bailadores expresan la música y dotan de sentido la manifestación. Muchos son los que han dicho que se trata de un baile cantao integrando dos de sus componentes — hasta ahora la noción más generalizada— (López Gil et al., (2022, p.13).

Partiendo de esta definición, podemos desprender diversos elementos para entender al bullerengue como un campo performativo en donde convergen a primera vista: música, canto y baile; sin embargo, como práctica cultural y tradición ancestral, aborda también unos vestuarios

con diseños concretos, relaciones familiares o políticas que a través de varias dinastías delegan ciertas responsabilidades a sus sucesores para la preservación de este campo, y también, pedagogía por transmisión oral, que respondo mucho a unas lógicas que entendemos como propias de la música tradicional. Sin embargo, y aunque la práctica no se puede vivir con sus componentes por separado. Para los fines de este estudio, quise limitarlo al campo musical, y dentro de este campo, al subcampo vocal o de pedagogía vocal; ya que incluso el componente musical del bullerengue implica también estudiar los tambores, totuma, guache, palmas y tablitas. La siguiente tabla, resume algunas características del sistema sonoro del bullerengue).

Tabla 1

Características del sistema sonoro del bullerengue

Categoría	Variable o descripción
Formato grupal	Más o menos estable
Ritmos	Senta' o, chalupa y fandango
Formato grupal	Más o menos estable
Instrumentos	Tambor macho o llamador, tambor hembra o alegre, totuma (se reemplaza por el guache [cilindro de lata]), tablitas o palmas
Rol del solista	Anteriormente la solista era propiamente mujer y el tamborero, hombre; actualmente es más flexible
Composición - creación	Estructura responsorial (de solista y coro)
	Nota. Adaptada de López Gil et al. (2022)
Melodías	Frases cortas, reiterativas; anacrónicas y sincopadas
Coro	Suele repetir la frase cantada por la solista o un derivado

Canto de mujeres	Preferencia por voces gruesas, ásperas roncas con componente nasal y vibrato.
Canto de hombres	Entonación aguda y timbre abierto (de garganta)
Canto en niños, niñas y juventudes	Resalta la entonación y timbre de voces redondeadas
Bullerengue senta'ó	Velocidad sosegada; lamento en el canto; repiques en el tambor y base rítmica con canteos (pero no exclusivamente)
Bullerengue fandango	Tempo rápido, base rítmico-métrica de pulsación de pie ternario
Bullerengue chalupa	Tempo más acelerado respecto al sentao, hay más revuelos y variaciones en el tambor; es un ritmo más alegre; no usa canteos en su base rítmica.
Improvisación	Sólo en función de los diálogos cantados, no en el ritmo.

Nota. Adaptada de López Gil et al. (2022)

5. Metodología

5.1. Enfoque y Tipo de Investigación

En este trabajo se adoptó un enfoque de investigación cualitativo para el análisis de mi experiencia de práctica docente con la Agrupación Bullerenguera Totumo Encantado en el municipio de Necoclí, Antioquia. Donde se aplicó una Sistematización de Experiencias que permitió describir y organizar varios aspectos de 22 encuentros pedagógicos de un promedio de 4 horas cada uno, durante el segundo semestre de 2023 y el primer semestre de 2024. Los aspectos que se tuvieron en cuenta fueron: fase, objetivos, actividades planificadas, materiales requeridos, compromisos, acciones realizadas, logros, dificultades y reflexiones; estos se registraban en una ficha por actividad para su posterior organización; análisis y reflexión.

4.1. Sistematización de Experiencias Pedagógicas

Para el desarrollo de este trabajo, se consideró a la sistematización de experiencias no sólo como método para la recopilación y análisis de información, sino también como un horizonte conceptual y político en la medida en que implica adentrarse a facilitar experiencias (valga la redundancia) con los grupos con los que se trabaja. En este sentido, se entiende a esta

como un proceso tendiente a la generación de nuevas perspectivas de conocimiento confrontable con la teoría existente y que permita renovar y transformar la acción educativa de maestros. En tal sentido, la sistematización de prácticas educativas consiste en la reconstrucción ordenada de una práctica, vivida colectivamente en un contexto y proyecto particular, mediante un proceso reflexivo e interpretativo que implica volver la mirada de manera crítica hacia la forma en la que se vivió la práctica. En tal sentido, la sistematización

busca construir una narrativa que posibilite la emergencia de la experiencia y la generación de nuevas perspectivas de conocimiento. Por tanto, a la experiencia se llega a partir de la práctica educativa. (Castaño et al., 2019, p.8).

En este sentido, dado que la sistematización de experiencias a diferencia de una investigación cualitativa tradicional no establece de antemano un rígido marco teórico que posteriormente validará con un ejercicio de recolección de datos; aquí se plantearon más bien unos conceptos guías como punto de partida más que de llegada; con los cuales dialogar. Esta metodología está alineada a lo que Williemms (1954) plantearía como “vivir inconscientemente los fenómenos musicales, para tomar conciencia de ellos y así llegar a la vida consciente”.

5.2. Fases de Intervención

Para entender simplificar la comprensión de las actividades, objetivos y compromisos; se establecieron 3 fases diferenciadas que no operaron de forma cronológica; sino que se dieron en cualquiera de los encuentros y en algunos casos, relacionados con otra fase. Estas son: Una fase de Diagnóstico y evaluación; entrenamiento musical; y, preparación para el bullerengue (Ver Tabla 1, 2 y 3).

Tabla 2

Correspondencia de actividades con las fases de intervención

Actividades	Fase de Diagnóstico y Evaluación	Fase de entrenamiento Musical	Fase de Preparación bullerenguera
Escucha y análisis de grabaciones del bullerengue	X		
Evaluación práctica de escalas y frases melódicas	X		

Ejercicios de ritmo y movimiento corporal	X	X	
Calentamientos vocales y respiratorios		X	
Ejercicios de reproducción y reconocimiento auditivo		X	
Prácticas individuales y grupales de vocalización y entonación		X	
Dinámicas de ritmo corporal		X	
Evaluaciones continuas y retroalimentación personalizada		X	X
Ensayos grupales para armonización y sincronización			X
Prácticas de proyección vocal y manejo de micrófono			X
Ensayos generales para integración técnica y expresiva			X
Uso de instrumentos tradicionales, piano y guitarra		X	X
Sesiones grupales para compartir percepciones y experiencias	X		
Preparación para presentaciones en festivales o escenarios públicos			X
Correcciones y ajustes técnicos finales			X
Retroalimentación constante durante ensayos y presentaciones		X	X

Tabla 3

Correspondencia de objetivos con fase de intervención

Objetivos	Fase de Diagnóstico y Evaluación	Fase de entrenamiento Musical	Fase de Preparación bullerenguera
Comprender el contexto cultural del bullerengue	X		

Analizar la importancia de la afinación y entonación en la música tradicional	X	
Evaluar el nivel inicial en precisión tonal, entonación y rítmico	X	
Fomentar una participación e intercambio de experiencias	X	
Fortalecer habilidades de afinación, entonación, reconocimiento de intervalos y manejo del pulso		X
Refinar el entrenamiento auditivo y vocal para lograr precisión melódica y rítmica		X
Desarrollar coordinación y sensibilidad rítmica a través de ejercicios corporales		X
Preparar a los integrantes para presentaciones públicas		X
Lograr cohesión grupal en el ensamble vocal y acompañamiento instrumental		X
Desarrollar habilidades técnicas para proyección vocal y manejo de micrófono en entornos amplificados		X

5.3. Proceso de Sistematización, Análisis e Interpretación

Para la sistematización y análisis, se creó una matriz en Excel, en las filas se pusieron las secciones por encuentro; mientras que en las columnas las categorías contenidas en las fichas diarias; estas fueron: sesión, escenario, fecha, fase, objetivos, actividades planificadas, materiales, compromisos, actividades realizadas, logros, dificultades y mis reflexiones. Su ordenamiento posibilitó una lectura posterior contemplando el panorama general de todas las sesiones y de esta manera identificar y categorizar los ejes de sistematización:

- relación entre tradición oral y escritura musical;
- entrenamiento auditivo y afinación vocal;
- coordinación, ensamble y armonización vocal;
- proyección vocal y manejo técnico en entornos amplificados; y,
- creación musical e improvisación como expresión personal.

6. Recuperación de la Experiencia

Si bien mi experiencia en el bullerengue en el CCTE surgió en el año 2010, fue sólo a raíz de esta práctica pedagógica iniciada en el segundo semestre de 2023 donde me uní bajo el rol de docente musical y específicamente con la ABTE. Volver a este escenario implicó reencontrarme con personas ya conocidas y otras nuevas que en su quehacer artístico alrededor del bullerengue me hacía sentir una parte importante de ellos, y consigo, una mayor responsabilidad en establecer una estrategia de enseñanza horizontal, es decir, en donde mi papel más allá de ser una voz de instrucción fuese también un canal con el que pudieran darle lugar a sus posicionamientos para llevar a cabo un proceso más participativo.

La ABTE estaba conformado por 11 hombres y 11 mujeres entre los 14 y 32 años; su gran mayoría vivían allí en el corregimiento del Totumo y menor cantidad en la cabecera municipal de Necoclí o en zonas veredales (rurales); algunos, padres y madres; y otros, simplemente hijos o hijas. Esta diversidad en los integrantes enriquecía y motivaba a la experiencia pedagógica en tanto hacía del espacio de práctica una representación muy significativa o un micro universo de la identidad necoclisense.

Ya adentrados a la práctica pedagógica, esta se desarrolló durante dos semestres; el primero, en el segundo semestre de 2023 y la otra en el segundo semestre del 2024. En total fueron 22 encuentros, 10 en 2023-II y 10 en 2024-I, (ver Tabla 2 y 3) los cuales comprendían actividades enfocadas a responder a los temas planteados. Por otro lado, la experiencia de relacionamiento se me dio fácil debido a mi membresía en años previos como participante; sin embargo, este no dejó de significar un reto sobre todo en la responsabilidad docente o como facilitador de las estrategias de enseñanza y aprendizaje.

6.1. Cronograma de Actividades Realizadas

Tabla 4*Encuentros pedagógicos con la ABTE durante el semestre 2023-II*

Sesión	Fecha	Fase	Temas	Actividades
1	16/09/2023	Diagnóstico y/o evaluación	Diagnóstico	Reconocimiento de agencia de práctica Conocimiento del grupo Actividades de apreciación musical Encuadre de los objetivos de la práctica
2	23/09/2023	Diagnóstico y/o evaluación	Diagnóstico específico en formación musical	Evaluación de habilidades de: apreciación musical, ritmo, movimiento rítmico, entonación y afinación.
3	30/09/2023	Preparación para la performance de bullerengue	Preparación para festival	Ritmo y movimiento en el canto; ensamble de los cantos de bullerengue (estudio de los tres aires de bullerengue, estudio de la proyección con amplificación, manejo de micrófono)
4	07/10/2023	Preparación para la performance de bullerengue	Preparación para Festival	Ensamble de los cantos de bullerengue
5	21/10/2023	Entrenamiento musical	Entrenamiento auditivo	Entrenamiento Auditivo; Socialización del desempeño en el festival; entonación.
6	28/10/2023	Entrenamiento musical	Entrenamiento auditivo	Afinación Entrenamiento auditivo de Independencia de voces Reconocimiento de los conceptos de los mecanismos de voz
7	4/11/2023	Entrenamiento musical	Entrenamiento auditivo	afinación, entonación manejo de aire en obra inédita.
8	11/11/2023	Entrenamiento musical	voz y proyección	Afinación, entonación, Intervalos, Manejo del pulso y el acento. Preparación de voces en cualquier tema

9	20/11/2023	Entrenamiento musical	Entrenamiento auditivo y voz afinada	Acompañamiento individual fortalezas y dificultades en Entonación, Afinación, ritmo
10	21/11/2023	Diagnóstico y/o evaluación	Cierre	Socialización del proceso, compromisos experiencias significativas, ritmo y afinación

Tabla 5

Encuentros pedagógicos con la ABTE durante el semestre 2024-I

Sesión	Fecha	Fase	Temas	Actividades
1	06/04/2024	Preparación para la performance de bullerengue	retroalimentación, Introducción al Bullerengue y su afinación	Repaso del nivel anterior y conocimiento previo sobre el Bullerengue; Escucha de grabaciones de Bullerengue y de sus temas del nivel pasado; Introducción histórica y cultural; Ejercicios de ritmo Ejercicios de calentamiento vocal;
2	13/4/2024	Preparación para la performance de bullerengue	Voz y canto en el Bullerengue	Práctica de entonación y afinación; Ensamble de cantos de Bullerengue; Retroalimentación vocal. Ejercicios de percusión corporal;
3	15/4/2024	Preparación para la performance de bullerengue	Ritmo y movimiento en el Bullerengue	Práctica de movimientos tradicionales; Ensamble de ritmos y movimientos.
4	20/4/2024	Preparación para la performance de bullerengue	Interpretación de letras en el Bullerengue	Análisis de letras de canciones de Bullerengue; Práctica de interpretación y expresión;

5	22/4/2024	Entrenamiento musical	Improvisación	Ensamble de canciones. Ejercicios de improvisación vocal e instrumental; Práctica de improvisación en grupo; Creación de nuevas melodías.
6	20/5/2024	Preparación para la performance de bullerengue	Composición en el Bullerengue - ensamble con brayan brum un percusionista reconocido de la zona	Introducción a técnicas de composición; Práctica de composición en grupo. - Retroalimentación y revisión.
7	25/5/2024	Preparación para la performance de bullerengue	Ensamble y presentación en vivo	Ensayo general de repertorio; Preparación para presentación en vivo; Retroalimentación y ajustes finales Autoevaluación de habilidades;
8	27/5/2024	Diagnóstico y/o evaluación	Ensamble	Reflexión sobre el proceso de aprendizaje; Planificación de objetivos futuros.
9	30/5/2024	Diagnóstico y/o evaluación	Evaluación y reflexión ensamble	Integración de técnicas aprendidas en repertorio; Práctica de repertorio variado; Ensayo y perfeccionamiento.
10	11/5/2024	Preparación para la performance de bullerengue	Ensamble y preparación	Ensayo general.
11	1/6/2024	Diagnóstico y/o evaluación	Evaluación y seguimiento; ensamble	Evaluación final del desempeño de los estudiantes; Retroalimentación individualizada; Seguimiento de progreso.
12	3/6/2024	Diagnóstico y/o evaluación	Evaluación final y seguimiento	Evaluación final del desempeño de los estudiantes; Retroalimentación individualizada; Seguimiento de progreso.

6.2. Logros y Dificultades

El proceso pedagógico musical avanzado con la ABTE, ha permitido identificar una serie de logros considerables, así como la identificación de dificultades que incidieron en el camino de la mejora vocal para la interpretación de bullerengue. Este, puntualiza algunos avances en materia técnico-musical, expresión escénica, creatividad e improvisación, socio emocionalidad y hasta organizativa y metodológica. Entender estos aspectos es de fundamental importancia para valorar el impacto formativo y visualizar estrategias educativas.

6.2.1. Logros

- mejoras en la coordinación rítmica,
- armonización sólida a raíz de un efectivo ensamble vocal,
- mejoras en el manejo del micrófono y proyección vocal en escenarios amplificados,
- aumento en la confianza escénica gracias a la integración y trabajo en equipo,
- participación incluso en las fases de evaluación y retroalimentación,
- progreso en la percepción auditiva, manejo del pulso y reproducción de frases melódicas,
- aumento en la capacidad de improvisación y melodías propias, estimulando la creatividad, y
- refuerzo del sentimiento de pertenencia a un colectivo con propósito compartido alrededor del bullerengue.

6.2.2. Dificultades

- Retos para mantener la afinación y control tonal sobre todo al internalizar escalas e intervalos específicos,
- diversidad en los niveles previos de habilidad y ritmo en el grupo, que demanda mayor atención personalizada,

- desafíos emocionales y técnicos para adaptarse a la interpretación vocal en escenarios amplificados y manejo del micrófono,
- limitaciones para la coordinación y concertación de horarios, espacios adecuados y gestión de tiempo para los ensayos,
- inicial dificultad para conectar de forma emocional con las letras y expresarlas en el contexto bullerengüero,
- algunos problemas de concentración y de sostenimiento de energía en sesiones largas,
- falta de estímulos para superar la inseguridad o timidez en la improvisación.

A partir de esta identificación de logros y dificultades, se pone en evidencia cómo esta práctico ha fortalecido diferentes áreas alrededor de la escena musical y la vida misma de los y las aprendices. También, se muestran las limitaciones que hacen las veces de aspectos a tener en cuenta para optimizar la enseñanza y aprendizaje, haciendo especial énfasis en la necesidad de entrenamientos personalizados, soporte técnico y estímulos motivacionales que permitan superar dichas dificultades.

7. Interpretación y Análisis

7.1. Relación entre Tradición Oral y Escritura Musical

Para entender la relación de la práctica pedagógica entre la tradición oral y la escritura o notación musical; es importante resaltar que estas, más que ser de polos opuestos o que funcionan por separado, operan de manera complementaria, pero con funciones particulares. Por el lado de la tradición oral podemos decir que su principal rol ha estado más encaminado a la transmisión viva y flexible del quehacer musical y reforzar la cohesión social a través de su práctica comunitaria; mientras que la escritura musical no busca reemplazar a este *modus operandi* sino más bien complementarlo, ya que su fin es más el de fijar unos repertorios para preservarlos a través de los tiempos. La siguiente tabla, resume las diferencias identificadas durante mi práctica docente.

Tabla 6

Relación entre tradición oral y escritura musical en el bullerengue

Aspecto	Escritura Musical	Tradición Oral
Modo de transmisión	A través de partituras, escritura occidental formal	A través de la escucha, imitación y memoria
Precisión técnica	Alta en ritmo, duración, altura exacta de notas	Variabilidad espontánea legítima fundada en el contexto
Flexibilidad e improvisación	Limitado por la escritura, el género académico y de improvisación guiada	Libertad creativa e improvisación periódica
Acceso	Requiere de formación académica para su lectura y escritura	Abierta a la comunidad sin necesidad de alfabetización

Relación temporal	Cronología fija que se define en la partitura	Tiempo fluido según el contexto y el sentir expresivo
Pedagogía	Se fundamenta en el análisis formal, lectura y ejercicios de escritura	Se fundamenta en la práctica (escucha y observación), repetición y vivencias comunitarias orales
Función cultural	Estandarización y conservación del repertorio	Transmisión viva de la música y del patrimonio cultural
Evaluación del aprendizaje	A través de la interpretación fidedigna de la partitura	A través de la adaptabilidad creativa de patrones orales
Uso de tecnologías	Facilita la grabación, reproducción y análisis técnico	Es relativo a la vivencia comunitaria
Potencial de innovación	Posibilita la innovación guiada en cualquier contexto	Se puede dar de forma espontánea y continua

Cabe resaltar, que a la hora de llevar una propuesta de escritura musical a un proceso pedagógico por tradición oral del bullerengue, se pueden encontrar resistencias por parte de los líderes o lideresas bullerengueros; entre estos lo más común es el hecho de que no ubiquen su voz en las tonalidades propuestas por la música escrita, sino que usen términos coloquiales que los reducen a “grueso, delgado, con cuerpo, flaco, asocado, golpeado, sentado” (aprendiz, comunicación personal, 2024), que si bien, establecen unos códigos para la identificación de la voz, deja espacio para margen de error entre la sincronía del cantador o cantadora principal, con el coro; el cual, deben actuar bajo mismo código para que haya un resultado más armonioso.

En este sentido, los mismos gremios bullerengueros reconocen la importancia de la escritura musical no sólo para reconocer y mejorar su voz, sino también para preservar la tradición en un

contexto contemporáneo que se los exige para sostenerse. En palabras de una aprendiz (comunicación personal, 2024) “una cosa es conservar la tradición y otra cosa es como meterle ya mucha academia a esa parte, pero yo creo que no es está como descabellada una cosa de la otra, porque finalmente es sostener la tradición y sostener la tradición también es avanzar”.

Finalmente, la notación musical y la tradición oral operan a través de unas personas que le representan; en este caso, para que esa conexión entre estos modelos pedagógicos se pueda desarrollar de manera efectiva, es necesario que haya una buena relación entre los representantes de la academia (docentes, coordinadores, investigadores, etc.), con los liderazgos bullerengueros quienes en últimas son quienes permiten o facilitan la entrada de nuevas propuestas pedagógicas; por lo general, estos gremios suelen ser muy celosos frente a los cambios, sobre todo si identifican que hay relaciones de poder que les sitúa en posiciones de desigualdad o de control sobre su quehacer y la de sus miembros. Entonces, un buen relacionamiento previo con los liderazgos es indispensable para que la música escrita gane un espacio en los quehaceres musicales tradicionales.

7.2. Entrenamiento Auditivo y Afinación Vocal

Esta práctica mostró que la afinación vocal y el entrenamiento auditivo, constituyen los pilares principales para el aprendizaje del bullerengue en su área musical. Este contempla tanto un enfoque técnico como uno cultural; en donde a través de la escucha activa y repetitiva combinada con ejercicios de vocalización y respiración muestran una mejora significativa no sólo en la reproducción de los tonos, sino también de los ritmos a los que se quiere llegar. Si bien, en el bullerengue no se usan la guitarra y el piano; estos fueron instrumentos claves durante el entrenamiento, ya que permitían medir con mayor precisión del pulso, el acento y la coordinación entre cuerpo y voz, promoviendo una conciencia integral del canto.

La formación vocal combinó entonces, elementos técnicos, fisiológicos y expresivos, sin descuidar las particularidades de la tradición misma y estéticas del aire o forma del bullerengue. Pues si bien, la interpretación vocal no es un estandarizado o un modelo, sí presenta cualidades que se fundamentan en lo que Gómez (2025, p. 176), denomina "escucha funcional [que] se apoya en nociones vocales del canto popular", identificando métodos como el registro híbrido y la modulación vocal twang. Esto no sólo tienen mejora la resistencia física y la aptitud requerida para ser escuchados en los espacios abiertos donde habitualmente se realizan (Gómez, 2025, p. 184), sino que también permite optimizar la expresión melódica y la claridad en la pronunciación.

En la AGTE tratar la exactitud en la afinación se ha convertido en el algo demandante, dejando atrás el prejuicio académico que frecuentemente considera al bullerengue como desafinado, que son distintos del modelo occidental, un componente esencial es el control de la respiración para fortalecer la capacidad pulmonar, adaptado a las largas frases y sostenidos propios de algunos aires. Además, la vocalización es indispensable para calentar las cuerdas vocales y mejorar la emisión. Gómez (2025, p. 181) describe cómo estas vocalizaciones se integran con los elementos propios del género. En donde postula que el lereo, línea melódica con fonemas como Lerele o lero le, entre otros fonemas onomatopéyicos con los que se inicia el canto, establece el tempo y la tonalidad de la canción; también es usado para que la cantadora organice el siguiente pregón o improvisación. Por otro lado, está el yodel: una oscilación brusca entre la voz de cabeza y la voz de pecho es de uso común. El guapirreo entonces, se entiende como un conjunto de expresiones, gritos y llamadas para motivar o expresar emoción en el acto bullerenguero.

7.3. Coordinación, Ensamble y Armonización

La coordinación jugó un papel importante durante el trabajo colectivo hacia el aprendizaje del bullerengue, lo cual se hace esencial no sólo porque practicidad y optimización del tiempo y de los espacios, sino también, porque el hecho de trabajar en equipo presupone un sentido de pertenencia a un grupo que en sesiones personalizadas se perderían; en este sentido, algunos aprendices se autoexigían más en su proceso de aprendizaje, porque estaban bajo la mirada y aprobación del grupo. A través del empleo, por ejemplo, de la rueda, se da un proceso de coordinación en el que a través de la evaluación de los avances se reconocía entre aplausos la mejora de algún compañero o compañera, lo cual estimulada e inspiraba a los demás.

La sistematización evidenció que la coordinación rítmica y la armonización alcanzada mediante ensayos jugaron un papel fundamental a la hora de constituir aprendizajes inseparables y mejorar la afectividad grupal.

7.4. Proyección Vocal y Manejo Técnico en Espacios Amplificados

Salir de las aulas del entrenamiento a escenarios amplificados o al aire libre, presupone la incorporación de un nuevo elemento: los artefactos tecnológicos. En este sentido, la sistematización de la experiencia hizo evidente cómo el uso del micrófono y parlantes o amplificación de sonido, implica un nuevo reto técnico y cultural; que desde la más remota ancestralidad del bullerengue no se contemplaba. El uso de estas herramientas tan común en festivales de bullerengue ya da muestra de que esta performance no ha sido tan estática o pura, sino que de alguna manera se ha reinventado según las necesidades de los tiempos. Eso no implica tampoco una pérdida de ancestralidad, pero sí, su hibridación.

Por lo tanto, el uso de micrófonos y amplificadores de sonido para llevar a cabo la escena performativa bullerenguera, además de ser un nuevo reto en el proceso pedagógico; implica sobre todo reconocer la importancia de la música escrita para estar en sintonía con herramientas que priorizan la fidelidad sonora.

7.5. Creación e Improvisación Musical como Expresión Cultural

La creación y la improvisación son dos aspectos imprescindibles en el bullerengue en todas sus esferas: desde la percusión, el baile hasta en el canto. Ahora, enfocándonos en la parte del canto, la creación aparece desde el momento de la invención de los coros y estrofas comúnmente por un cantador(a) de bullerengue fuera del escenario performativo, que posteriormente se convierte en parte del repertorio musical a interpretar, y no necesariamente por el mismo creador(a). Las letras de estos repertorios suelen narrar prácticas, historias o sucesos inspirados en la vida misma en colectividad; un fenómeno muy relacionado según Gómez (2025, p. 181) con la tradición heráldica, o periódico a viva voz de la cultura costeña.

Por el lado de la improvisación, esta se da principalmente (pero no exclusiva) teniendo como base los repertorios existentes, los cuales suelen ser modificados u acompañados con versos que se inventan y reproducen en el momento performativo; respondiendo a lo que nos referimos con improvisación; que es “cuando la performance musical tiene cierto grado de indefinición para aquel que la produce, cuando aparecen variaciones de un ‘original’, o bien cuando lo que se busca es simplemente la producción de una nueva melodía en la ejecución” (Pérez & Martínez, 2016, p.1); esto, aterrizado al escenario particular del bullerengue “refleja la agilidad y capacidad de la cantadora [o cantador] para observar las cosas más simples e inmediatas que pasan a su alrededor en el instante mismo de cantar.” (Gómez, 2025, p.181).

En la práctica pedagógica, se impulsó a la improvisación; la cual, aunque solía ser un desafío constante, obligó a que los y las aprendices miraran más hacia adentro, hacia sus dolores, sus historias, sus alegrías y sus tristezas para de este modo tomar los recursos y la inspiración necesaria para ser canalizada y hacer catarsis en su puesta performativa.

8. Lecciones y Proyecciones

Entre las lecciones más significativas se encuentra la constatación de que el entrenamiento del oído musical con ejercicios de escucha activa, repercusión y afinación es insustituible para el desarrollo instrumental y vocal, ya que la evaluación que se hizo mediante piano y guitarra evidenció cómo la precisión en la entonación y el ritmo contribuyen no solamente a abonar la calidad interpretativa, sino también la confianza y la capacidad expresiva del alumnado.

Por otro lado, la práctica docente orientada a una sistematización de experiencias estimula la sensibilidad que se necesita para interpretar u respetar aspectos claves del bullerengue en todas sus esferas; lo cual a su vez fortalece la relación entre sonidos y corporalidad.

Por parte del trabajo colaborativo o trabajo en equipo analizados desde los ensambles, queda la lección de que este no sólo es esencial para lograr una mejora la calidad musical, sino también para fortalecer el sentido de pertenencia y consigo un ambiente de aprendizaje compartido y apoyo. En este sentido, la cooperación fomentó valores esenciales en el bullerengue y en la vida misma, como el respeto, la empatía y solidaridad.

La integración de artefactos tecnológicos para la amplificación del canto además de ser una evidencia de la convivencia histórica entre la pedagogía musical escrita y la tradición oral para la performance bullerenguera, demuestra que se puede mantener viva una tradición ancestral pese a las demandas de un mundo contemporáneo que puede parecer incompatible.

También, el fomento de la creatividad y la improvisación juegan un rol fundamental para la construcción identitaria basada en la libertad de expresión y su relación con unos conocimientos técnicos musicales; que permiten a los y las aprendices renovar los repertorios tomando elementos de sus propias experiencias de vida.

Respecto al rol docente, la lección que nos deja este trabajo es que este también hace las veces de mediador en los grupos y territorios donde ejerce su labor. Al tiempo que tiene una responsabilidad de establecer estrategias pedagógicas que fomenten el aprendizaje inclusivo y respetuoso.

Por parte de las proyecciones, se recomienda diversificar y ampliar los ejercicios técnicos y auditivos para mejora de la voz en cuanto a precisión y expresividad, incorporando nuevos artefactos tecnológicos que reten un progreso constante, al tiempo que permitan su proyección en escenarios cada vez más complejos y/o exigentes. Así mismo, es pertinente la gestión de espacios más amplios para el entrenamiento grupal; así como la participación en el mayor de eventos y/o festivales que permitan a los y las aprendices dimensionar el valor sociocultural del bullerengue para la vida misma de sus practicantes.

Se espera también, que se haga mayores inversiones en la formación continua del personal docente en cuanto a pedagogía, asuntos técnicos y socioculturales con énfasis en la enseñanza intercultural y que fomenten la innovación cultural; en donde se potencialice las capacidades creativas y de improvisación de los aprendices.

9. Conclusiones

Esta sistematización de experiencias pedagógicas con la ABTE ha sido un fiel referente de la correlación entre lo que suele pensarse como polos radicalmente opuestos: la música escrita y la tradición oral; para pensar más bien que cada una tiene funciones distintas en lugar de imaginar que una supera a la otra. En la convergencia entre estos modelos pedagógicos se ha conseguido integrar los valores culturales e incluso ancestrales propios del bullerengue, con las técnicas vocales propuestas por la música académica, música escrita o notación musical. A raíz de esto, se ha fortalecido el sentido de pertenencia en un grupo diverso de personas que ven en el cantar bullerengue unos propósitos para sus vidas; reconociendo sobre todo la importancia de unas pedagogías más horizontales, participativas y contextualizadas a la hora de asumir compromisos de enseñanza y/o aprendizaje.

Este proceso entonces obliga a seguir pensando sobre la responsabilidad docente no sólo en la enseñanza musical, sino también con la salvaguardia del patrimonio cultural; al tiempo, estimula a continuar crítica académica de tal manera tal que los modos de enseñanza cobren sentido para la vida de los actores a través del reconocimiento de su singularidad, más que la reproducción incuestionable de la dominación occidental, en los que el quehacer musical no escapa a dicha lógica. Para este caso concreto, se hace evidente la necesidad de superar estas dicotomías pedagógicas que si bien se pueden manifestar incluso sin que nos demos cuenta; reconocer que las prácticas situadas las superan.

Por otro lado, la colaboración entre la UdeA y el CCTA ha sido de gran importancia para mejorar las relaciones entre universidad y las organizaciones de base comunitaria; unidas en pro de la protección y salvaguardia de una práctica cultural patrimonial como lo es el bullerengue, que de no ser protegidas, corren el riesgo a extinguirse.

El desarrollo de pedagogías contextualizadas implica también superar otras categorías de distinción o sectorización, como lo son los de las comunicaciones intergeneracionales; el bullerengue es un espacio donde el joven puede dialogar con el más viejo bajo un fin común: el vivir el bullerengue; otro valor fundamental para medir su valía, sobre todo en un mundo contemporáneo en el que se acentúan las distancias por cualquier distinción cultural, incluido las de las diferencias intergeneracionales.

Finalmente, esta práctica nos permite identificar vacíos y problemas, que más allá de buscar ser superados, indican que hay unos espacios que están presentando cambios y consigo unas tensiones; por ejemplo, para el caso del bullerengue, el hecho de que en muchos grupos no se implementen aún pedagogías de notación musical, puede no necesariamente responder al hecho de que falta un docente de música o falta el recurso para contratarle; a lo mejor, también pueden haber resistencias de índoles políticas para no implementarlo; partir de la premisa de que las colectividades con las que se trabaja no son ingenua; porque de hecho, varios miembros del bullerengue se han formado académicamente en música pero toman sus posiciones que se ven reflejadas en su quehacer pedagógico.

Referencias

- Carabetta, S. (2017). Reflexiones para la construcción de una educación musical intercultural: cuando lo pedagógico y lo epistemológico se desencuentan. *Revista Internacional de Educación Musical*, (5), 119-121. <https://doi.org/10.12967/RIEM-2017-5-p119-1>
- Dueñas Acuña, D. D., Pérez González, M. L., & Tucto Casimiro, F. C. (2016). *Aplicación de la música académica para reducir la conducta agresiva en los alumnos del tercer grado “D” de secundaria de la IEI “Hermilio Valdizán” de Huánuco – 2014* [Trabajo de pregrado]. Instituto Superior de Música Público “Daniel Alomía Robles”. <http://hdl.handle.net/20.500.14556/8>
- Garay Herazo, K. F., Torres Cogollo, J. G., Villadiego Jaraba, J. D. (2021). *Estrategias pedagógico-didácticas para la enseñanza del bullerengue en los estudiantes de grado sexto de la Institución Educativa Rancho Grande de la Ciudad de Montería* [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Córdoba.
- Gómez, C. (2025). La Voz en el Bullerengue: Canto de Libertad, ‘Creación al Instante’. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 20(37), 175-192. <https://doi.org/10.14483/21450706.21863>
- Gutiérrez Ortiz, N. C. (2012). *Los modos tradicionales de transmisión de repertorio y técnicas del bullerengue. En la búsqueda de un modelo teórico para la enseñanza urbana de las prácticas musicales tradicionales* [Tesis de maestría]. Universidad Caece.
- Grela, D. (2013). La Música contemporánea en la universidad. *Revista do Conservatório de Música da UFPel Pelotas*, (6), 15-42.

- López-Gil, G.A., Arcila-Estrada, M.T., Hurtado-Escobar, L.F. (2022). Bullerengue en Urabá, manifestación sociocultural compleja. Una perspectiva interdimensional. *Revista Encuentros*, 20(01). <https://doi.org/10.15665/encuen.v20i01.2278>
- Doi: 10.15665/encuen.v20i01.2278
- Nasif, Y. (2020). Educación musical interactiva: desde la enculturación hacia la interculturalidad. *Pedagogía y Saberes*, (53), 149–164. <https://doi.org/10.17227/pys.num53-10620>
- Perez & Martínez. (2016). *Definir lo improvisado: reflexiones en torno al concepto de improvisación musical* [memoria de conferencia]. SEDICI – Repositorio Institucional de la UNLP. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/56433>
- Rapaz, R. (2024, 1 de agosto). Música tradicional [Entrada de blog]. Ruinrapaz. <https://ruinrapaz.com/2024/08/01/musica-tradicional/>
- 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*, 7(2). 139-158. <http://hdl.handle.net/10554/24235>
- Rivera Reyes, S. A. (2021). *Entre Negras y Blancas: Sistematización de la experiencia como docente de piano en la práctica docente I y II, de la licenciatura en música de la Universidad de Antioquia, sede Apartadó*. [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia.
- Saenz, J., Segura Antury, J., López-García, J., Bianchá, H., Ávila, C. & Castaño, A. (2019). Sistematización de Prácticas Educativas: Guía conceptual para educadores. *Edukafé, Documentos de trabajo de la Escuela - Universidad Icesi*, (7). <http://doi.org/10.18046/edukafe.2019.7>

Shifres, F. & Gonnet, D. (2015). *Problematizando la herencia colonial en la educación musical*.

Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura, 3(1), 51-67.

<http://dx.doi.org/10.21932/epistemus.3.2971.2>

Small, C. (1989). *Música, sociedad, educación* (M. Martí, Trad.). Alianza Editorial.

Willems, E. (1954). *Le rythme musical, rythme, rythmique, métrique*. Éditions Pro Musica.

Anexos

Anexo 1.

Matriz de sistematización:

https://drive.google.com/drive/folders/1hu_Hr18TWuzC5AMj1_xwJQgrnZ9pfcZV?usp=drive_link

Anexo 2.

Diccionario bullerengüero.

A continuación, se muestran la correlación entre los términos más comunes empleados para la identificación musical en el bullerengue y cómo se leería en la música escrita.

Lereo'

Hace referencia a una técnica vocal que implica el uso de sílabas agregando melodías para expresar un sentimiento, se utilizadas para ornamentar la melodía principal, para agregar ritmo y color al canto, o para complementar un verso. En la música académica, la técnica de lereo podría compararse con el concepto de sílabas sin sentido u onomatopeyas.

Azocao'

Se refiere a un a un tiempo determinado que se utiliza en el bullerengue el cual incrementa la velocidad del ritmo que se esté ejecutando. En relación con la música académica, podríamos interpretar azocao' como un término que describe un tiempo determinado como el “alegro”.

Grueso:

Es un aspecto específico de textura musical. En este contexto, grueso es una sección de la música donde es más densa en términos de sonido. También se refiere a el tono y timbres bajos. En relación con la música académica, el término grueso podría tener varias interpretaciones dependiendo del contexto específico. Por ejemplo; Textura musical: donde múltiples líneas

melódicas o voces se entrelazan para formar acordes complejos; Dinámicas: donde se espera que la música sea interpretada con un volumen más alto; Timbre: Cualidad del sonido alto o bajo

Guapirreo:

Hace referencia a una técnica vocal que implica tanto el uso de adornos melódicos, improvisaciones y ornamentaciones en la interpretación vocal del bullerengue, siendo más característico en los coros que en la voz principal. En la música académica, el término guapirreo podría asociarse con la improvisación vocal o instrumental, así como con el uso de adornos melódicos en estilos como en el jazz.

Aporriao:

Describe a un tiempo característico que se utiliza en el bullerengue. Este se interpreta como un término que describe un ritmo percusivo fuerte y enérgico, que se utiliza para impulsar la música y crear una sensación de dinamismo y movimiento.

Chalupiao:

Se refiere a un tiempo característico que se utiliza en el bullerengue ni muy rápido ni muy lento, en la música académica podría referirse a (Negra =90).