



**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**

1 8 0 3

Inventario Participativo del Bullerengue en Urabá

FACULTAD DE ARTES. UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

MEDELIN, DICIEMBRE DE 2017

Equipo de trabajo

Coordinación e investigación

María Teresa Arcila E.

Investigación

Gustavo Adolfo López G.

Luisa Fernanda Hurtado

Realizador audiovisual

Jhon Mario Angulo P.

Enlaces locales

Neider Suárez C. (San Juan de Urabá)

Daniela Vivas (Chigorodó)

Asistente administrativo

Jairo Cuervo, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia

Apoyo administrativo en San Juan

Marino Sánchez C. Director de cultura

Supervisoras

Marien Paola Vargas Secretaria de Gobierno municipio de San Juan

Mónica Henao L. ICPA, Gobernación de Antioquia

Índice de contenido

Metodología.....	7
Urabá, contexto socio espacial del bullerengue.	9
Interacciones locales.....	12
Circuitos, rutas, trayectos.....	13
Circulación internacional.....	14
Circulación por ciudades y regiones de Colombia.....	14
Rutas o circuitos en Urabá.....	14
Redes y relaciones económicas.....	15
Política y relaciones de poder.	16
Impactos del conflicto social y político.....	16
Reconstrucción histórica del bullerengue en Urabá.	17
Descripción de la manifestación.	23
Características musicales.....	23
Los instrumentos- el conjunto.	24
Géneros: repertorios-creación.	26
Canto – melodía.	29
Lo rítmico-percusivo.	30
Lo estructural - formal.....	32
Pautas de valoración.	33
Características dancísticas.....	34
Bases del baile.	35
Estructura	37
Códigos corporales.....	38
Bailadores.....	41
Características socioculturales.....	43
Referentes de identificación.....	44
Actores y agentes sociales.....	47
Intérpretes.	48
Agrupaciones.....	51
Redes parentales.....	61
Gestores culturales.....	64
Instituciones y entidades.....	65

Otros actores del bullerengue.....	66
Apropiación y difusión del bullerengue.....	67
Transmisión – aprendizaje del baile.....	69
Cambios y transformaciones.....	70
Cambios musicales.....	70
Cambios dancísticos.....	72
Cambios socioculturales.....	76
Relación Música - Baile.....	80
Interacción con otras músicas.....	81
Recomendaciones de Salvaguardia.....	83
Procedimiento.....	83
Estado de la manifestación.....	84
Problemas, riesgos y dificultades del bullerengue en Urabá.....	85
Medidas o acciones de salvaguardia.....	93
Decisiones y recomendaciones.....	95
Registro documental.....	97
Referencias bibliográficas.....	97
Anexos.....	99
Anexo 1. Ficha de identificación de la manifestación.....	99
Anexo 2. Base de datos bibliográfica, discográfica y videográfica (disco externo),.....	99
Anexo 3. Fotografías - 2017 (disco externo).....	99
Anexo 4. Documental Bullerengue, piel y tambores (CD anexo).	99
Anexo 5. CD doble Urabá en cantos de bullerengue (CD anexo).....	99

Índice de cuadros

Cuadro 1. Versificación en los cantos de bullerengue, según variantes.	29
Cuadro 2. Agrupaciones de bullerengue en Urabá hoy.	52

Índice de fotografías

Fotografía 1. Grupo tradicional de San Juan de Urabá, en Medellín (Feria de las Flores) aproximadamente en los años 80. Archivo personal de Julio Carlos Angulo. Fotógrafo desconocido.	20
Fotografía 2. Grupo Palmeras de Urabá en una de sus primeras salidas a los festivales. (s.f.) Archivo personal de Benjamín Díaz. Fotógrafo desconocido.	20
Fotografía 3. Afiche de lanzamiento del disco Bulla y Tambo, primero de esa agrupación de Chigorodó. 2015.	23
Fotografía 4. Tambor macho, tambor hembra y guache o guasá. Fotografía Neider Suárez. 2017.	25
Fotografía 5. Tablitas. Fotografía Neider Suárez. 2017.	25
Fotografía 6. Pareja de bailarores del grupo Bulla y Tambó. 2015. Fotografía Ma. Teresa Arcila.	40
Fotografía 7. Pareja de bailarores del grupo Bulla y Tambó de Chigorodó. 2015. Fot. Ma. Teresa Arcila.	41
Fotografía 8. Maestro Máximo Yánez de la Rosa. Chigorodó, 2015. Fotografía María Teresa Arcila.	48
Fotografía 9. Maestro Emilsen Pacheco Blanco. San Juan de Urabá, (s.f.). Fotografía Liseth (sin más datos).	49
Fotografía 10. Maestro Guillermo Escudero Bello. Turbo, noviembre de 2017. Fotografía Jhon Mario Angulo.	49
Fotografía 11. Cantadora Eustiquia Amaranto Santana. Turbo. (s.f.), (sin datos de fotógrafo).	50
Fotografía 12. La cantautora sanjuanera Eloísa Garcés, quien fuera primera voz de Palmeras de Urabá, le da hoy el nombre a la Casa de nuestras culturas en Necoclí. Fotografía Neider Suárez. Diciembre de 2017.	51
Fotografía 13. Dos momentos en la enseñanza del bullerengue: Emilsen Pacheco en su rol de maestro. (s.f.) Archivo personal de Julio Carlos Angulo. Fotógrafo desconocido. Bailadora del semillero infantil Semillas de Paz de Uveros. 2017. Fotografía Ma. Teresa Arcila.	69
Fotografía 14. Llegada al tambor. Bailadores de PABUT-Bananeras de Urabá. XXVIII Festival Nacional de bullerengue de Puerto Escondido, 2015. Fotografía Ma. Teresa Arcila.	75
Fotografía 15. Aspecto de la tarima Eulalia Medrano en el XXVIII Festival Nacional de Bullerengue de Puerto Escondido. 2015. Fotografía Ma. Teresa Arcila.	77
Fotografía 16. Rueda de bullerengue en San Juan durante el primer encuentro del Inventario participativo del bullerengue en Urabá. Octubre de 2017. Fotografía Ma. Teresa Arcila.	79

Índice de gráficos

Gráfico 1. Bases rítmicas del tambor en las diferentes variantes del bullerengue.	31
Gráfico 2. Genograma familia Suárez Coha. Arboletes.....	62
Gráfico 3. Genograma familia Escudero. Turbo	63
Gráfico 4. Genograma familia Pacheco Blanco. San Juan de Urabá.	64

Índice de ilustraciones

Ilustración 1. Mapa de localización de Urabá en Antioquia, Colombia y Suramérica.....	10
Ilustración 2. Poblados del Urabá antioqueño donde se practica bullerengue,.....	19

INVENTARIO PARTICIPATIVO DEL BULLERENGUE EN URABÁ.

El bullerengue es una manifestación cultural que se desarrolla en una extensa área de la región Caribe colombiana conformada por la zona costera de los departamentos de Bolívar, Sucre, Córdoba y Antioquia, de la cual hace parte Urabá. Aun cuando esa distribución ameritaría para esta manifestación un estudio amplio que cubriera toda esa área, el alcance y las posibilidades del actual Inventario son subregionales, por tanto, toman como área de estudio el Urabá antioqueño. Allí, en la actualidad el bullerengue se expresa en los municipios de Necoclí, San Juan de Urabá, Turbo, Chigorodó, Apartadó y Arboletes.

Este documento denominado Inventario del bullerengue en Urabá sintetiza el ejercicio de consulta e investigación de campo y bibliográfica, realizado entre octubre y diciembre de 2017 por el equipo de investigación y acompañamiento metodológico de la Universidad de Antioquia, con los aportes y participación de 12 agrupaciones de bullerengue de la subregión y los de otros actores de esta manifestación patrimonial, sin los cuales dicho ejercicio no hubiera sido posible. Por su alegría y desinteresada contribución, nuestros sinceros agradecimientos.

Contamos en todo momento con el apoyo de la administración municipal y la Casa de la cultura de San Juan de Urabá, a través de su director Marino Sánchez, para quien también van nuestros agradecimientos.

El bullerengue como práctica festiva y manifestación musical y danzada presenta dos vías de entendimiento. Una vía es sociocultural, la cual se concentra en él como fiesta colectiva en torno a la cual los habitantes afrodescendientes del Caribe han interactuado y celebrado acontecimientos familiares, religiosos o sociales y han producido un capital cultural y simbólico; éste alude, también, a sus articulaciones con el tejido social de las localidades donde se practica y las que se generan dentro de las agrupaciones como unidades fundamentales de transmisión y reproducción del bullerengue; habla, también, de las representaciones de identidad étnica y territorial que permite elaborar el bullerengue. La segunda vía de entendimiento es la musical y dancística como características de su ejecución; ésta alude a los saberes que constituyen lo sonoro y lo corporal, es decir, géneros, formato instrumental, voces, melodías vocales, estructura de los versos, gestualidad, movimientos, baile, coreografía, performance, así como las relaciones y cambios

que se han presentado en su articulación con el entorno geográfico y sociocultural. Los procesos territoriales son el campo en que ambas vías se encuentran y correlacionan.

Metodología.

Para producir conocimiento colectivo sobre el estado actual del bullerengue en la región de Urabá, el proyecto se guio por una metodología de talleres participativos. Ellos cubrieron seis (6) temas (identificación y descripción, mapa de actores y relaciones, línea de tiempo, relaciones e interacciones, diagnóstico para la salvaguardia y patrimonialización del bullerengue). Se llevaron a cabo, además, ocho (8) talleres de música y danza con la agrupaciones de bullerengue en pleno. Estos talleres se desarrollaron por etapas, a los largo de tres encuentros entre los meses de octubre y diciembre de 2017. Fueron grabados en audio y video y los aportes resultantes de ellos se consignaron de forma sintética en actas que hicieron parte de los tres informes presentados al Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia - ICPA durante el transcurso del ejercicio.

Para el levantamiento de la información, además de los talleres se emplearon herramientas etnográficas de investigación como la observación y la entrevista.

En el primer encuentro el 20 y 21 de Octubre en San Juan de Urabá se desarrollaron:

Taller 1. Presentación del proyecto y Sensibilización de los actores.

Taller 2. Mapa de actores y relaciones.

Taller 3. Identificación y caracterización del bullerengue en Urabá.

El segundo encuentro tuvo lugar en Turbo entre noviembre 17 y 18. Se desarrollaron el Taller 4 Línea de tiempo y el Taller 5 Cartografía social.

El tercer encuentro realizado el 15 y 16 de diciembre en Necoclí constó de dos talleres, Taller 6. Árbol de problemas y soluciones. Finalmente se realizó una reflexión colectiva sobre el proceso de patrimonialización de la manifestación.

A continuación se describen los talleres con mayor detalle.

Taller 1. *Presentación del proyecto y Sensibilización de los actores.* Se realizó una actividad introductoria de aprestamiento para el trabajo colectivo y sintonía con el esfuerzo de construcción en equipo del inventario, y se trabajaron las nociones patrimonio, patrimonio inmaterial, participación e inventario patrimonial.

Taller 2. *Mapa de actores y relaciones.* Se elaboró conjuntamente un diagrama de las relaciones existentes entre las distintas agrupaciones y las personas e

instituciones que se encuentran involucradas con el bullerengue, identificando el grado de cercanía con el mismo y cómo inciden de manera positiva o negativa.

Taller 3. *Identificación y caracterización del bullerengue en Urabá.* Se identificaron de manera conjunta y participativa las características socioculturales, musicales y dancísticas del bullerengue en Urabá. Esto suscitó interesantes demostraciones de los diferentes toques de tambor y formas de bailar cada uno de los aires (sentao, chalupa y fandango) y discusiones acerca de los cambios que enfrenta el bullerengue tradicional en la actualidad en esta subregión.

Taller 4. *Línea de tiempo.* Este taller recopiló la información sobre la historia de cada agrupación desglosada según los siguientes temas solicitados: 1) antecedentes locales de la agrupación, 2) personajes, 3) acontecimientos y fechas importantes para la agrupación, 4) lugares significativos para el bullerengue en el municipio y 5) obras y grabaciones realizadas. Con la participación de todos y la discusión de las ideas que iban emergiendo se realizó un ejercicio de síntesis para construir una sola línea de tiempo para el bullerengue de Urabá.

Taller 5. *Cartografía social.* Con este taller se logró -a través de la elaboración de mapas- caracterizar el entorno socio geográfico de las agrupaciones de bullerengue, a partir de reflexiones sobre cómo son en sus lugares específicos las relaciones con la naturaleza, la economía, las relaciones entre lo rural y lo urbano, los conflictos sociales y políticos, y su incidencia en el bullerengue y los bullerengueros.

Taller 6. *Árbol de problemas y soluciones.* Se realizó una identificación de problemas del bullerengue en la actualidad, sus causas y los efectos sobre el mismo. Se priorizaron los problemas y a partir de ellos se formularon posibles soluciones.

Talleres de música y danza. Como parte del trabajo de campo efectuado en los días posteriores a los talleres integrados descritos antes, se realizaron talleres de música y danza. En el diseño metodológico del proyecto, éstos se programaron para realizarse con todas las agrupaciones de bullerengue consolidadas. Estos talleres permitieron identificar elementos estructurales o macro del género, estructura formal, patrones rítmicos y sus variantes, cantos, relaciones entre instrumentos y voces, entre músicos (cantadores/as, tamboreros) y bailadores/as; se profundizó en las características del bullerengue en cada agrupación.

El registro de audio realizado permitió conocer y analizar comparativamente la manera como hacen bullerengue los diferentes grupos, características y rasgos propios así como diferencias y puntos en común. Además provocaron una reflexión sobre el bullerengue que ellos practican, sus características más sobresalientes, y la proyección que tiene el grupo analizando las realidades que afronta el bullerengue en la actualidad.

Además de lo anterior, se lograron realizar entrevistas con algunos personajes claves de las localidades, entre ellos, historiadores locales, gestores culturales y músicos.

Urabá, contexto socio espacial del bullerengue.

Esta unidad se refiere a las condiciones socio-espaciales en las que se produce y se practica el bullerengue –territorio, territorialidades, relaciones sociales y sentidos simbólicos, en diferentes escalas y dimensiones- que contribuyen a entender su especificidad y particularidad. También a las relaciones y articulaciones sociales y culturales del bullerengue en Urabá como subregión de Antioquia, y la incidencia de los procesos recientes de ésta en la producción y la práctica del bullerengue.

Urabá es una región que involucra territorios de distintos departamentos del país: Antioquia, Córdoba y Chocó.

Urabá hace parte de una gran región unida indisolublemente por lazos geológicos, geográficos, históricos y sociales: el Darién, que se compone de las provincias panameñas de San Blas y del Darién, y de las subregiones colombianas conocidas como Urabá chocono, Urabá antioqueño y Urabá cordobés. Desde el punto de vista de la organización territorial colombiana, ni el Darién ni Urabá corresponden a jurisdicciones definidas, pero el peso de razones históricas y de connotaciones ancestrales inducen al mantenimiento de sus denominaciones (Osorio Gómez, 2006, 27).

Como expresión de su proceso histórico de poblamiento se ha producido allí un complejo entrecruzamiento de etnias, culturas, historias y tradiciones, que le confieren características propias de heterogeneidad y contraste. Urabá reúne especiales condiciones geopolíticas, sociales, ambientales y económicas, que le imprimen un gran valor estratégico para el desarrollo del país (Osorio Gómez, 2006, 27).

Ilustración 1. Mapa de localización de Urabá en Antioquia, Colombia y Suramérica.



En la actualidad la economía en Urabá presenta rasgos comunes al norte alrededor de la producción de plátano y el turismo de mar; al sur predomina el monocultivo del banano y la ganadería semi extensiva. Para llegar a este resultado actual se han sorteado distintos caminos y explorado diversas rutas:

Urabá se ha construido a partir de los procesos itinerantes de la explotación de maderas, la extracción del caucho, (la tagua, la raicilla), 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 (Osorio Gómez, 2006, 23).

Urabá ha sido un territorio vapuleado por la violencia. La violencia política del medio siglo (liberal-conservadora) que se registró a partir del asesinato de J. E. Gaitán afectó las actividades que se desarrollaban en lugares públicos. Antes de ese cruento proceso, ya en la década del 40 se registraba en este territorio la llegada de refugiados. “Sus municipios sirvieron de asiento de gentes liberales que huían de la

persecución conservadora en el interior de Colombia (...) También durante la época de la violencia, la carretera al mar fue un eje de movilización de guerrillas de ambos partidos, pero sobre todo liberales (Osorio Gómez, 2006, 293).

A mediados de la década del 60 (1965) se creó en el país del Ejército Popular de Liberación (EPL) –guerrilla maoísta– y sus acciones en Urabá se iniciaron a fines de los 70; para esto se apoyaron en colonos y trabajadores liberales herederos de la trashumancia de la violencia de los años anteriores; ellos, insertados en el mundo laboral de las plantaciones bananeras de Urabá, fueron su base (Osorio, Gómez, 2006, 120) y las injustas condiciones laborales que ellos vivían en las empresas, su justificación. Otro tanto habían hecho las FARC, extensión en armas del Partido Comunista, del cual se había escindido el EPL.

La agudización de la violencia política se desató desde principios de la década de los 80, producto primero de la acción de los grupos guerrilleros (EPL, en el norte y FARC en el sur y el río Atrato) y luego, por la aparición a fines de la década del 90 de las autodefensas o Autodefensas Unidas de Córdoba y Urabá (ACCU) que llegaron a disputarles el territorio. A partir de ahí la confrontación entre guerrillas y paramilitares dejó en medio del fuego al resto de la sociedad. Desde entonces, la guerrilla comunista y las AUC libraron numerosos enfrentamientos que incluyeron masacres y muertes selectivas entre los pobladores civiles de la región (Osorio Gómez, 2006, 90). En 1997, las autodefensas ya habían sacado a las FARC de Urabá, con innumerables sacrificios de vidas. Pero en el 98 esa guerrilla se empeñaba en su reconquista y se reiniciaba un nuevo periodo de terror, especialmente en el sector de Paramillo, entre Mutatá y Chigorodó.

Las masacres, las muertes selectivas, el desplazamiento forzado de población y, en términos generales, el terror que se vivió en esas largas décadas indudablemente afectaron a todos los habitantes. Si bien, en la década del 2000 el gobierno promovió a nivel nacional la entrega de armas de los grupos paramilitares, ellos han mantenido su presencia larvada, especialmente en el norte de Urabá. Más recientemente, el proceso de negociación de paz y dejación de armas por parte de las FARC significó su retiro definitivo de Urabá. Sin embargo, el miedo no ha desaparecido.

Toda esa situación ha alterado la educación, la alimentación, la salud física y la salud mental colectivas, pero más especialmente a las gentes que carecen de recursos y opciones. Como habitantes de Urabá, el conflicto violento y la guerra también han afectado a los bullerengueros y al bullerengue como actividad colectiva que requiere de las calles y la tranquilidad para vivirlo.

El bullerengue es una actividad artística y cultural que involucra a los más pobres de las cabeceras municipales (“No hay bullerengueros estrato 5”, dicen). Por eso, a su manera es grito de protesta, denuncia pública de la realidad injusta que viven los

bullerengueros, marginalizados (“Ni los mejores bullerengueros de Colombia han podido resolver el problema de la pobreza” apunta el padre Neil Quejada). Pero también es un canto a la vida, a la promoción de la dignidad humana, son ecos de esperanza.

En la subregión antioqueña de Urabá se reconocen 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.

Interacciones locales.

En este ítem se tienen en cuenta las relaciones, intercambios y articulaciones sociales y culturales de escala menor (barrial o veredal y municipal) en las que se produce el bullerengue.

A nivel social el bullerengue se asocia con el tejido social de ciertas localidades donde se practica desde tiempo atrás, por ejemplo, barrios de las cabeceras y asentamientos rurales –veredas o corregimientos-; los casos emblemático son el barrio Chucunate en Turbo, las veredas Riogrande, Pueblo Quemao y Churidó en Apartadó, el corregimiento Mulatos en Necoclí, los corregimientos Uveros y Zapata en San Juan, por ser lugares en los que todos sus habitantes tenían alguna relación con él, ya fueran intérpretes o comunidad que celebraba. (Ver Ilustración 2)

El bullerengue se basa en redes micro-sociales creadas alrededor de su práctica y transmisión, las cuales se materializan en las agrupaciones de bullerengue. En ellas se construyen lazos interpersonales y afectivos semejantes o comparables con los lazos familiares por la cercanía que generan. En Urabá las agrupaciones también establecen entre ellas relaciones que les permiten reconocerse como una sola familia y aunque en muchas de sus dinámicas se presentan tensiones y conflictos, podría afirmarse que funcionan como una red.

Desde hace mucho tiempo el bullerengue ha sido parte del paisaje sonoro de Urabá, no solo para las personas que lo practicaban antiguamente y para los portadores del presente, también para los habitantes comunes de las localidades. Esto le ha dado un lugar en la memoria cultural y colectiva de esta región.

El bullerengue como manifestación tradicional ha estado vinculado al contexto festivo de los municipios por medio de las celebraciones religiosas y patronales,

cívicas y acontecimientos sociales y familiares, como matrimonios, bautizos, cumpleaños, entre otros. Incluso, como expresión popular ha estado presente en la vida cotidiana de las comunidades portadoras, que formaban sus bullerengues después de las largas faenas de pesca, o simplemente porque con su toque alguno de los tamboreros convocaba a la rueda.

Es paradójico, pero en la actualidad pareciera que para relacionarse con las agrupaciones a nivel local deben salir de su pueblo, porque el espacio más expedito de encuentro son los festivales nacionales de bullerengue. Estos encuentros permiten el reconocimiento y el conocimiento de lo que otros hacen, y por esta razón son importantes, sobre todo para los jóvenes que apenas se inician en la práctica.

Aparte de los festivales, las interacciones artísticas son escasas, incluso con Medellín, ciudad a donde todas las agrupaciones se han desplazado alguna vez -lo mismo que a Bogotá- pero esas ciudades no son destinos regularmente visitados por las agrupaciones.

Cumbellé y Juventud Alegre aparecen como los grupos de Urabá que exploran relaciones con diferentes entidades de manera más abierta: el primero con Comfenalco, la Iglesia católica y la U. de A. en Turbo. El segundo con IDEA, gobernación de Antioquia y en Bogotá con Ministerio de Cultura.

Dos grupos del eje bananero tienen conexiones con Comfenalco y relaciones con otras corporaciones y organizaciones no gubernamentales con presencia a nivel local: Bulla y Tambó y Conchas de Urabá. Probablemente la centralidad que se produce en Apartadó concentra allí ciertas instituciones y en mayor número que en otras localidades de la subregión.

Circuitos, rutas, trayectos.

Se describen aquí los desplazamientos y la movilidad de las agrupaciones de bullerengue de Urabá, a través de la geografía de Antioquia, Colombia y otros países y los posibles efectos (conexiones, articulaciones, cambios o transformaciones) que éstos producen o hubieran producido en su práctica.

Podría afirmarse, en síntesis, que los recorridos y trayectos periódicos que realizan los grupos de bullerengue de Urabá son únicamente a los festivales nacionales de bullerengue (Puerto Escondido, María La Baja y Necoclí). Los demás recorridos que los grupos registran son esporádicos.

La expectativa de todos los grupos, de sus directores e integrantes es participar cada año en los tres festivales y no siempre pueden hacerlo por falta de recursos

para la movilidad.¹ Desde 2014 se suma el festival de Turbo, que se programa cada año en el mes de noviembre, lo cual como se experimentó en 2017, permitió la concurrencia de todos los grupos de Urabá pero hizo más difícil la salida al festival de María La Baja que tiene lugar en el mes siguiente, en diciembre.

Las fuertes restricciones por recortes presupuestales para la cultura en los ámbitos local y departamental, así como el clientelismo y la corrupción impiden que se irrigen recursos para financiar sus desplazamientos. Algunos realizan eventos y colectas por medios propios para ese fin, pero de todos modos se les dificulta.

Circulación internacional.

Auténticas Palmeras es la única agrupación que ha salido del país para hacer presentaciones y esto solo en una ocasión, en septiembre del 2015, producto de una beca de circulación del Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia. Por su parte, el único que como persona ha salido del país (Nueva York) es el tamborero Emilsen Pacheco, de San Juan de Urabá.

Circulación por ciudades y regiones de Colombia.

No son grupos muy móviles, tienen pocos contactos y son poco conocidos fuera del entorno de Urabá. Si bien todos han visitado alguna vez Bogotá y las ciudades capitales del noroccidente del país: Barranquilla, Cartagena y Medellín, solamente uno o dos han estado alguna vez en Montería. Solo un grupo ha visitado a Ibagué y Armenia. Ninguno a Sincelejo ni a Quibdó.

De los municipios de departamentos del occidente y noroccidente (Atlántico, Bolívar, Antioquia, Chocó y Sucre) los recorridos que los grupos registran han sido esporádicos. De Bolívar, aparte de Cartagena se menciona solo a Palenque; de Córdoba además de Montería, a San Antero, Sahagún y Buenavista; de Antioquia tres o cuatro municipios aparte de Medellín: Santa Fe de Antioquia, Jericó, Marinilla, Frontino y Puerto Valdivia. De Chocó alguna vez han visitado tres municipios San Francisco, Istmina y Acandí (Sapzurro, Capurganá, Triganá).

Emilsen Pacheco, además de ser el único bullerengüero que ha ido al exterior, mantiene relaciones e intercambios musicales permanentes con jóvenes tamboreros de Bogotá y probablemente esas relaciones le han permitido salir del país, grabar discos y ser más reconocido que ningún otro de la región.

Rutas o circuitos en Urabá.

De Urabá todas las agrupaciones han visitado los municipios vecinos del propio donde residen, pero no todas se han desplazado en actividades artísticas a la

¹ El cálculo aproximado de desplazamiento y estadía de un grupo de bullerengue de 15 personas desde Urabá a Puerto Escondido o María La Baja en 2017 era de \$7 millones.

totalidad de municipios que la componen, en total 11. Por ejemplo, solo dos mencionan a Carepa, los grupos de Chigorodó y Apartadó. Solo un grupo menciona haberse desplazado a Mutatá: Bulla y Tambó, que reside en Chigorodó y es su vecino por el sur. Es decir, la movilidad y el desplazamiento de los grupos también son reducidas y limitadas, incluso en la misma subregión.

En resumen, la actividad artística de los grupos de bullerengue tiene un alcance meramente local. Su movilidad y circulación es bastante limitada, ya que se reduce a trayectos esporádicos, no cíclicos o periódicos, con excepción de los festivales nacionales de bullerengue cuya periodicidad es anual.

Redes y relaciones económicas.

Se alude aquí a los modos como a través de las agrupaciones se inscribe el bullerengue en procesos, circuitos y estructuras de la producción, el trabajo, el mercado que se dan a escala local y subregional.

En el campo de la manifestación el grupo de bullerengue es una red primaria de relaciones. Las ocupaciones y oficios a los que se dedican son, entre otros, la pesca artesanal, la construcción, la agricultura, los oficios varios, actividades domésticas, estudios de secundaria y universitarios, docencia, servicio público (empleados municipales). No se encuentran entre ellos obreros del banano o vaqueros, como se explica más adelante. Tal como se anota en otro lugar de este estudio, ellos hacen parte de un sector de escasos recursos económicos; en estas circunstancias sus articulaciones económicas internas son de solidaridad, en la medida en que también estén mediadas por lazos afectivos o de amistad.

Las relaciones económicas que establecen grupos y actores del bullerengue de Urabá en calidad de tales, presentan alcances meramente locales o municipales. Especialmente con las administraciones municipales, los bullerengueros requieren sostener relaciones y conexiones que les permitan disponer de recursos para desarrollar su actividad artística. En los casos en los que éstas no son fluidas, los integrantes de las agrupaciones deben desplegar su ingenio para obtener los recursos que demandan. En algunos casos obtienen apoyo de comerciantes locales que valoran lo que hacen y con ellos hacen intercambios de productos (telas, por ejemplo) por presentaciones. Las relaciones y nexos económicos con empresas o entidades privadas, tales como fundaciones, cooperativas, corporaciones y organizaciones no gubernamentales son muy escasas.

Política y relaciones de poder.

Interesa dar cuenta aquí de conexiones, relaciones e incidencia de los agentes políticos de escala local, subregional y regional (Antioquia) en la práctica, producción y circulación del bullerengue.

En Urabá el bullerengue se ha visto afectado por los manejos equívocos que los políticos y gobernantes locales le dan a los recursos públicos, por los constantes cambios administrativos y por los intereses clientelistas que éstos anteponen a los procesos artísticos y culturales de las casas de cultura. De otro lado, en distintos momentos y localidades se han presentado intervenciones de políticos o administradores (especialmente alcaldes y directores de cultura) en las decisiones u orientaciones internas de los grupos, en función de intereses políticos o personales, ello ha producido efectos indeseados. En algún caso se menciona hasta su disolución.

Impactos del conflicto social y político.

Busca abordar la incidencia de la violencia vivida en Urabá en las últimas décadas, en la práctica y la producción del bullerengue; sin embargo, por el momento se limita únicamente a un enunciado general, pues por su complejidad y especificidad este es un campo que merece ser investigado con mayor detenimiento.

En los años 90 el conflicto armado en Antioquia y sus dinámicas llegaron a afectar la casi totalidad del territorio (Maya, Muñetón y Horbath, 2018, 226). El terror que se vivió en esas dos largas décadas de confrontación armada entre guerrillas (FARC), paramilitares (AUC) y ejército nacional por el control del territorio en Urabá, indudablemente afectó a todos los habitantes. De igual modo, pero quizás de forma menos visible que en Apartadó, Turbo, Carepa, Chigorodó y Mutatá, se vieron afectados en la zona norte de Urabá (Necoclí, Arboletes, San Juan y San Pedro), donde en esa década existía control paramilitar. Si bien la intensidad del enfrentamiento disminuyó a partir del 2002, las afectaciones continúan hoy en el norte, donde sigue el dominio paramilitar a pesar de su supuesta desmovilización en la segunda mitad de la década del 2000.

Es necesario anotar que el conflicto, la violencia y la guerra afectan las dinámicas económicas de los territorios y en ellos, quienes mayores impactos sufren son los sectores más pobres de la sociedad, especialmente por el desplazamiento forzado, los bloqueos de vías, el control al tránsito de alimentos y el comercio. Teniendo en cuenta que en Urabá los índices de pobreza, desigualdad social e inequidad son muy altos comparados con otras subregiones como el valle de Aburrá, Suroeste y el Oriente, y si además se considera que los bullerengueros hacen parte del sector

social más pobre, las afectaciones que ellos han sufrido por el conflicto violento y demás situaciones conectadas con él, son incontables.

Si bien Urabá ha sido un territorio vapuleado por la violencia, actualmente el bullerengue es un nicho de acogida para muchas personas jóvenes, pues les ofrece una opción distinta a las dinámicas de la guerra, los grupos armados, la criminalidad y el narcotráfico, actores y situaciones que, sin dudas, continúan estando presentes en la región. En esta práctica hay un interés por el ser humano que hay en cada agrupación y en ese sentido también es un espacio de solidaridad y resistencia.

Reconstrucción histórica del bullerengue en Urabá.

Desde mediados del siglo XIX, varias oleadas de gentes del nororiente del Caribe colombiano han llegado a Urabá. Con ellas desembarcó el bullerengue.

La razón principal de tal flujo poblacional fue el comercio que desde fines del siglo XVIII se entabló entre Cartagena y Quibdó, a través del río Atrato, ya que por vía marítima se transportaban las mercancías que abastecían las minas de oro del Chocó, que se pagaban con el mineral extraído con fuerza de trabajo esclavizada. Los primeros poblados emergieron en las paradas de descanso que hacían esas embarcaciones en las costas del golfo de Urabá. Otra razón fue la abolición legal de la esclavitud en Colombia ocurrida en 1851, lo cual alentó algunas migraciones de libertos a Urabá (Osorio Gómez, 2006, 77) en busca de una vida independiente. Una nueva oleada se produjo a fines del s. XIX, cuando habitantes de las sabanas de Bolívar atraídos por las posibilidades de trabajo se asentaron a orillas del mar y, además de la pesca artesanal, recolectaron tagua, raicilla de ipecacuana y otros recursos del bosque; éstos fueron durante varias décadas del siglo XX, la principal actividad económica en Urabá. El fin de la guerra civil conocida como de los Mil días, apenas se iniciaba el siglo XX, cerró un intenso periodo de destrucción producido por los enfrentamientos entre facciones políticas por el destino de la nación y arrojó una población empobrecida que buscó soluciones de subsistencia como colonos en el golfo de Urabá. Entre 1900 y 1930, una nueva oleada de migrantes llegó de las costas del Caribe colombiano y panameño, sustentada en el comercio ilegal que surgió en los nuevos puertos que fueron estimulados por la construcción del Canal de Panamá (Osorio Gómez, 2006, 78).

Toda esa población nativa de Cartagena y sus alrededores, de pueblos cimarrones del Canal del dique, Montes de María y el gran Bolívar crearon asentamientos costeros, los cuales son considerados todavía hoy como núcleos de los principales linajes bullerengueros y canteras del bullerengue en Urabá. Uveros, Mulatos, Zapata, San Juan y Necolí, Cristo Rey, Los Córdoba (Rojas, 2000,). Damaquiel, por su parte, había sido producto de un poblamiento anterior datado durante la

instauración de la república (1810-1825), cuando los únicos poblados reconocidos en Urabá eran el real de minas de Pavarandó (margen derecha del río Sucio), los fuertes del Bajo Atrato, Curbaradó y Puerto César y el asentamiento franciscano de Santa Ana (Damaquiel), localizado hacia las sabanas de Córdoba (Osorio Gómez, 2006, 83). (Ver Ilustración 2. Poblados del Urabá antioqueña donde se practica bullerengue, según periodos históricos).

En la historia de Urabá, Turbo parece haber sido un caso especial. Existe una interesante versión oral según la cual Chucunate, otra importante cantera del bullerengue en Urabá existía desde épocas anteriores a las migraciones de negros liberados de la esclavitud. Tal vez como movimientos de cimarrones escapados de las minas del Chocó o como producto de alguna de esas oleadas tempranas del siglo XIX, se deba el poblamiento de Turbo con habitantes de los alrededores de Cartagena, la cual se dice, fue anterior a la fundación oficial del pueblo, en 1840.

Tal como se lee en la página oficial del municipio de Turbo, las condiciones de mercadeo para 1835 exigían la construcción e instalación de aduanas; producto de ello se creó una en un lugar llamado Bahía Candelaria, importante para la conformación del asentamiento, pues hacia 1839 comenzó a su alrededor un caserío, en la bahía Pisisí. Lo que se denominó por ese entonces distrito parroquial de Turbo se fue configurando con habitantes del Chocó, Panamá y Cartagena, los cuales se asentaron a lo largo del caño Chucunate. En ese sitio se estableció comercio con animales de monte, peces del mar y el producto de las siembras de arroz, ñame, yuca y plátano. Ya en los inicios del siglo XX la extracción de la tagua y el caucho movilizaron oleadas de migrantes hacia Turbo, el cual se comunicaba por mar con Cartagena, Panamá y Colón, y por el río Atrato con Quibdó (Calderón Castaño, 2107, 21-22).

Uveros, Mulatos, Zapata, Damaquiel y San Juan se encontraban situados cerca de las bocas de los ríos Mulatos, Zapata, Damaquiel y San Juan, a través de cuya navegación desde las áreas costeras sus habitantes fueron adentrándose en el territorio de selvas de Urabá. Desde allí los migrantes caribeños llegaron al centro de Urabá. Poblados como Micuro, por ejemplo, donde en las primeras décadas se bailaba bullerengue, sexteto y música de vientos (pito atravesao) según versiones orales fue quemado por la chusma durante la violencia liberal-conservadora del medio siglo. También en Puebloquemao, Riogrande y Churidó, entre otros poblados interioranos y ribereños del río León afluente del Atrato, la población llegada del Caribe practicaba bullerengue. (Ver Ilustración 2. Poblados del Urabá antioqueña donde se practica bullerengue, según periodos históricos).



Ilustración 2. Poblados del Urabá antioqueño donde se practica bullerengue, según periodos históricos.

Fuente: Trabajo de campo, Inventario participativo del bullerengue en Urabá. Universidad de Antioquia, 2017.

En aquellos años éste se hacía de una forma libre y espontánea asociado con las festividades religiosas y festejos familiares; contaba con el liderazgo de mujeres que poseían saberes tradicionales, como rezanderas, curanderas o parteras. Ellas sacaban el bullerengue a las calles o lo ponían en las esquinas de esos caseríos, y duraban dos o tres días animados por el consumo de aguardiente o ron *ñeque*.

En la década de los 60 se vivió un decaimiento del bullerengue que se expresó en el silencio de los tambores; éste fue producido, probablemente, por la muerte de una generación de bullerengeros sin el consecuente relevo generacional; por la desaparición del bullerengue como expresión popular asociada con las festividades religiosas; y probablemente también afectado por la aparición de la radio, los discos

de acetato, los equipos de sonido y por otras formas de entretenimiento asociados con la distribución de la energía eléctrica. Esta crisis se buscó revertir a fines de los años 80s con la creación de los festivales de bullerengue.



Fotografía 1. Grupo tradicional de San Juan de Urabá, en Medellín (Feria de las Flores) aproximadamente en los años 80. Archivo personal de Julio Carlos Angulo. Fotógrafo desconocido.



Fotografía 2. Grupo Palmeras de Urabá en una de sus primeras salidas a los festivales. (s.f.) Archivo personal de Benjamín Díaz. Fotógrafo desconocido.

Para fines de los años 80s-comiezos de la década del 90 se presentaban tres situaciones que marcaron de manera definitiva al bullerengue contemporáneo: 1) la

creación de los festivales de bullerengue, comenzando por el de Puerto Escondido, 2) formalización de las primeras agrupaciones de bullerengue con nombre propio, probablemente ligadas con la necesidad de participar en los festivales; se uniforman e interesan por atender situaciones administrativas en los grupos y más adelante se preocupan por la afinación de los coros; 3) nueva agudización de la violencia política en Urabá, primero producto de la acción de los grupos guerrilleros y luego por la confrontación entre guerrillas y paramilitares.

A fines de la década del 90 se crearon los primeros semilleros de bullerengue en Chucunate, Turbo, probablemente el semillero Martina Balseiro fue el primero que se creó en Urabá (1999), pero solo duró mientras estuvo como promotor el sr. Luis Vélez (alcaldía de Jorge Luis Henao Bolívar). Por esa misma época o tal vez un año o dos antes, se creó en San Juan un semillero dirigido por el tamborero Emilsen Pacheco, mientras estuvo en la dirección de la Casa de la cultura el artista cartagenero Julio Carlos Angulo. En Necoclí el semillero de bullerengue se conformó en 2004 y tuvo como monitor a Reinaldo Caicedo, quien era pagado por los padres de familia, es decir, no tenía el apoyo de la administración municipal. Los semilleros en Arboletes asociados en la casa de cultura se crearon en el 2008 y se han sostenido desde esa fecha. Esos semilleros infantiles y juveniles de bullerengue surgieron tanto por iniciativas particulares, como producto del trabajo de promoción y formación de las casas de cultura municipales, las cuales delegaron la enseñanza en monitores de música, danza y teatro financiados por ellas. Esto permite que se deje de asociar el bullerengue con los viejos y se vuelva accesible a todos los grupos de edad.

En años recientes, la agudización de la violencia juvenil y el microtráfico en Turbo - que se reflejó con mucha intensidad en Chucunate, meca del bullerengue en Urabá- ha impedido su práctica en los espacios públicos y condujo al debilitamiento de los semilleros.

A comienzos de la década del 2000 (desde 2004) se activó la cultura en todo Antioquia con la ejecución del Plan departamental de cultura y la realización de los encuentros denominados Antioquia Vive, los cuales fueron estímulo importante también para el bullerengue. Sin embargo, este proceso no se mantuvo y ahora se ven los efectos negativos de la falta de apoyo por parte del gobierno departamental.

En la década siguiente, 2010-2020, se identifica la muerte y desaparición de una generación de cantadoras, situación que no ha producido, sin embargo, las crisis cíclicas producidas en el pasado aproximadamente cada 30 años. La explicación para esto es que actualmente se cuenta con un intenso proceso de relevo generacional incubado en los semilleros infantiles y juveniles, en nuevas formas de transmisión de esta tradición musical.

En este último periodo las grabaciones discográficas como forma de difusión del bullerengue comienzan a ser consideradas una necesidad para las agrupaciones, lo cual implica un giro significativo, dada la importancia que la improvisación y la interpretación en vivo tienen para el bullerengue. Es probable que esta necesidad haya sido estimulada por la influencia de intelectuales y académicos que en sus investigaciones han utilizado dichos medios tecnológicos y por las grabaciones de bullerengueras en otras regiones del país, como la barranquillera Estefanía Caicedo, Emilia Herrera (primera grabación en 1985 con Alfredo Gutiérrez, con los Cumbiamberos de Gamero, con Pacho Galán), Irene Martínez (grabó desde 1981 con los Soneros de Gamero) y más tarde (década del 2000) Petrona Martínez.

Tal vez los primeros en grabar bullerengue en Urabá (2003) fueron Américo González y las mujeres de la Corporación Tierra Prometida de Chigorodó: María del Carmen Becerra, Luz del Carmen Mosquera, Ana de Jesús Mosquera, Marciana Arcés, María Neomina Blandón, Canuta Romaña, Hilda Ávila, Liria Rosa Julio y Argenia Julio. En la percusión estaban Américo González, Albeiro Peña y Enaudis Molina. Dos piezas pero solo una de bullerengue, *Palito de Matrimbé* (tradicional, bullerengue sentao) 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. Solo cinco años después, en 2008 hubo otra grabación, *Cantadoras Afrocolombianas de Bullerengue*, en la que participaron de forma exclusiva cuatro grupos de bullerengue de Urabá: Palmeras de Urabá con Eloísa Garcés, Brisas de Urabá con Eustiquia Amaranto, Orgullo de Arboletes con Ever Suárez y Bullerengue Tradicional; se incluye en ese disco además *Alisé*, por Martina Balseiro. En 2009 Emilsen Pacheco grabó un disco compacto exclusivo con su grupo Bullerengue Tradicional denominado *Emilsen Pacheco Bulla! Que contiene 16 piezas de bullerengue*. En 2012 graba su segundo CD completo el grupo Palmeras de Urabá con Darlina Sáenz denominado *A golpe de tambó* un disco doble tradicional + remixes que fue masterizado en Chile. Contiene dos discos compactos y un cuadernillo de 8 p.p. con una fotografía de la agrupación. Antes de este Palmeras había grabado con Eloísa Garcés, a través de Antioquia Vive, en 2005. En el año 2015 grabaron sus propias interpretaciones y composiciones por primera vez: Cumbellé (*Dando palo*) y Bulla y Tambó. En 2016 repite Emilsen Pacheco con el CD *Mi tambor es mío. Emilsen Pacheco y Bullerengue Tradicional de San Juan de Urabá*, cuya producción general debió a Sonidos Enraizados, Tambora Records y David Montes. El disco más reciente es *Juventud Alegre. Canto Ancestral. Grupo de Bullerengue* (2017).

Tal y como puede apreciarse en el anterior recuento, las grabaciones han ido en aumento, sin embargo todavía no se han generalizado en los grupos.



Fotografía 3. Afiche de lanzamiento del disco Bulla y Tambo, primero de esa agrupación de Chigorodó. 2015.

Descripción de la manifestación.

Se incluyen las características más sobresalientes que dan cuenta del bullerengue como un todo.

Características musicales.

El bullerengue hace parte de los *bailes cantaos*, una expresión musical-étnica-sociocultural que se cultiva desde hace varios siglos en distintas poblaciones del Caribe colombiano y panameño. Incluye diversos aires musicales con distintos formatos pero con tres aspectos comunes: una voz líder que entona el canto, un coro que le responde y parejas de bailarines reunidos alrededor de instrumentos tradicionales de percusión (Franco, 1987; Rodríguez, s. f; Daza Rosales, s.f.).

Como género musical el bullerengue comporta condiciones sonoras morfológicas, rítmico melódicas, así como de uso y función que lo hacen específico respecto de otras músicas del Caribe colombiano: sus ritmos o variantes, *sentao*, *chalupa* y *fandango*, los cuales poseen patrones básicos de acompañamiento en los tambores hembra o alegre y macho o llamador y cada uno involucra repertorios propios; el formato instrumental con que se interpreta, las voces y las melodías vocales que

corresponden al diálogo de un solista y un coro y la estructura de los versos presentes en la mayoría de los bullerengues.

La creatividad que está siempre presente en el género promueve una gran diversidad que los cantadores expresan en sus interpretaciones y en las letras, los *tamboleros* en sus repiques y en su estilo particular, y también los bailarines en sus movimientos corporales.

Como particularidades en Urabá la comunidad portadora refiere que se imprime un carácter más alegre al *sentao* sin dejar de ser de lamento, pero definitivamente diferente al de María la Baja (Bolívar). Esto contrasta con el hecho de que la chالupa en Urabá es más lenta que la que se toca en Bolívar. Incluso algunos afirman que no solo existen diferencias con otros departamentos, sino que entre los municipios de Urabá hay diferencias. Arboletes, San Juan, Necoclí y Turbo son referentes estilísticos.

Los instrumentos- el conjunto.

Los instrumentos generalizados en todo Urabá para la interpretación del bullerengue son el tambor macho o llamador y el tambor hembra o alegre. No hay mucha unidad en la manera de nombrarlos: puede ser macho e incluso bombo en Turbo, tambor hembra o alegre o simplemente tambor. La totuma es bastante frecuente, sin embargo, en Turbo y Necoclí se reemplaza por el cilindro de lata (el guache, al cual también le dicen *guasá*).² También se usan las palmas o tablitas, sobre todo en San Juan y en Arboletes.

Tímbicamente se diferencia con claridad el tiempo y el contratiempo del metro, las palmas y la madera del tambor macho marcan el primero, y el parche, el segundo. Veinte o treinta años atrás era bastante diferenciada la afinación del tambor hembra bullerenguero, de la de los tambores alegres de los conjuntos de gaita y de millo, siendo más alto y brillante el sonido de estos últimos y más bajo y oscuro el del bullerengue; en la actualidad este es un rasgo que tiende a pasar desapercibido por los jóvenes intérpretes.

En el bullerengue tradicional hay unos puestos fijos para los instrumentos: el alegre y el macho al frente, detrás —en semicírculo— el coro, los bailarines y los cantadores; y al centro de esta segunda línea, la totuma o el guache. Estas disposiciones se observan con cierta rigurosidad, como hallazgos acústicos de estas prácticas sonoras, que son importantes para su puesta en escena; variarlos puede generar incomodidad para sus integrantes.

² El nombre *guasá* puede deberse a la confluencia de músicas del Pacífico en la zona.



Fotografía 4. Tambor macho, tambor hembra y guache o guasá. Fotografía Neider Suárez. 2017.



Fotografía 5. Tablitas. Fotografía Neider Suárez. 2017.

Aunque anteriormente el rol de solista era con mayor frecuencia femenino y el de los tambores masculino, en la actualidad es común la participación masculina en

las voces solistas y la femenina en los tambores; es decir, la observación de roles es cada vez más flexible.

En una agrupación artística, la función de cada uno de sus integrantes es fundamental, y el bullerengue no es la excepción, pero también es innegable el protagonismo que tienen en las músicas tradicionales el desempeño melódico y el improvisatorio. En este caso se teje un verdadero diálogo entre la cantadora (o cantador), el tambor hembra o alegre y los bailarines: el uno invita, propone, exige, el otro repica, llama, apoya, adorna, y el otro se *espanta*, reverencia, marca los movimientos básicos o ensaya nuevos *pases*.

El llamador, las palmas, la totuma o el guache cumplen, entonces, la función de base rítmica, de metro y estructura de amarre para los anteriores.

El tambor hembra o alegre es un monomembranófono de vaso y fondo abierto, tensionado por cuñas, que se interpreta con las dos manos. Aunque se mantiene el protagonismo de este instrumento y la “reverencia” que se le hace en el desarrollo de la interpretación, posiblemente relacionada con su importancia como vehículo de comunicación con los dioses y con la representación de divinidades en algunas comunidades afro, no hay una relación directa de los intérpretes actuales con este tipo de simbolismos.

El llamador o macho es similar al hembra, solo que de menor tamaño, y se interpreta con baquetas. Se dispone sobre las piernas del tamborero, en forma horizontal, y se combinan sonidos del parche con la madera del vaso del tambor. El parche marca el contratiempo y la madera el tiempo (en ocasiones puede omitirse), en el caso de la variante denominada fandango se rompe este tipo de alternancia.

La totuma y las palmas o tablitas (idiófono de sacudimiento y de choque, respectivamente) refuerzan la marcación del tiempo y cuando emplean guacho (sonaja tubular de sacudimiento), este marca ambos tiempos. Los intérpretes de más edad en Turbo, también mencionan la guacharaca (idiófono de fricción).

Géneros: repertorios-creación.

La mayoría de las agrupaciones y de los actores del bullerengue reconocen tres ritmos o variantes: sentao o asentao, chalupa y fandango; sin embargo, algunos incluyen una variante denominada porro, que prácticamente ya no se escucha, posiblemente porque en los festivales han privilegiado las tres primeras. En Turbo, donde los mayores lo recuerdan más, se lo describe como más lento que el asentao, con más canteo en el toque y mucho más verseo en el canto; mientras en Arboletes y San Juan se menciona el porro como una variante cuya velocidad media entre el sentao y la chalupa, no tan lenta como el primero ni tan rápida como la segunda. Otra posible explicación que se ofrece para su pérdida de vigencia es el hecho que

se utilizaba fundamentalmente para el verseo o improvisación entre dos cantadores a manera de reto, lo cual ha ido desapareciendo.³

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 *lereo*.⁴ 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 revuelos 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.

Cabe mencionar respecto a los repertorios que con una misma tonada se pueden cantar distintas letras y en distintas variantes. Se dice que el *sentao* y el *fandango* son más *versiaos* y la *chalupa* no es tan exigente en este sentido a la hora de cantar. También, aunque no es frecuente, se pueden encontrar tonadas y textos con aspectos parecidos en Urabá y en la costa del Pacífico (*Carambantúa enguayabá* y *El Pichindé*, son ejemplo de ello).

Se reconocen algunas particularidades estilísticas entre localidades de la misma subregión, las cuales se explican como la impronta de sus intérpretes más sobresalientes; ajustándose en todo caso, a las denominadas bases rítmicas de cada variante.⁵

En el contexto tradicional del bullerengue los repertorios circulaban sin aludir al compositor, eran obras transmitidas de generación en generación. Dos hechos, distantes en el tiempo, están relacionadas con el posicionamiento del rol de compositor: la grabación (la industria discográfica) y la premiación de la obra inédita impulsada por los Festivales del género. En el primer caso, obras de la tradición aparecieron bajo la autoría de ciertos intérpretes; el segundo hecho ha propiciado la renovación del repertorio y el posicionamiento de un número significativo de bullerengueros como compositores.

³ Según los actores de la manifestación, el verseo en las matronas bullerengueras era parte de la cotidianidad, a través de los patios conversaban verseando.

⁴ 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*.

⁵ Además de la base rítmica, se menciona una alternativa denominada "llenar la base", es decir, un incremento de densidad, mayor número de figuras que se puede usar en todas las variantes y los repiques o revuelos que se utilizan de acuerdo con la imaginación y el estilo de cada *tambolero*.

Para componer, cada uno tiene su manera. Para algunos es más fácil crear la letra, para otros la melodía y hay quienes crean las dos de manera simultánea; pero definitivamente el acontecimiento, la historia que se va a contar es el detonante de la creación. Se le compone a la vida cotidiana, a los amigos, al cantador, a la cantadora. Los más experimentados reconocen que seguir cierto orden o plan es importante. Por ejemplo, Ever Suárez, cantador de Arboletes, propone definir el tema, sacar los versos, buscar la melodía y finalmente, elegir la variante (*sentao*, *fandango* o *chalupa*). También se expresa que en tanto hay *verseo* o improvisación, recreación de las letras en el momento de la interpretación y versos aprendidos, entonces el bullerengue es básicamente el coro. Así, en la interpretación de una obra de un autor dado se pueden hacer versos nuevos, siempre y cuando primero se hagan los suyos. Esto significa que en cierto sentido las obras son estructuras abiertas, siempre están en construcción.

Un aspecto relativamente frecuente es que en las composiciones realmente solo se está cambiando la letra, y las melodías resultan iguales o bastante parecidas. En otras palabras, composiciones ganadoras en los festivales, obras que han gozado de relativo éxito, se convierten en molde para nuevas creaciones que resultan bastante similares. Hay cierto acuerdo en que para la composición el *sentao* y el *fandango* son más demandantes en cuanto a versos y a la improvisación, la *chalupa* más sencilla. En el contexto de los festivales los cantadores se enfocan en sus propias tonadas inéditas, pero cuando van a cantar en la rueda utilizan tonadas conocidas.

La mayoría coincide en que son escasas las letras de bullerengue que no cuenten experiencias de vida, algo que le sucedió a quien la compuso. Todos aluden a hechos sencillos de la vida cotidiana de sus creadores, a sus actividades económicas, a la fauna, la flora, las relaciones que se tejen en su entorno, a los hechos sociales de sus comunidades, a la forma de ver, de pensar y de relacionarse con su mundo. La problemática social aparece también como argumento, algunas obras refieren el tema de la paz y de la resistencia comunitaria; en ellas hay voces de denuncia frente a situaciones que los afectan. Pero por más trágicas que parezcan, señalan algunos, la alegría siempre está presente, a la hora de un repique, de una cadencia, del lereo o del guapirreo.

Se observa mucha diversidad en las letras por lo que éstas con frecuencia se recrean en el instante. La agógica musical lleva en algunos casos al desplazamiento de los acentos gramaticales. También es relativamente frecuente que un mismo verso se emplee en distintas variantes.

En las tres variantes se puede observar la cuarteta completa, con rima, sobre todo al comienzo de la canción, y con mayor frecuencia en el *sentao*. Ésta también se puede encontrar intercalada entre los versos del solista (S) y la respuesta del coro

(C). Otra opción para alternar son los versos pareados o individuales, bastante común en la chalupa. Se expresa que por la cadencia el *sentao* permite versos más largos, la chalupa, por su rapidez, son más cortos.

En muchas de esas letras se entreveran estructuras hispano ibéricas del romance, la décima y la copla (véase por ejemplo, *Alisé alisé*, de Martina Balseiro), con apropiaciones de estructuras rítmicas y formales africanas (estructuras responsoriales y rítmicas que obedecen más que a la lógica del pulso-metro-compás, a la de ciclos o claves). Este aspecto de la construcción de las letras también es un elemento diferenciador en las variantes, pues cada una exige un tipo de verso. Estos son algunos ejemplos: (Ver Cuadro 1)

Cuadro 1. Versificación en los cantos de bullerengue, según variantes.

<p>S: Que te vaya bien Que te vaya bien Que te vaya bien Eloa Que te vaya bien C: Que te vaya bien bien Que te vaya bien Que te vaya bien Eloa Que te vaya bien Ay Juanita me dio una flor Su mamá la regañó Amarilla estaba ella Que la flor que ella me dio Que te vaya bien Que te vaya bien Que te vaya bien Eloa Que te vaya bien... (Que te vaya bien, <i>sentao</i>, composición de Eloísa Garcés).</p>	<p>S: ay culebra boa matandó C: Culebra boa matandó (Bis) No me vayas a picar Culebra boa matandó Mira que yo soy la contra Culebra boa matandó De culebra mapaná Culebra boa matando... (Culebra boa matando, <i>chalupa</i> tradicional).</p>	<p>S: Guacamayo prieto Pájaro lindo Se sube a la rama y Se roba un tamarindo C: Guacamayo prieto Pájaro lindo Se sube a la rama y Se roba un tamarindo... (Guacamayo prieto, <i>fandango</i> tradicional).</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Canto – melodía.

En general en la manifestación se diferencia un estilo tradicional y otro más moderno, el canto no es la excepción. Incluso, en los festivales se premia la categoría de cantador (a) tradicional. No es fácil ahondar en las características de cada uno, lo tradicional puede aludir al color de la voz — a voces más rasgadas,

abiertas, un poco roncadas—, a la potencia sonora (con buena proyección); pero también, a la capacidad de improvisar sobre los textos, de versear y sobre todo a su función expresiva, a la comunicación que puedan establecer con el grupo y con el público.

De otro lado, aparece en las nuevas generaciones, la preocupación por una mejor colocación de la voz, por la afinación, por hacer coros a varias voces; características que no siempre son bien recibidas en el contexto bullerenguero y que hacen parte del denominado “estilo moderno” o “nueva ola”.

Las melodías corresponden a frases cortas, reiterativas, esencialmente anacrúscas y sincopadas, sobre todo en la parte del solista, puesto que éste goza de mayor libertad para emplear el recurso de la variación; el coro habitualmente repite el diseño expuesto inicialmente por el solista o uno derivado del mismo. Son melodías que siguen en gran medida la direccionalidad marcada por el movimiento de reposo – tensión – reposo, en tonalidad menor (la mayoría) y tonalidad mayor (un número significativo de obras); pero también es posible encontrar algunas obras modales.

Lo rítmico-percusivo.

El sentao y la *chalupa*, son de metro binario y subdivisión binaria, y el *fandango* de subdivisión ternaria, que pudiera proponerse en una métrica compuesta si no fuera porque las melodías y las palmas tienden a la subdivisión binaria del pulso. Un elemento diferenciador del *sentao* y la *chalupa* es el tempo reposado del primero y más rápido del segundo. Pero también es característico de todos los bullerengues el aumento del tempo en el transcurso de la interpretación, un comportamiento propio de músicas afro, relacionado con la intención de un clímax general de la presentación.⁶ Además, con el paso del tiempo y con el tránsito hacia Urabá, los tempos generales han aumentado.

Se destaca la reiteración de frases rítmicas anacrúscas, relativamente cortas y sincopadas; también son frecuentes las subdivisiones ternarias de patrones rítmicos en metros binarios. Aunque se observan ligeras alteraciones, se conservan los esquemas generales que distinguen las variantes del género (*sentao*, *chalupa* y *fandango*), en toda el área de dispersión.

⁶ En otros casos se busca favorecer la potencia física o estados anímicos de trance.

Gráfico 1. Bases rítmicas del tambor en las diferentes variantes del bullerengue.

Bases rítmicas del bullerengue
 Versión: Flor Marina Espitia
 Grupo Son Tradicional, Arboletes (Antioquia)

Sentao

Chalupa

Fandango

T: tapado, C: canteo, Q: quemado.⁷

La bases son entonces patrones rítmico-métricos del tambor hembra, el macho y la totuma o el guache, que identifican y diferencian cada variante, pero también es muy importante el carácter e identidad que cada tamborero le imprime en el toque, y que

⁷ Canteos, tapados, bajoneos, quemados, son, entre otras, técnicas de ejecución del tambor hembra, las cuales producen distintos timbres dependiendo del tipo de ataque realizado con las manos y del área que se percute (centro, borde).

constituye el estilo de cada agrupación, e incluso, de los diferentes municipios más bullerengueros (Arboletes, San Juan, Necoclí, Turbo), a juicio de los especialistas. En todas las variantes los repiques se utilizan de acuerdo con su imaginación, pero siempre en comunicación y complemento con el cantador o cantadora y los bailadores. Este recurso se suma a la alternativa denominada "llenar la base", mencionada en párrafos anteriores.

Lo estructural - formal.

La forma responsorial de solista y coro es común para todas las variantes; el solista expone, de manera reiterativa, frases cortas, con ligeras variaciones melódicas y rítmicas, el coro interpreta la misma frase o parte de ella y es más preciso en su respuesta. Es notoria la libertad rítmica que se toma el solista (a pesar de la pauta rítmica métrica que mantiene el conjunto), la cual se concreta en diseños frecuentemente sincopados; este elemento puede verse como recurso expresivo, en función de la interpretación. Esta sensación de "fraseo fuera de compás" la explica List como el principio del cíclico (más que del compás) en las músicas africanas, según el cual cada parte coordina con el ciclo en conjunto y no necesariamente con pulsos particulares (List, 1994, 612).⁸

En el bullerengue el cantador inicia exponiendo el tema, que con frecuencia es el estribillo de los coristas, se dice que llama a los coristas; en otras palabras, les entrega su respuesta. En contadas ocasiones comienza la percusión y el cantante entra con el coro de la canción para llevar a la respuesta. De ahí que se destaque el liderazgo del solista dentro de la agrupación. Pero una vez establecida la canción, se instaura un verdadero diálogo entre la trilogía conformada por cantadores, percusionistas (especialmente el tamborero o intérprete del tambor hembra) y los bailadores.

También en el canto se observa el cubrimiento o superposición de los modelos de llamada y respuesta, es decir, el solista no espera que el coro le entregue la frase, sino que se anticipa. Este comportamiento y el uso de interjecciones, las sílabas sin aparente sentido (*guapirreos*) o los denominados *lereos*, fueron analizados por List en su investigación como propios de músicas africanas. Los guapirreos son gritos, expresiones habladas, manifestación de alegría que animan el canto, el toque del tambor hembra y toda la puesta en escena. Por lo general son los coristas quienes los realizan mencionando algo alusivo al bullerengue y avivando la emoción del mismo. Se gritan cosas como "¡Bullerengue, eso es!" "¡Óyelo!" "¡Ay na' ma!" "¡Upa eh!". Se dice que cada género o variante tiene su guapirreo.

⁸ Dichos ciclos corresponden a lo que popularmente se conoce como claves.

Es característica la entonación aguda (sobre todo en los hombres) y su timbre abierto, de garganta, a veces desgarrado y quejumbroso⁹. En trabajos de campo realizados en los años ochenta, se observaba cómo el liderazgo de las cantadoras no se establecía por la calidad de la voz sino posiblemente por su autoridad, antigüedad u otro tipo de factores, pero en la actualidad la voz cobra importancia en la definición del rol de solista. El canto femenino y el masculino simultáneo se dan, normalmente, al unísono, la mujer canta en su registro más bajo y el hombre en lo más alto del suyo.¹⁰

Pautas de valoración.

En esta práctica cultural artística se considera un buen bullerengue aquella obra que hace referencia al entorno cotidiano, al territorio, a los cultores; que tenga además un coro muy pegajoso (de fácil recordación), potente, una buena tonada (melodía), versos que comuniquen.

Un buen cantador no es el que tiene la mejor voz, es aquel que inspira y proyecta lo que canta, que le transmite a los demás músicos y al público (es animado y posee, chispa, viaje, gracia), tiene capacidad de improvisación; canta con sentimiento, lleva el compás, el ritmo y la tonada; sabe los dejes del bullerengue. Posee una voz potente, natural (no fingida), afinada, conoce sus límites (sabe hasta dónde puede llegar); es versado (maneja buen repertorio para enriquecer la presentación del grupo), sabe jugar con ella. La buena voz nace, pero se puede pulir, debe ser clara y que se entienda. Por influencia de los festivales se perfilan estilos o prototipos, como el de cantador tradicional, frente a lo cual no hay claridad; de manera general se describen como voces que no son pulidas, rasgadas, con fuerza, con mucho sentimiento.

Un buen *tambolero* es aquel que sabe acompañar al canto (por ello se dice que los buenos cantadores escogen sus *tamboleros*), tiene expresión, ritmo y sabor, repica de manera tenue, moderada; sabe recoger o rematar bien sus improvisaciones o adornos. Sabe acoplarse a lo que la agrupación está tocando, respetando las partes donde cada quien se luce; busca el acomodo, la armonía entre el grupo. Sabe defenderse en la tarima, transmite alegría. Posee disciplina y dedicación. Es un buen líder, que está siempre en la búsqueda de algo nuevo para su grupo, para su comunidad; enseña, toca de acuerdo con las circunstancias, siempre innovando, es único en su ejecución. Debe ser un buen maestro, un buen comunicador de lo que se quiere expresar, "hace hablar al tambor el idioma que se quiere comunicar"

⁹ El bullerengue sentao lleva un *lereo* (le le lee le lá...) que contiene un deje de tristeza, de desespero por la muerte o la ausencia de alguien (Bulla y silencio, 2007)

¹⁰ A juicio de List, esta característica es propia de culturas musicales del oeste africano (List, 1994, 590-632).

(Entrevista con el sacerdote Neil Quejada, Turbo, diciembre de 2017). Además del manejo técnico, hace vibrar el cuerpo.

Una buena interpretación musical requiere de la buena entonación de la cantadora y la entrada precisa del *tambolero*, el llamador y el coro. Aunque se es consciente de la importancia que todos los integrantes de la agrupación estén en sintonía, se ubica el liderazgo en el cantador y el *tambolero*, pero también se resalta el papel del llamador, porque aunque pasa desapercibido, tienen que ser exacto y seguro (no puede equivocarse).

Características dancísticas.

Para hablar del componente dancístico del bullerengue es necesario comprender que en éste no sucede como en otras expresiones bailadas, donde la música es solo el soporte sonoro sobre el cual las personas despliegan una serie de movimientos expresivos. El baile es uno de los lenguajes constituyentes del bullerengue, pues los cuerpos y las corporeidades dotan de sentido la manifestación, tal como lo hace un *lereo* o el toque de un tambor.

Cuando un cantador o una cantadora comienza un bullerengue, expone la tonada para que el coro sepa cómo contesta, el llamador hace sus tres golpes y el alegre le responde para darle vida al sentimiento del cantador, que ahora es colectivo. Entra una bailadora que se pasea por la rueda disfrutando del sonido envolvente, expresión que invita a algún bailarín a acompañarle. El bullerengue es un baile que expresa la música, de carácter festivo, con temática de enamoramiento en la interacción de la pareja. Es un baile de relevo en el que tanto él como ella pueden ser reemplazados por otro u otra participante de la rueda, que toma su lugar, para continuar así hasta que termina la pieza. Y ha sido así desde que se tiene registro del bullerengue, tal como evoca el siguiente párrafo:

...las mujeres, enflorada la cabeza con profusión, lustroso el pelo a fuerza de sebo y empapadas en agua azahar, acompañaban a su galán en la rueda, balanceándose en cadencia muy erguidas, mientras el hombre ya haciendo piruetas, dando brincos, ya luciendo su destreza en la cabriola, todo al compás, procuraba caer en gracia a la melindrosa negrita o zambita, su pareja. Como una docena de mujeres agrupadas junto a los tamborileros los acompañaban en sus redobles, cantando y tocando palmadas, capaces de hinchar en diez minutos las manos de cualesquiera otras que no fueran ellas. Músicos, quiero decir manoteadores del tambor, cantarinas, danzantes y bailarinas, cuando se cansaban, eran relevados, sin etiqueta, por otras (...)
(Gutiérrez Sierra, 2009 citado por Gómez Barrero, 2013, 9).

Para conocer las especificidades del baile de bullerengue, se han definido algunas categorías de observación y análisis; esto no quiere indicar que suscribimos una manera de analizar separadamente lo que sucede en los cuerpos cuando danzan, lo cual es imposible. Se proponen solamente como una manera de ordenar lo observado y percibido, así como la información recibida durante el Inventario.

Bases del baile.

El *paso base* en cualquier expresión bailada es la unidad básica de movimiento que se repite secuencialmente manteniendo el ritmo y en la cual cada bailar/a despliega su propia interpretación. En el bullerengue los pasos básicos responden a las variantes musicales del género que actualmente se conocen como *sentao*, *chalupa* y *fandango*.¹¹

Para el *sentao* y la *chalupa* (de subdivisión binaria) el motor del movimiento es la circularidad de la pelvis que toma como referencia el sonido del llamador y la marcación binaria de los pies dentro del tiempo musical o el pulso. La marcación binaria consiste en llevar el tiempo fuerte con la pisada de un pie y el contratiempo (el toque del llamador) con la llegada del otro, aunque la distancia entre ellos siempre es muy corta. El bullerengue *sentao* se baila muy cadencioso y paseado, con los pies juntos y las plantas deslizándose sobre el piso. La *chalupa* tiene la misma ejecución pero más acelerada en el tiempo, con menos lamento y más coqueteo.

Es diferente en el *fandango*, pues los pies realizan una marcación ternaria sobre la base musical (de subdivisión ternaria y métrica compuesta) y no hay un único paso durante el baile, sino varios que conservan dicha marcación; puede ser sacando un pie al frente cada vez, otros lo bailan con desplazamiento lateral del peso pasando de una pierna a otra y cruzando por detrás la pierna que está libre en el tiempo fuerte del compás. El balanceo de la pelvis pierde su circularidad para responder naturalmente a las acciones de las piernas. Muchos lo describen como un baile *brincadito* o *bambuqueadito*, totalmente diferente en los pies, la cadera y en los pases. No se interpreta con tanta cadencia como el *sentao* o la *chalupa*; además es más fiestero.

También describiremos como bases del baile, algunas precisiones de la técnica que se tienen en cuenta porque hacen que el bullerengue sea lo que es y se diferencie de otros bailes.

¹¹ Como se ha explicado antes, también existe la variante de bullerengue *porro*, la cual poco se practica en la actualidad pero hace parte de las memorias de algunos portadores de esta tradición.

El bullerengue es de pareja suelta. No debe haber contacto aunque hay juegos con el sombrero y gestos con los brazos que parecen rodear a la mujer, en un abrazo amplio. Muchas veces las expresiones del rostro y la comunicación visual que mantiene la pareja suelen ser muy íntimos en ausencia de contacto físico, acortando la distancia entre sus cuerpos. Éste es un aspecto a resaltar ya que la cercanía en su espacio personal y la conexión continua de la mirada son acciones que no se dan normalmente en un entorno público con personas que no son parte de la familia o con quienes se comparte un vínculo afectivo significativo, como si se puede dar bailando bullerengue.

Las mujeres, al menos en la tradición bullerenguera, nunca levantan los brazos, ni se mantienen extendidos a la altura de los hombros en una postura sosteniendo la falda como es característico del baile de la cumbia, el porro u otros bailes del conjunto de pitos y tambores, o del fandango de las sabanas de Córdoba y Sucre. En el bullerengue los brazos de la mujer se mueven alrededor del torso llevando la falda o respondiendo naturalmente a los giros y pasos; si suben los brazos más allá de la cintura lo hacen sin alejarse del eje corporal, para realizar movimientos circulares alrededor de los senos. En palabras de algunas bailadoras, los movimientos de la falda son *lujos* porque no hay un movimiento determinado, pero con ella se adorna y juega. “Esa falda no tiene un puesto fijo sino que la manejan de sus pechos, se la meten en la axila, juega con ella, suelta la falda y la coge bien delicada...” (Entrevista con Marino Sánchez, director de cultura de San Juan de Urabá. Turbo, octubre de 2017)

Se han abordado algunas bases del baile, pero en el bullerengue no hay reglas tan estrictas que los bailadores no puedan hacer uso de sus herramientas expresivas dentro de la estructura. En ocasiones algunas bailadoras se entusiasman y alzan los brazos [o la falda] como una expresión de la euforia del momento, de lo que les causa la música y el toque del tambor.

Para los bullerengueros lo básico es marcar el ritmo, el acento y la cadencia, identificar las variantes (sentao, chalupa, fandango de lengua) pues ellas te dicen cómo bailar. Lo demás es destreza y expresión corporal; Destreza para “...jugar con los niveles, va y viene. Y subirse y bajarse, y coquetearles a las parejas, de lado, de frente...”. Expresión para verse gracioso poniendo en juego los brazos, los hombros, las manos, las caderas. Ahí radica la riqueza del baile en el bullerengue expresada en los gestos y movimientos llamados *morisquetas*¹² y *pases*, los cuales mientras sean ejecutados de forma rítmica, no tienen restricciones. Algunos bailan para la

¹² Morisquetas: juegos corporales y gestos que cada bailarador impregna a su interpretación, la mayoría de estos responden a la interacción entre los bailaradores y hacen parte del coqueteo de ambos, de la creatividad del bailarador para mantener la atención de la bailadora, la animosidad del momento, e incluso, para expresar y dialogar con lo que cada uno está escuchando.

derecha, otros para ambos lados, hay gente que se tira al suelo, otros no, unos que levantan el pie, otro no; el bullerengue en todo momento y en todos los roles exige actuar con creatividad a partir de la estructura musical. Esto permite las interacciones y el despliegue de una serie de códigos corporales durante el baile.

Estructura

Por estructura del baile se entiende el aspecto formal en el cual se identifican momentos o acciones, su organización en el tiempo y las interacciones entre los roles. Hay un sistema de relaciones e interacciones entre la pareja de bailadores y de éstos con el tambor, que le dan una característica formal al bullerengue, un sentido y soporte del cual se desprende la expresividad corporal.

La rueda del bullerengue está libre para comenzar a bailar. No hay un momento específico de la pieza en el que sea pertinente salir, sino aquel en el que la bailadora sienta el impulso de hacerlo. Eso sí, es siempre una mujer quien toma la iniciativa y el hombre que lo desee puede entrar. Todo el tiempo hay una libre expresión y se baila por decisión, emoción y gusto.

Cuando la pareja ya está bailando y se desplaza por el espacio en su coqueteo, repica el tambor llamando la atención de ella (la bailadora), quien acude a su llamado acercándose y haciéndole una reverencia o animando al tamborero. En ese momento el bailaror va por ella (hace el *quite*), la trae de nuevo y hace todo tipo de gestos y pases para mantener su atención. Sin embargo, el bailaror no solamente se encarga de evitar que la bailadora se quede en el tambor, en ocasiones ambos saludan, le hacen la venia, animan al tamborero y cuando retroceden se encuentran con un *espanto*¹³.

Esta dinámica de llamado y respuesta es atribuida a una competencia entre tamborero y bailaror por los quereres de la bailadora, lo que, en la mayoría de relatos de los bullerengueros constituye la trama o significado del baile. Sin embargo más allá de la competencia y el enamoramiento, hay una conexión importante de los bailarores con el tambor y sus toques, la cual se expresa incluso en la comunicación visual con el tamborero.

El tambor tiene un papel central porque es el que cambia la dinámica de lo que sucede en el baile. Cuando el tamborero ejecuta la base o *canteo* es para que la pareja recorra el espacio e interactúe, en lo que denominan *rebusque*¹⁴, es como si

¹³ El espanto es una de las morisquetas que hacen tanto hombres como mujeres, se trata de acentos o cortes en los movimientos o en los gestos, que se relacionan con los toques del tambor, usualmente con el remate de los repiques. Sucede, sobre todo, cuando se encuentran las miradas de los bailarores o cuando el hombre esquiva la falda de la mujer, pero también hay *espanto* con el *tamborero*.

¹⁴ Rebuscarse es moverse con la pareja despacio, hacer pases, acercarse, coquetear con la pareja; se rebusca en la base.

se estuvieran llevando a la bailadora; cuando realiza una variación o *revuelo* es para que cambie la dinámica del baile. El tamborero les da a los bailadores, incluso, la pauta del uso del espacio, “el buen bailarador (...) es una persona que tenga destreza en ese pequeño espacio que le brinda el bullerengue, porque el bullerengue es bailar ahí, a dos metros del tambor, va y viene. En ese pequeño espacio saberse mover y saberse defender” (Entrevista con Marino Sánchez Cuesta, director de cultura de San Juan de Urabá. Turbo, noviembre de 2017). Por eso los bailadores deben reconocer los toques del tambor y aprender a identificar los repiques de llamado.

El tambor es el que le da la vida al baile, apoya las morisquetas del bailarador, los espantos de ambos y el diálogo entre bailaradores, pero también son los bailaradores los que motivan su toque. Un buen tamborero sabe que toca para acompañar a sus bailaradores, tanto que alarga un repique para terminar con la caída de la morisqueta del hombre o con el final de un giro. Un bailarador obliga al tambor a recogerse para volver a la base y así sucesivamente.

En esa comunicación y comprensión entre tamborero y bailaradores se va dando el baile. Llega al punto en que se conocen, generan lazos en los estilos de baile y de toque. Un bailarador/a se acostumbra tanto a un *tambolero*, que le es difícil bailar con otros.

Otro componente estructural del baile es la dinámica de relevos. De hecho el relevo es una acción que se puede dar en todos los roles. Tradicionalmente una sola pieza podía durar varios minutos, y una rueda horas y días completos, con lo cual es necesario rotarse entre tamboreros y cantadores.

Existen protocolos para pedir el tambor o para que una cantadora le ceda el canto a otra con un verso, pero en el baile el relevo o *quite* no obedece a regla alguna más que los acuerdos tácitos del momento: se da entre hombres y mujeres por igual, y no se establece previamente quién remplazar a otro ni cuándo; la frecuencia con la que se hacen quites depende del ánimo del momento y nadie se molesta si es sacado de la rueda, aunque a veces las personas sienten que los sacaron muy pronto y no les permitieron bailar el tiempo prudencial o el deseado; por lo general, eso también hace parte del componente lúdico que se expresa en el bullerengue. Esa dinámica no se da por obligatoriedad sino por la vivacidad de la rueda en la que todos quieren participar, de hecho también hay ocasiones, aunque muy pocas, donde no se da el relevo sino que una sola pareja baila toda la pieza.

Códigos corporales.

Se entiende por código, el tipo de lenguaje que utilizan dos personas para comunicarse. En la danza se identifican cadenas de significantes que le dan sentido a un hecho particular, configurándose como códigos cuando son comprendidos por

dos o más personas. Esto ocurre en el bullerengue donde los movimientos y gestos corporales tienen una intención comunicativa o expresiva que, al ser compartida, se constituye en lenguaje comprensible por todos.

En el bullerengue los gestos corporales se asocian a las dos temáticas o sentidos que se le han atribuido al baile: uno referido a la fertilidad de la mujer, la pubertad y la danza como ritual que acompaña el paso de niña a mujer; el otro se relaciona con la temática amorosa del baile.

En cuanto al primero, el bullerengue como ritual iniciático femenino, es una versión que hace parte de los relatos tradicionales con que las matronas describen y enseñan el bullerengue a las generaciones jóvenes, y parece legitimarse en el baile expresada en los *sobijos* del vientre, círculos con las manos a la altura de la pelvis, manos que se colocan en la espalda baja y alrededor de los senos, de los que –se dice- tienen que ver con los dolores del parto o de la menstruación cuando la mujer está entrando a la pubertad. Esos gestos son aprendidos por tradición, igual que el significado y el origen que se les atribuyen. Así lo explica Dina Luz Suárez, bailadora de Orgullo de Antioquia, Arboletes: “se recoge la barriga, se soba, esos pases salen de ese cuento que nos echaron los ancestros, de que el bullerengue lo bailaban mujeres embarazadas” (Taller de música y danza con la agrupación Orgullo de Antioquia. Arboletes, octubre de 2017).

En la actualidad, si bien persiste esa versión (cuasi-mítica) sobre el bullerengue como ritual de fertilidad, los gestos cumplen más una función expresiva del dolor, lamento y sobrecogimiento que transmite el canto del bullerengue sentao. Como se dijo antes, el baile también es creación al instante a partir de la música, por lo cual el bailaror busca expresar aquello que le transmite la voz del cantador, los toques del tamborero, la respuesta de los coros e incluso los *guapirreos*. Alejandro Díaz dice: “No es lo mismo bailar una chalupa bien alegre que un sentao donde debo interiorizar ese bullerengue triste de lamento y darle un acompañamiento con mi cuerpo, con mi cara” (Taller de música y danza con la agrupación Palmeras de Urabá Segunda Generación. Necoclí, diciembre de 2017).

El otro aspecto con que se relacionan los gestos corporales durante el baile es el coqueteo entre la pareja de bailarores y la interacción que éstos tienen con el tambor, lo que les otorga funciones tanto comunicativas como expresivas. Acorde con ello su postura es de altivez y elegancia, por eso alza los hombros, alza el mentón o lo baja y sube la mirada. Ella se arma de toda su expresividad para el coqueteo “se agarra su pollera, se mueve, una sonrisa, un movimiento del tronco, la cabeza, la cadera, y sube las manos” (Entrevista con José Dolores Rodríguez, historiador local, sextetero y docente. San Juan de Urabá, octubre 2017).



Fotografía 6. Pareja de bailarores del grupo Bulla y Tambó. 2015. Fotografía Ma. Teresa Arcila.

Por su parte, él hace uso de toda su habilidad para responder con un baile estrepitoso y cargado de morisquetas, pases, cruces de piernas, caídas y juego con el sombrero. Los gestos de la bailadora y el bailaror son muy juguetones. Ella puede ir sonriente, tranquila y en un momento dado dar la vuelta y hacerle mala cara al bailaror e irse para donde el tamborero a coquetearle con la falda. En ese momento es cuando reacciona el bailaror; si va hacia ella y no se la deja quitar, ella vuelve a bailar con él. En ese juego, cambio de miradas, movimientos y coqueteos sucede el baile.

Entre bailarores debe existir un reconocimiento de códigos corporales. Con algunos gestos de las manos o del cuerpo entero ya saben lo que van a hacer o hacia dónde se van a mover, porque llevan mucho tiempo haciendo bullerengue y están compenetrados. Esos códigos les permiten hacer la lectura anticipada del movimiento de la pareja, pues se trata de gestos aprehendidos cuyo significado les es conocido cuando ocurren en este contexto determinado. Pero no todos los comprenden a primera vista, ya que alguien que no haya estado relacionado con el bullerengue, no logra captar el significado de esos leves e imperceptibles gestos o movimientos indicadores de lo que puede estar ocurriendo entre el bailaror y la bailadora.



Fotografía 7. Pareja de bailarores del grupo Bulla y Tambó de Chigorodó. 2015. Fot. Ma. Teresa Arcila.

Un gesto que se observa en la mayoría de bailadoras es un movimiento corto de la cabeza levantando el mentón como quien saluda a alguien desde lejos. El director de Orgullo de Antioquia, Ever Suárez, dice que es un gesto como de desprecio hacia el bailaror, otros comentan que es como si ella le estuviera alegando, otros dicen que es un desafío o un reto al bailaror; en efecto, el gesto tiene todas esas lecturas, pero solo el momento y el contexto del baile le darán su función comunicativa.

Bailadores

Varias personas hablando sobre bullerengue afirman que *cualquiera puede bailar*, haciendo referencia a la posibilidad que da la rueda, como expresión espontánea y callejera, de que cualquier persona pueda entrar a bailar. Esto remite a la época en la cual el bullerengue era un festejo popular, en la que bailar era una habilidad común entre los habitantes de los pequeños caseríos, habilidad que se adquiría por la vivencia colectiva y repetida de la música y las ruedas¹⁵.

También hay quienes opinan que *no cualquiera baila bien bullerengue*, entendiendo que bailar no es solo habilidad corporal sino un tipo particular de conocimiento cultural que hay en el movimiento. Un bailaror debe tener ritmo, buen oído, estar

¹⁵ Rueda: forma espontánea y flexible de práctica del bullerengue que corresponde a una formación circular que se da alrededor de los tambores y la cantadora o el cantador. Quienes cumplen el rol de coristas son quienes delimitan espacialmente una rueda, haciendo un lugar donde puedan desplazarse los bailarores; pero en realidad no existen límites pues cualquiera puede llegar y unirse a cantar y hacer palmas, y en determinado momento entrar a bailar. En la actualidad las ruedas vivifican el bullerengue como una forma de encuentro y diversión impulsada por jóvenes, que parece retomar la forma tradicional del festejo callejero del s. XIX.

pendiente de los toques del tambor. Marino Sánchez se refiere a ello del siguiente modo: “Un buen bullerengero debe ser muy *morisquetero* y muy malicioso, para cogérselas todas... y tener buena dosis de creatividad, porque en el bullerengue no hay nada escrito (...) Y una bailadora es aquella que sabe cómo le coquetea, cómo se le va, cómo se le escurre y así lo motiva (a él) a moverse” (Entrevista personal. Turbo, noviembre de 2017).

Si bien, *cualquiera puede bailar bullerengue* y en las ruedas así se cumple, los integrantes de los grupos tienen unos roles marcados que se van definiendo por las habilidades de cada uno, además de sus gustos o inclinaciones. Así, también en el medio bullerengero hay unos criterios por los que se dice de alguien que es *buen bailaror* o *bailadora*.

A continuación se incluye un listado de personas que se destacaron o se destacan en su rol de bailarores y son recordados por tener un estilo propio y reconocible, por hacer aportes al baile de bullerengue, o actualmente son reconocidas en el ámbito subregional como buenos bailarores, a partir de referentes de las generaciones anteriores.

Referentes del baile tradicional:

Argenia Julio Mejía (+) – Chigorodó

Paula Palacio – Chigorodó. Sobre ella Liria Julio recuerda “se venía serenita, serenita como una culebra y yo no le veía movimiento que levantara” (Taller de música y danza con la agrupación Danzas del Ayer. Chigorodó, noviembre de 2017).

Alfredina Pacheco Blanco (+) - San Juan de Urabá. Muy recordada en toda la región por su alegría en el baile y por su característica forma de espantarse con el bailaror. No le gustaba bailar con otro tamborero que no fuera su hermano Emilsen.

Zunilda Caicedo Bonilla – Necoclí.

Jesús Pacheco Blanco – San Juan de Urabá.

Marcelina y Guillermo Escudero Bello – Turbo. Hermanos portadores de la tradición de Chucunate, de la dinastía Escudero.

Ever Suárez Cocha – Arboletes.

Wilfrido Valdelamar Barrera – San Juan de Urabá.

Bailadores de la nueva ola:

Keidy Villa Pacheco – San Juan de Urabá. Joven bailadora, hija de Alfredina Pacheco.

Ceyla Vaca Valencia – Necoclí.

Dina Luz Suárez Cocha – Arboletes.

Yarley “Happy” Escudero Castillo – Turbo.

Jherson Serna – Necoclí.

Moraima Pérez – María la Baja.

Aunque este estudio abarca solo a los actores del bullerengue en los municipios del Urabá antioqueño, se incluye a esta bailadora porque es un referente del baile que ha influenciado en la manera de bailar de los grupos de la región.

Cada bailarín o bailadora posee su propia expresividad, sus juegos con el cuerpo y expresiones del rostro, usos del sombrero o la falda, aspectos que puede desarrollar hasta convertirlos en un sello propio. Esa capacidad de ser singular en el baile responde, también, a la diversidad regional que es característica en esta manifestación, pues cada agrupación tiene un estilo propio y reconocible que la distingue de las demás; así también se conservan e identifican los diferentes toques y formas de hacer bullerengue entre localidades del propio Urabá.

Características socioculturales.

Este numeral contiene una descripción del bullerengue centrada en su carácter simbólico-representativo.

Desde finales de la década del 80 la actividad anual ha estado ligada de manera casi exclusiva con la realización de los tres festivales nacionales de bullerengue, los cuales tienen lugar entre 20 y 24 de junio en Puerto Escondido, entre 7 y 10 de diciembre en María La Baja; entre 10 y 12 de octubre en Necoclí. Esas fechas se asocian con celebraciones religiosas e históricas: San Juan y La Inmaculada Concepción, los dos primeros, y descubrimiento de América, el último.

Además de presentarse en esos tres momentos del año –tiempos que se extienden porque involucran los ensayos y la preparación para el respectivo festival- el bullerengue tiende ahora a hacerse en cualquier época del año, sin que sea necesaria una fecha especial, razón o motivo definido; solo por el hecho de encontrarse cinco, seis o más bullerengueros que desean hacer bullerengue. En esas ocasiones se organizan las *ruedas*, esos encuentros callejeros y espontáneos de los que ya se ha hablado en las páginas anteriores, en los que se turnan el toque de los tambores, el canto y el baile por parejas según el deseo, la emoción y la voluntad de sus participantes ocasionales.

En la historia y la memoria colectiva regional, las fechas especiales para el bullerengue se asociaban con determinadas festividades del santoral católico. El 31 de diciembre y 1º de enero (Año nuevo), 2 de febrero (La Candelaria), 3 mayo (Santa Cruz), 24 junio (San Juan), 16 julio (Virgen del Carmen), 25 de noviembre (Santa Catalina), 8 de diciembre (Inmaculada concepción), 13 dic. (Santa Lucía), 24 dic.

(Navidad). Algunos mencionan también el sábado de Gloria, durante la Semana santa. Esas eran las fiestas especiales para tocar, bailar y amanecer cantando. Sin embargo, desde mediados del siglo XX parece haberse perdido la conexión entre el bullerengue y las celebraciones religiosas¹⁶. En décadas recientes el bullerengue se ha venido asociando con celebraciones oficiales programadas por las administraciones municipales, para las cuales se solicita la colaboración del o los grupos de bullerengue locales, muchas veces como contraprestación por apoyos previamente recibidos.

Para la comunidad portadora, el bullerengue constituye una herencia cultural de ancestros afrodescendientes del Palenque de San Basilio y de otros poblados de las costas del Gran Bolívar (Santana, Turbana, Turbaco, Barú, Pasacaballos, Tierrabomba, La Boquilla, Bocachica, Cartagena, San Onofre, Tolú, San Antero) y se asocia con la época de la esclavitud y el cimarronaje que sus antepasados vivieron durante el período colonial.

Referentes de identificación.

Aborda las representaciones colectivas del bullerengue que orientan prácticas sociales, por medio de los cuales la sociedad local y/o subregional produce nociones de “nosotros” y de “ellos”. Pueden ser étnicos, generacionales, de género, de clase y/o territoriales.

Hacer bullerengue, reconocerse o ser bullerengueros les permite identificarse multidimensionalmente y sentirse parte de una agrupación específica, de una localidad, de una región, de una *comunidad bullerenguera* y de una etnia o grupo cultural¹⁷. Ese grupo supera los límites de la subregión, pues se encuentra diseminado por varios municipios de la región Caribe colombiana. Esta *comunidad* se expresa organizativamente en agrupaciones de bullerengue relativamente estables, y se reúne cada año en los tres festivales nacionales del género para celebrar su música, mostrar y disfrutar los avances efectuados a través de composiciones inéditas.

La expresión *comunidad bullerenguera* empleada por ellos mismos para significar la existencia de un sentimiento colectivo, un “nosotros”, no desconoce la existencia

¹⁶ La separación de las expresiones profanas y los rituales religiosos probablemente sea una decisión que proviene de la iglesia Católica y se derive de los cambios promovidos por el Concilio Vaticano II el cual fue convocado por el papa Juan XXIII, en 1959 pero clausurado por el papa Pablo VI, en 1965, por la muerte del primero. Con las resoluciones emanadas del Concilio, la iglesia Católica buscaba ponerse a tono con los profundos cambios sociales, económicos, políticos, tecnológicos, culturales y religiosos que experimentaba la humanidad. Este fue uno de los eventos históricos que marcaron el siglo XX.

¹⁷ Esta es una noción sustantiva de cultura, que podría traducirse como un grupo humano con particularidades no definidas meramente por rasgos físicos o fenotípicos, sino por costumbres, prácticas, modos de hacer, vivir y representar la realidad.

de contradicciones. Eso se refleja muy especialmente en los que serían los más importantes momentos de encuentro, los festivales, donde no todo es armonía, ya que en numerosas ocasiones se han evidenciado tensiones y confrontaciones entre ellos, especialmente por los fallos y premios que conceden los jurados.

A ese sentimiento de *comunidad* se articula también a los antepasados bullerengueros, es decir a sus ascendientes, respecto de los cuales sienten y expresan respeto y reconocimiento (“el bullerengue es herencia ancestral de los antepasados, que tenemos que valorarla y difundirla sin egoísmo”. Taller de Identificación y descripción de la manifestación. San Juan de Urabá, octubre de 2017). Eso les permite sentirse parte de un algo mayor que hunde sus raíces en el pasado.

Los relatos sobre el origen del bullerengue en Colombia establecen una relación directa con África y lo refirieron como una práctica cultural que portaban consigo los africanos esclavizados, lo cual se asimila entre la comunidad bullerenguera como verdad; por otros retruécanos y vericuetos de imaginación deriva en la idea de que este es un saber que se lleva en la sangre y se hereda genéticamente. Indudablemente esta manifestación cultural resalta el genio africano y contiene valores estéticos afro reconocibles en la música, el baile, el canto pero que contiene también un mestizaje con elementos musicales de herencia ibérica que pueden llegar a ser invisibilizados en este discurso identitario, por un afán de imposición de una idea de africanidad.

Como dijo antes, los bullerengueros actuales son descendientes de población fenotípicamente negra que llegó a Urabá desde la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX como migrantes procedentes de poblaciones de los alrededores de Cartagena, el Canal del Dique, Montes de María y de otros poblados costeros del Caribe que hicieron parte del gran Bolívar que englobaba a los actuales departamentos de Bolívar, Sucre y Córdoba.

A los cantos y tonadas los definen como *música de negros* y varios bullerengues así lo expresan (“*Y dime qué es lo que soy? // bullerengue de negro soy...*” Autor Alejandro Díaz, Palmeras de Urabá Segunda Generación, Necoclí). Sobre la procedencia africana de sus antepasados se hacen algunas menciones (“...viene de nuestras culturas afro, culturas bullerengueras, tradicionales, cosas de tradición, de antepasados”. Taller de Identificación y descripción de la manifestación. San Juan de Urabá, octubre de 2017). La condición de sometimiento/esclavitud o de cimarronaje de esos antepasados es más velada, con excepción de las escasas menciones de bullerengueros mayores.

El bullerengue es un elemento de reconocimiento e identificación, que ha hecho parte de los procesos de aprendizaje a los que han contribuido las vivencias, no las condiciones genéticas ni la sangre. Desde niños o aun antes, desde el vientre,

escucharon la música, vieron y sintieron lo que sentían sus mayores al bailar. Pero su relato está atravesado por la idea de que sus familias lo practican como producto de su herencia afro. Sin embargo, las generaciones más jóvenes comienzan a reconocer que más allá de la piel hay condiciones históricas que han permitido que el bullerengue se transmita, se practique y se conserve entre la población afrocolombiana de la costa Caribe.

Los bullerengueros actuales son los nietos o bisnietos de la primera generación del Caribe nacida en Urabá. En la confluencia de grupos regionales que poblaron a Urabá ellos se reconocen a sí mismos y son reconocidos por otros como *negros* o afrodescendientes del Caribe. Puntualizar esto es importante, porque en Urabá también tienen presencia de tiempo atrás afrodescendientes del Pacífico (específicamente del Chocó) y las manifestaciones artísticas y culturales de unos y otros son claramente diferentes. Por eso, en una región de frontera internacional e interregional como Urabá donde confluyen –en ocasiones de manera conflictiva– diversas expresiones cultural-regionales, el bullerengue aporta cohesión entre las comunidades de procedencia caribeña y de ascendencia bolivarense, y también sirve como marcador o diferenciador con otros inmigrantes de procedencia sinuana y del interior de Córdoba y Sucre que conservan otras expresiones culturales y otras prácticas musicales.

En la producción y re significación de identidades locales, el bullerengue expresa una diversidad tal que permite a sus portadores establecer diferencias en las formas de su práctica entre localidades (municipios). Actualmente, el bullerengue les permite sentirse parte de sus lugares de origen y nacimiento e identificarse con ellos (el bullerengue “...es una identificación principal y primordial de un municipio o pueblo, a nosotros como arboletinos nos identifica mucho porque fue una de las primeras músicas o bailes tradicionales que llegaron a ese pueblo; donde hay una fiesta nos invitan, primero el bullerengue.” Ever Suárez Cocha, director del grupo Orgullo de Antioquia. Taller de música y danza. Arboletes, octubre de 2017). Porque hasta hace muy poco las relaciones económicas, políticas y sociales con Cartagena era más fuertes e importantes que con Medellín y porque conocen de sus antepasados, ellos saben que sus raíces están en otros lugares del Caribe, donde muchos todavía conservan parte de su parentela. También empiezan a reconocerse en una noción de identificación relativamente nueva, *urabaenses*, con la que se empieza a nombrar y autodenominar a las personas pertenecientes a la región de Urabá.

En este contexto el bullerengue funciona como un signo fuerte de identidad étnica en comunidades afrocolombianas de procedencia u origen caribeño, asociado al color de piel y a ciertas características o habilidades (p. ej. la sabrosura del negro). Esto los lleva -en algunos momentos y situaciones- a querer excluir a la población

mestiza y a desconocer sus posibilidades de aprenderlo y practicarlo, haciendo referencia a que el bullerengue hecho por personas no negras no está bien hecho.

De cualquier modo, el bullerengue no es excluyente, la apertura de este género musical a partir de los festivales, les permiten reconocer que ahora no solo cantan y bailan bullerengue los negros y los costeños sino cualquiera a quien le guste. (El bullerengue es... “integración, se integran todas las comunidades: negros, blancos, es una integración entre todas las regiones. Es una mezcla de etnias, ya no solamente lo cantan los afros, lo cantan los vallunos, los cachacos, los paisas ya todos quieren cantar, aunque no sea igual, pero al menos están metidos en el cuento y les gusta y ya quieren hacer bullerengue también”. Wilfrido Valdelamar, director de Juventud Alegre. Taller de música y danza. San Juan de Urabá, octubre de 2017).

Aun por estudiar se encuentra la relación del bullerengue y los bullerengueros con la magia, la brujería y la religión. Se desconocen los procesos de catequización de esta población y su adscripción a la iglesia católica, los medios de difusión de esta religión y las colisiones que pudieron presentarse con las prácticas mágicas, las cuales resultan ser en la actualidad objeto de ocultamiento, aun cuando existen indicios de que en épocas pasadas fue muy fuerte. Explorar dicho asunto permitiría comprender hasta qué punto la pertenencia al credo y corpus de esta iglesia les ha permitido integrarse con colectivos mayores.

Luego de ser separado de las festividades religiosas, el bullerengue empieza a reconectarse con la Iglesia católica de una manera diferente a como lo hacía hasta la mitad del siglo XX; eso viene sucediendo en Turbo, municipio de población mayoritariamente afrodescendiente. Allí la parroquia del Santo Ecce Homo propone un acercamiento al género desde la noción de *pastoral afrocolombiana*, consistente en la promoción de los aires y músicas tradicionales con un enfoque sacro, con el fin de que la población negra vuelva a *enamorarse de sus raíces* y reivindicar su color. Por eso se conformó el grupo de bullerengue Ecos del Mangle, el cual está integrado por 32 personas. A pesar de lo progresista y de la sensibilidad con los más pobres que expresa dicha postura eclesial, no representa la posición general de la Iglesia católica en el resto de la región.

Actores y agentes sociales

De esta manera se entienden las personas, grupos, entidades o instituciones involucrados de manera directa en la práctica, producción, trasmisión y/o circulación del bullerengue en Urabá.

Intérpretes.

Los creadores, intérpretes y agrupaciones son los actores más cercanos al bullerengue y los que más aportan a su fortalecimiento. Se destacan de manera específica los *artistas completos*, por tratarse de personas que poseen el conocimiento y ejercen control de todo el proceso artístico, desde la fabricación de instrumentos musicales (tambores), pasando por la composición e interpretación hasta la dirección de las agrupaciones e incluso la enseñanza y la formación de los jóvenes. Se nombran como *maestros* de bullerengue a Máximo Yánez en Chigorodó, a Guillermo Escudero en Turbo y a Emilsen Pacheco en San Juan de Urabá.



Fotografía 8. Maestro Máximo Yánez de la Rosa. Chigorodó, 2015. Fotografía María Teresa Arcila.



Fotografía 9. Maestro Emilsen Pacheco Blanco. San Juan de Urabá, (s.f.). Fotografía Liseth (sin más datos).



Fotografía 10. Maestro Guillermo Escudero Bello. Turbo, noviembre de 2017. Fotografía Jhon Mario Angulo.

También se resaltan los intérpretes locales que inciden de manera general en el bullerengue de Urabá: en Turbo, el linaje de los Escudero, en San Juan, los Pacheco Blanco y en Arboletes, los Suárez Cocha.



Fotografía 11. Cantadora Eustiquia Amaranto Santana. Turbo. (s.f.), (sin datos de fotógrafo).

Entre los actores denominados intérpretes y creadores destacan personalidades como Eustiquia Amaranto y María Ladeux cantadoras adultas mayores reconocidas porque favorecen la continuidad del bullerengue. Por las mismas razones se mencionan otros cantadores, bailadores y tamboreros. Ciertos personajes de la tradición, como cantadoras y bailadores desaparecidos, también se consideran actores del bullerengue que contribuyen y favorecen su continuidad. Eloísa Garcés es una de ellas y su imagen y recuerdo dejaron una huella muy fuerte en Urabá. Algo similar sucede con Alfredina Pacheco y Martina Balseiro.



Fotografía 12. La cantautora sanjuanera Eloísa Garcés, quien fuera primera voz de Palmeras de Urabá, le da hoy el nombre a la Casa de nuestras culturas en Necoclí. Fotografía Neider Suárez. Diciembre de 2017.

Agrupaciones.

Las agrupaciones de bullerengue son asociaciones voluntarias relativamente estables de músicos que practican el bullerengue y a los que generalmente se vincula con una localidad de la subregión.

Alrededor de la práctica del bullerengue se han creado redes micro-sociales que actualmente están representadas por las agrupaciones o conjuntos de bullerengue; en ellas se construyen lazos interpersonales afectivos semejantes o comparables con los lazos familiares, por el entendimiento y la cercanía que generan entre sus integrantes. Las agrupaciones de Urabá también establecen relaciones que les permiten reconocerse como una sola familia, a pesar de las tensiones y conflictos que también se presentan en medio de sus dinámicas.

El conjunto de las agrupaciones existentes hoy en Urabá constituye un grupo humano de aproximadamente 200 personas diseminadas en seis municipios de esta subregión antioqueña. Se los encuentra organizados en 14 agrupaciones, a las cuales las acerca y, en muchas ocasiones las une e identifica, el hecho de ser creadoras y ejecutoras de bullerengue. Y más que eso, amar y sentir el bullerengue. (Ver Cuadro 2. Reseña de agrupaciones de bullerengue en Urabá hoy).

A este grupo (portadores) deben agregarse los monitores de bullerengue, quienes lideran los numerosos semilleros infantiles y juveniles vinculados a las casas de la cultura de esos municipios y, otros que, en algunos casos, hacen este trabajo de manera voluntaria.

Las agrupaciones -como unidades básicas de aprendizaje y reproducción de esta música y esta forma de vida- han sostenido y sostienen de forma directa la práctica del bullerengue.

Su composición generacional es diversa. Unos están integrados en su totalidad por jóvenes (p. ej. Cumbellé, Juventud Alegre, Son Tradicional, Bulla y Tambó, Renacer Ancestral); mientras otros están compuestos solo por adultos y adultos mayores (P. ej. Bananeras de Urabá, Tamboras de Urabá); otros más están compuestos por dos o tres generaciones (P. ej. Palmeras de Urabá Segunda Generación, Conchas de Urabá, Brisas de Urabá, Orgullo de Antioquia, Auténticas Palmeras). Al presente, son los jóvenes quienes están nutriendo los grupos y el bullerengue en Urabá, signo de la vitalidad que experimenta esta expresión festiva y artístico-musical.

Gran parte de las personas que integran las agrupaciones han vivido el bullerengue desde niños y lo practica de la mano de sus familiares más cercanos. Pero también hay una porción importante de jóvenes en los grupos que antes de ingresar no conocían la tradición y su proceso de formación lo llevan paralelo a las dinámicas de creación y proyección de su grupo.

Cuadro 2. Agrupaciones de bullerengue en Urabá hoy.

Agrupación	Reseña	Integrantes
<p>PABUT-Bananeras de Urabá. Municipio: Turbo</p>	<p>La trayectoria histórica del grupo Bananeras de Urabá se remonta a los inicios del siglo XX, donde en el sector de Turbo llamado Chucunate, los pescadores, después de terminar sus labores, formaban ruedas de bullerengue acompañados de las mujeres. Todos sus habitantes tenían relación con esta manifestación, y es en ese contexto donde se posiciona la familia Escudero como dinastía bullerenguera, la cual compone la mayor parte de la agrupación. Desde mediados del siglo XX hasta sus respectivas muertes, las voces de Mauricia Bello Miramón y de Martina Balseiro Blanco lideraban el canto. Luego las sucedió Sabina Escudero Bello hasta su muerte en el año 2016, un suceso triste para la agrupación y para el bullerengue de Urabá.</p>	<p>Alonso Murillo, Jhon Fredy Sánchez, Yiceth Escudero Castillo (cantadora y compositora), Jhon Jairo Escudero Castillo (cantador y <i>tambolero</i>), Guillermo Escudero Bello, Jhon Iader Beitar, Cipriana Castillo, Victoria Córdoba, Nerly Ester Rodríguez, Ana Asunción Murano, Edwin Sánchez Valdéz, Jorge Eliécer Leudo Escudero (guachero), Enriqueta Valdés (cantadora), Marcelina Escudero Bello, Juliana “Chana” Castillo Mejía,</p>

	Esta es una de las agrupaciones tradicionales que ha sido insignia no solo de Turbo, sino de toda la región Caribe, por el legado de saberes ancestrales que se manifiesta en su particular forma de hacer bullerengue. No poseen grabaciones.	Ameth Enrique Valdéz (director)
Brisas de Urabá. Municipio: Turbo	Este grupo se inició en 1958 por el liderazgo de Arsenia Asprilla Córdoba. En 1987 ingresó al grupo Eustaquia Amaranto Santana como segunda contadora, hasta el año 2000 cuando se convirtió en su directora. En el 2001 falleció la señora Asprilla en Cartagena. El grupo llegó a estar conformado por 20 bullerengueros. Brisas de Urabá ha estado en el Carnaval de Barranquilla en tres ocasiones en la Noche del río del 2018, en 2005 homenaje a Petrona Martínez y 2006. Eustiquia Amaranto es una destacada verseadora y la más reconocida cantadora viva de bullerengue de Urabá.	Eustiquia Amaranto Santana (cantadora y jefa), Jairo Romaña (director), Urabá Ruiz, (sin más datos)
Cumbellé. Municipio: Turbo	En 2010 nació Cumbellé (significa cumbiamba y bullerengue) por iniciativa de un grupo de trabajadores jóvenes de la escuela de música del municipio de Turbo. Surge como una agrupación de bullerengue contemporáneo que se destaca por su énfasis en el trabajo de las voces. Ha participado en diversos festivales y en varias ocasiones ha sido catalogado como grupo revelación, que ha impactado impactando por su juego de voces y cortes de percusión. En 2015, Cumbellé hizo la primera grabación, el álbum denominado Dando Palo, donde propone un bullerengue rico en armonía, textura, acople y dinamismo.	Carlos Mario Cuesta “López” (director), ¹⁸ Yarley “Happy” Escudero Castillo (cantador), Mirelis Acosta Mosquera, Feliciano Blandón (tamborero), César Rodríguez, Jefferson Casas Cardona, Xiomara Valderrama, Ana María Eisinguer Valderrama, Sara Alexandra Rivera Reyes, Beatriz Berrio, Níver Alexander Hurtado.
Bullerengue Tradicional.	Bullerengue Tradicional es uno de los grupos de bullerengue más	Julio Ruiz, Jesús Pacheco,

¹⁸ En su etapa anterior, “López” se desempeñó como tamborero de la agrupación Brisas de Urabá.

Inventario participativo del bullerengue en Urabá

<p>Municipio: San Juan de Urabá</p>	<p>representativos del municipio. Hasta hace poco tiempo estaba conformado, además, por Jesús y Alfredina Pacheco (+) destacados bailarines, Aminta Pacheco (totuma). En 2007 se produjo la división del grupo por el retiro de Alfredina Pacheco, quien con su hija Keidy Villa optó por crear el Juventud Alegre. Bullerengue Tradicional ha estado integrado desde hace muchos años por miembros de las dinastías bullerengueras de San Juan, las familias Pérez, Pacheco, Blanco. Actualmente lo dirige Emilsen Pacheco descendiente de una escuela de tamboreros que viene desde Lucio Pacheco, Antonio Blanco, pasando por Pacho Pérez. En 2009 el grupo grabó en el CD <i>¡Emilsen Pacheco. Bulla!</i></p>	<p>Emilsen Pacheco (tamborero, cantador y director), Blasina Contreras, Pabla Rodríguez, Luz Neri Contreras, Carlos Contreras, César Pacheco, Francisca Julio, Bartolo Mejía.</p>
<p>Juventud Alegre. Municipio: San Juan de Urabá</p>	<p>Agrupación de San Juan de Urabá, fundada en el año 2007 por iniciativa de Alfredina Pacheco (fallecida en 2013) y su hija Keidy Villa, quienes se propusieron conformar un grupo juvenil. Se desprendió de la dinastía bullerenguera de los Pacheco y su grupo Bullerengue Tradicional, en la actualidad cuenta con apoyo de la Casa de la cultura. Ha participado en los diferentes festivales del género y mencionan como presentaciones memorables su inicio en Puerto Escondido y Necoclí, su tercer lugar como agrupación y primer lugar de su bailarín y bailarina en María La Baja, así como su representación en el municipio de Concepción, en Antioquia Vive, evento del Instituto Departamental de Cultura de Antioquia. Algunas obras representativas de esta agrupación son: <i>Bonito pa' cantar</i> y <i>No tengo p'onde coger</i> (Oneris Ibáñez), <i>Me voy para la rueda</i>, <i>Estoy enamorado</i>, <i>Esto se tiene que beber</i>, <i>Dónde está Amaranto</i>, <i>Niño llorón</i></p>	<p>Oneris Ibáñez (cantadora y compositora), Luis Fernando Bravo C., Elcy Zúñiga, Luis Carlos Zúñiga, Samuel Julio, Mario Simancas, Mario Valencia, Esmith Rivera Márquez (cantador y compositor), Angie Guzmán Wilfrido Valdelamar Barrera (cantador, compositor y director).</p>

	<p>(Esmith Rivera), <i>Mi pescadito, Tamborito pa' l festival, La reina de México o Virgen de Guadalupe, Así se baila el fandango</i> (Wilfrido Valdelamar).</p> <p>En 2017 Juventud Alegre grabó el CD <i>Canto Ancestral</i>. Ganador de la Convocatoria Pública del ICPA. Contiene 4 piezas de bullerengue.</p>	
<p>Renacer Ancestral. Municipio: San Juan de Urabá, Uveros</p>	<p>Más que una agrupación estable, se trata de un proceso formativo que se inició en el corregimiento de Uveros, San Juan de Urabá, en el año 2011, bajo la tutoría de Haroun Valencia, como extensión del trabajo artístico cultural propuesto desde la Casa de la Cultura municipal. El nombre de Renacer Ancestral alude a la idea de volver a hacer bullerengue en el corregimiento. Sin proponérselo, esta agrupación rinde homenaje a otra agrupación de bullerengue tradicional que existió antes en este corregimiento. Posteriormente, crearon el semillero Sembradores de Paz, el cual recibe el apoyo de la ONG Música para la paz, fundada por la cantante Rakel Cadavid.</p>	<p>Cristian Valencia Lozano (tamborero), Yajaira Medrano, Brayan Minota, Mayerlis Valencia, Angie Natalia Pájaro Galvis, Yeison Mendoza, Jean Carlos Pérez Diana Meliza Medrano.</p>
<p>Bulla y Tambó. Municipio: Chigorodó</p>	<p>Luego de la disolución de Yambaó - agrupación de bullerengue compuesta por músicos jóvenes de varios municipios de Urabá conformada en 2012- se formó Bulla y Tambó, en 2013, como propuesta local. En 2015 grabaron un EP compuesto de cuatro canciones de la autoría de Jhonny Rentería, cantante y director. Además también grabaron el video "Pa'l lereo Pabla", en el cual se da cuenta del vínculo entre música y baile. Producto de su esfuerzo de gestión, en 2016 se hicieron acreedores a uno de los Estímulos al Talento Creativo de la Gobernación de Antioquia en la categoría música.</p>	<p>Jhonny Rentería (director, cantador y compositor), Daniela Vivas, July González (tamborera), Andrea Ibargüen, Diego Nagles, Alba Hinestroza, Yesid García, Keynner Moya, Jhami Palacio, Leonela Vivas, Wilmar Torres, Cindy Castaño, Zoraida Moreno.</p>

Inventario participativo del bullerengue en Urabá

	Composiciones: <i>Para descansá, El chicunguña, Pa'l lereo Pabla, Yo soy de Urabá, Se fueron las cantadoras</i> (compuesto cuando Jhonny Rentería cuando hizo parte de Conchas de Urabá), <i>Al son de María La Baja y Vamos por la paz.</i>	
Danzas del Ayer. Municipio: Chigorodó	<p>Esta agrupación surge en 1990, a partir del proceso de reorganización del bullerengue en el municipio de Chigorodó, que contó con la participación de Inés Morelos, Carlos Manco (tamborero y monitor) y Américo González (joven cantador). Han participado en los festivales nacionales de bullerengue de María la Baja desde el año 2000 y en diferentes eventos en Medellín y Santa Fe de Antioquia.</p> <p>Dos hitos importantes en su proceso han sido la muerte de las bullerengueras Pródiga Torres, en 2010, y de Argenia, en julio de 2014. En la actualidad está bajo la dirección de la cantadora Liria Julio y cuenta con apoyo de la Casa de la cultura municipal (los grupos de antes funcionaban de manera independiente).</p> <p>Algunas composiciones importantes para esta agrupación son: <i>De generación en generación Chigorodó es bonito, Urabá, Virgen del Carmen, A la feria de las flores, El homenaje</i> (recuerdo de todos los bullerengueros de Chigorodó, obra ganadora en María la Baja 2007); <i>África es</i> (2010), todas de la autoría de Liria Julio. No han realizado grabaciones profesionales de sus obras. El grupo ha servido de escuela, y como una sana alternativa para los jóvenes.</p>	Liria Julio Mejía (directora, cantadora y compositora), José Aimar Zumaqué (tambolero, bailador), Farith Urrego Rivas, Inés Morelos González (cantadora), María Seneide Cantero, Faustina Palencia Miranda, Marticela Cortez.
Orgullo de Antioquia Municipio: Arboletes	Al finalizar la década de los 80, los descendientes de tamboreros, cantadores y cantadoras de los linajes Teherán y Valencia del grupo	Ever Suárez Cocha (director y compositor), Delfina Cocha (directora suplente),

	<p>tradicional de Arboletes crearon el grupo Orgullo de Antioquia, el cual se vinculó a los festivales de bullerengue y participó por primera vez en el Carnaval de Barranquilla en 1989. En la década de los 90 sobresalieron Luz Marina Flórez (+) descendiente de los Valencia, y los hermanos Fredy y Ever Suárez quienes se desempeñaban como cantadores, al igual que su mamá, Delfina Cocha. Por distintas razones, los Suárez Cocha quisieron conformar un grupo independiente conservando el mismo nombre, Orgullo de Antioquia, y se separaron del anterior. Hasta hace pocos años, Ever Suárez fue la voz líder del grupo y también su director. La agrupación posee una forma tradicional de relevo generacional formando a sus integrantes -cantadores, músicos y bailadores- de manera preferencial entre su propia red de parientes.</p> <p>Obras recientes: <i>El agua se va acabá</i>, <i>Vuelo a mi palomar</i> (fandango, Damar Guerrero); <i>El sapo será jirafa (sentao)</i>, <i>Vamos para Arboletes (chalupa)</i>, <i>Un bullerengue en el cielo</i>, <i>Tengo un sentimiento grande</i>, <i>Colombia pide la paz</i> (Ever Suárez).</p>	<p>Dina Luz Suárez Cocha (bailadora y coro), Alejandrina D., Damar Guerrero Suárez (cantadora y compositora), Yarli Martínez, Venus Paternina, Keilly Guevara, José Luis Velásquez, Yefren Suárez, Jorge Andrés Suárez Melguin Suárez.</p>
<p>Son Tradicional. Municipio: Arboletes</p>	<p>Esta agrupación –una de las más jóvenes de Urabá- surgió en 2015, en Arboletes, por iniciativa de Flor Marina Espitia, reconocida tamborera exintegrante de Orgullo de Antioquia, y de Melisa Mendoza, quienes convocaron a otros jóvenes e iniciaron el grupo con siete integrantes. Su primera presentación fue durante la celebración del 1º de mayo del 2015. Durante ese primer año debieron sortear algunas dificultades, pues los inicialmente convocados se fueron alejando. Wilfran Rebolledo cultor y músico, en esos momentos director de música de la casa de</p>	<p>Esmith Rivera Márquez (director, cantador y compositor), Flor Marina Espitia (cantadora y tambolera), Yaricsa Guzmán Pérez, Luis Fernando Martínez Restrepo, Rosa María Vega Cantero, Jonathan Javier Castro, Manuel Valencia, Vicente Mena S., Roquelina Julio, Daniela Julio, Keila Meza,</p>

Inventario participativo del bullerengue en Urabá

	<p>cultura municipal, les brindó su apoyo y pudieron reconfigurar el grupo. Ese mismo año participaron en el Festival de bullerengue de Necoclí, donde obtuvieron el 3^r lugar para mejor tamborera. En el festival de María la Baja, en 2016, obtuvieron el reconocimiento como 2^o mejor grupo. A fines de ese mismo año, el grupo se independizó de la casa cultura y desde ese momento han debido desplegar mucha constancia y emprendimiento para mantenerse. En el festival de Puerto Escondido, de 2017, el grupo obtuvo el reconocimiento como mejor tamborera a nivel nacional. No han realizado grabaciones. Obras recientes: <i>Mi llamador</i> (Juan Luis Guzmán), <i>Qué bonito</i> (Wilma Yidis Álvarez); <i>El tiempo que se va no vuelve</i>, <i>Mi cantadora</i>, <i>Lloraba de madrugada</i> (Smith Rivera), <i>María la Baja</i> (Alex López).</p>	<p>Cristian Javier Morales Pérez.</p>
<p>Auténticas Palmeras de Urabá. Municipio: Necoclí</p>	<p>En el año de 1986 se conformó Palmeras de Urabá como agrupación, con apoyo de Benjamín Díaz. Tres años más tarde, se instauró el Festival de Bullerengue de Necoclí bajo la primera alcaldía de elección popular encabezada por Ismael Porto. Su primer director fue Abelardo Maturana pero luego la dirección la tomo Benjamín Díaz durante 21 años. Su primera cantadora fue Fidencia Simancas Díez. Años más tarde Eloísa Garcés, nacida del corregimiento de Zapata, se consagra como la segunda cantadora de Palmeras de Urabá con su primera composición <i>El palo e' Juana Miranda</i>¹⁹ en 1998.</p>	<p>Jorge Luis Pérez (cantador), Fabián Oviedo (cantador), Carlos Carrascal (tamborero), Reinaldo Caicedo (director), Janio Torres, Zunilda Caicedo, Miguel Ángel Durango, María Oyola, Liri Luz Murillo, Roberto Simancas, Ana Garcés (compositora), Lidis González Felisa Moreno.</p>

¹⁹ Otras obras compuestas por Eloísa Garcés: *Palito de toronjil*, *Que te vaya bien Eloa*, *La escoba pa' barré* y *Conchit'e coco*.

	<p>En 2005 el grupo fue reconocido con el <i>Premio a las artes y las letras</i>, otorgado por la gobernación de Antioquia. En 2008 se presentó por primera vez en la Feria de las Flores de Medellín en la <i>Negra Noche</i>. En 2009 enfrenta un momento crucial con la muerte de Eloísa Garcés (26 de febrero 2009); su hija Darlina Sáenz la sucedió como tercera cantadora del grupo. En el año 2012 realizaron su primera grabación musical denominada <i>A golpe de tambó</i>, proyecto de Konn Records, Fair Tunes Colombia y el productor Mauricio Araya; el CD doble lo componen 12 piezas e incluye también fusiones con otros ritmos. En 2014 viajaron a Argentina, gracias a un estímulo de circulación obtenido en las convocatorias del ICPA. Decisiones tomadas por terceros, con motivo de este viaje, agudizan ciertas diferencias internas, situación que, finalmente, conduce a la división y la consecuente formación de dos agrupaciones separadas, en el año 2017.</p>	
<p>Palmeras de Urabá Segunda Generación. Municipio: Necolí</p>	<p>Esta agrupación de bullerengue se desprende del tradicional grupo Palmeras de Urabá. Varios exintegrantes se proponen conformar este grupo, el cual se encuentra adscrito a la Casa de Nuestras Culturas. Acoge y representa a una joven generación del bullerengue de Necolí, bajo la dirección de Andrea Villalobos. Su cantadora principal es Darlina Sáenz Garcés, hija de la cantadora (fallecida en 2009) Eloísa Garcés Ladeux.</p>	<p>Darlina Sáenz (cantadora y compositora), Celina Gómez G., Francisco J. Álvarez, Jherson Serna Mena (cantador y compositor), Arley Alejandro Díaz Ramos (compositor, Luis Javier Agamez Sáenz, Juan Luis Pérez, Jhon Anderson Valencia Mena, Daniel Caicedo.</p>
<p>Conchas de Urabá.</p>	<p>En 1997 comenzó su trabajo la agrupación Conchas de Urabá, y con</p>	<p>Brayan Medrano (cantador y compositor),</p>

Inventario participativo del bullerengue en Urabá

<p>Municipio: Apartadó.</p>	<p>ella iniciaron Felicidad Machado, Dina Luz Betancur, Yoana Gamboa, Jhonny Rentería, Yovani Mena y Brayan Medrano. Esos años fueron de lucha continua por mantenerse. Con el trabajo de formación promovido por la Casa de la cultura llegaron a Apartadó monitores que aportaron a la formación de los jóvenes, lo cual estimuló el bullerengue de forma importante. En 2016, Conchas de Urabá llegó a tener 35 integrantes, por lo cual se decidió fraccionarlo. De ahí salió el grupo Alma Negra. Composiciones: <i>Corazón de fuego, Para qué viniste, Hoy por hoy, Pat'e perro, Conchit'e coco</i> (Eloísa Garcés). El grupo no tiene grabaciones.</p>	<p>Claribel Cuello, Jacinta Herrera, María José Algarín, Luisa Fernanda Pabón, Carmenza Godoy, Luris Quejada, Marlen Moreno, Ruth Correa, Joan D. Martínez (tamborero), Paula A. Jordán, Carmen Miranda, Laura Bello, Diógenes Martínez (tamborero, director)</p>
<p>Tamboras de Urabá Municipio: Apartadó</p>	<p>En la década del 90 ya no se practicaba bullerengue en Apartadó, aun cuando en algunos poblados de colonos, como Churidó, Micuro, Pueblo Quemao y Riogrande, se hizo bullerengue desde comienzos del siglo XX. Fue a fines de la década de los 1 90 que se organizó el grupo Tamboras de Urabá y de él hicieron bullerengueras como Feníncides Agámez, Emilia Morelos, Pura Valencia, Ana Lloreda, Melba Ruiz, Margarita Calle y otras ya fallecidas. Con ellas el grupo participó en el festival de María La Baja, de 1999, y ha seguido participando de manera intermitente en los demás festivales. Hoy, esta agrupación conformada exclusivamente por mujeres y hace parte de los procesos que desde la Casa de la cultura de Apartadó se llevan con los adultos mayores del municipio.</p>	<p>Franci Elena Martínez (cantadora), Feníncidez Agámez, Juan Esteban Martínez (tamborero), Hermilda Guardia, Pura Valencia, María Berenice Parra, María Margarita Calle y Diógenes Martínez (director, tamborero).</p>

Fuente: Trabajo de campo, Inventario Participativo del Bullerengue en Urabá. Universidad de Antioquia, octubre a diciembre de 2017.

Redes parentales.

Se alude de este modo a los vínculos de parentesco, afinidad que articulan, componen o rodean a las agrupaciones de bullerengue y contribuyen a su reproducción y permanencia.

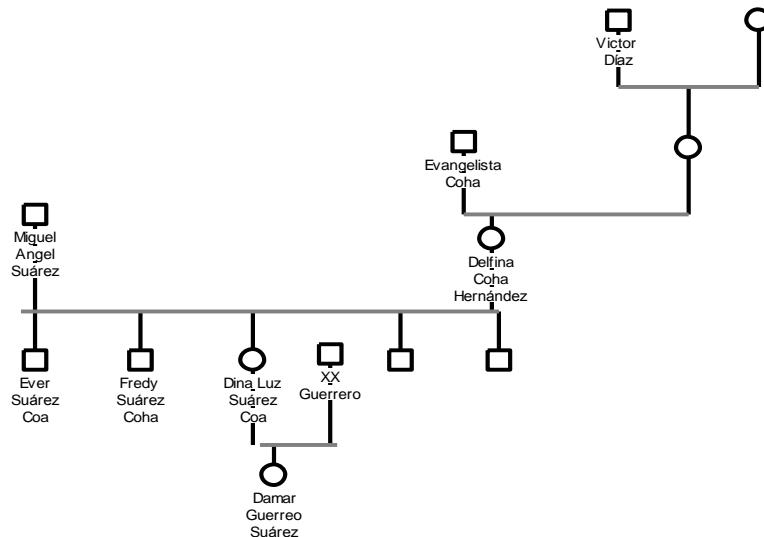
Hasta la generación anterior, el bullerengue era un asunto de familias. Por tanto, además de las agrupaciones mencionadas y de sus integrantes actuales, se reconoce una serie de familias y apellidos históricamente vinculados con la tradición, muchos de ellos ancestros de los bullerengueros actuales y todos o casi todos fallecidos ya, pero presentes en la memoria de quienes los sucedieron. Algunas de ellas son:

En Arboletes fue muy reconocido el linaje Teherán: Mariano (cantador), sus hijas Mariana “La Negra” Teherán y su hermana Ligia Teherán (cantadoras). También se destacan las hermanas Valencia, Santos y Tomasa, cantadoras. Otra familia es la Suárez Coha, entre quienes están Delfina Coha, su madre Gumercinda Moreno y su abuela, ascendientes por línea materna de los hermanos Ever y Fredy Suárez, cantadores y tamboreros, Dina Luz bailadora y maestra de bullerengue de Orgullo de Antioquia; además, el padre de ellos, Miguel Ángel Suárez. Otra es la familia Barón, entre ellos Carlos Augusto “el Chopo” Barón bailador y tamborero de Orgullo de Antioquia. Igualmente, Pabla Díaz y su abuelo Víctor Díaz, *tambolero* reconocido. (Ver Gráfico 2. Genograma familia Suárez Coha. Arboletes).

También en Arboletes, donde se encuentra el grupo Son Tradicional, dirigido por la reconocida tamborera Flor Marina Espitia Pérez, ésta reconoce como sus antecesoras a su madre María Yamile Pérez, a Carlos Augusto Barón “El Chopo”, Armando Galvis (machero) su abuelo, hermano a su vez de Miguel Ángel Suárez.

En Turbo la familia Escudero -oriunda y residente hasta hace poco tiempo del barrio Chucunate-, es un referente en toda la región. Guillermo Escudero Bello (90 años) menciona a otros bullerengueros antiguos como Martina Balseiro, Mauricia Bello Miramón, su mamá, a Raquel Miranda, a su tío Ovidio, a su papá Julián Escudero, a Félix Castillo, su suegro. (Ver Gráfico 3 Genograma familia Escudero. Turbo).

Gráfico 2. Genograma familia Suárez Coha. Arboletes.



Códigos: □ hombre, ○ mujer, — unión marital, | descendiente.

Fuente: Trabajo de campo, Inventario Participativo del Bullerengue en Urabá. Universidad de Antioquia. Octubre a diciembre de 2017.

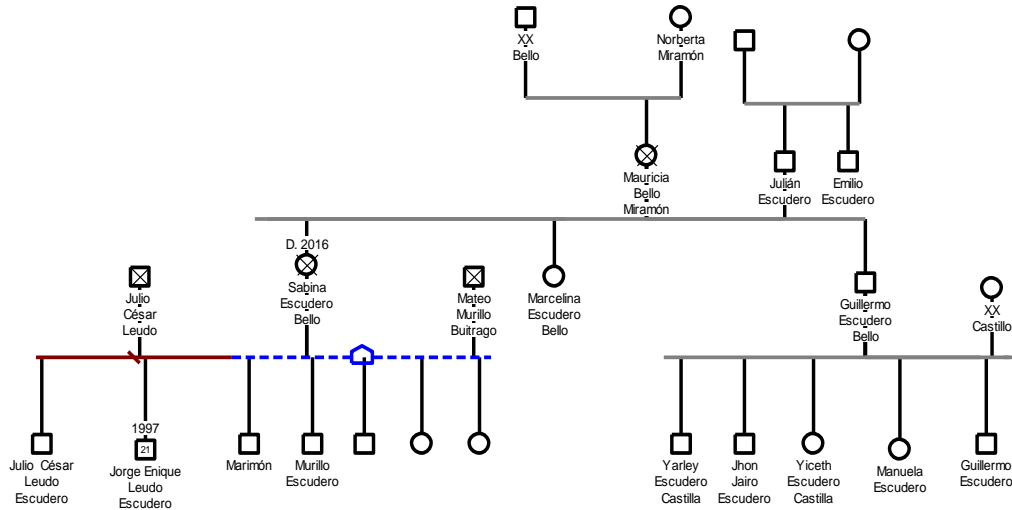
En Necoclí la familia Caicedo integrante de Auténticas Palmeras menciona entre sus antecesores a la abuela Marquesa Caicedo, mamá de Zunilda Caicedo y abuela de Danielito y Reinaldo Caicedo, actuales bullerengueros. A otros que en esta agrupación son Concepción Zúñiga (*tambolero*), Fenci Oyola, Rosario Berrio, Felicia Moreno, Juana Sáenz, Yamile Tapias, María Oyola, y a las viejas cantadoras Fidencia Simancas y Felipa Núñez, todos integrantes de este conjunto en el pasado. Por su parte, Janio Torres Zúñiga tiene entre sus antecesores a su abuelo tamborero y sextetero, Cristo Zúñiga, a su mamá Guillermina Zúñiga, compositora, al tío matero Concepción Zúñiga reconocido tamborero; Janio tuvo hasta hace poco en Palmeras a su hijo y a una sobrina; es primo de Roberto Simancas, antiguo director e integrante de esta agrupación.

En San Juan de Urabá, La familia Pacheco Blanco, con Lucio Pacheco (tamborero), Antonio Blanco (conocido como el rey de los tamboreros (tío de Mágara Blanco); Mágara Blanco madre de Alfredina y de Emilsen Pacheco (Lucio Pacheco era tío y Antonio Blanco, tío abuelo de él también). Ver Gráfico 4. Genograma familia Pacheco Blanco. San Juan de Urabá).

Por su parte Wilfrido Valdelamar nombra en Uveros a su abuela Justiniana “Nena” Primera, a su abuelo materno Esteban Barrera, a su padre y a su madre Eloína

Barrera. Berlinda Valdelamar recuerda a Néstor Pájaro (tambor alegre), María Ladeux (cantadora, compositora), Adriano Blanco (machero, nieto de Antonio Blanco), Benigna Valdelamar y Berlinda Valdelamar tía y sobrina. Entre los bullerengueros de la generación anterior estaba Teófila Molina (cantadora), mamá de María Ladeux y Sixta Molina (hermana de Teófila).

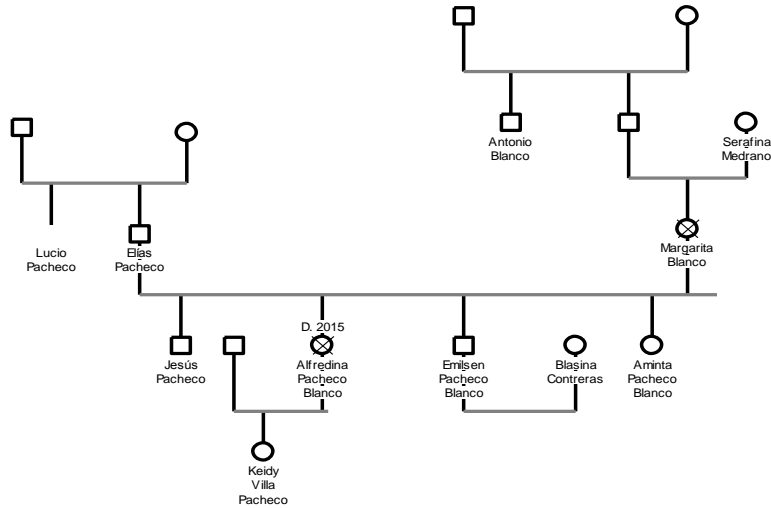
Gráfico 3. Genograma familia Escudero. Turbo



Códigos: □ hombre, ○ mujer, — unión marital, | descendiente, ☒ difunto, - - - - - compromiso y convivencia, —> separación de hecho.

Fuente: Trabajo de campo, Inventario Participativo del Bullerengue en Urabá. Octubre a diciembre de 2017.

Gráfico 4. Genograma familia Pacheco Blanco. San Juan de Urabá.



Fuente: Trabajo de campo, Inventario Participativo del Bullerengue en Urabá. Octubre a diciembre de 2017.

En Chigorodó, Liria Julio la directora de Danzas del Ayer hace parte de la familia Julio. Compuesta por los hermanos Julio bullerengueros ya fallecidos que tocaban los tambores en los inicios del pueblo y Argenia Julio reconocida bailadora, fallecida en años recientes. Faustina Palencias Miranda (67 años) recuerda a su abuelo (tamborero), a su abuela que era bullerenguera y a su madre Raquel Miranda, cantadora muy conocida en Turbo.

En la generación actual además de que se mantienen los nexos parentales y de afinidad dentro de muchos de los grupos, son las empatías, la amistad o los afectos los vínculos que las mantienen unidas.

Gestores culturales.

Los gestores culturales son personas o agentes que por motivos profesionales o institucionales promueven el bullerengue y organizan eventos o actividades relacionadas con él.

Los monitores de bullerengue, por lo general ligados con las casas de la cultura, y quienes tienen a su cargo los semilleros son reconocidos como actores importantes por ser continuadores del bullerengue pues hacen un aporte significativo a la formación y el crecimiento de éste. Sin embargo, se menciona que no todos se interesan por la formación integral humana, limitándose a la formación musical y técnica, lo cual no favorece la manifestación.

Los directores de cultura municipales también ameritarían ser considerados gestores culturales, sin embargo, entre ellos se dan actitudes y comportamientos

desiguales respecto de la promoción y apoyo al bullerengue, ya que algunos y en diferentes periodos no se han comprometido con el manejo transparente y responsable de los recursos de la cultura que les han encargado o han cohonestado con los alcaldes para desviarlos a otros fines.

Instituciones y entidades.

Se enuncian aquí las entidades de carácter público o privado que apoyan o contribuyen a la práctica, producción, transmisión y/o circulación del bullerengue.

En los municipios, el sector público es bastante cercano al bullerengue, pero según los representantes de las agrupaciones participantes en el Inventario su relación con él se limita –y con dificultades- al apoyo económico para vestuario y traslados a los festivales anuales, aun cuando no siempre alcanza para todos los grupos de cada localidad ni para realizar el circuito completo (Puerto Escondido-Necoclí-María La Baja).

Administraciones locales (casas de cultura y alcaldías municipales) y departamentales.

Se identifican dos municipios donde este sector tiene una relación dual -tanto positiva como negativa-, pues de un lado, aportan recursos, pero del otro los desvían o posibilitan la desviación de los recursos públicos destinados para la cultura hacia otros usos no relacionados. En ciertos municipios, su destinación adecuada depende de algunas individualidades (resalta la bibliotecaria de Turbo) pero, en general, no está relacionada con la existencia de planes ni políticas culturales.

Destacan como positivas las relaciones de los actuales directores de cultura de Chigorodó y Apartadó, y de los alcaldes actuales de Apartadó, San Juan y Turbo. Como negativas las relaciones de las casas y directores actuales de cultura de Arboletes y Turbo, amenazándose la continuidad del bullerengue en ese último, de no continuar favoreciendo la participación de los grupos en los festivales. Este concepto se relaciona con la negativa a financiar la participación de los tres grupos del municipio en el festival de Necoclí, de octubre de 2017.

Como parte del sector público municipal también se incluyen los monitores de bullerengue, generalmente contratados por las casas de la cultura municipales, y reconocidos continuadores del bullerengue por su aporte a la formación de la generación de relevo. Se mencionan dos *gestores culturales-profesionales*, de quienes se dice son propositivos desde donde ejercen su profesión, generan acercamientos entre las agrupaciones y las comunidades, apoyan la difusión o aportan a la conservación de la memoria cultural.

Guardando mayor distancia con el bullerengue y sólo en Chigorodó y Turbo se mencionan como actores del sector público municipal algunas instituciones educativas de secundaria y como centro educativo superior del orden departamental a la Universidad de Antioquia. Su relación con el bullerengue se entiende como favorecedora de su continuidad; en las primeras, por el apoyo económico que brindan (contratos con algunos grupos) y por la iniciativa de crear semilleros; en la segunda porque con determinadas iniciativas favorece procesos sociales; sin embargo, se reconoce que en Urabá, la Universidad regional no incide más allá de Turbo.

Gobernación de Antioquia.

En el sector público departamental otros actores que se consideran importantes, aunque distantes, son el Instituto de Cultura y Patrimonio-ICPA y la Gobernación del departamento pero su carácter es negativo o en el mejor de los casos dual, porque si bien algunas agrupaciones se han beneficiado con las convocatorias públicas y además, en la pasada administración (Antioquia la más educada), los encuentros Antioquia Vive ofrecieron herramientas que conectaban a todos los artistas a nivel regional, lo que contribuyó de manera evidente al fortalecimiento de la cultura y el arte, ésto ha sido intermitente. En la actualidad se han abandonado los procesos iniciados y faltan estímulos para los portadores, lo cual no favorece la continuidad de los procesos culturales.

Otros actores del bullerengue.

Aunque se comprende como una excepción, resalta el papel de la Iglesia católica en Turbo representada por la parroquia y el párroco del Santo Ecce Homo y la Diócesis de Apartadó por su apoyo y reconocimiento del bullerengue como expresión de la cultura de la población afrodescendiente.

Como actores del bullerengue se incluyen entidades de carácter privado, tales como fundaciones, cooperativas, corporaciones y organizaciones no gubernamentales. Aparecen Comfenalco apoyando actividades de Juventud Alegre, Conchas de Urabá y Bulla y Tambó. La Fundación Rosalba Zapata, en Chigorodó, Turbo y Apartadó; Rueda flotante, Corporación Fuera de Serie con Bulla y Tambó en Chigorodó; otros no especificados en Arboletes. Algunos de ellos propician espacios para el ejercicio pedagógico, la difusión e intercambio de los grupos con las comunidades locales. Sin embargo, es evidente la escasa relación de las entidades y empresas privadas con el bullerengue en la región.

Varios *gestores culturales-no profesionales* son actores cercanos al bullerengue y cuya relación con éste es positiva, dado que con sus acciones posibilitan su trasmisión y continuidad, bien sea porque apoyan desde donde se encuentren o porque sostienen semilleros por su iniciativa propia.

Existe acuerdo general entre los participantes de este Inventario que *las organizaciones y los organizadores de los festivales de bullerengue* son otros actores de la manifestación, pero negativos, porque generan tensiones y conflictos entre los bullerengueros y contribuyen a las divisiones y celos entre las agrupaciones. Ello debido al desacierto en los fallos, de los cuales se sospecha que son producidos por la compra de jurados u orientados por intereses políticos. Este tipo de actores pueden ser juntas organizadoras integradas por personas ad hoc o funcionarios de la administración municipal.

Los políticos locales son reconocidos por su incidencia claramente negativa para el bullerengue, porque ofrecen un apoyo económico condicionado al respaldo en épocas electorales, porque desconocen los procesos artísticos y culturales y desvían los recursos de la cultura para sus intereses privados. Esto se ve favorecido por la notoria ausencia de políticas públicas en cultura en toda la región. Se los considera una amenaza para la continuidad del bullerengue y en algunos casos han ocasionado la desintegración de algunos grupos.

Las costureras, diseñadores y modistas se incluyen como actores del bullerengue, pues por la calidad de su trabajo favorecen la manifestación. Este actor solo se menciona en tres localidades: Arboletes, Turbo y Necoclí.

Ha habido relación relativamente cercana con el bullerengue de algunos *medios de comunicación locales* (la emisora de radio Banana Estéreo de Chigorodó y Pisisí TV en Turbo) que aportan a la difusión del bullerengue. Mientras los medios regionales y nacionales como Teleantioquia y Señal Colombia han tenido una relación más esporádica y distante.

Apropiación y difusión del bullerengue.

En Urabá coexisten en la actualidad dos formas de trasmisión y enseñanza del bullerengue:

Tradicional / auto-aprendida. Se produce en el seno de las familias de los integrantes de los bullerengues, orientada hacia sus hijos e hijas, sobrinas y sobrinos, nietos y nietas de los bullerengueros de mayor edad; en ésta, la introyección del ritmo va dándose de forma natural e inconsciente, asociada con la familiaridad que produce la escucha constante y la observación o experimentación del ritmo, la música y el baile desde antes del nacimiento y durante la infancia. Esas vivencias han derivado en una creencia bastante generalizada –no solo en el bullerengue- según la cual esto viene por herencia o a través de *la sangre*; que lo sienten, porque les circula en la sangre, o es algo innato o genético. Por eso es

común encontrar entre ellos la discusión acerca de si es posible enseñar y aprender bullerengue.

Algunos reconocen que la práctica y el tesón son muy importantes para aprender, aun cuando se pertenezca a una familia bullerenguera tradicional. “La constancia es necesaria, no basta que vengas de una familia de mucha tradición...” Flor Marina Espitia, tamborera de Son Tradicional, Arboletes.). Es decir para ellos no se trata de “algo innato”, genético o que “se lleve en la sangre”, sino fruto del esfuerzo y el trabajo.

En el pasado, los mayores no se interesaban por enseñarles o transmitirles sus conocimientos a los jóvenes (“El tambor permanecía guindado, pero era intocable”. Entrevista con Yarley Escudero, tamborero de Cumbellé. Turbo, diciembre de 2017), lo cual no era obstáculo para que éstos lo aprendieran y practicaran aun contra la voluntad de aquellos. Y tal como ocurre en los procesos asociados con la tradición oral, esa suerte de autoaprendizaje se daba por observación e imitación de los mayores, por lo general seres muy cercanos en afectos. De este modo se generaron y se conservan los linajes de bullerengueros más reconocidos actualmente.

Formal o intencional. Se produce, por lo general, fuera del entorno familiar como producto de la intención clara de un adulto experto de transmitir a un joven sus conocimientos; puede tratarse de la enseñanza personal, voluntaria y desinteresada de los saberes propios o de una relación institucional (eventualmente remunerada) y mediada por técnicas que se retoman de la pedagogía o que están basadas en la intuición. La primera es informal y se explica por vínculos de amistad o *paternalidad* entre dos personas; la segunda se expresa en los semilleros de música y danza tradicionales que desde finales de los años 90 han venido creando las casas municipales de cultura en Urabá; allí la enseñanza se delega en monitores, que utilizan métodos tales como la demostración integral de música y baile, la imitación e incluyen elementos teóricos sobre la instrumentación, el vestuario, los géneros..., entre otros temas.

Con sede -por lo general- en las instituciones educativas de la región los monitores crean y orientan los semilleros de bullerengue, los cuales son considerados procesos de formación en música y también en valores; su sentido es social, pues ofrecen oportunidades para comunidades que han sido víctimas de la violencia y que se encuentran afectadas por la desocupación y el desempleo; también poseen un sentido cultural, porque son una forma de estimular en los niños y jóvenes el conocimiento y el amor por sus tradiciones. Al presente no se dispone de una cifra exacta del número de semilleros existentes en municipios bullerengueros de Urabá, pero en algunos de ellos se tiene como meta conformar semilleros en cada colegio.



Fotografía 13. Dos momentos en la enseñanza del bullerengue: Emilsen Pacheco en su rol de maestro. (s.f.) Archivo personal de Julio Carlos Angulo. Fotógrafo desconocido. Bailadora del semillero infantil Semillas de Paz de Uveros. 2017. Fotografía Ma. Teresa Arcila.

Si bien, la primera forma corresponde a sociedades donde predomina la oralidad y la segunda a sociedades letradas y escolarizadas, en el bullerengue de Urabá conviven en la actualidad ambas formas de trasmisión. Mas no en el vacío, pues ellas se materializan en las agrupaciones. Existen grupos donde el aprendizaje se produce de forma tradicional, otros donde se aprende de manera formal y otros donde se atiende a ambos modos de aprendizaje. Un claro ejemplo de la primera es Bullerengue Tradicional de la familia Pacheco Blanco y Orgullo de Antioquia, de la familia Suárez; del segundo Juventud Alegre de San Juan o Cumbellé de Turbo y de la tercera, Brisas de Urabá, de Turbo y Bananeras de Urabá-PABUT.

Transmisión – aprendizaje del baile.

Esta categoría se refiere a los procesos de enseñanza-aprendizaje del baile del bullerengue, a las maneras como sucede en diferentes contextos: tradicional, mediación cultural en las casas de la cultura, agrupaciones.

El bullerengue se puede enseñar es una de las aseveraciones que aparece en las conversaciones sostenidas durante la ejecución del Inventario Participativo del Bullerengue en Urabá. La enseñanza coexiste con las formas tradicionales de trasmisión como se explicó anteriormente

En el baile, existen cada vez más procesos de enseñanza, dados por las nuevas realidades de apropiación y práctica del bullerengue. Para los mayores la forma de aprenderlo fue y sigue siendo la observación, compartiendo con los *maestros*,

estando pendientes de cada gesto y de cada expresión. Pero para muchos jóvenes que integran las agrupaciones su opción es aprender a bailar en un entorno institucionalizado (una agrupación, procesos formativos, semilleros) o como espectador de la tarima.

Aun así, los bullerengueros que son a la vez formadores explican que es posible enseñar las bases tradicionales: que la cintura se mueve en forma circular, que cuando el tambor repica se acude al tambor y se recoge con el tambor, cómo hacer una caída o soltar la falda; pero no es posible decirle a una persona cómo bailar. El formador corrige el paso base si está mal ejecutado, pero los gestos y los movimientos no los puede corregir porque cada quien tiene una forma particular de bailar que nace de cómo entiende el bullerengue, cómo lo interioriza y cómo lo interpreta. La corporeidad –entendida como experiencia de cuerpo, es algo que no se puede verbalizar. La mayoría de bullerengueros no pueden poner en palabras sus sensaciones al bailar porque es una experiencia estética y lo estético es personal e intransferible. Por eso la expresividad propia no se enseña.

Se puede entonces transmitir cierta información sobre el bullerengue pero es fundamental la vivencia en sus entornos más espontáneos y, si se quiere, aprender de la manera tradicional, las interacciones que se tejen entre los roles, información somática, kinésica, proxémica y visual que solo se comprende viviéndolo en un ámbito festivo. No es tan fácil para las nuevas generaciones acercarse a ese tipo de saber que va más allá de los pasos y pases, pero insisten en la importancia de vivirlo en una rueda. “No se trata de enseñar pases sino métete, ensúciate, embárrate en la rueda y ahí vas aprendiendo” (Taller de música y danza con Palmeras de Urabá Segunda generación. Necoclí, diciembre 2017).

Cambios y transformaciones.

Son las modificaciones que el bullerengue ha tenido en el tiempo, pensadas a través de la música, la danza y el contexto sociocultural.

Cambios musicales.

Las dinámicas de cambio cultural en el bullerengue en la actualidad llevan a que los intérpretes de mayor edad señalen diferencias entre la manera como ellos lo aprendieron (alrededor de sesenta, setenta años atrás) y la forma como se está haciendo en la actualidad. Cambios que como se explica en el contexto sociocultural están estrechamente vinculados con las nuevas dinámicas de apropiación y circulación; es decir, con su uso y disfrute.

Aunque dichos cambios, se han señalado en gran parte en la descripción musical anterior, se pueden concretar y explicar de manera breve como elementos de concepción, creación, interpretación y difusión. Respecto a la concepción y difusión

de la manifestación destaca su asunción como expresión cultural artística, que además de su enseñanza, relativamente sistematizada, a niños y jóvenes, de la recomposición de sus cultores en la figura estable de la agrupación y de la flexibilización de los roles dentro de ella, la posiciona, aunque aún de manera incipiente, como un producto musical con perspectivas comerciales.

Los cambios relacionados con la creación y la interpretación son tal vez los más evidentes y configuran tendencias o estilos dentro de la práctica musical, al punto que las agrupaciones se reconocen así mismas como tradicionales o modernas (o la nueva ola para algunos). Tienen que ver con la reducción de la duración de las obras, aceleración de los tempos, mayor despliegue del tambor hembra —exceso de revuelos—, implementación de arreglos —cortes rítmicos, coros afinados y a varias voces, preocupación por aspectos de la voz cantada, intensión de hacer fusiones—. En general, cierta uniformización de aspectos musicales por los reglamentos de los festivales, que contrasta con la espontaneidad y el carácter improvisativo que exhibía el género. En particular se señala la pérdida del verseo o duelo de cantadores (as) en interpretaciones repentistas.

La estandarización de los tiempos de las obras (alrededor de tres minutos), ante la duración extensa flexible que tenían en la práctica tradicional tiene como uno de los efectos, la alteración del diálogo entre cantador(a), tamborero y baladores. Se dice que el tamborero por lucirse, se demanda en repiques y no da las pausas requeridas en dicho diálogo. Adicionalmente, al introducirse la modalidad de piquería de tamboreros en los festivales, se desplaza el valor y el significado de la interpretación del tambor hacia el virtuosismo.

Se menciona cierto interés de fusionar elementos del bullerengue por parte de cantantes comerciales, pero no de parte de los bullerengüeros. Aunque en algunas producciones dirigidas por músicos académicos, se han introducido cambios significativos en el formato instrumental (como el piano, el contrabajo, el saxofón, la tambora...) y en las voces (coros a varias voces), situaciones que de alguna manera han incidido en la práctica actual.

Así, la preocupación por lo vocal es evidente en las agrupaciones de la nueva ola, los coros afinados y a varias voces a juicio de algunos motiva más la participación de las nuevas generaciones; cada grupo busca innovar y encontrar un estilo propio. Pero está también la renovación de los repertorios, por la modalidad de obra inédita en los festivales, lo cual puede verse como un hecho positivo, pero también algunos señalan que ha desplazado los repertorios tradicionales que ya poco se cantan. El canto a las temáticas de actualidad, para algunos, es una preocupación nueva.

El sentirse y reclamarse compositor de bullerengue es pues una situación relativamente reciente en este género musical de carácter popular y tradicional. Esto puede explicarse desde distintos ángulos, pero uno fundamental es la incidencia de

los medios de comunicación masiva y en particular de la industria discográfica, como ya se dijo.²⁰ Porque es el ambiente de la grabación donde se empieza a preguntar por los “dueños” de las obras y a reclamar derechos de autor. Así, muchos temas que hacían parte de repertorios ancestrales y circulaban de una región a otra en las voces de cantadoras y cantadores, comenzaron a figurar con autores. De por medio estaba la situación económica, la posibilidad de obtener algunos beneficios y algún prestigio. Por eso los mismos cantadores aunque en algún momento reconocían que se trataba de cantos muy viejos aprendidos de sus antepasados, los registraron a su nombre, antes que otro se les adelantara.

La temática de los cantos también ha cambiado. Posiblemente no se dice mucho cuando se señala que las letras del bullerengue hablan de la vida cotidiana de pequeños grupos humanos o comunidades y, en tal sentido cabría preguntarse entonces ¿qué es lo que se ha transformado? Precisamente su cotidianidad, la cual ha experimentado cambios radicales en las últimas décadas. Treinta años atrás aludían a la culebra (*Culebra boa matando*), a peces (*Sábalo mayero*), a la flora (*Se va la ceiba*), los incendios y quemas del monte (*Que se quema el monte*), la aspiración mínima (*Manteca pa'l arroz*), dolores, tristezas (*Ojalá que me mate Dios*). Hoy, al lado de los temas tradicionales aparecen otros relacionados con preocupaciones recientes, entre los cuales está, por ejemplo, la paz (*Colombia pide la paz*, Ever Suárez), lo que ocurre en otros países (*Guerra de Haití*), el panorama político internacional (*Los gringos son los que mandan*), situaciones cómicas de los integrantes (*Jugo de lulo* o *Sopa de caracol*, Bananeras de Urabá), la violencia (*Virgen de Guadalupe*, Wilfrido Valdelamar y Emilsen Pacheco) o la crítica al sistema de salud colombiano (*El ibuprofeno*, Emilsen Pacheco con Bullerengue Tradicional).

Cambios dancísticos.

En el componente del baile el bullerengue ha tenido cambios, algunos relacionados con las dinámicas que van generando los festivales por la reglamentación que se impone, pero también por el paso mismo de unas generaciones a otras y por los cambios de función social del bullerengue: su incursión en otros escenarios de circulación implica un acto de re-presentación de una práctica, lo cual ha generado modificaciones y estilización en la forma de bailar.

²⁰ No en vano esta manifestación alcanza cierta visibilidad en el país a partir de las primeras grabaciones del género, entre las cuales la primera o una de las primeras y con mayor impacto fue la de la cantadora Totó la Momposina, en los años 90, con el sello francés Ocora; esto contribuyó a difundir el género en contextos locales e internacionales. Antes de ella, los Gaiteros de San Jacinto, en los años 80, sin ser cultivadores del bullerengue, habían grabado y posicionado algunos temas de esta práctica musical. Luego vendría Carlos Vives con una onda juvenil, también a coadyuvar al posicionamiento de la música de gaita y también de géneros cercanos al bullerengue.

De acuerdo a los momentos históricos del bullerengue, el tradicional es el que los actuales portadores de la manifestación nombran como baile de sus ancestros, cuyas interacciones se presentaban asociados a las fiestas pues, aunque cada variante musical tiene un paso base que lo caracteriza, bailaban como su expresividad lo permitía. Entre las características del baile de los mayores están:

Baile con *plantillas*. Se refiere no tanto a mover la cadera sino a caminar, buscarle a la pareja por un lado y otro caminando, y se daban juegos de pareja en los que el hombre debía esquivar el toque de la falda de la mujer, acción que ahora no se ve. “En bullerengue el hombre no necesita mover las caderas. El hombre es pura aparatería, cruzadera de pies, mucha morisqueta, muy morisquetero” (Entrevista Marino Sánchez, director de cultura de San Juan de Urabá. Turbo, noviembre de 2017).

Dinámica de juego. En el baile había un fuerte componente de lúdica adulta mezclado con la apuesta. Por ejemplo el hombre a no dejarse tocar con la falda de la bailadora, a salirse de la rueda con el último repique del tambor o antes de que se acabara. Lo podemos constatar en algunos relatos, de San Juan de Urabá: “...decía Alfredina, el bailaror que se deje tocar con la falda no sirve, un buen bailaror no se deja que la mujer lo toque con la falda, porque tiene que esquivar” (Entrevista José Dolores Rodríguez. San Juan de Urabá, octubre de 2017). Lo cual se parece al relato de Inés Morelos de Chigorodó, quien describe un tipo de baile en el que la bailadora trata de envolver al bailaror en su falda y él se debe salir, o estar muy atento para no dejarse enredar. Otro más: “Había juego en el baile, el que va bailando debe reconocer cuando se va a terminar. Se sale inmediatamente cuando se termina. El que se quede adentro de la rueda le ponían una “pena” que era comprar el licor”. O este otro: “Al que le tocaba el pañuelo, le tocaba poner la media” (Entrevista Marino Sánchez, director de cultura de San Juan de Urabá. Turbo, noviembre de 2017).

En la familia Escudero que aún conserva muchas prácticas tradicionales, el baile posee ese aire de juego. La pareja va bailando y divirtiéndose proponiéndose juegos el uno al otro. El hombre le hace todo tipo de morisquetas, parece irse de boca hacia el piso, da un giro, ella le responde con la falda y se encuentran. El parejo le agarra la falda a la bailadora, la sacude y ella se envuelve y se sale; todo en relación con los toques del tambor sin que –al parecer- se sobrepusiera el enamoramiento.

Las generaciones que vivieron la creación de los festivales y el tránsito del bullerengue de la calle a la tarima recuerdan que el baile era más figurativo, pues las temáticas o las acciones que se cantaban se representaban con el cuerpo; si se trataba de un animal, se representaba el animal; si hablaba de pilar el arroz o de una lavandera se hacían gestos mimesis de una persona pilando o lavando respectivamente. Este baile contenía los elementos de coqueteo entre la pareja y la

relación con el tambor, pero poseía un sentido referencial en la realidad de los bullerengueros, igual que las temáticas del canto.

Aunque el *acto performativo* de hacer bullerengue contenía una ritualidad, siempre su intención era el jolgorio. Así, el significado que se le atribuía a los pases y gestos correspondía más a la diversión que al coqueteo. Pases y gestos tienen actualmente un carácter más grave y un aire ceremonioso, aun la rueda, considerada una fiesta colectiva y espontánea.

El baile de la *nueva ola* va haciéndose cada vez más sosegado en la mujer, buscando mayor elegancia en todas las acciones con la falda y los brazos y en la llegada al tambor, la postura erguida del torso (lo que llaman *el porte*) y el uso de gestos casi generalizados entre las bailadoras. El hombre conserva el baile espontáneo y tiene la licencia de hacer las morisquetas que considere, en lo cual influye el estilo de cada bailarín. En este tema hay diversidad de opiniones, pues algunos bullerengueros opinan que actualmente hay menos juego, pie cruzado y plantillas, dándole predominio a la marcación del paso base y se hacen notorios los movimientos pronunciados de cadera en el baile de los hombres. Esto contrasta con la opinión de quienes critican el hecho de que los hombres se dedican a hacer *puras morisquetas*.

Más allá de los cambios en la ejecución de los pasos, una característica importante del baile en esta etapa del bullerengue es la predominancia de la temática del enamoramiento y el coqueteo. Las generaciones más jóvenes basan su interpretación en la relación que se teje entre los bailarines, -pues se presta mucha atención al rebusque con la pareja, los gestos retadores de la mujer, a la cercanía del hombre, a las llegadas al tambor, las venias y animaciones- a la expresión del sentir que transmite el canto -a diferencia de la representación en las generaciones tradicionales- y los gestos de animación y venia en la llegada al tambor.

Interesa anotar que muchos de los cambios en el baile provienen de la relación con la música, dado que la forma y la velocidad del toque del tambor hacen que la expresión del cuerpo sea distinta. La mayoría de los bullerengueros coinciden en que demasiada velocidad del tambor daña el baile, pues no permite a la bailadora llevar la pelvis circular con cadencia; tanto en el sentao como la chalupa se están ejecutando bases más aceleradas ahora que antes; y los repiques constantes estropean la relación de los bailarines con el tambor porque no permiten que la pareja se aleje del mismo, logre desarrollar su baile recorriendo el espacio.



Fotografía 14. Llegada al tambor. Bailadores de PABUT-Bananeras de Urabá. XXVIII Festival Nacional de bullerengue de Puerto Escondido, 2015. Fotografía Ma. Teresa Arcila

Sin asegurar que todos los bailadores de los grupos de bullerengue modifican la manera tradicional de bailar hasta su espectacularización, se evidencia un mayor interés por exhibir las habilidades y destrezas individuales para sobresalir en el escenario y cierto grado de homogenización del baile que los festivales han generado; se han ido reduciendo la espontaneidad de los gestos y las variaciones en los giros, pues se ejecuta solo lo aprendido, no lo que nace de la expresión de la música a través del cuerpo. Lo que podemos observar es que la esquematización del baile no aparece únicamente en el bullerengue de tarima, sino que ha alcanzado también las ruedas y espacios informales o alternos.

Para entender muchos de esos cambios es menester saber que en las culturas tradicionales existe una relación estrecha entre las formas de danza y los hábitos de movimiento del comportamiento general. No podemos ignorar que este es un baile nacido de la expresión propia de las personas al escuchar la música, y que esas personas eran usualmente mujeres lavanderas de las orillas de los ríos, parteras, hombres pescadores o dedicados a la agricultura, y que sus prácticas de la prosaica (técnicas corporales cotidianas) estaban íntimamente relacionadas en sus expresiones corporales artísticas (técnicas corporales extra cotidianas).

Situados en la época actual, cuando las acciones corporales de trabajo han cambiado, las necesidades básicas no son resueltas de la misma manera que hace 40 u 80 años, pues las pautas de crianza, la educación corporal en las instituciones, incluso los juegos de los niños son distintos a los de aquellos años. En este contexto es comprensible que el baile se modifique, siendo una técnica corporal extra cotidiana no vinculada con las formas tradicionales de sustento, dado que responde

a otras técnicas cotidianas de movimiento. Cada generación trae sus propios códigos y el bullerengue no puede ser la excepción al responder a las necesidades expresivas de la generación actual.

Cambios socioculturales.

Para describir los cambios que por causas socioculturales han incidido en el bullerengue durante un corte de tiempo que cubre el siglo XX y se extiende hasta la actualidad, se proponen tres momentos a manera de hipótesis de trabajo.

Primer momento: la tradición. Por lo menos hasta mediados del siglo XX el bullerengue que se practicaba en Urabá se mantuvo muy cercano a las tradiciones y costumbres que portaban los inmigrantes caribeños. En la primera mitad del siglo, fiesta popular sin bullerengue y sin sexteto no era fiesta; aquellas duraban varios días con sus noches y estaban acompañadas del consumo abundante de licores artesanales (aguardiente y ron). Incluso los velorios y anuarios de los difuntos se conmemoraban con bullerengue; en San Juan se realizaban velorios *bailaos* que eran mandas o promesas a algún santo, por lo general por motivos de salud; en caso de que la manda se cumpliera se realizaba el baile como agradecimiento al santo, y a él cual se acostumbraba llevar bullerengues. El bullerengue era parte de la vida.

Como ocurría entre las etnias indoamericanas y africanas del periodo colonial, lo festivo (canto, música, baile) y las creencias mágico-religiosas estaban asociados, no se vivían ni concebían de forma separada. Durante varios siglos lo festivo fue considerado por la Iglesia católica como pagano o cuando menos profano, pero en nuestro medio americano, se lo admitía en los rituales religiosos probablemente como estrategia catequística.

En aquel momento, los bullerengues eran grupos flexibles, en su mayor parte compuestos por mujeres mayores, parientas y amigas entre sí, liderados por una de ellas a la que se reconocía como la *jefa*, *matrona* o dueña, quien se desempeñaba casi siempre como la cantadora; cuando querían salir a las calles se pasaban la voz. A ellas se vinculaba uno o dos tamboreros, también miembros de la familia o amigos. Esas mujeres no regresaban a sus casas sino después de varios días y, en muchos casos, contaban con la aprobación de sus maridos para ello. Esos bullerengues no tenían necesidad de un nombre o denominación, ya que solo existía uno en cada lugar, por tanto, se los conocía como “el grupo de Arboletes” o “el bullerengue de San Juan”.

La violencia política desatada con el asesinato de J. E. Gaitán en 1948 y que fuera bastante cruenta en Urabá constriñó todas las actividades callejeras; esto, sumado a una serie de factores de cambio en la sociedad, dificultó la práctica del bullerengue y la transmisión de la manifestación a las siguientes generaciones por lo menos

durante 20 años. Fue así como casi al borde de la desaparición del bullerengue en el Caribe y ya finalizando la década de los 80 surgieron varios festivales, como alternativas para su recuperación; esa acción condujo a decisiones que fueron moldeando un bullerengue distinto del tradicional.

Segundo momento: de fiesta callejera a tarima de festival. A fines de la década de los 80 se inició un movimiento encaminado a retomar el bullerengue tal como lo hacían los viejos; sin embargo, sus efectos serían insospechados, pues el esfuerzo se asoció con la realización de festivales que, inicialmente, tuvieron un alcance limitado. El primero se realizó en Puerto Escondido, en 1988; luego en Necoclí, en 1989 y el tercero en María La Baja, en 1990. Este momento se extiende hasta la actualidad, traslapándose con nuevos rasgos que -retomando las expresiones de los portadores de la manifestación- se ha dado en nombrar como *la nueva ola*.

El segundo momento reflejó el cambio de un contexto sociocultural festivo-comunitario, a otro artístico-proyectivo concebido no solo como un espectáculo sino también como un concurso. De este modo, se transitó de la rueda como fiesta colectiva, a la *dictadura* de las juntas organizadoras y jurados de los festivales, y a hacer parte de un espectáculo con normas y reglas de obligatorio cumplimiento.



Fotografía 15. Aspecto de la tarima Eulalia Medrano en el XXVIII Festival Nacional de Bullerengue de Puerto Escondido. 2015. Fotografía Ma. Teresa Arcila.

Un cambio sociocultural notorio en la década siguiente (años 90) fue la organización y conformación de grupos de bullerengue, lo cual estuvo acompañado del uso de uniformes y la elección de nombres propios. Esto se debió a la necesidad de dotarse de una identidad que los hiciera reconocibles frente a otros grupos y al público de los festivales. También se presentó la paulatina sustitución de las jefas o matronas del bullerengue por directores y/o representantes -sin desconocerlas mientras

estuvieron vivas-; estos adoptaron responsabilidades como la dirección musical o garantizar la armonía de las relaciones internas y las relaciones del grupo afuera; en otros casos adoptaron la coordinación y búsqueda o gestión de recursos y, en otros, todas esas funciones a la vez.

Un efecto general de los festivales –identificado en varios estudios de corte antropológico- fue la espectacularización, o sea la asociación del bullerengue con un espectáculo cuya finalidad es *ser mirado por otros* pasivos, los espectadores, dejando en segundo plano el propio disfrute de los bullerengüeros. La parafernalia y *performatividad* del espectáculo terminaron siendo aceptadas y a ello se orientaron los elementos de la composición grupal: el arreglo personal, los gestos, la ubicación en la tarima, el uso de amplificadores, entre otros.

Otro cambio se presentó en las formas de trasmisión y aprendizaje, lo que permitió que en las décadas del 90 y 2000 coexistieran los dos modos ya identificados: el tradicional basado en el autoaprendizaje por observación e imitación, experiencia vívida cruzada por los afectos, al lado de sus mayores y centrada en la parentela; y el otro, surgido en la institucionalidad de las aulas y casas de cultura municipales, que se fue concretando en semilleros infantiles y juveniles a cargo de monitores. Esto amplió la base social del bullerengue, extendiéndose a nuevos grupos de edad.

En la década del 2000 se comenzó a estudiar e investigar el bullerengue de las agrupaciones de Urabá en las universidades del país –Bogotá y Medellín-, utilizando medios tecnológicos para grabar imágenes y sonidos y de paso produciendo hetero representaciones (la mirada del otro puesta sobre si) y discursos que modificaban el lugar social del bullerengue de la simple bulla a folclor o mejor a *cultura*, abandonando paulatinamente la carga peyorativa que se empleó durante varios siglos para nombrarlo. Los propios explicitaron en su lenguaje, referentes de autovaloración y auto-reconocimiento.

Tercer momento: la Nueva ola. Durante la primera década del siglo XXI cuatro o cinco situaciones de carácter sociocultural han ido emergiendo dando lugar a que se hable y discuta acerca de ciertas transformaciones que, probablemente, le están dando un rumbo con destino desconocido al bullerengue en Urabá.

De un lado, la formación de grupos de bullerengue conformados exclusivamente por jóvenes, cuando en la situación anterior, los mayores eran los protagonistas, los maestros y quienes desempeñaban los roles principales (*cantador/a* y *tambolero*) en los grupos; o mucho más atrás, cuando el bullerengue no era una actividad de o para jóvenes.

Asociada con la espectacularización se presenta una tendencia al delucimiento individual de *tamboleros* y bailarines (hombres), en detrimento de las interacciones y los diálogos que sustentaban la armonía en los grupos tradicionales. También se

observa mayor flexibilización en los roles musicales asociados con el género, cuya manifestación más evidente es la tendencia a movimientos exagerados de cadera en el baile, en los hombres; lo cual podría asociarse –aunque no exclusivamente– con el protagonismo cada vez mayor de jóvenes homosexuales en los grupos; también el surgimiento de tamboreras premiadas en los festivales por la calidad de su ejecución, en un entorno donde –con escasas excepciones– la ejecución del tambor alegre ha sido un rol masculino.

Un cambio muy significativo es el resurgimiento de las ruedas como un *revival* de la tradición callejera y una vuelta a la espontaneidad y a la libertad del bullerengue tradicional. Por más de dos décadas y solo en el marco de los festivales, las ruedas tenían lugar por fuera los espacios y tiempos oficiales de competencia, iniciándose al filo de la medianoche y durando hasta el amanecer. Pero un fenómeno reciente permite hablar del resurgimiento de las ruedas en los espacios públicos y abiertos de los parques y plazas de algunas localidades de Urabá, donde sin razón aparente los jóvenes se dan cita para tocar, cantar y bailar bullerengue. Para los portadores la diferencia entre la rueda y el festival es clara: el uno es competencia, el otro es compartir; en la tarima se disponen en media luna, en la rueda se colocan donde quieran; la rueda es goce y diversión, la tarima es espectáculo y exhibición de los mejores.



Fotografía 16. Rueda de bullerengue en San Juan durante el primer encuentro del Inventario participativo del bullerengue en Urabá. Octubre de 2017. Fotografía Ma. Teresa Arcila.

Podría enunciarse una última característica de aquello que se ha dado en llamar la nueva ola: la *tecnificación* del bullerengue. El uso generalizado de micrófonos, amplificadores y otros aparatos electrónicos, sumado a los criterios de valoración de los jurados en los festivales y a la formación vocal que reciben algunos cantadores -especialmente ciudadanos- en escuelas de música y conservatorios ha puesto en primer plano la afinación de los cantadores, la armonía y manejo de varias voces en los coros. Esto a contrapelo de la tradición, pues para los bullerengueros de antes la *desafinación* no era importante, lo que importaba era el goce y el disfrute colectivos.

De este modo, la tecnología se torna cada vez más necesaria; diríase indispensable, no solo para las presentaciones en tarima, también para las grabaciones y se asocia con oportunidades de contratación, es decir, con ella se abre un espacio para la comercialización del bullerengue. Con cierto asombro comprobamos que ninguna agrupación se opone a ello, ningún intérprete, ni siquiera los más rudos defensores de la tradición, pues son vistas como soluciones posibles frente a las enormes dificultades que ofrece la supervivencia de los bullerengueros y artistas en las condiciones socioeconómicas de Urabá.

Relación Música - Baile

En las descripciones consignadas hasta ahora, tanto del componente musical como dancístico se han dado puntadas sobre la importancia de comprender el bullerengue con un enfoque complejo, no fragmentándolo.

La relación más obvia, por la manera como se dan la mayoría de expresiones tradicionales bailadas es de doble vía, el baile expresa la música y la música afecta el baile. En el bullerengue esto es fundamental, no solo por la relación que ya se abordó entre el toque del tambor como llamado a los bailadores y como ordenador de la estructura del baile, sino por el acople que debe existir entre cantador, tambor y resto del grupo. Si el cantador no lleva su tonada, su “asunto” o acomodo con el tamborero, eso lleva a perder el baile.

Todos los elementos deben entrar en diálogo y en estado de atención. Si el cantador lanza un verso para el tamborero y éste le contesta con un repique, eso va a desencadenar determinadas acciones en los bailadores. Así mismo, si los bailadores están compenetrados, el bailaror hace algo fuera de lo común o la bailadora lleva su baile bonito, inspiran al cantador a un verso que mencione el baile o a un lereo, ello resulta en una acción en cadena que produce el acople necesario para un buen bullerengue.

Es más evidente que los bailarores reaccionen de manera imitativa al sonido del toque. En el caso del fandango, por ejemplo, ciertos golpes del tambor obligan al cambio del paso base y con el apoyo del peso del cuerpo en los pies se corresponde al sonido seco o *quemao*; pero también hay una respuesta somática a las acciones vocales y a su intención expresiva.

Hay una acción bastante importante en el bullerengue que es *la recogida*, la cual implica que el tamborero remata bien sus improvisaciones o adornos antes de volver a la base. Y es importante porque da el espacio para que la pareja se aleje del tambor e interactúe entre ella. Si durante un tiempo largo un tamborero no retoma la base y va de repique en repique, los bailarores se agotan (“queda loco”) yendo todo el tiempo al tambor. Un buen *tambolero se recoge* para que la cantadora y los bailarores también se puedan recoger.

Pero la relación más difícil de identificar es la que retroalimenta al tambor desde el baile, como se dijo antes, ésta es una interacción en doble vía porque cuando los bailarores sienten que faltan revuelos, se acercan al tamborero, inclinan su tronco, hacen énfasis en el contacto visual y le piden repiques. También lo regulan con diversos gestos si sienten que va muy acelerado. A veces esta comunicación visual no se cumple y por ende el tamborero no cumple su función de acompañar a los bailarores ni responde a los estímulos que éstos le dan. Por eso se llega a afirmar que “a un buen tambolero lo hacen la bailadora y el bailaror, porque ellos son los que exigen al tambolero a tocar” (Taller de música y danza, grupo Auténticas Palmeras. Necoclí, diciembre de 2107). Eso lo apoya Montes Niño en su tesis *Tocar el tambor de bullerengue al estilo de Emilsen Pacheco*:

Dado que el tamborero en sus recogidas y canteos “ordena” a los bailarores su forma de bailar, los revuelos no pueden ser tan largos para no agotar la recursividad y el físico de los bailarores, así como también para no tapar o “ahogar” el pregón del cantador. El tambor incide directamente en la regulación de la calma y la actividad en la rueda de bullerengue. Pero también es increpado a aumentar dicha actividad por los coros, los bailarores, los cantadores y por el mismo llamador (Montes Niño, 2015, 26)

Interacción con otras músicas.

El bullerengue en Urabá hace parte de su música tradicional que interactúa con las músicas tradicionales de otros migrantes regionales y con músicas comerciales como la salsa, la champeta o el reggaetón y más que todo con el sistema de amplificación conocido localmente como *picós* (pickups).

En el pasado la relación más sobresaliente del bullerengue se daba con las músicas tradicionales, especialmente el sexteto, el vallenato, las gaitas y bandas de los valles del Sinú y el San Jorge. En la actualidad el bullerengue se relaciona con las músicas comerciales que permean la región, porque es lo que escuchan quienes integran los grupos, especialmente los jóvenes. Sin embargo, esa relación podría describirse como tensión, por la expansión invasiva de las músicas que pueden considerarse foráneas. Su sobrevaloración ha desplazado a otras músicas tradicionales, pero hasta ahora no ha menguado al bullerengue.

Desde las primeras décadas del siglo XX, el bullerengue se relacionó de manera estrecha con el sexteto en Urabá. La historia del sexteto comienza con la llegada de trabajadores centroamericanos y cubanos a trabajar en varios ingenios en el Caribe y se fue extendiendo a medida que se desplazaban sus portadores. En Urabá hubo grupos de sexteto en San Juan, Mulatos, Arboletes y Chigorodó, los cuales tocaban en los mismos festejos populares que los bullerengues y se desplazaban a otras localidades.

A partir de las observaciones realizadas y las menciones en algunos talleres, se sabe que algunos músicos integraban ambos tipos de agrupación; cantadores y cantadoras, tamboreros que hacían las veces de bongoseros. Al parecer cada agrupación tenía su lugar y se complementaban más que competir entre ellas. Lamentablemente los grupos de sexteto casi han desaparecido del escenario festivo y musical de Urabá. En algunos testimonios se relata que las ruedas de bullerengue también compartían espacio con las músicas de pitos y tambores como gaitas, porros y cumbias, pero es más frecuente que sucedieran exclusivamente de bullerengue. Y que las parrandas de guitarra también coexistían con el bullerengue.

Con frecuencia los jóvenes bullerengueros reconocen su gusto por otras expresiones musicales como el reggaetón, la champeta, la salsa y el vallenato. Algunos con formación en otros instrumentos y también algunos cantantes, integran paralelamente ensambles de dichos géneros. No obstante, todos son enfáticos al señalar que su inmersión en el bullerengue cobra una dimensión que no se compara con ninguna otra manifestación. Un caso particular puede verse en la agrupación Cumbellé, que como lo indica su nombre, no solo interpreta bullerengue, pues en su propuesta sonora incluye repertorios y ritmos de pitos y tambores, aunque no los instrumentos de viento de dichas músicas.

Resulta incomprensible para los bullerengueros que los artistas y agrupaciones de vallenato sean, con frecuencia, invitados centrales en los festivales de su género y que dichos artistas reciban la prelación, las atenciones y el reconocimiento económico que ellos no han tenido. Cuando lo usual en las administraciones locales es la queja por falta de recursos, la inversión en una agrupación o un show con ese

tipo de invitados, representa varias veces el total del presupuesto invertido en todas las agrupaciones de bullerengue en un festival.

El contacto con músicas del Chocó se menciona solo recientemente, con la llegada a Urabá de personas que conociendo las músicas tradicionales de chirimía chocona se insertan en las dinámicas bullerengueras. Sin embargo su aparición es débil todavía.

Recomendaciones de Salvaguardia.

Las recomendaciones para la salvaguardia del bullerengue en Urabá aquí contenidas, se desprenden de un diagnóstico de las problemáticas que esta manifestación afronta en la actualidad en esta subregión de Antioquia y del Caribe colombiano, vistas a través de la experiencia de 16 protagonistas de ella que representan a los grupos de bullerengue y a algunas casas de cultura municipales.

En este numeral se describe, en primer lugar, el procedimiento que se siguió para elaborar el diagnóstico del bullerengue y el trabajo conjunto de identificación de medidas o acciones de salvaguarda. En segundo lugar se describen los problemas y dificultades asociados con la práctica del bullerengue; en tercer lugar, la priorización de estos según orden de importancia y finalmente, las acciones que los actores visualizan como necesarias para afrontar dichos problemas.

Procedimiento.

El diagnóstico del bullerengue en Urabá se realizó en el marco del Inventario participativo del bullerengue en Urabá proyecto que contó con el acompañamiento metodológico de la Universidad de Antioquia y de un equipo conformado por un musicólogo, maestra de danza y antropóloga. Los pasos realizados fueron los siguientes

Paso 1. *Encuadre.* Se presentó a los participantes la metodología del taller y los objetivos o logros que se esperan obtener.

Paso 2. *Pre Diagnóstico.* Se conformaron tres grupos de manera aleatoria y se les solicitó escribir en cada ficha un descriptor o palabra que diera cuenta de las ideas producto de la discusión conjunta.

Para comenzar se les propuso identificar los problemas y riesgos que amenazan al bullerengue en Urabá y sus efectos en la manifestación. Luego de identificados éstos se le solicitó nombrar en otras fichas las causas de esos problemas o riesgos identificados. A través de un relator nombrado por cada grupo se presentaron los resultados de cada grupo de trabajo al resto de participantes. Mientras el respectivo

relator iba presentándolas, las facilitadoras colocaban las fichas sobre el árbol situado en una pared visible, así: los problemas en el tronco, los efectos o consecuencias para la manifestación en las ramas y las causas en las raíces. La facilitadora agrupaba las tarjetas por temáticas afines o semejantes y se re categorizaron en frente de todos pidiendo aprobación para las nuevas denominaciones.

Paso 3. Priorización. En plenaria, la facilitadora retomó las fichas de los problemas previamente agrupadas por temas afines, volvió a presentarlos pidiendo pensar en aquellos que necesitaran una atención prioritaria. Uno a uno se sometieron a votación los problemas, es decir si la persona lo consideraba prioritario o no y se contabilizaron los votos, para luego definir una escala según orden de importancia de los problemas que afectan al bullerengue en Urabá.

Paso 4. Medidas o acciones de salvaguardia. Por medio del trabajo en plenaria y teniendo como base los problemas o riesgos identificados en el paso anterior, se pensaron posibles acciones necesarias de adelantar para mantener y preservar el bullerengue.

Paso 5. Sistematización. Luego de una primera escucha de las grabaciones del taller y luego de organizar las fichas en una base de datos se volvió a visualizar la información organizándola según las relaciones producidas entre problemas, causas, efectos y acciones o medidas. Con esa base se produjo el presente documento.

Estado de la manifestación.

El bullerengue en Urabá se manifiesta como una expresión artística y cultural en pleno vigor y vigencia, es decir, en la actualidad no se avizora una situación de riesgo para su existencia y continuidad. Por el contrario, atraviesa por un periodo de florecimiento que se mediría por el número de agrupaciones y participantes, la presencia de grupos infantiles y juveniles en los semilleros, los que aseguran por el momento su continuidad y permanencia. Si quisiera entrar en mayores precisiones podrían proponerse algunas diferencias: fuerza y vitalidad mayores en la zona costera del norte de Urabá y una dinámica menor en la zona bananera, al sur, Apartadó y Chigorodó.

El vigor de la manifestación puede expresarse a través de tres elementos importantes:

- La presencia de semilleros en casi todos los municipios, dinámica creada a partir de la década del 90 que hizo el bullerengue asequible a todas las edades y se deja de asociar con una práctica de los viejos

- Existencia de plataformas de encuentro, aprendizaje, intercambio y proyección de las agrupaciones, como son los festivales de alcance regional. Es importante mencionar aquí el efecto positivo que tuvo durante la década del 2000 la ejecución del Plan departamental de cultura y la realización de los Antioquia VIVE, lo cual fue un estímulo importante también para el bullerengue. Y los efectos negativos de la eliminación de este programa, entre otras políticas adversas a todo el ámbito cultural y los retrocesos a partir de la falta de apoyo por parte del gobierno departamental.
- Incursión de agrupaciones en la industria discográfica como forma de difusión del bullerengue. En la *década 2010-2020* las grabaciones discográficas comienzan a ser consideradas una necesidad para las agrupaciones, lo cual implica un giro a destacar, dada la importancia que la improvisación y la interpretación en vivo tienen para el bullerengue. Es probable que esta necesidad haya sido estimulada por la influencia de intelectuales y académicos que en sus investigaciones han utilizado dichos medios tecnológicos y por las grabaciones de bullerengueras en otras regiones del país.

Problemas, riesgos y dificultades del bullerengue en Urabá.

Como síntesis del árbol de Problemas, método por medio del cual se lograron identificar 27 problemas y dificultades, y luego de ser reagrupados, los portadores como producto de un trabajo colectivo identificaron 6 problemáticas principales del bullerengue en Urabá en la actualidad, las cuales en orden de importancia son las siguientes:

- 1º Desorganización del sector bullerengüero.
- 2º Clientelismo y desvío de recursos de la cultura.
- 3º Falta de formación y capacitación de la comunidad bullerengüera.
- 4º Inconformidades con los festivales de bullerengue.
- 5º Difusión y valoración escasa del género.
- 6º Problemas y tensiones entre agrupaciones e internos de cada una.

A continuación se describe cada una de ellas.

- **Inconformidades con los Festivales.**

En la actualidad se llevan a cabo 4 festivales de bullerengue durante el segundo semestre de cada año: Puerto Escondido, Turbo, Necoclí y María La Baja. Estos son bastante apreciados por tratarse de los únicos espacios donde pueden ofrecer al público el trabajo que desarrollan durante el año. Sin embargo, los bullerengueros también identifican distintos tipos de situaciones inconvenientes que allí se presentan:

Problema	Causas	Efectos o consecuencias
Falta de estímulos a los grupos. Los festivales premian solo con dinero.	Falta de iniciativa en los organizadores de los festivales	Los grupos solo compiten por el dinero, creen que es lo único que pueden recibir
Maltrato a los bullerengueros, condiciones deficientes de alojamiento y alimentación, elección de jurados, premios, preferencia por otros espectáculos musicales, reglas que modifican la tradición, etc.	Existen intereses políticos y económicos tras los festivales Juntas organizadoras que no tienen experiencia ni conocimiento del bullerengue.	Se desvirtúa la práctica y el objetivo de los festivales, tales como son el intercambio de saberes y el encuentro de los grupos
Tecnificación de la tradición bullerenguera	Los festivales eligen jurados que no conocen la tradición bullerenguera e imponen parámetros de otras músicas	Pérdida de la espontaneidad propia del bullerengue

- **Cientelismo y desvío de recursos de la cultura.**

Si bien los recursos que el estado central y departamental destina para arte y cultura son escasos y cada año son objeto de nuevos y significativos recortes, la situación se agrava a nivel local, producto del mal manejo que los administradores públicos les dan. A esto se agregan ciertos servicios, intercambios y relaciones que algunos grupos de bullerengue entablan con políticos locales en las cuales resultan engañados.

Problema	Causas	Efectos o consecuencias
Falta de compromiso de las administraciones municipales de la región con el bullerengue	Desvío de los recursos de cultura Manejo inadecuado de los presupuestos de los municipios Falta formación en mecanismos de participación y ejercicio de veeduría ciudadana.	Decaimiento de los procesos de grupos por desanimo. Dificultades para solventar gastos de los grupos.
Falta de compromiso de la administración departamental.	Políticas adversas hacia la cultura por parte de la gobernación de turno.	
Falta de apoyo económico por parte de administraciones municipales y el sector privado.	Desconocimiento de los derechos y de planes de cultura. Falta de gestión por parte de los grupos.	Deserción de los bullerengueros por cansancio, insatisfacción o por imposibilidad de sostenimiento. Escasos recursos para buen desarrollo de la práctica (vestuarios, instrumentos, circulación)
Falta de monitorias en muchos territorios de la región.	Clientelismo. Mal uso de los recursos y no creación de vacantes laborales para las personas adecuadas.	No se garantiza la continuación de los procesos.
Por politiquería se excluyen a los grupos de los espacios oficiales	Clientelismo, Desconocimiento de los derechos	Buscar espacios que no ofrecen las condiciones adecuadas. Se crean rencillas entre los grupos

- **Desorganización del sector bullerengüero: grupos, intérpretes, portadores de la manifestación.**

Desde tiempo atrás los bullerengüeros reconocen la necesidad de la organización de para la representación en los diferentes espacios, para la defensa de sus intereses y la resolución de sus necesidades, y se han producido intentos de organizarse (por ejemplo, RENBULLEC). Esas incitativas han tenido reveses y hasta ahora no ha sido posible conformarla; antes se reconoce que en tiempos recientes se han venido presentando desencuentros y tensiones que debilitan los lazos y relaciones (el tejido social) entre ellos.

Inventario participativo del bullerengue en Urabá

Problema	Causas	Efectos o consecuencias
No hay gremio unido para reclamar los derechos	Desorganización del sector bullerenguero	Se expresan inconformidades particulares pero no una voz unificada, no se genera impacto
Los artistas no son escuchados	Desinterés de políticos de turno. Ausencia de bullerengueros en espacios de participación	

- **Falta de formación y capacitación de la colectividad portadora de la manifestación.**

La mayor parte de los integrantes de los grupos de bullerengue poseen una formación escolar de básica primaria; las minorías se sitúan en los dos extremos. De un lado, los bullerengueros no alfabetizados, especialmente, pescadores y agricultores; del otro, quienes tienen o están adelantando su formación en educación superior. Adicionalmente, los grupos reconocen falencias, las que tienen como contraparte en escaso desarrollo de capacidades en los sujetos para gestionar y administrar los recursos. La administración de los grupos y la gestión autónoma de recursos hacen parte de las nuevas demandas que han surgido con la formalización del bullerengue.

Problema	Causas	Efectos o consecuencias
Inadecuado uso y gestión de los recursos internos de los grupos	Falta formación y/o capacitación de la comunidad bullerenguera para la gestión y la administración. "No estamos capacitados para pensar administrativamente nuestros recursos ni para proyectar una agrupación".	Causa desestabilidad en el funcionamiento de los grupos. Y no se profesionaliza el gremio ya que mantiene la mentalidad de dependencia económica de las alcaldías

	Escasez de medios de subsistencia y de trabajo para los bullerengüeros. Afán de supervivencia. Falta transparencia en el manejo de recursos de grupo por parte de algunos directores	
Falta profesionalización de los grupos.	Poca formación general de los actores del bullerengue (muchos no alcanzan un nivel académico de bachillerato)	Estancamiento del género. No se proyecta el grupo ni la práctica. No se accede a contratación. Es más difícil gestionar

- **Escasa difusión del género y falta de valoración por parte de la población de Urabá en general.**

Como práctica ancestral y tradicional del grupo étnico cultural afrodescendiente o negro del Caribe, el bullerengue no encuentra un espacio suficiente en el gusto y las preferencias populares y masivas de la población regional de Urabá y menos del resto del departamento. Además, se ve relegado por la difusión de otras músicas que se aprovechan de los circuitos comerciales y el aparato escolar tampoco abre sus puertas de manera oficial para ser enseñado y reconocido por las nuevas generaciones.

Problemas	Causas	Efectos o consecuencias
Desconocimiento del bullerengue de parte de mandatarios de turno y de la población en general.	Excesiva circulación y difusión de las músicas comerciales en comparación con las tradicionales. Los medios de comunicación no difunden bullerengue.	Poco amor y valoración en población general por el bullerengue.
Poca formación de público para el bullerengue y en general para las manifestaciones culturales.	Ausencia de bullerengue en las instituciones educativas. No se vinculan a las I.E en las dinámicas del bullerengue.	Hay gusto más no apropiación.

Inventario participativo del bullerengue en Urabá

<p>La tradición no se enseña desde la escuela.</p>	<p>Los mismos rectores cierran sus puertas a la posibilidad de tener semilleros o presentaciones de bullerengue porque no conocen y no lo valoran</p>	
<p>Poca valoración del bullerengue como manifestación artística (dirigentes, empresa privada, población general)</p>	<p>Falta de conocimiento de la manifestación. Los mismos bullerengueros no le dan el lugar a la misma. Los mismos festivales de bullerengue dan más importancia a los cantantes invitados (reggaetón, champeta, vallenato)</p>	<p>Invisibilización del bullerengue como manifestación cultural valiosa.</p>
<p>Grabaciones, producciones, discográficas existentes no suenan en la radio, entrevistas, etc.) Falta reconocimiento para los artistas locales</p>	<p>Falta de gestión de los grupos para visibilizar y promover la manifestación.</p>	<p>Desconocimiento del bullerengue</p>
<p>Poca circulación: muchos grupos no contemplan otras plataformas de proyección. Solo trabajan para festivales</p>	<p>Falta de visión del sector bullerengüero hacia su oficio. Falta gestión y formación para ello.</p>	<p>No se visibiliza la práctica en otros espacios culturales distintos a los festivales. Se desaprovechan oportunidades económicas y de valoración de la práctica.</p>
<p>Falta de interés de las nuevas generaciones para la práctica del bullerengue (muy marcado en Turbo)</p>	<p>Poca difusión y proyección del género. Pérdida de los espacios públicos para la tradición bullerengüera. Invasión de ritmos foráneos y sobrevaloración de la música comercial.</p>	<p>Muy poca participación de nuevas generaciones en el bullerengue. Se pierde la tradición por imposibilidad de transmitir el saber a una generación que lo quiera recibir. Se adoptan mentalidades y formas de vida propuestas por músicas inadecuadas.</p>

- **Problemas y tensiones de carácter relacional e interpersonal entre agrupaciones e internos.**

Dificultades de funcionamiento interno, de organización y producción de acuerdos y consensos internos, sumado a la proliferación y reproducción de grupos en Urabá hacen cada vez más exigentes los parámetros de calidad y plantean retos importantes para los directores y representantes. Estas situaciones no pocas veces se reflejan en divisiones internas y conformación de nuevas agrupaciones, no su desaparición, lo cual es signo de la explosión del bullerengue en Urabá.

Situaciones como la presencia cada vez más evidente de bullerengueros homosexuales de ambos sexos en los grupos con actitudes y comportamientos excluyentes, generan tensiones en las agrupaciones de adultos y mayores, de los que muy pocos se atreven a hablar.

Problemas	Causas	Efectos o consecuencias
Indisciplina de muchos integrantes de los grupos	Falta sentido de pertenencia con el bullerengue	Incide en la poca valoración de la práctica
Dependencia de la figura de director	Mala comprensión del rol de director, ejercicio inadecuado del liderazgo, falta de liderazgo descentralizado	Estancamiento y mal funcionamiento del grupo
Personas no gratas (cizañeras) dentro del sector bullerengüero.	Falta de capacidad de reconocer el trabajo del otro y del aporte de los jóvenes a la permanencia y construcción del bullerengue actualmente.	Tensiones entre los grupos, desánimo y división
Los grupos se están volviendo excluyentes.		La gente que le gusta no se acerca, porque no encuentra aceptación. Se pierden talentos.

Es necesario anotar que uno de los problemas que más afecta a las manifestaciones de PCI, *las dificultades para la trasmisión de la práctica o la tradición*, no se nombró

Inventario participativo del bullerengue en Urabá

aquí como un problema en sí mismo, aun cuando se lo encuentra inmerso en algunos de ellos. Se menciona, por ejemplo, en • *Escasa difusión del género y falta de valoración* y en • *Clientelismo y desvío de recursos de cultura*. Y está asociado con las actividades de las casas de la cultura (monitorias) y con la inexistente inserción de su enseñanza en las instituciones educativas.

Problema	Causas	Efectos o consecuencias
Poco conocimiento de la tradición por parte de algunos monitores y formadores jóvenes	Falta de transmisión del saber ancestral. Recelo de los maestros para compartir el conocimiento.	Desdibuja las bases tradicionales de la práctica. Perjudica y transforma la práctica con innovaciones no compatibles con el sentido del bullerengue. Nuevas generaciones crecen con vacíos e imprecisiones en el saber del bullerengue.
La tradición no se enseña desde la escuela.	Los mismos rectores cierran sus puertas a la posibilidad de tener semilleros o presentaciones de bullerengue porque no conocen y no lo valoran	

Problema	Causas	Efectos o consecuencias
Falta de monitorias en muchos territorios de la región.	Clientelismo. Mal uso de los recursos y no creación de vacantes laborales para las personas adecuadas	No se garantiza la continuidad de los procesos artístico-culturales

A partir de este resultado se enfocan las medidas o acciones de salvaguardia como posibles soluciones que los participantes formularon frente a cada problema.

Medidas o acciones de salvaguardia.

Frente al problema que se considera más importante, *Desorganización del sector bullerengüero*, las iniciativas que se avizoran como necesarias y posibles son dos:

- Conformación de una red de bullerengue de Urabá para el fortalecimiento conjunto
- Conformar corporaciones con personería jurídica para contratar proyectos y eventos y tener mayor incidencia en las decisiones.

Arriba se mencionó la experiencia reciente de organización, RENBULLEC (2015), Asociación Nacional de Hacedores, Gestores, Grupos, Festivales, Encuentros de Bullerengue, la cual se creó formalmente, dotándose de estatutos y junta directiva y, sin embargo, no alcanzó a celebrar su primera asamblea, programada para octubre de 2016. Este proceso fallido de organización dejó secuelas en quienes la lideraron. A pesar de que lo sucedido no fue o ha sido objeto de análisis por parte del sector, parece haber un consenso inicial en que se puede reemprender la iniciativa con nuevas asesorías y acompañamientos.

El 2º problema en importancia, *Clientelismo y desvío de los recursos para cultura*, es un tema de vieja data y frente al cual algunos se han plegado y otros se han declarado impotentes resurgen ahora propuestas de acciones que dan cuenta de la necesidad de ejercer los derechos constitucionales de participación y veeduría ciudadana.

- Fiscalizar la gestión de recursos de las administraciones municipales como ciudadanos comunes.
- Asistir a las rendiciones de cuentas de las administraciones locales.
- Solicitar a Contraloría departamental, al Ministerio de Cultura un control más cercano de los recursos, ir directamente al beneficiario.
- Realizar iniciativas de formación y capacitación de la comunidad portadora frente a espacios de veeduría ciudadana.
- Participar en los espacios de planeación del desarrollo local, planes de cultura y en los consejos municipales de cultura, donde los hay, incluso pulsar por tener participación en el consejo departamental de cultura.

Frente a esto reconocen, además, que necesitan formación y capacitación, lo cual está en sintonía con el tercer problema en importancia.

3º. Poder avanzar en soluciones al tercer problema en importancia, *Falta de formación y capacitación de la comunidad bullerengüera*, les sugiere buscar apoyo para su cualificación en entidades públicas nacionales y departamentales.

- Adelantar actividades de capacitación de la comunidad portadora en formación general, procesos básicos, gestión de recursos, administración, trabajo en equipo, elaboración y ejecución de proyectos, patrimonio, entre otros.

Se postula un Comité provisional que adelante gestiones de procesos de formación como el Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia, SENA y la Universidad de Antioquia.

Para abordar las causas y consecuencias del 4º problema en importancia, *Inconformidades con los festivales de bullerengue*, se plantean las siguientes medidas o acciones:

- Contratar jurados de mayor conocimiento y trayectoria en el bullerengue, equilibrar la terna
- Proponer premios que estimulen la práctica misma, como grabaciones musicales, posibilidades de circulación, instrumentos, entre otras.

Para sacar adelante las propuestas de mejoramiento de los festivales, se plantean tres tipos de acciones que pueden ser paulatinas, pero no excluyentes entre si y que dependen de las posibilidades de cada agrupación:

- 1) Actuar desde la cercanía con las Juntas Organizadoras incidiendo en sus decisiones.
- 2) Expresar de forma conjunta sugerencias, inconformidades y exigencias por parte de la comunidad bullerenguera.
- 3) Optar por postura radical de bloqueo colectivo de los grupos de Urabá a los festivales, si no mejoran las condiciones.

El 5º problema en importancia, la *Difusión escasa y falta de valoración del género*, si bien no se consideró uno de los problemas principales o de mayor importancia, se genera bastante inquietud, pues se trata muchas veces de grupos maduros y con altas calidades que se ven postrados en la inactividad pues no se les presentan opciones de grabación y de circulación. Frente a este se postuló la siguiente medida aun incompleta:

- Utilizar los diferentes medios de comunicación regionales.

El 6º en importancia y último problema identificado en el marco del Inventario participativo del bullerengue en Urabá fue *Problemas y tensiones internos y entre agrupaciones*. Estos problemas atañen a los sujetos bullerengueros y sus subjetividades y tiene mucho que ver con liderazgos internos mal entendidos que, tal como se expresó, generan dependencias bien sea porque los demás miembros

de la agrupación -por comodidad- acatan pasivamente las directrices y decisiones de su director. O, al contrario, porque el director se encarga de generar una dependencia que inmoviliza a los demás integrantes de la agrupación para actuar de forma creativa y autónoma, pues está ansioso de reconocimiento público.

En los roces históricos entre bullerengueros no es despreciable el lugar que ocupan los fuertes egos.

Las medidas que se propone para abordar estas situaciones son las siguientes:

- Vincular la formación humana de los integrantes y desde los semilleros: habilidades para la vida (Unicef).
- Potenciar la figura de "segundo al mando" que existe en los grupos.
- Delegar responsabilidades.
- Desarrollar liderazgos dentro del respectivo grupo.

Las acciones de salvaguardia frente a los problemas o debilidades 5º y 6º no se trabajaron con mayor detalle por falta de tiempo.

Decisiones y recomendaciones.

Ante las opciones y caminos posibles para adelantar un proceso de salvaguardia del bullerengue en Urabá: 1) postulación para su inclusión en la LRPCI y formulación de un PES y 2) gestión propia de proyectos y acciones de salvaguardia sin necesidad de aspirar a una declaratoria, al menos por el momento, el equipo de acompañamiento metodológico de la Universidad de Antioquia se acogió a las decisiones tomadas por este colectivo.

No son desconocidas las complejidades y el compromiso general que entrañan para el sector –en las condiciones organizativas actuales- continuar el proceso de inclusión del bullerengue de Urabá en la LRPCI y la elaboración de un PES, por tratarse de un proceso participativo que nadie podía reemplazar o hacer por ellos.

En la discusión que se abrió, se presentaron algunos planteamientos tales como que mientras no hubiera una mayor organización y articulación entre los bullerengueros de Urabá no habría condiciones reales para adelantar un proceso de participación amplia que permitiera elaborar un PES. Otros dijeron estar de acuerdo con avanzar hacia la inclusión y patrimonialización del bullerengue, así fuera algo difícil y demandara esfuerzos, porque el objetivo de visibilización del mismo lo ameritaba. Una persona opinó que no creía que éste fuera el momento para tomar una decisión al respecto, pues era necesario tener mayores elementos de análisis.

Al final de la discusión se decidió por votación no continuar el proceso de inclusión en la LRPCI y más bien avanzar en las acciones que el mismo sector pueda

desarrollar, especialmente la organización y la gestión para la formación de los portadores. De 10 personas presentes al momento de la decisión, representantes de 8 grupos de bullerengue y dos casas de cultura, 6 votaron negativamente la inclusión en la LRPCI, 3 positivamente la inclusión en la LRPCI y una por abstenerse de decidir en este momento.

Por lo tanto, teniendo en cuenta que el bullerengue en Urabá no atraviesa actualmente por una situación de riesgo inminente de desaparición y, por el contrario, se hace evidente su vitalidad y las condiciones favorables para su continuidad y fortalecimiento, esta decisión se considera acertada.

Las acciones temporales aprobadas por el grupo son las siguientes:

- Retomar las medidas o acciones identificadas como urgentes en el presente diagnóstico participativo.
- Conformar un comité provisional para la gestión de procesos de formación, el cual quedó conformado por Níver Hurtado (Cumbellé), Marino Sánchez (Casa de la cultura de San Juan) y Daniela Vivas (Bulla y Tambó).
- Avanzar en la elaboración de una propuesta de red urabaense de bullerengue, la cual podrá irse ampliando más adelante para incluir a otros grupos y actores de la región.
- Realizar un próximo encuentro a finales de febrero del 2018, el cual la Casa de la cultura de San Juan de Urabá se ofrece para recibir.

Por parte del equipo de acompañamiento metodológico del Inventario participativo, además de acoger lo anterior, se sugiere lo siguiente:

- Partiendo un proyecto previamente formulado (2015) denominado *Por una red caribeña de bullerengue*, el cual debe ser ajustado al alcance actual y presentado a próxima convocatoria pública o interna de la Universidad de Antioquia, apoyar el proceso de organización, articulación y comunicación entre las agrupaciones y actores del bullerengue en la región de Urabá.
- Efectuar de manera participativa un balance y evaluación de la experiencia que dejó el proceso organizativo que quedó trunco con RENBULLEC.
- Apoyar la búsqueda de recursos para desarrollar las acciones de formación y capacitación que en este diagnóstico preliminar se identificaron como necesarias.
- Profundizar el actual diagnóstico del bullerengue en Urabá incluyendo un mayor número de agrupaciones y actores de la manifestación
- Sensibilizar y estimular a otros actores de la región Caribe para que adelanten su propio inventario participativo de bullerengue y a futuro pueda realizarse un encuentro de bullerengueros del Caribe colombiano donde se discuta sobre el futuro de la manifestación.

Registro documental.

Ver Anexo 2. Base de datos bibliográfica, discográfica y videográfica (disco externo),

Referencias bibliográficas

Calderón Castaño, C. c. (2017). El conocimiento tradicional de los pescadores artesanales del barrio La Playa del municipio de Turbo Antioquia como alternativa al desarrollo. Monografía de Grado para optar al título de Antropólogo. Universidad de Antioquia, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Departamento de Antropología. Turbo – Antioquia

Gómez Barrero, I. Y. (2013). Los grupos tradicionales de bullerengue en el XXII festival y reinado nacional del bullerengue en Puerto Escondido, Córdoba, Colombia. Una etnografía sobre sus prácticas y encuentros. Facultad de Artes ASAB. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá, 2013.

List, G. (1994). Música y poesía en un pueblo colombiano: una herencia tri-cultural. Colegio Máximo de las Academias Colombianas.

Maya, Muñetón y Horbath. Conflicto armado y pobreza en Antioquia – Colombia. Volumen 37 N° 65: enero – junio de 2018. Bogotá: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.

Montes Niño, D. L. Tocar el tambor del bullerengue en el estilo de Emilsen Pacheco. Trabajo de grado para optar al título de Magister en Estudios Artístico, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá, 2015.

Rojas E., J. S. (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, núm. 2, julio-diciembre. Pp. 139-157 Pontificia Universidad Javeriana.

Osorio Gómez, J. (2006). Pueblos itinerantes de Urabá. La historia de las exclusiones. Retrato. Universidad Internacional de Andalucía. Sede Iberoamericana Santa María de la Rábida.

Franco Medina, C. A. (1987). Bailes cantados de la Costa Atlántica. Nueva Revista Colombiana de Folclor. Vol. 1, N° 2, Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. P.p. 55-67.

Inventario participativo del bullerengue en Urabá

Entrevistas:

Marino Sánchez Cuesta, director de cultura de San Juan de Urabá. Turbo, noviembre de 2017.

Padre Neil Quejada, párroco del Santo Ecce Homo. Turbo, diciembre de 2017

José Dolores Rodríguez, historiador local, sextetero y docente. San Juan de Urabá, octubre 2017.

Yarley Escudero – Happy, tamborero, cantautor integrante de la agrupación Cumbellé. Turbo, diciembre de 2017.

Anexos

Anexo 1. Ficha de identificación de la manifestación.

Anexo 2. Base de datos bibliográfica, discográfica y videográfica (disco externo),

Anexo 3. Fotografías - 2017 (disco externo).

Anexo 4. Documental Bullerengue, piel y tambores (CD anexo).

Anexo 5. CD doble Urabá en cantos de bullerengue (CD anexo).