



El llamado de los tambores: apropiación del bullerengue en la ciudad de Medellín

Lucas Ochoa Roldán

Tesis de maestría presentada para optar al título de Magíster en Músicas de América Latina y el Caribe

Asesor

Darío Alberto Blanco Arboleda, Doctor (PhD) en Ciencia Social con especialidad en Sociología

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe

Medellín, Antioquia, Colombia

2026

Cita	(Ochoa Roldán, 2026)
Referencia	Ochoa Roldán, L. (2026). <i>El llamado de los tambores: apropiación del bullerengue en la ciudad de Medellín</i> [Tesis de maestría]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
Estilo APA 7 (2020)	



Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe, Cohorte IV.



Biblioteca Carlos Gaviria Díaz

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

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

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



Agradecimientos

Quiero comenzar expresando un especial reconocimiento a mi asesor, Darío Blanco Arboleda, por su acompañamiento riguroso y exigente, por su orientación constante y por un cuidado que, en muchos momentos, desbordó el ámbito académico para convertirse en un apoyo emocional fundamental que permitió llevar esta investigación a buen puerto. Cuando uno escribe lo hace con el cuerpo todo, y en ese proceso emergen fantasmas y miedos difíciles de contener. En ese tránsito, el profe Darío fue un bastón firme para atravesar la oscuridad y encontrar nuevamente el camino.

A los profesores de la Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe, en especial a Carolina Santamaría y Juan Sebastián Ochoa, por su acompañamiento dedicado, por la generosidad al compartir sus conocimientos y por orientar la enseñanza hacia una reflexión crítica, situada y comprometida con los contextos que habitamos.

A los jurados, Alejandro Tobón y Juan Sebastián Rojas, a quienes admiro profundamente por su trayectoria, por la lectura atenta y juiciosa de este trabajo y por sus comentarios, formulados como correcciones y sugerencias, que contribuyeron de manera decisiva a fortalecer la calidad y la rigurosidad de esta investigación.

A Jorge Humberto Ochoa Botero y María Elena Roldán Henao, padre y madre, por ser un apoyo incondicional en el camino de la academia y de la vida misma. Su acompañamiento, su confianza permanente y su presencia afectuosa hicieron posible la realización de esta maestría.

Finalmente, a todas las personas que hicieron parte de esta investigación, verdaderos coautores y artífices de las reflexiones más profundas que aquí se presentan. Su compromiso y su hacer colectivo continúan dando forma a una comunidad de las músicas tradicionales en la ciudad: una comunidad amplia, viva y diversa, donde quepamos todas y todos.

Tabla de contenido

Resumen	9
Abstract	10
Introducción	11
¿Por qué hacer este trabajo?	13
Reflexión teórica/metodológica	13
CAPÍTULO 1: Una introducción a los diferentes campos de interacción alrededor del bullerengue en la ciudad de Medellín	18
Introducción	18
PARTE I: el multiculturalismo y las nuevas políticas de representación en la ciudad	20
El multiculturalismo como régimen de representación de la mismidad y la otredad	20
La música como herramienta política y estrategia de autodeterminación.	23
PARTE II: la industria musical y el bullerengue como género musical	25
Las grabaciones que se escuchaban en Medellín a finales de los 90	30
Los bullerengueros llegan a la ciudad.....	31
PARTE III: Los festivales de competencia y el bullerengue como patrimonio cultural.....	33
La festivalización del bullerengue	34
La patrimonialización del bullerengue.....	34
Conclusiones	36
Capítulo 2. El llamado de los tambores. Significados del bullerengue en la ciudad de Medellín. 38	
Introducción	38
Identidad y música en la posmodernidad	39
Músicas tradicionales e identidades contemporáneas en la ciudad.....	42
El llamado de los tambores	44
El problema de la apropiación cultural	47

El concepto de apropiación cultural	49
La explotación cultural	50
Acercamientos desde la humildad y el respeto	54
Conclusiones	58
Capítulo 3: Bullerengue, una música de tradición empática y participativa.	61
Introducción	61
Desamparo cultural en la ciudad de la furia	62
DIMENSIÓN ARTÍSTICA-MUSICAL	65
Breve análisis de la ontología musical del bullerengue	65
Dimensión formal: el bullerengue como canto responsorial	66
Reflexión sobre las implicaciones de la dimensión formal	68
Dimensión performativa: comunicación y lenguaje corporal/musical del bullerengue como un baile cantao.	70
Relación voz principal – respondonas: la función catártica de los guapirreos	71
Relación tambor - bailadora – bailador: cortejo	72
La rueda de bullerengue empática y participativa	74
La función catártica de la rueda	76
DIMENSIÓN SOCIOESPACIAL DEL BULLERENGUE	78
El bullerengue como un campo de relaciones.....	79
“El asunto”, principal diferencial de poder.....	79
Los semilleros como un subcampo de relaciones	81
La rueda como producción de territorialidades disidentes: toma del espacio público	81
La rueda como fiesta musical	84
Conclusiones	87
Conclusiones finales.....	89

Referencias93

Lista de figuras

Ilustración 1- Afiche del conversatorio "El bullerengue desde una experiencia de ciudad"	19
Ilustración 2 - Esquema básico de la estructura formal del bullerengue.....	68
Ilustración 3 - Representación espacial de una rueda en vista superior, donde se observa su estructura circular y la disposición de los roles.....	74
Ilustración 4 - Afiche del primer encuentro de carácter asambleario de las músicas tradicionales en la ciudad, realizado el viernes 5 de abril de 2024 en la casa cultural La Chispa.	89

Resumen

El presente trabajo de investigación analiza la apropiación y resignificación del bullerengue — expresión musical y dancística tradicional del Caribe colombiano— en el contexto urbano de Medellín, abordándolo como un fenómeno sociocultural complejo que articula procesos de construcción identitaria, negociación intercultural y producción de comunidad. Desde una perspectiva etnográfica y reflexiva, el estudio se centra en los procesos de recepción y apropiación urbana de una práctica históricamente racializada y subalternizada, explorando cómo interpela a los habitantes de la ciudad, particularmente a jóvenes, y qué significados se producen en los espacios urbanos donde se practica.

La investigación muestra que el bullerengue no se traslada intacto a la ciudad, sino que se reconfigura a través de mediaciones como la circulación discográfica, los procesos pedagógicos y, de manera central, la rueda de bullerengue. La rueda se analiza como un dispositivo performativo y socioespacial que organiza la experiencia musical, posibilita formas de participación horizontal y permite tramitar emociones colectivas, sentimientos de desarraigo y búsquedas de raíces ancestrales, al tiempo que habilita la imaginación y el ensayo de nuevos mundos posibles. Asimismo, se problematizan las tensiones entre reconocimiento y apropiación cultural, señalando tanto los riesgos de extractivismo cultural como las apuestas por prácticas basadas en el diálogo de saberes, la justicia epistémica y la construcción de formas más justas y empáticas de habitar la ciudad.

Palabras clave: bullerengue, rueda, identidad, comunidad, ciudad.

Abstract

This research analyzes the appropriation and re-signification of bullerengue—a traditional musical and dance expression from the Colombian Caribbean—within the urban context of Medellín, approaching it as a complex sociocultural phenomenon that articulates processes of identity construction, intercultural negotiation, and community formation. From an ethnographic and reflexive perspective, the study focuses on the processes of urban reception and appropriation of a practice that has been historically racialized and marginalized, exploring how it engages city dwellers, particularly young people, and what meanings are produced in the urban spaces where it is practiced.

The research demonstrates that bullerengue does not migrate to the city intact, but is instead reconfigured through mediations such as the circulation of recordings, pedagogical processes, and, most centrally, the bullerengue rueda. The rueda is analyzed as a performative and socio-spatial dispositif that organizes the musical experience, enables forms of horizontal participation, and allows for the processing of collective emotions, feelings of displacement, and searches for ancestral roots, while also enabling the imagination and rehearsal of new possible worlds. The study also problematizes the tensions between recognition and cultural appropriation, highlighting both the risks of cultural extractivism and the pursuit of practices grounded in dialogue among knowledges, epistemic justice, and the construction of more just and empathetic ways of inhabiting the city.

Keywords: Bullerengue, rueda, identity, community, city.

Introducción

Desde mis estudios en antropología desarrollé un profundo interés por la presencia de las músicas tradicionales de las costas Caribe y Pacífico en la ciudad. Aún hoy me resulta fascinante observar cómo estas expresiones musicales acompañan diversos procesos de movilización social: marchas y protestas pacíficas que recorren las calles al ritmo de gaitas y tambores, y que suelen culminar en una rueda en algún espacio público. Este interés me llevó a involucrarme de manera rigurosa en el estudio de las gaitas, lo que me permitió, en 2016, ingresar al grupo Gaiteros del Hato Viejo. Este colectivo no solo se dedica a la interpretación de las gaitas, sino que desde sus inicios integra también el estudio y la práctica de los bailes cantaos, en particular el bullerengue y la tambora.

Cuando empecé a frecuentar las ruedas¹ en la ciudad, alrededor del 2014, las gaitas predominaban. Hablar de rueda era hablar de música de gaitas. Por ese tiempo, el Festival del Porro de Santa Rosa de Lima, que se lleva realizando casi ininterrumpidamente por más de tres décadas en la comuna 13, me permitió conocer a agrupaciones de gaita muy reconocidas como Canto Arena, Los Gaiteros de Ovejas, Trapiche de Colomboy, el maestro Sixto Silgado Paíto y sus Gaiteros de Punta Brava; grupos con los que se realizaron ruedas memorables en distintas partes de la ciudad, pero sobre todo en el Parque del amor, al pie de la estación Floresta del metro, lugar que fue el territorio por excelencia de la rueda por muchos años. Por la tarima del festival del porro también pasamos los grupos emergentes de la gaita joven de la ciudad, como El Trinar de la Montaña, Gaiteros del Hato Viejo y La Colombina de Eafit, por intermediación de los amigos de Canto Arena, el único grupo profesional de gaitas de Medellín y ganador del Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene en el año 2022. Por la realidad que acabo de narrar decidí emprender mi investigación del pregrado en antropología sobre las gaitas en la ciudad (Ochoa, 2022). Pero la realidad ha ido cambiando poco a poco. Si bien aún se escuchan gaitas, ha habido un aumento significativo de la apropiación del bullerengue. Hoy las ruedas suenan más a bullerengue que a otra

¹ La rueda es la principal forma de expresión del bullerengue en la ciudad: una manifestación festiva, generalmente realizada en espacios públicos abiertos, organizada por los propios practicantes, cuyo nombre proviene de la disposición circular de cantadores, bailadores y respondones. Esta práctica será abordada y desarrollada en detalle a lo largo de la presente investigación.

cosa. Además, hace algunos años se han creado grupos como Legado, Travesía y Sol Resonante, que integran personas tanto de territorios bullerengüeros como de Medellín, y que hoy por hoy son muy activos tanto en la oferta cultural de la ciudad y en las ruedas, como en los distintos festivales de competencia de la región Caribe. Es entonces inevitable preguntarse por el porqué de este desplazamiento. Por otro lado, en mi trabajo de grado de antropología quedé con la sensación de no haber podido profundizar lo suficiente en el debate teórico y metodológico alrededor del tema de las músicas tradicionales en la ciudad, dadas las trabas y limitaciones propias de haber emprendido el proceso de investigación en plena pandemia del Covid. Esta es precisamente la principal motivación que tuve para acceder a la Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe, lo que me permitió seguir pensando en este tema, seguir “echándole cabeza”, porque siento que todavía hay mucho por reflexionar críticamente. En este sentido, la intención de hacer esta maestría responde al deseo de obtener más herramientas teóricas y metodológicas, además de participar en los espacios de reflexión y debate crítico que las clases ofrecen. La maestría se convierte, así, en una excusa para disponer de más tiempo y espacios que me posibilitan refinar el análisis y desarrollar mejor mis ideas sobre este tema de interés.

Reflexiono desde mi experiencia como gaitero y antropólogo investigador, desde los lugares que han aportado significados profundos en este proceso de aprendizaje, siendo una persona joven, blanco-mestiza, que no ha pasado por un proceso formal de aprendizaje musical. ¿Por qué decidimos emprender estos procesos de aprendizaje de las músicas tradicionales personas que nunca habíamos tenido algún acercamiento con la música? ¿Por qué nos reconocemos y nos enunciamos desde este lugar, conscientes de las tensiones y conflictos a los que nos enfrentamos? Como lo veremos en este trabajo, el bullerengue, en términos musicales, ofrece una serie de elementos sumamente seductores para las personas. Su carácter abierto y participativo invita a involucrarse fácilmente. Todo el tiempo se fomenta la participación, ya sea a través de los coros o las palmas, y sin la contribución activa de las personas que conforman la rueda, el bullerengue simplemente no funciona. No obstante, esta práctica musical en la ciudad, aunque suele asociarse con comunidad, vínculo y participación, no está exenta de tensiones entre quienes la practican, derivadas de diferencias en trayectorias, expectativas y formas de entender la tradición. Aun así, constituye un modelo significativo de interculturalidad en permanente negociación.

¿Por qué hacer este trabajo?

En términos generales, el bullerengue, más que un género musical, se constituye en una práctica sociocultural de carácter festiva propia del Caribe colombiano. Dicho esto, es importante aclarar que este trabajo de grado no es sobre el bullerengue tradicional de los territorios bullerengueros. Tampoco es un análisis musical del género como tal, a pesar de que hago una descripción muy general sobre los elementos del bullerengue como canto responsorial y baile cantado, pero con el ánimo de relacionarlo con lo que me interesa estudiar y analizar, lo que se convierte en mi fenómeno de investigación: la pregunta por cómo interpela esta música, que se ha trasladado a la ciudad, a un grupo de personas que se han reunido en un semillero de bullerengue; qué significados se construyen allí. Por esto, no encontrarán en ella referencias específicas sobre esta práctica en los territorios bullerengueros tradicionales.

Por otro lado, si bien en los últimos años ha habido un auge en el número de investigaciones y estudios sobre las músicas tradicionales, lo que da cuenta del creciente reconocimiento y valoración de la diversidad musical de nuestro país, creo que hay aún un vacío en las preguntas e investigaciones alrededor de los procesos de recepción y apropiación de estas músicas por parte de las personas en las ciudades. La gran mayoría de los estudios, como es de esperarse, se enfocan en lo que sucede en los territorios culturales donde nacen estas músicas. Pero muy poco se ha estudiado sobre los intercambios, los intersticios, el diálogo, la transformación de las relaciones y las mentalidades que suceden en las ciudades entre personas ciudadinas y la gente proveniente de esos territorios —en su mayoría jóvenes— que se acercan con intenciones diversas. Por lo menos en Medellín los estudios son casi nulos.

Reflexión teórica/metodológica

Este análisis se elaboró a partir de mi experiencia de inmersión en el bullerengue, desarrollada durante seis meses entre junio y diciembre de 2023, en el semillero de bullerengue dirigido por la agrupación musical Sol Resonante en la ciudad de Medellín. Durante este periodo, sostuve diversas conversaciones con Anlly Marín, oriunda de Sonsón, Antioquia, quien es la directora tanto del grupo como del semillero. Además, entablé amistad con algunas de las personas

que, en ese entonces, participaban en el semillero. En total, realicé 10 entrevistas semiestructuradas con la mayoría de los integrantes del grupo base del semillero. Es importante señalar que la comunidad bullerenguera es amplia y heterogénea; sin embargo, debido a limitaciones de tiempo, recursos y energía, opté por delimitar este estudio a un grupo específico. A modo de referencia, en una rueda de bullerengue particularmente concurrida suelen reunirse entre 50 y 100 personas, lo que da una idea de la magnitud de la participación sin pretender establecer una cifra total de la comunidad. Esta decisión metodológica responde también a las ventajas propias del estudio de caso, ya que permite un acercamiento profundo y situado a las dinámicas internas del grupo, a las relaciones que se tejen en la práctica musical y a los significados que sus participantes atribuyen a la experiencia, favoreciendo una comprensión densa y contextualizada del fenómeno analizado. Asimismo, como miembro activo de la comunidad de músicas tradicionales, me enfoqué también en realizar observación participante de la mayoría de las ruedas que sucedieron ese semestre. No pretendo hacer generalizaciones más allá de lo posible dentro de este marco. Por otro lado, participé en el diseño, planeación y ejecución de los conversatorios del programa Culturas Visibles de la Fundación Casa Cultural La Chispa, en su versión dedicada a las músicas tradicionales presentes en la ciudad. Este programa incluyó un par de encuentros realizados a lo largo de 2023 y, de manera más activa, entre enero y junio de 2024, con por lo menos un encuentro mensual. Culturas Visibles es una iniciativa que busca propiciar encuentros en torno a expresiones culturales y artísticas históricamente excluidas. Consideramos fundamental fomentar la construcción colectiva de espacios para el diálogo, donde no solo se aborden y debatan temas de interés, sino que también se generen posibles articulaciones y agendas colectivas orientadas hacia objetivos comunes. En esta versión del programa, nos propusimos reflexionar sobre la diversidad de manifestaciones de las músicas tradicionales que han tenido presencia en Medellín y el Área Metropolitana durante más de dos décadas. Asimismo, abordamos las trayectorias y experiencias de personas provenientes de territorios bullerengueros y gaiteros, con el objetivo de construir puentes entre las discusiones que surgen sobre la existencia de estas músicas en la ciudad y las perspectivas y proyecciones de quienes provienen de esos territorios.

Por otro lado, quisiera traer a colación una de las tantas consecuencias de la instauración de las ideas posmodernas en el ámbito de la investigación en ciencias sociales, y que tuvo repercusiones en la investigación etnomusicológica: la crítica a la pretensión de objetividad

científica que buscaba la abstracción del sujeto investigador del contexto que investiga, en lo que se conoce como el “giro reflexivo” (Guber 2001). Este cuestionamiento de la objetividad en la investigación, que pasa por reconocer que los investigadores estamos influenciados por nuestras propias perspectivas y experiencias, ha dado como resultado una serie de apuestas epistemológicas que encuentran en la intervención del sujeto investigador una potencia para llegar a acercamientos eficaces y honestos de la realidad social, entendiendo que las reflexiones éticas y metodológicas repercuten fuertemente en el proceso epistemológico de las investigaciones. Desde esta perspectiva, son condiciones de rigurosidad en la investigación el que el investigador se sitúe y explicita su relación con los sujetos investigados. En general, este giro también ha implicado una revisión de los presupuestos teóricos y metodológicos clásicos de la investigación musical, permitiendo la ampliación o incluso la dilución de las fronteras disciplinares. En consonancia con una de las críticas centrales del posmodernismo, orientada a la deconstrucción de las llamadas “grandes narrativas” —entre ellas las disciplinares—, este proceso ha favorecido la instauración de una conciencia crítica que ha contribuido a enriquecer y diversificar las herramientas teóricas y metodológicas, permitiendo un acercamiento más eficaz a la complejidad de los fenómenos musicales en las sociedades contemporáneas. En este sentido, quiero enunciar que me paro desde una investigación crítica; mis intenciones al aprender e investigar estas músicas son profundas y personales. Me interesa tomar postura porque hago parte del campo y necesariamente quiero que las tensiones sean productivas y los conflictos se diriman de la mejor manera en pro de mejorar las relaciones al interior del campo. Me ubico desde mi posición de investigador en el campo y en este sentido asumo postura de cambio, me interesa afectar el campo conscientemente, postura que es bien conocida por las personas con las que conversé, y en general por la gente del mundo de las músicas tradicionales.

Me parece muy importante afirmar también que todo lo expuesto en este trabajo de grado es una construcción colectiva. Es decir, aunque algunas ideas son de mi propia interpretación y análisis, la gran mayoría provienen de reflexiones profundamente interiorizadas y elaboradas junto a las personas con las que conversé y que forman parte del mundo del bullerengue. En este trabajo, mi rol se asemeja al de un compilador de esas reflexiones y de todo lo que se ha construido colectivamente, ya que el bullerengue en la ciudad no se limita únicamente a lo que ocurre en el ámbito musical. Interpreto las realidades que se viven en las ruedas y en los espacios a través de

las herramientas que me han proporcionado la antropología y la investigación musical. Estos lentes teóricos y metodológicos me permiten recopilar, comprender y analizar estas experiencias de manera más refinada, logrando así una síntesis más concreta y coherente que funciona como una especie de relato sobre lo que sucede en la ciudad.

Lo cierto es que la capacidad de reflexión que se observa en muchas personas vinculadas a las músicas tradicionales en la ciudad está profundamente relacionada con el hecho de que estas músicas han estado ligadas a procesos de movilización social en Medellín y el área metropolitana. Estas expresiones culturales encarnan y representan nociones de resistencia propias de comunidades históricamente excluidas. Por ello, en el contexto urbano se reivindican, se valoran y se practican como un medio de conexión con dichas luchas. El hecho de que estas músicas sean interpretadas por personas involucradas en diversos procesos de movilización social enriquece las discusiones y las hace más críticas y profundas. Estas personas, en su mayoría provenientes de universidades públicas y cercanas a carreras relacionadas con las ciencias sociales o las artes, suelen tener posturas reflexivas y abiertamente críticas frente a la música y a los contextos sociales que la atraviesan. Reflexionan sobre problemáticas estructurales como el colonialismo, el racismo y el machismo, y analizan críticamente los marcos sociales y culturales que configuran las formas de vida predominantes. En este contexto, las músicas tradicionales no solo son un medio de expresión artística, sino también un espacio de reflexión muy poderoso. Permiten concretar estas críticas en situaciones específicas donde se interpretan, actuando como una plataforma para cuestionar, visibilizar y denunciar las diversas formas de injusticia social.

Por último, quisiera anotar que las perspectivas teóricas que presento en esta tesis de ningún modo pienso que funjan como definiciones absolutas. Las asumo como lo que son, herramientas que a mi modo de ver sirven de modelos básicos para enfrentar el fenómeno que quiero investigar. La teoría es una herramienta para entender un contexto relacional, una configuración de la realidad particular. Las teorías que usé para entender el contexto de relaciones que dan forma al mundo que se crea alrededor del bullerengue en la ciudad probablemente no sean aplicables para entender la realidad social que se crea en los territorios bullerengueros. Me situó, en este sentido, desde la perspectiva del contextualismo radical como propuesta teórico-metodológica desarrollada en el marco de los estudios culturales (Grossberg, 2017), para la cual la teoría debe ponerse

constantemente a prueba en los contextos particulares donde se aplica, pues es allí donde cobra sentido y efectividad. Si bien este trabajo no se inscribe de manera estricta en el campo de los estudios culturales, sí dialoga con algunos de sus aportes teóricos y metodológicos, especialmente con este postulado central, que orienta la forma en que se abordan y comprenden los fenómenos culturales analizados. Esta perspectiva permite aproximarse de manera más eficaz a las realidades estudiadas y elaborar interpretaciones más precisas y refinadas, capaces de dar cuenta de la complejidad de las relaciones que configuran la coyuntura en cuestión.

CAPÍTULO 1: Una introducción a los diferentes campos de interacción alrededor del bullerengue en la ciudad de Medellín

*A la memoria de nuestro amado Jhonny:
“Un canto bullerengero, cuando muera quiero yo
Todo el que venga de negro, que le entreguen las tablitas
Y díganle que de alegría se vestía Rentería
Que venga Puerto Escondido, María La Baja y Necoclí
Y que canten nueve días de bullerengue para mí.”
(Fragmento de la canción Un canto bullerengero, de Jhonny Rentería.)*

Introducción

El 27 de enero de 2023 se realizó en la Casa Cultural La Chispa, ubicada en el barrio Prado Centro, un conversatorio que llamamos “El bullerengue desde una experiencia de ciudad”, en el cual tuve la fortuna de participar como moderador, y con el cual quisimos reflexionar sobre las percepciones, experiencias y trayectorias de aquellas personas que no somos de territorios bullerengeros y que nos hemos acercado a esta música propiamente desde los contextos de interacción que se generan en la ciudad. En algún momento hicimos las siguientes preguntas: “¿Por qué cantamos bullerengue?, ¿a qué le cantamos?, y en ese sentido, ¿qué intenciones y propósitos tenemos al proyectar la voz?”. Las respuestas fueron diversas. Para algunas personas, por ejemplo, su interés está más orientado a preservar el bullerengue como tradición, ya sea generando espacios de enseñanza y aprendizaje, o bien apuntándole a apoyar y visibilizar el trabajo compositivo y la proyección artística de algunas personas de territorios bullerengeros que viven en el Área Metropolitana de Medellín. Para otras personas, el bullerengue propone unas geografías sonoras y morales, en forma de imágenes y sonidos bucólicos, que no encontramos en la ciudad, y que permiten cantarle a lo cotidiano, a lo simple y a lo comunitario. Entre otras, estas visiones evidenciaron una diversidad de concepciones y significados sobre el bullerengue como práctica musical, y dieron cuenta de los múltiples sentidos e intenciones que se ponen al hacer esta música. Además, en el conversatorio surgieron preguntas y discusiones no solo del orden de para qué nos sirve el bullerengue en la ciudad, sino quién lo puede hacer, bajo qué condiciones, y con qué intenciones se debería hacer.



Ilustración 1- Afiche del conversatorio "El bullerengue desde una experiencia de ciudad"

En este capítulo quiero hacer un recorrido por algunos de los discursos más comunes que circulan en la ciudad en torno al bullerengue y los sentidos que se le atribuyen en distintos espacios de práctica, que consolidan una serie de campos de interacción discursiva alrededor de esta expresión musical, en los que se producen relaciones de poder y tensiones que pugnan por establecer unos ordenes de representación, que dan cuenta justamente de la diversidad de narrativas y apuestas identitarias, tanto subjetivas como colectivas, que la gente pone en juego a la hora de hacer bullerengue. En este sentido, la diversidad de intereses no solo configura y va redefiniendo las múltiples nociones que coexisten, sino que constituye una pluralidad de formas de relacionamiento entre las personas que se acercan a esta música, relaciones que no son armónicas muchas veces, y que, en algunos momentos, por el contrario, generan tensiones y conflictos marcados. Cada campo de interacción se presenta como un contexto específico en el que se configura un concepto de bullerengue particular, que encuadra tipos de relaciones específicas, donde el poder se gestiona de diversas maneras, con múltiples diferenciales y capitales simbólicos y culturales funcionando simultáneamente. En este capítulo hablaré entonces de tres campos discursivos generales en los que operan estos ordenes de representación. Por un lado, están las

políticas identitarias en relación con el multiculturalismo como régimen de representación de la diferencia cultural, que influye en las nuevas formas de ciudadanía y en la manera como se da la apropiación de estas músicas en la ciudad. Por otro lado, el campo de la industria musical, en el que se suele destacar la idea del bullerengue como género musical de corte tradicional, y donde los diversos grupos musicales se proyectan, graban, y participan en los diferentes circuitos de mercadeo y movilidad de su música. Por último, están los festivales de competencia y algunos encuentros de tipo institucional, donde operan ideas alrededor del bullerengue como patrimonio inmaterial, muy ligadas a la música tradicional entendida como folclor.

PARTE I: el multiculturalismo y las nuevas políticas de representación en la ciudad

Quiero empezar por introducir un campo discursivo estructural, que está presente en todos los campos de interacción, y que tiene que ver con cómo entendemos hoy en día el bullerengue como una práctica musical tradicional que juega un papel relevante en la movilización de etnicidades en el marco del multiculturalismo como régimen de representación étnica y social, en tanto se entiende como una práctica cultural representativa de una serie de comunidades que habitan el Caribe colombiano, así como de aquellas personas provenientes de estos territorios que llegan a la ciudad. Me pregunto entonces por cómo entendemos conceptos como lo “local” y lo “tradicional”, hoy en día, a la luz del multiculturalismo como un régimen de representación, que analizo desde dos lugares: por un lado, las reivindicaciones culturales y políticas de los bullerengueros; y por el otro, las nuevas ideas de mestizaje asumidas por jóvenes ciudadanos. En este sentido, sin embargo, más que ahondar en este campo, quiero hacer un análisis en un nivel general sobre las ideas que el multiculturalismo ha instaurado en las mentalidades de las personas y que configuran nociones alrededor de la pertenencia, el acceso y el derecho a interpretar esta práctica musical.

El multiculturalismo como régimen de representación de la mismidad y la otredad

Colombia es símbolo de diversidad biológica, geográfica y cultural. Sin embargo, aún nos sobrepasa mucho el entendimiento sobre lo que implica la gestión de la diversidad. Si bien cada vez tendemos más hacia una valoración positiva de la diversidad cultural, por ejemplo, a partir del

cambio de paradigma que introdujo la constitución de 1991 y el establecimiento de la nación colombiana como pluriétnica y multicultural, con la consecuente implementación de políticas públicas en este sentido, es necesario avanzar en la reflexión y en propuestas que amplíen los significados y las discusiones alrededor de cómo entender la diferencia cultural. A mi manera de ver, el multiculturalismo como régimen de representación aún refuerza ideas basadas en la generación de marcadores discretos de diferencia, como una especie de taxonomía cultural. Al respecto de la forma en que históricamente las sociedades occidentales han tratado la otredad, Hall (2014) nos ofrece el concepto de estereotipo como un dispositivo significante de la representación y el ordenamiento jerárquico de la diferencia cultural. Por un lado, los estereotipos reducen, esencializan, naturalizan y fijan la “diferencia”. Por otro lado, la práctica de la estereotipación presenta una estrategia de “hendidamiento”, esto es: “Divide lo normal y lo aceptable de lo anormal y de lo inaceptable. Entonces excluye o expulsa todo lo que no encaja, que es diferente.” (Hall, 2014; p. 430). Es decir, el estereotipo funciona como una forma de “cerradura” y exclusión simbólica, fijando límites y excluyendo lo que no pertenece al orden social y simbólico. En este sentido, Hall reflexiona sobre el estereotipo y su función en las relaciones de poder de las sociedades occidentales con respecto a la representación de la diferencia, haciendo énfasis en que el poder “tiene que entenderse aquí no sólo en términos de explotación económica y de coerción física sino también en términos culturales o simbólicos más amplios, incluyendo el poder de representar a alguien o algo de cierta forma dentro de cierto ‘régimen de representación.’” (Hall, 2014; p. 431). Volviendo a la crítica del multiculturalismo como régimen de representación, es importante señalar que ciertas formas de pensar la diversidad en términos discretos han tendido a reproducir esencialismos y estereotipos culturales que históricamente se han traducido en estigmas sociales sobre grupos y poblaciones específicas. Estos estigmas contribuyen a sostener un orden hegemónico de jerarquización de la diferencia cultural y se articulan con formas de discriminación como el racismo estructural, aún presente en los imaginarios colectivos y en distintos niveles de las relaciones sociales, lo que profundiza las brechas sociales y económicas y la desigualdad en el país. No obstante, es necesario aclarar que esta no es la única expresión del multiculturalismo, pues en otros contextos y configuraciones, las políticas multiculturales han abierto espacios inéditos de reconocimiento, agencia y cuestionamiento de las estructuras históricas de poder, lo que permite hablar de la coexistencia de múltiples “multiculturalismos” con alcances y efectos diferenciados.

En el campo de las políticas identitarias, en un nivel estructural, la constitución de 1991 y el multiculturalismo como nuevo régimen de representación, han tenido una serie de consecuencias en la construcción de nuevas subjetividades y ciudadanías. ¿Qué implicaciones tiene que como colombianos nos entendamos como iguales ante la ley y diferentes culturalmente? Carvalho (2003), citando a Bhabha (1994), ofrece una postura con respecto a la diferencia entre los conceptos de diversidad y diferencia cultural que se tensiona en el multiculturalismo como régimen de representación:

Podemos conceptualizar el multiculturalismo como una forma social y culturalmente horizontal de presentar la diversidad. Sin embargo, conforme lo teoriza, entre otros, Homi Bhabha, el multiculturalismo, destinado a celebrar la diversidad es, al mismo tiempo, un mecanismo ideológico para contener la diversidad, domesticar su radicalidad, su autonomía y sus impulsos. Ésta es precisamente la diferencia que establece Bhabha entre diversidad cultural y diferencia: la diferencia irrumpe siempre con una demanda de singularidad, de revisión de los procesos estables, de repersonalización, actitudes frente a las cuales probablemente el mundo del multiculturalismo anodino o horizontalizante no está preparado o interesado en enfrentar (en suma, ese campo tenso, que sería, de hecho, el campo de la diferencia) (Carvalho, 2003; p. 4)

En términos musicales, para referirse a la instauración de un nuevo régimen aural propio de la posmodernidad, Bieletto (2019) menciona que si bien el régimen del multiculturalismo ha permitido una mayor audibilidad de las músicas no occidentales, en relación con la relativización de los criterios occidentales de valoración musical, “el término multiculturalismo no ha sido entendido como su equivalente en la filosofía política; es decir, como una doctrina que busca garantizar la participación social y los derechos de los diferentes grupos culturales de acuerdo con sus trayectorias históricas específicas (Kimlicka 1995).” (Bieletto, 2019; p119). Por el contrario, el término ha sido usado como una “celebración de la diversidad” del mundo, adquiriendo formas retóricas propagandísticas. En este sentido, “el multiculturalismo ha sido utilizado tanto por las industrias de la música y del entretenimiento como por instituciones educativas y culturales como

un instrumento ideológico del sistema capitalista. Y esto ha tenido un impacto en nuestros modos de escuchar.” (Bieletto, 2019; p. 119).

En consecuencia con lo anterior, quiero plantear una ambivalencia que se presenta a la hora de entender la diversidad y la diferencia cultural, en un país como Colombia que se nombra como pluriétnico y multicultural. Por un lado, el Estado genera políticas de la diferencia cultural bien demarcadas que segregan y delimitan lo étnico, por ejemplo, a través de dispositivos como la patrimonialización, que facilitan la administración y el control de la otredad. Como lo mencioné anteriormente, se produce una estereotipación que implica la esencialización y racialización de las culturas otras. Por el otro lado, el multiculturalismo promueve en las ciudadanías una integración de las diferencias, mediante la reelaboración del concepto de mestizaje con el que se intentó borrar la diversidad étnica y cultural a lo largo del siglo pasado a través de distintas estrategias estatales asumidas por parte de las élites sociales y políticas del país. Hoy en día la idea de mestizaje que produce el multiculturalismo como régimen de representación, en la segunda acepción que quiero poner en juego, reconoce y valora la diversidad cultural entendida como riqueza y bien cultural común de la nación, a la cual tenemos derecho todas y todos por ser colombianos. De alguna manera, simbólicamente ya estábamos autorizados para sentirnos mestizos, pues esta idea del mestizaje sigue estando fuertemente instalada en el sentido común. Desde allí, se ha venido construyendo una idea de colombianidad basada en el reconocimiento y la valoración de la diversidad cultural que nos pertenece a todas las personas por el hecho de haber nacido en el mismo país; pero no solo nos pertenece, sino que nos define, nos constituye como colombianos. Aquí el límite es difuso; el acceso a productos y prácticas culturales con marcadores étnico-raciales muchas veces está mediado y se argumenta a partir de esta noción de pertenencia. Estas ideas se vienen cristalizando sobre todo en las nuevas generaciones de jóvenes en las ciudades, que han nacido y crecido al amparo de estas nuevas formas de ciudadanía.

La música como herramienta política y estrategia de autodeterminación.

El reconocimiento de la diversidad cultural, sin embargo, se presenta también como una oportunidad para las comunidades históricamente racializadas y subalternizadas de generar identidades estratégicas a partir de conceptos como etnicidad, lo que les permite tensionar las

formas hegemónicas de representación social, en la disputa por el reconocimiento social y político, la valoración positiva de sus prácticas culturales, y la competencia por recursos económicos. ¿Qué implicaciones tiene la instauración del multiculturalismo como el régimen actual de representación de la diferencia en la circulación de las músicas tradicionales, y en este caso del bullerengue?, ¿cómo pensar entonces la presencia de esta música, que hoy sigue representando otredad en términos étnico-políticos, en la ciudad?, ¿cómo entender la aplicación de conceptos como lo “local” y lo “tradicional” en este contexto?

Las prácticas y los productos culturales, entre ellas la música, cumplen muchas funciones al interior de las comunidades; entre otras, hacen parte de un conjunto de instrumentos culturales que constituyen una serie de estrategias de autoafirmación comunitaria. La pregunta antropológica debería ser entonces por cómo se construyen estas ideas de manera colectiva, y para qué le sirven a las comunidades y a los sujetos. En este sentido, a pesar de que las ideas de “tradicición”, que se usan para enunciar y defender la música por parte de personas de territorios bullerengueros, aún hoy están ancladas a las lógicas esencialistas y puristas sobre las cuales todavía persiste una idea folclorista que las asocia con un territorio y una comunidad específica, y que son producto de cómo se han sedimentado las posturas folcloristas en el imaginario de la gente, es necesario entender también el orden de funcionalidad que cumplen tanto al interior de las comunidades como para los bullerengueros que llegan a la ciudad, en la movilización de sus identidades sociales y culturales. En el caso del bullerengue, conceptos como lo tradicional asociado a la música, están sirviendo de manera efectiva en el ejercicio político para movilizar ideas en relación con los procesos de autodeterminación, de construcción identitaria a partir de nociones y representaciones sobre la mismidad y la otredad; para generar cohesión, sentidos de pertenencia y de continuidad temporal de las comunidades bullerengueras históricamente subalternizadas. Volviendo a la idea de los estereotipos culturales, se podría decir que lo que hay en juego es una pugna por la revaloración y resignificación de los estereotipos, en donde la música como producto cultural se convierte en un dispositivo mediante el cual se da la resignificación.

Por otro lado, en el momento en el que el bullerengue emigra de los contextos históricos y culturales a los que está ligado y llega a la ciudad, se empieza a dar una apropiación por parte de personas ajenas a estos territorios, generando una serie de tensiones con los bullerengueros que

traen los conocimientos y los saberes sobre su música. En este punto quiero introducir el tema de la apropiación de esta música en relación con la ambivalencia mencionada anteriormente, que permanece en los imaginarios de los jóvenes de la ciudad. La ambivalencia se hace manifiesta en dos sentidos. Por un lado, muchas personas enuncian un pretendido orgullo y valoración de la diversidad cultural entendida como propia, que carga la idea de que como mestizos estamos autorizados para acceder a estas prácticas culturales, siendo lo que justifica el acercamiento y la apropiación de la música, y generando en algunos casos tensiones y conflictos que resultan en denuncias por apropiación o extractivismo cultural por parte de algunos bullerengüeros. Por el otro lado, se enuncia una necesidad política de reconocimiento y valoración de la diferencia cultural, expresada en este caso en una práctica musical que se entiende como ajena, perteneciente a comunidades y territorios delimitados. Muchas personas declaran entonces su acercamiento a esta música como una especie de vinculación y apuesta política en relación con el reconocimiento de los procesos de resistencia cultural de estas comunidades; y en este sentido, los acercamientos se dan desde un pretendido respeto por la diferencia, considerando el aprendizaje del bullerengue como parte de un proceso de justicia epistémica, que pasa por la necesidad de investigar, aprender y reproducir músicas no occidentales de comunidades que han sido históricamente excluidas. El tema de cómo se configuran las relaciones y cuáles son los diversos capitales y los diferenciales de poder lo trataré ampliamente en el capítulo 2.

PARTE II: la industria musical y el bullerengue como género musical

En este apartado quiero hablar sobre un campo de relaciones y significados que se configura alrededor de la consolidación del bullerengue como un género musical de origen tradicional. A la vez, me sirve para introducir un tema que es quizá uno de los puntos que más genera conflicto, y es el desconocimiento de los códigos de interpretación, tanto en la música como en el baile, por parte de las personas que desde la ciudad nos acercamos a esta práctica musical. Lo anterior tiene que ver con las maneras en las que se ha dado la recepción y la apropiación de estas músicas en las ciudades, cómo se empieza a construir un estereotipo alrededor del bullerengue mediado por la industria musical, que aún prevalece en el mercado y circulación de las músicas tradicionales, y cómo ha venido transformándose la recepción y apropiación de esta música en el momento en que empiezan a llegar personas provenientes de territorios bullerengüeros a vivir en la ciudad. En este

sentido, algunas de las preguntas orientadoras son: ¿cómo pensar el anclaje del bullerengue como práctica musical tradicional en uno de los circuitos más insignes de la cultura masiva como lo es la industria musical?, ¿cómo entender “lo tradicional” hoy en día en ámbitos masivos de producción, circulación y consumo?, ¿deja de ser “tradicional” la versión grabada del bullerengue, convertida en mercancía que circula como producto cultural mediatizado?, ¿cómo se transforma esta música para adaptarse a los requerimientos técnicos de la grabación?, y, en este sentido, ¿qué implicaciones tiene lo anterior en el proceso de recepción y apropiación de esta música en la ciudad? Estas preguntas suscitan por lo menos dos temas de interés a la hora de pensar la presencia de las músicas tradicionales en el campo masivo de la producción y consumo de la industria musical. Por un lado, las transformaciones que se producen en la música en el momento en el que son grabadas y que afectan no solo la manera de producirla culturalmente sino sus significados y sentidos al ser recibida y apropiada por audiencias ajenas a sus contextos de origen. Por otro lado, cómo cambia el oficio de las personas que la han hecho tradicionalmente al momento de participar como agentes en el campo de la industria musical.

Para entender la circulación de las músicas tradicionales en los medios masivos que se inscriben en la industria musical, me permito introducir las reflexiones que hace García-Canclini (1987), quien ofrece una serie de propuestas con el ánimo de replantear las concepciones y las relaciones entre cultura popular y cultura masiva. Citando a Jesús Martín Barbero, el autor dirá que es clave entender lo masivo como un modelo cultural, no solo como “un conjunto de objetos, sino 'un principio de comprensión' de unos nuevos modelos de comportamiento, es decir un modelo cultural". (García-Canclini, 1987 p. 5) La cultura masiva "no se identifica ni puede ser reducida a lo que pasa en o por los medios masivos" (García-Canclini, 1987, p. 5). Más aún, en la relación de lo popular con lo masivo:

(...) lo masivo no es algo ajeno ni exterior a lo popular, hecho malévolamente por los grupos dominantes para invadir o sustituir la cultura propia de las clases populares. Lo masivo es la forma que adoptan, estructuralmente, las relaciones sociales en un tiempo en que todo se ha masificado: el mercado de trabajo, los procesos productivos, el diseño de los objetos y hasta las luchas populares. La cultura masiva es una modalidad inesquivable del desarrollo de las clases populares en una sociedad que es de masas. (García-Canclini, 1987, p. 5).

En consecuencia con lo anterior, lo popular “no se definiría por su origen o sus tradiciones, sino por su posición, la que construye frente a lo hegemónico” (García-Canclini, 1987, p. 5). La popularidad de un fenómeno debe ser entendida como “hecho y no como esencia, como posición relacional y no como sustancia, (...), se reformula como una posición múltiple, representativa de corrientes culturales diversas y dispersas, que reclaman dentro de un sistema cuyo desarrollo tecnológico establece una intercomunicación masiva permanente.” (García-Canclini, 1987, p. 5). En esta lógica, lo masivo pasa a ser el medio en el que los diferentes sectores subalternos de la sociedad empiezan a disputar las formas hegemónicas de valoración y representación de la diferencia y posicionan sus productos culturales en los medios masivos. Y en este sentido, “el problema no reside en la masividad con que circula la información, sino en la desigualdad entre emisores y receptores, en las tendencias monopólicas y autoritarias que tienden a controlar cupularmente la circulación para mantener la asimetría social.” (García-Canclini, 1987, p. 6). Vemos entonces cómo la transformación de la música tradicional, el bullerengue en este caso, como un producto cultural mediatizado que entra en las lógicas de masificación de la industria musical, no implica una pérdida de su condición de tradicionalidad, o popularidad, en tanto sigue siendo representante de una serie de comunidades subalternizadas. Para entender la posición de subalternidad de las músicas tradicionales, en términos de las relaciones de poder específicas que se establecen en el campo de la industria musical, hago uso de la propuesta de Ochoa (2018), quien ofrece una dupla conceptual que se refiere a lo “popular-tradicional” como aquellas músicas, rurales o urbanas, que no presentan una marcada masificación mediatizada, y “popular-masivo” para aquellas que sí (Ochoa, 2018; p.40).

Por otro lado, para entender las implicaciones y consecuencias, en términos ontológicos, que ha tenido la grabación de las músicas locales y tradicionales, su introducción en los circuitos de la industria musical, y sobre la world music como estrategia comercial de las músicas locales o étnicas en el mercado mundial, Ochoa (2003) nos presenta una definición de las “músicas locales” como aquellas “músicas que en algún momento histórico estuvieron claramente asociadas a un territorio y a un grupo cultural o grupos culturales específico (Ochoa, 2003; p. 11) y que han estado ligadas principalmente a la reproducción oral y a la presencia física. En este sentido, nos propone el concepto de “deslocalización” como un fenómeno reciente de la modernización debido a la

aparición y el desarrollo de la industria fonográfica a lo largo del siglo pasado, y que llega a su punto culmen con la aparición de la world music como una categoría comercial de la industria musical. La deslocalización se refiere a que la tecnología digital hace hoy más visible que nunca la separación de las músicas locales de sus lugares de origen: “la tecnología digital está jugando un papel crucial en la alteración de los modos de transmisión de dichas músicas y la manera como definimos las fronteras de los géneros musicales de lo local, así también el sensorium mismo de percepción de lo sonoro.” (Ochoa, 2003; p. 24) En este sentido, me gustaría traer a colación una serie de consecuencias que este proceso de deslocalización ha tenido en el bullerengue como una práctica musical de tradición oral, para poder abordar luego el problema de la recepción y apropiación de estas músicas por los públicos y audiencias en la ciudad. Esta reflexión se podría expandir a otras músicas tradicionales que han tenido influencia en los últimos años en el Área Metropolitana, como son la música de gaitas y los bailes cantaos, en el caso de las músicas del Caribe, y la música de marimba del Pacífico sur colombiano.

Las músicas de tradición oral son músicas que “están más cerca del mundo vital”, cuya función social “parece estar en primer lugar dentro del orden de prioridades.” (Sans, 2001, p. 105). En este sentido, y por ser “empáticas y participativas”, dentro de su funcionalidad en las culturas, no fueron pensadas exclusivamente para la proyección artística o comercial en escenarios donde prevalece la configuración de relaciones sociales mediadas por el espectáculo, en las lógicas de separación músico/espectador, y menos para ser fijadas en fonogramas y convertidas en objetos mercantiles. En este sentido, algunas de las implicaciones que tiene la grabación de músicas locales de tradición oral son, por un lado, la exotización, o lo que Carvalho (2003) define como la fetichización, que implica no solamente la extracción de la música de sus contextos culturales específicos, sean seculares o religiosos -en los que cobra significado y sentido para las comunidades-, para ser transformada en mercancía, sino que tiene como consecuencia directa un proceso de objetualización, que implica una reducción de la música, un cerramiento, en términos ontológicos, a su fonograma. La adaptación del bullerengue como práctica musical tradicional a las lógicas de la industria musical es relativamente reciente. Es por ello por lo que aún sus lógicas aurales están presentes en las maneras como se interpreta y se enseña. Son justamente estas lógicas del bullerengue como canto responsorial de tradición oral las que seducen, promueven y permiten un acceso más eficaz en términos de la participación y el aprendizaje en la ciudad. Lo anterior es

importante porque serán las características propias de esta música las que generarán interés y se acoplarán con las necesidades e intenciones de las personas en la ciudad que se acercan a su aprendizaje. Sobre la ontología musical del bullerengue como canto responsorial y los procesos de enseñanza y aprendizaje, hablaré más detalladamente en el capítulo 3.

La última consecuencia que quiero traer a colación es la emergencia de la categoría de músico de bullerengue. Las trayectorias y experiencias de cantadoras de bullerengue como Totó la Momposina, Petrona Martínez y Etelvina Maldonado marcan un quiebre importante en el momento en que el formato del bullerengue se graba en estudio y comienza a circular en circuitos artísticos y culturales de alcance nacional e internacional; es decir, cuando se proyecta en un sentido artístico y profesional. Si bien desde las décadas de 1970 y 1980 ya existían antecedentes de grabación y circulación del bullerengue en contextos festivos y comerciales —como los realizados por Wady Bedrán con los Soneros de Gamero y con cantadoras como Emilia Herrera, Irene Martínez y Magín Díaz—, es con figuras como Totó, Petrona y Etelvina que el género alcanza una mayor visibilidad nacional e internacional y se consolida la figura de la cantadora de bullerengue como artista dentro de la industria musical. Este fenómeno se puede entender a la luz de lo que propone Nieves (2008; p. 71) sobre la emergencia del músico popular-profesional, o la profesionalización del músico tradicional, que, para este caso, explica cómo las cantadoras y los músicos bullerengueros en general, en el ámbito de la industria musical, dejan de ser únicamente contenedores de un saber y una práctica tradicional aplicable a contextos culturales específicos, y empiezan a adquirir un estatus de músico profesional, con todo lo que implica proyectarse como artistas y promover sus grupos en los circuitos musicales tanto locales como globales. Lo anterior tiene una serie de consecuencias, no solo en el reconocimiento y consolidación del bullerengue a nivel nacional e internacional, sino también, como lo muestra García (2016), en el análisis de cómo ha influido la trayectoria artística y la producción discográfica de Petrona Martínez en la redefinición de los sonidos de lo nacional, en relación con las nuevas políticas de representación del multiculturalismo, y cómo se empieza a usar la imagen de Petrona, por ejemplo, como representante de colombianidad; evidenciando nuevamente cómo los procesos globales, y la world music como categoría de mercado, influyen en la definición de los significados de lo nacional.

Las grabaciones que se escuchaban en Medellín a finales de los 90

El primer contacto del bullerengue con el contexto urbano se dio, fundamentalmente, a través de grabaciones discográficas. En este proceso resulta clave la experiencia de Juan Rafael Granda, El Pollo, músico e investigador musical que, a partir de su trayectoria, se ha consolidado como gestor, promotor y docente de diversos procesos de enseñanza y aprendizaje vinculados a estas músicas, y cuyos aportes han sido precursores en el fortalecimiento del movimiento bullerengüero en la ciudad. El Pollo relata su acercamiento inicial al bullerengue hacia 1996, cuando era estudiante de música en la Escuela Popular de Arte de Medellín:

El referente fundamental, digámoslo así, el que más nos permitió acercarnos fueron las grabaciones de Totó, cuando Totó sacó ese disco donde estaba La Verdolaga, Aguacero de mayo, Peyo Torres; bueno, un montón de temas que Totó hacía, pero que eran de la tradición muchos de ellos. Después escuchamos un poco Estefanía Caicedo, porque de alguna manera fue una influencia de Totó, pero no habían muchas grabaciones de Estefanía; de pronto “mochitos” de conciertos, o por lo menos a mí no me tocó verlas pues, de pronto ensayos por ahí con agrupaciones. Entonces, digamos que en ese orden estaban Totó, por toda la producción musical que tenía, Estefanía detrás de Totó - de hecho creo que hay una canción de La Verdolaga cantada por las dos-. Petrona, Petrona fue pues también como importante. Estamos hablando de los 90, cuando empezamos en la EPA a estudiar estas músicas, se crea Canto Arena, que fue por allá por los 95-96, y de ahí para adelante pues Totó, Estefanía, Petrona. Luego Martina Camargo, pues que no es bullerengue, pero son bailes cantados. Más o menos es como el primer momento. (Comunicación personal, 2023)

Este tipo de acercamiento mediado por la escucha precede al contacto directo con portadores y portadoras de la tradición provenientes de territorios bullerengüeros, cuya presencia y reconocimiento en la ciudad se hacen más visibles solo a partir de la década pasada. En ese sentido, las grabaciones de cantadoras como Totó la Momposina, Petrona Martínez y Etelevina Maldonado no solo operaron como dispositivos de legitimación del bullerengue en circuitos artísticos y culturales más amplios, sino que funcionaron como referentes iniciales para músicos,

investigadores y públicos urbanos, configurando un marco de escucha e interpretación desde el cual se comenzó a comprender y valorar este género en el contexto ciudadano.

¿Qué implicaciones tuvo que nuestro primer acercamiento al bullerengue fuera a partir de la música grabada? La circulación del bullerengue como género musical tiene entonces algunas consecuencias en la apropiación y recepción de la música. Por un lado, al llegar en forma de fonograma, lo que ofrece o sugiere al oyente es una idea de ontología cerrada, que marcó en gran medida las maneras como quisimos acercarnos a la interpretación de estas músicas en un principio. Era común, por ejemplo, que, a la hora de querer aprender a hacer la música, intentáramos imitar la interpretación del fonograma tal cual. A lo que me refiero es que en un principio es casi imposible, a partir de los fonogramas, conocer la ontología del bullerengue y sus códigos de interpretación, mucho menos los relacionados con el baile, que ya veremos que es un componente fundamental en la interpretación de la música. Por otro lado, es a través de estas grabaciones discográficas que se empieza a proyectar una imagen simplificada, exótica, estereotipada del bullerengue. En el caso de las artistas mencionadas, por ejemplo, se hizo recurrente una idea de bullerengue que inevitablemente se refería a la imagen racializada de las cantadoras bullerengueras como matronas afrodescendientes. Como veremos luego, estos estereotipos van a producir una tensión constante entre las formas en que se da la apropiación y la constitución de ciertos referentes musicales por parte de las personas de la ciudad y los conocimientos y saberes con los que llegan las personas de territorios bullerengueros a habitar la ciudad.

Los bullerengueros llegan a la ciudad

Si bien ha habido algunas personas que son muy importantes en nuestro acercamiento y aprendizaje del bullerengue, y de las cuales hablaré más detenidamente en capítulos posteriores, quisiera en este punto hacer una mención a manera de reconocimiento a la memoria de Jhonny Rentería. Con él se marca un quiebre en esta historia, con él empezamos a saber qué es el bullerengue, a aprenderlo. Jhonny era oriundo de Chigorodó- Antioquia, y jugó un rol muy importante, por su apertura, sus reflexiones críticas sobre los procesos de apropiación del bullerengue en la ciudad, sus fuertes cuestionamientos a las dinámicas que sucedían en los festivales de competencia, y su inconmensurable deseo de expandir el sentir bullerenguero por el

mundo. El trabajo de Jhonny, con su grupo Bulla y Tambó, fue de las primeras experiencias que conocimos de un grupo que no tenía tanto reconocimiento y difusión, y su trabajo discográfico ha sido quizá el que más nos ha marcado, y que desde un principio empezamos a aprender y a tocar. Canciones como Pal lereo Pabla, Al son de María La Baja, Para mi tambó y Mandala, se convirtieron rápidamente en referentes que empezamos a aprender y a tocar. El legado de Jhonny queda en la memoria de todas las personas que lo conocimos y pudimos compartir con él, y también en su trabajo discográfico, que, como mencioné, sigue siendo paradigmático y muy importante para la comunidad bullerenguera de Medellín. Sin embargo, será con el paso del tiempo, con la llegada de algunos bullerengueros de los territorios, sobre todo de la región de Urabá y del municipio de Puerto Escondido – Córdoba, que empezamos a conocer a profundidad lo que es la ontología de la música, el lenguaje y las dinámicas propias de la interpretación del bullerengue como un canto responsorial y baile cantao, como lo son, por ejemplo, los códigos de interpretación del canto, del baile, y de la ejecución de los tambores, que están marcados por estilos interpretativos que se normativizan en cada región donde se hace bullerengue, y que se actualizan y se mantienen vigentes gracias a espacios institucionales como los festivales de competencia, entre otros. Empezamos a conocer de ideas como las “dinastías”, los legados ancestrales, y a enterarnos de que los referentes que teníamos, estas cantadoras famosas que giran por el mundo, no lo son tanto para ellos y ellas; que sus referentes están olvidados en los territorios. Estas personas que vienen de los territorios contienen entonces no solo el conocimiento asociado a los códigos interpretación de la música, sino también los significados y sentidos asociados al mundo simbólico que ordena el bullerengue como práctica musical tradicional perteneciente a unos territorios geográficos y culturales específicos.

Con la llegada de estos bullerengueros a la ciudad se empiezan a crear grupos de proyección artística específicos del formato tradicional de bullerengue. En este sentido, se crea un campo de relaciones que es particular, pues los grupos de proyección albergan tanto personas bullerengueras de los territorios como jóvenes bullerengueros de la ciudad que se han dedicado al estudio de esta música. Grupos como Legado, Travesía y Sol Resonante, hoy por hoy hacen parte de la oferta cultural institucional en cajas de compensación como Comfama, casas de cultura, eventos de ciudad de todo tipo, donde prevalece la imagen del grupo musical artístico de proyección, en la lógica del espectáculo, rearticulando el quehacer musical en un contexto de ciudad que genera un

nicho económico relativamente estable y permite que estas músicas se escuchen de manera regular. La programación es extensa y continua, al punto en que incluso los bullerengüeros dicen que suena más bullerengue en las ciudad que en los mismos territorios.

PARTE III: Los festivales de competencia y el bullerengue como patrimonio cultural

Por último, quiero hacer una referencia breve al campo discursivo en el que se encuentran los festivales de competencia y los espacios donde se discuten procesos de patrimonialización del bullerengue, que se presentan como espacios institucionales que fungen como ordenadores y generadores de normativas sobre el bullerengue como música tradicional. Estas formas de darle tratamiento a lo tradicional están relacionadas con los proyectos folcloristas que siguen estando en boga, y que se defienden en los festivales de competencia como principales plataformas de legitimación. Al respecto de esta manera de significar lo tradicional con base en nociones folcloristas, señala Miñana (2000) que las culturas populares se han “cosificado”, “objetualizado”:

La cultura popular tradicional se ‘cosifica’, se ‘objetualiza’ en el museo o en el libro. La identidad está en ‘la’ cumbia, pero no en cualquier cumbia, sino en ‘esa’ cumbia que cumple con las condiciones y requisitos fijados por los folcloristas. ‘La’ cumbia o ‘el’ bambuco ‘folklóricos’ son, en últimas, una elaboración, un producto de los ‘folklorólogos’, lo mismo que el ‘traje típico del sanjuanero. (Miñana, 2000; p. 38)

Para el caso del Caribe colombiano, hay una historia común en los relatos sobre los inicios de los festivales de músicas tradicionales a finales del siglo pasado, que gira alrededor de ideas sobre la necesidad de preservar, por parte de gestores culturales y folcloristas, las prácticas musicales y dancísticas, como respuesta al embate modernizador que trajo consigo la intromisión de la radiodifusión y de las músicas comerciales como el vallenato. Entre las investigaciones que se refieren a las causas y los procesos sociales de consolidación de los festivales, encontramos, para el caso del bullerengue, del festival de Puerto Escondido (Rojas, 2012), el festival de Maríalabaja (Ochoa y Gómez (2011); para la música de gaitas, el Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene (Carrasquilla, 2010; Lara, 2011; Ochoa, 2022). Sobre la tambora en la depresión

momposina (Carrasquilla, 2010; Escobar, 2024); y para la música de marimba del Pacífico Sur, el Petronio Álvarez. (Hernández, 2010).

La festivalización del bullerengue

¿Cómo se mide la tradición? Los festivales de competencia han sido las principales plataformas de estandarización y estereotipación de las músicas tradicionales, en los cuales se siguen aplicando las nociones esencialistas propias de los proyectos folcloristas del siglo pasado. Los procesos de estandarización suelen estar asociados con la aplicación de algunos criterios estéticos de valoración de la interpretación musical, dancística y gestual. Como lo pude constatar en el Festival Nacional de Bullerengue realizado en Necoclí-Antioquia, en octubre de 2023, el carácter competitivo tiene una serie de consecuencias en términos de la generación de normativas, a manera de cánones estéticos, que se aplican en la creación de los reglamentos de los festivales. La estandarización que se da a raíz de la instauración de algunos parámetros de competencia, que se aprecia en lo estético, con el vestido “tradicional”; en el formato único exigido y sus correspondientes ritmos tradicionales (sentado, chalupa, y fandango). En lo que se refiere propiamente a lo musical - los estilos preponderantes -, la métrica, las sonoridades, la afinación de los instrumentos; el tiempo de duración de las canciones, y en la creación de un consenso alrededor de los referentes de tradición, los estilos de interpretación, y los repertorios “tradicionales”. En este punto es importante mencionar que los festivales de bullerengue, y en general los bailes cantaos, tienen una diferencia marcada con otros festivales como los de la música de gaitas, la cumbia y el millo, y es que en ellos se evalúa la interpretación del baile en interacción con los grupos musicales en competencia. En los otros festivales la danza es una categoría aparte. Esta es una acotación que no es menor, ya que el hecho de que el baile sea parte constitutiva de la expresión, marca una de las características que más llaman la atención a las personas de las ciudades, que se ven seducidas y que se acercan al baile.

La patrimonialización del bullerengue

Los parámetros estéticos que surgen en los festivales se compaginan y siguen estando presentes hoy en día en los discursos sobre la música como patrimonio. Ha habido desde hace

varios años una serie de acercamientos y propuestas, tanto desde la academia como de sectores de la comunidad bullerenguera, por entender y conceptualizar el bullerengue como patrimonio cultural inmaterial. En el año 2017, como parte de un proyecto financiado por el Instituto de Patrimonio y Cultura – ICPA-, se hizo un primer inventario del Bullerengue en la región del Urabá antioqueño. Este proyecto lo lideró el grupo de investigación Músicas Regionales de la Universidad de Antioquia, que para la época se llamaba Valores Musicales Regionales. Más recientemente, en el segundo semestre del 2023, se realizó el levantamiento de otro inventario participativo, también financiado por el ICPA, que daría como resultado el diseño del Plan de Salvaguarda del bullerengue. Esta investigación permitió que, a finales de diciembre de 2023, se firmara por parte de la gobernación saliente la inclusión del bullerengue dentro de la lista representativa “patrimonializable” del departamento. Más allá de la incidencia en términos de la aplicación que pueda tener el proyecto de salvaguarda, difícil de prever a mediano y largo plazo, me interesa señalar que los discursos que acompañan los proyectos de patrimonialización están incidiendo hoy en las mentalidades y en las nociones que se tienen sobre el bullerengue tanto en los territorios como en la ciudad. Un ejemplo de lo anterior se presentó en el desarrollo de la 4ta versión del Congreso Nacional de bullerengue y bailes cantaos, organizado por Fundación Nacional de Bullerengue y Bailes Cantaos, que tuvo lugar justamente en las instalaciones ICPA, en Medellín, a finales del mes de octubre del 2023. Este encuentro estuvo plagado de principio a fin de visiones y discursos esencialistas sobre la necesidad de proteger el bullerengue como una práctica musical patrimonial. En este caso se pudo apreciar cómo las ideas folcloristas, presentes en los discursos que profirieron las personas que se consideran cultores y protectores de la tradición, empiezan a operar, en su manifestación más radical, como una función explícita de exclusión de las personas que no pertenecen a la comunidad bullerenguera, y que se ven no solo como ajenas sino como “peligrosas”, por perturbadoras del orden natural de las cosas. En este sentido, se habló a lo largo de todo el encuentro sobre la función que debe cumplir la Fundación Nacional de Bullerengue y Bailes Cantaos alrededor de la protección y conservación del bullerengue como tradición, como una especie de órgano regulador, que pasa por decidir quiénes tienen derecho y quienes no a la hora de participar de esta manifestación.

Conclusiones

El bullerengue, como una práctica musical tradicional viva del Caribe colombiano, ha migrado a Medellín y ha entrado a hacer parte de las prácticas musicales que se realizan en el mundo musical de la ciudad. Es así como esta música local, de tradición oral, históricamente racializada y subalternizada, está funcionando como un potente dispositivo de articulación social entre las personas de la urbe que se acercan a esta música y aquellas personas provenientes de los territorios bullerengueros. Estas relaciones permiten conversaciones sobre justicia social, epistémica y racial, generando reflexiones y espacios de práctica que promueven la superación de estereotipos y estigmas sociales, y permitiendo resignificar los imaginarios sobre la diversidad y la diferencia cultural.

Los conceptos de tradición asociados al bullerengue como práctica musical tradicional sirven precisamente para generar nociones de autodeterminación y construcción de representaciones sobre la mismidad y la otredad. Pero ¿qué concepto que se considere omnicomprendivo y totalitario, que hay muchos en las sociedades y que se expresan culturalmente, no lo hace? En este sentido, las concepciones sobre lo verdadero que se construyen alrededor de ideas como la tradición, no son comparables con la búsqueda científica de intentar comprender de manera cada vez más refinada el mundo y el estado de cosas. No son comparables porque hacen parte de órdenes distintos de funcionalidad. La pregunta de la ciencia es por cómo funciona el mundo; la pregunta antropológica, en este caso, es por cómo se construyen estas ideas de manera colectiva, y para qué les sirven a las comunidades y a los sujetos. La clave es entender que estos conceptos hacen parte de órdenes de funcionalidad distintos. Las ideas sobre la tradición no se definen colectivamente para explicar qué son y cómo funcionan cosas al interior de las comunidades, si no precisamente para generar cohesión, sentidos de pertenencia, de continuidad histórica de una colectividad o una comunidad; son arbitrariedades que se condensan en imaginarios colectivos, que fungen como consensos en la medida en que se sedimentan en el sentido común y en representaciones simbólicas de los valores que agrupan a una comunidad.

En este capítulo quise ofrecer una visión del bullerengue desde su dimensión sociocultural, como un campo de interlocución multidimensional en el que confluyen diversos actores, que

pugnan o se tensionan por consolidar múltiples intenciones, significados, y representaciones alrededor de esta práctica musical. Será un género musical popular-tradicional en las relaciones que se produzcan en la industria y en los circuitos de mercado cultural. Será una música folclórica para los festivales de competencia y para los espacios institucionales donde se entiende como patrimonio inmaterial. Será una práctica musical y dancística viva en las relaciones que suceden en los territorios bullerengueros y en los encuentros en la ciudad. Todas estas imágenes se condensan generando múltiples significados que interpelan de manera diferencial a distintos tipos de públicos ávidos por aprender y apropiarse de lo que entienden como exótico y a la vez propio. El bullerengue es todo al mismo tiempo. Y para entender cada configuración, hay que adentrarse lo más profundo que se pueda en cada contexto específico. En los próximos capítulos analizaré de manera detallada cómo se configuran estas relaciones en la ciudad; y, en ese sentido, exploraré aquellos factores o variables, que operan como diferenciales de poder o diversos capitales sociales y culturales, en las relaciones de poder que se presentan en los diferentes campos de interacción, que se rearticulan y se resignifican de acuerdo con las características de cada campo.

Capítulo 2. El llamado de los tambores. Significados del bullerengue en la ciudad de Medellín.

... la música es dinámica y se transforma una y otra vez para simbolizar los elementos presentes y pasados de una cultura, como si fuera el agua de un río que –sin dejar de ser agua– cambia de color, temperatura y forma para adaptarse a las estaciones del año y los meandros de su recorrido, que no es otro que el de la historia de hombres y mujeres. (Recasens, 2010, p. 16)

Introducción

En este capítulo, me concentro en analizar cómo se produce el acercamiento y apropiación del bullerengue por parte de algunas personas de la ciudad que se sienten interpeladas por esta expresión musical tradicional. Para lograrlo, expongo en un primer momento algunas orientaciones teóricas que tienen que ver con las nuevas formas de entender la relación entre la música y la construcción de las identidades sociales en la posmodernidad, que constituyen herramientas fundamentales para el análisis que realizaré a lo largo de este trabajo. Describo cómo las identidades contemporáneas, caracterizadas por su fragmentación y constante negociación, encuentran en el bullerengue una estructura que reduce la complejidad de la experiencia social, facilitando la búsqueda de coherencia y sentido.

Para ello, comienzo examinando los significados que se le atribuyen al bullerengue en el momento del acercamiento inicial. Este análisis está guiado por las siguientes preguntas: ¿Qué representa el bullerengue para quienes se sienten atraídos por él? ¿Cómo se construyen los significados asociados a esta música? ¿De qué manera estos significados interpelan a los individuos y se integran en sus narrativas identitarias y estilos de vida?

Por otro lado, reflexiono sobre las implicaciones de la apropiación del bullerengue como expresión musical tradicional que actualmente opera como un marcador cultural étnico-racial, en clave de las narrativas y experiencias de las personas con las que conversé que, desde posturas reflexivas y críticas, buscan relacionarse con esta práctica de manera más justa y respetuosa. En

este contexto, cuestiono el papel del multiculturalismo como un sistema hegemónico de representación de la diferencia cultural que frecuentemente estereotipa y racializa las comunidades y sus prácticas culturales. Planteo como interrogantes clave: ¿qué significa lo “propio” en un régimen multicultural de representación de la mismidad y la otredad? ¿Cómo equilibrar el intercambio cultural con la dignificación y respeto hacia las comunidades?

Identidad y música en la posmodernidad

En términos generales, la postmodernidad se refiere a una serie de transformaciones culturales, sociales, políticas y filosóficas que empezaron a ocurrir a partir de la segunda mitad del siglo pasado, y que implicaron un cambio de pensamiento que desafiaba las concepciones tradicionales de “verdad”, “objetividad” y “estabilidad” en las sociedades occidentales. En este sentido, para comprender la complejidad y la multiplicidad de formas de relacionamiento que se están produciendo en las ciudades en relación con las prácticas musicales contemporáneas, es necesario, a mi manera de ver, partir por entender algunos de los cambios conceptuales que han permitido avanzar en la comprensión de la relación entre música e identidades sociales en nuestra época.

Por un lado, en las sociedades occidentales ha surgido un cambio profundo en la forma de comprender las identidades sociales, lo cual se ha denominado la “crisis de identidad”. Este cambio se sitúa en el núcleo de nuestra comprensión de las identidades. Stuart Hall (2014) describe la “crisis de identidad” como resultado del “descentramiento” o “dislocación” de las identidades del individuo moderno, quien antes se concebía como un “sujeto unitario”, poseedor de una identidad estable y unificada. Este fenómeno refleja las recientes transformaciones sociales y culturales que están “fragmentando los paisajes culturales referentes a clase, género, sexualidad, etnicidad, raza y nacionalidad que nos proporcionaban posiciones estables como individuos sociales” (Hall, 2014, p. 364), y que se le atribuyen a la naturaleza de las sociedades modernas, marcadas por un cambio constante y permanente, en contraste con la estabilidad de las sociedades tradicionales (Hall, 2014, p. 366). Entendemos la identidad en la postmodernidad como históricamente construida y no biológicamente dada, lo que nos lleva a percibirla como abierta, incompleta, fragmentada y, en ciertos casos, contradictoria. La identidad se convierte en una “fiesta móvil”, susceptible de ser

“formada y transformada continuamente en relación con los modos en que somos representados o interpelados en los sistemas culturales que nos rodean” (Hall, 2014, p.366). Otro cambio significativo en la forma de entender la identidad en la posmodernidad radica en que la responsabilidad de la identificación recae directamente en el individuo, inmerso en un vasto abanico de posibilidades, situación que genera una gran presión sobre las personas. Hall utiliza la imagen del “supermercado cultural”, una idea vinculada a la expansión del consumismo global, como una metáfora contundente para ilustrar cómo se gestan y negocian las identidades en la posmodernidad. Por su parte, Marcela Gleizer (1997) ofrece las estructuras de reducción de complejidad como una herramienta teórica para comprender cómo enfrentamos este flujo abrumador de opciones en un mundo digital fugaz, hiper semiotizado y descarnado. En este contexto, “los individuos deben cotidianamente enfrentarse a la coacción de la selección, a la necesidad de dar sentido a sus acciones y de construir su propia identidad” (Gleizer, 1997, p. 165). La autora define las estructuras de reducción de complejidad en función de sus características:

Nuestra hipótesis plantea que una de las formas de enfrentarse a los dilemas presentados por la crisis de la identidad contemporánea, es hacer uso de estructuras de reducción de complejidad, las cuales definimos como aquellas estructuras que manifiestan algunas de las siguientes características: 1) delimitan un campo de opciones al restringir el número de posibilidades para la acción y, por consiguiente, constituyen una suerte de "puente" entre las excesivas posibilidades de acción y las que efectivamente se llevan a cabo; 2) circunscriben un horizonte de sentido en el cual se puede dotar de significado a las acciones y a la experiencia; y 3) son fuente de identificaciones que permiten al individuo construir su identidad. (Gleizer, 1997, p. 49)

Una de las estructuras de reducción de complejidad que propone Gleizer es el estilo de vida, que define como un “grupo de prácticas más a menos integradas que un individuo abraza, no solo porque tales prácticas satisfacen necesidades utilitarias, sino porque dan forma material a una narrativa particular de la identidad personal cuyo sentido solo se encuentra en la interacción de las practicas entre sí.” (Gleizer, 1997, p. 87). Es así como el estilo de vida se constituye como una estructura de reducción de complejidad en sí misma, en tanto:

El propio estilo de vida particular se erige como punto de referencia para la toma de decisiones en la vida cotidiana, al permitir que las trivialidades que conforman la vida diaria se mantengan como tales y no amenacen el sentido de coherencia y estabilidad de la existencia al convertirse en cuestiones que exijan replantear continuamente los fundamentos de la propia vida. (Gleizer, 1997, p. 89)

Es decir, el estilo de vida conforma un campo de certezas en forma de hábitos y orientaciones que permiten mantener en la cotidianidad un sentido de “seguridad ontológica”, mientras posibilita la construcción de identidad (Gleizer, 1997, p. 89).

Por otro lado, se han producido cambios fundamentales en la manera de comprender la música en su relación con la sociedad. En este contexto, surge en primera instancia una crítica a las teorías estructuralistas, las cuales concebían las prácticas musicales como un mero reflejo de las estructuras sociales. Un ejemplo de ello es planteado por Vila (1996) al referirse al subculturalismo inglés y su pretendida forma de entender esta relación en términos de una “resonancia estructural”, que asociaba indefectiblemente a grupos específicos (“subculturas”) de una posición social definida a una expresión musical determinada. Al respecto, Vila observa que el subculturalismo inglés “tiende a acentuar en demasía la coherencia estructural, de manera tal que los entrecruzamientos, las ambigüedades, y los cambios en los gustos musicales de las subculturas muchas veces no son tomados en cuenta” (Vila, 1996, p. 19), y tampoco logra explicar cómo diferentes clases sociales o subculturas pueden adoptar simultáneamente estilos musicales similares (Vila, 1996, p. 18).

Otro de los cambios fundamentales es la manera como entendemos la significación musical. La música posee un poder extraordinario para representar y significar cosas. No obstante, el debate sobre cómo se construye individual y socialmente su significado ha sido extenso y complejo. Aquí, parto de la premisa de que la música carece de un significado inmanente o esencial. Como menciona Recasens (2010):

La música, en definitiva, puede verse de muchas maneras porque es mucho más que sí misma y no puede ser reducida a un mero objeto sonoro o estético: produce significados

que poseen valores (disímiles) para distintos grupos humanos que nos transportan a espacios y lugares que renuevan lo que conocemos con nuestros sentidos. (Recasens, 2010, p. 15)

Es a lo que se refiere Cruces (2002) con el hecho musical y sus dos aspectos diferenciados: "el sonido en tanto que señal acústica y el sonido en tanto que fuente cultural de percepciones, sensaciones y conceptos" (Cruces, 2002, p. 3). En este sentido, hoy entendemos el proceso de significación musical como un fenómeno sociohistórico. Hernández (2013) expone lo anterior de una mejor manera:

Ahora, lo que está en el centro de la relevancia social, económica y política de la música es, sin duda su capacidad de significar. Esto involucra no solamente los significados que cada uno construye en sus experiencias musicales, en el contacto directo con el sonido, sino también la forma en que estos significados fluyen en la cultura, entran en conflicto, se superponen, se modifican, se imponen sobre otros y se decantan a través de procesos históricos de sedimentación. (Hernández, 2013, p. 1)

Las preguntas que siguen entonces son: ¿cómo varían los significados?, ¿qué factores influyen en que un tipo de música signifique algo para un grupo de personas y otra cosa distinta para otras? Esto va a depender en alguna medida de lo que se quiera hacer con la música. La música también es importante para la cohesión social y la coherencia cultural porque nos sirve para hacer cosas con ella. En este análisis, me apoyo en la teoría de Vila (1996), quien explora la notable capacidad de la música para interpelar las identidades sociales, destacando que estas interpelaciones se articulan y se entrelazan con las narrativas fundamentales para la construcción de la identidad. Esta perspectiva teórica resulta clave para comprender cómo los significados del bullerengue, que se generan y se transforman en las interacciones, interpelan de manera diferenciada a ciertas personas en la ciudad y se articulan en las narrativas de sus proyectos identitarios.

Músicas tradicionales e identidades contemporáneas en la ciudad

¿Qué significa el bullerengue y por qué interpela a algunas personas en la ciudad? El bullerengue, como práctica musical y dancística tradicional, conserva una carga de nociones esencialistas, resultado de cómo ciertas ideas folcloristas se han sedimentado en los imaginarios de sus hacedores. Ochoa y Gómez (2019) proponen una reflexión sobre cómo estas ideas se han aplicado a las músicas tradicionales del Caribe colombiano, incluido el bullerengue. En su análisis, identifican tres conceptos clave vinculados al folclor, los cuales continúan influyendo en las músicas tradicionales de la región y que son relevantes para los objetivos de esta tesis. La primera idea es la de tradición, entendida como un conocimiento transmitido de generación en generación, que establece un vínculo con el pasado y una historia compartida. La segunda noción es la de homogeneidad, que hace referencia al carácter “inmutable” y “estático” de las expresiones culturales. Finalmente, se presenta la idea de comunidad, que asocia el folclor con “el pueblo”, identificándolo con un grupo humano específico en un espacio geográfico determinado. (Ochoa y Gómez, 2019, p. 129). Estas tres categorías, por su carga semántica, resuenan de manera particular en algunos contextos urbanos.

Pero, específicamente, ¿cómo estas ideas presentes en el bullerengue como música tradicional logran interpelar a algunas personas en la ciudad de Medellín? Lo que propongo aquí es que, para este caso, el campo de la música tradicional en la ciudad —y, de manera particular, el bullerengue— se erige, en línea con la propuesta teórica de Gleizer (1997) desarrollada anteriormente, como una estructura de reducción de complejidad de segundo orden, en la medida en que limita el número de opciones posibles y facilita la toma de decisiones en torno a la construcción de estilos de vida, presentándose, a nivel cognitivo, como un campo de certezas. Esta condición se expresa en un sistema compartido de símbolos, valores y modelos de acción que otorgan coherencia a las experiencias de quienes participan en esta práctica musical en el contexto urbano. Los modos concretos en que estas certezas se traducen en acciones, relaciones y formas de participación en el bullerengue en Medellín serán desarrollados a lo largo de los apartados siguientes, a partir del análisis de situaciones, prácticas y narrativas situadas.

Los conceptos de tradición, homogeneidad y comunidad, anclados al bullerengue como una expresión musical tradicional, actúan como categorías que son eficaces como mecanismos de reducción de complejidad justamente porque están cargados de ideas que funcionan no tanto como

verdades inamovibles, sino como relatos ordenadores de las diferencias, de significación de la mismidad y la otredad, producen nociones de continuidad histórica, y permiten establecer nociones en torno a discusiones sobre pertenencia y sentido de comunidad. Tienen algo de ritual en tanto pareciera que cada rueda, como experiencia significativa, suspendiera la cotidianidad para reafirmar y afianzar una serie de relaciones, significados y valores que son modélicos de los mundos de vida a los que aspiramos como comunidad. Este planteamiento orienta el análisis que estructura el resto de la investigación. Pasemos, entonces, a explorar algunos de los significados que se construyen en torno al bullerengue en un primer nivel, relacionado con el acceso inicial o el primer acercamiento de las personas a esta práctica musical, y cómo estos se conectan con algunos vacíos de identidad que experimentan en la ciudad.

El llamado de los tambores

¿Por qué se da el acercamiento de algunas personas a estas músicas en primera instancia? En las conversaciones, cuando pregunté “¿qué fue lo que te motivó a aprender?”, entre las respuestas comunes estaba un “llamado”, una “pulsión” que les despierta esta música, en especial el sonido de los tambores, y que asocian con una indagación sobre su “origen”, entendido como una pretendida ascendencia biológica en relación con su propia identidad. Este es uno de los significados más profundos: el bullerengue representa una búsqueda por la ancestralidad. Ana Castañeda, actual bailadora del grupo Sol Resonante y de formación académica en historia, lo describe en este sentido:

Y me motivó a aprender, yo siento que también como la pregunta como por el origen, por uno de los múltiples orígenes o las múltiples raíces que puede tener uno, ¿cierto? (...) Es como un viaje, como un viaje hacia adentro, conjugando lo que te acabo de decir, o sea lo personal y esa pregunta como por el origen, porque yo siento que hay un llamado ahí. Yo nunca me había identificado digamos como con un origen específico. (...) Entonces es también como un viaje hacia adentro porque yo sentía como un llamado, o sea como que cuando yo empecé a ver las ruedas yo decía, "¿marica esto qué es?", era como una pulsión, como una especie de latido (...) sí, yo empecé a sentir también eso pues como que, "ay marica, o sea ¿por qué uno siente como identificación con esto que puede parecer tan lejano

a nivel cultural y geográfico?, pues porque para uno como paisa pues eso es una cosa super lejana. Entonces eso me llevó como a preguntarme por ese asunto del origen, "bueno y de allá para atrás, ¿quiénes habrán sido mis abuelos, mis bisabuelos, de dónde habrán venido, si uno tendrá orígenes en común pues con los ancestros de la gente que hace bullerengue? (Comunicación personal, 2023)

Estefanía Henao, quien ya no forma parte del semillero de Sol Resonante, pero ha iniciado un proceso similar en La Chispa, describe esta experiencia como un "magnetismo": "Cuando yo escuché los tambores por primera vez, o esos cantos (...) hubo un magnetismo, y yo sentí algo en el cuerpo, pues, yo nunca había sentido un llamado por nada, pero yo sentí algo en el estómago, y era una especie de magnetismo." Estefanía desarrolla un poco más esta idea del magnetismo en la relación de los sonidos con un "llamado de los ancestros", como una especie de portal o conexión con los ancestros:

Yo siento que hay ciertas frecuencias, ciertas repeticiones, ciertos sonidos, como con los olores, como con los sabores, como con las texturas, que nos conectan con lo que somos y lo que fuimos, lo que fueron las que estuvieron antes que nosotros. (...) yo sentí ese magnetismo, entonces yo eso lo conecto con algo ancestral, o sea, eso viene de atrás. (comunicación personal, 2023)

Un llamado que se ha presentado de manera exclusiva con esta música, y al que no le encuentra una explicación racional:

Pues, a mí me gusta mucho el reguetón, pues la música urbana, pero yo no siento ese llamado; o sea, yo no siento así el cuerpo, -a mí se me mueve, y como que se mueve, y yo me siento feliz bailando-, pero no está ese llamado, y yo sí lo identifico de esa forma, o sea, ahí tiene que haber algo, y creo que eso somos, pues, como que mi color de piel es claro, pero yo no considero que yo sea blanca, no me autodenomino como una blanca, no. Pues, como que en mi historia genética, y en mi historia, pues hay muchas cosas, pues sí hay gente blanca por ahí, y hay gente negra, y hay gente indígena también. Y yo siento que ahí hay un montón de cosas que, por fortuna, y pues por curiosidad, y como por decisión

personal, yo he querido explorar como muchas cosas distintas, y con unas he sentido unos llamados para los que yo no tengo explicación, pues como que "pero si eso en mi casa nunca sonaba", o, "si en mi casa nunca hacían eso"; pues, yo no crecí en ese contexto, pero es un llamado muy fuerte, y yo lo siento en el cuerpo. (Comunicación personal, 2023)

Por su parte, Paula Fontalvo, integrante activa del semillero de Sol Resonante desde hace tiempo, también relaciona el “llamado” de la percusión en su experiencia: “yo escucho como la percusión y a mí eso me genera algo, me genera movimiento, me dan ganas como de mover las manos, siempre me ha pasado, y siempre me ha llamado mucho la atención.” (comunicación personal, 2023). Sin embargo, en su caso, ella no relaciona este llamado directamente con una vinculación con un pasado ancestral al que esté conectada. En lo que se refiere a su identidad como mujer joven de la ciudad, Paula comparte:

Si a mí me preguntan cuál es mi identidad en este momento yo, pues, por mis raíces cercanas, no tengo como un conocimiento exacto como que "ay, yo tengo...". Como por mis raíces o mi familia, pues, núcleo madre y padre, yo no me puedo nombrar como de comunidad negra, yo no me puedo nombrar como de comunidad indígena. Yo, Paula, me nombro, pues, no sé, como una ciudadina. (Comunicación personal, 2023)

Quiero subrayar que en ningún momento pretendo juzgar lo que las personas relatan en sus experiencias, sino más bien entender cómo se vinculan esos sentimientos y pensamientos, sus búsquedas y narrativas identitarias, con los discursos que prevalecen en el imaginario colectivo sobre el bullerengue como una práctica musical tradicional. Me parece relevante señalar en este sentido, que en algunas respuestas se observa una asociación implícita de la identidad con la ascendencia biológica. Este enfoque, que remite a nociones de mestizaje biológico, refleja un determinismo biológico aún presente en la explicación de las diferencias culturales, al intentar comprender la cultura y las identidades sociales a la manera de “los cueros van en la sangre”, y se expresa, por ejemplo, como ese “llamado de los tambores”, como la búsqueda por un origen ancestral con raíces afrodescendientes. En parte, estas nociones tienen su origen en la sedimentación del imaginario relacionado con el folclorismo, en el que el bullerengue, como música tradicional, se entiende de manera “natural” como representativo de la herencia cultural

afrodescendiente del Caribe colombiano. Esta visión está directamente relacionada con los conceptos de homogeneidad y tradición como mecanismos de reducción de complejidad que presenté anteriormente, y que definen al bullerengue como una expresión musical que no solo se ha mantenido “inmutable” sino que se ha “heredado biológicamente”.

El problema de la apropiación cultural

Como mencioné en el capítulo anterior, esta música ha llegado a constituirse en un marcador cultural y étnico-racial de algunas comunidades del Caribe colombiano que encuentran en esta práctica musical y dancística una forma de expresar su identidad y proyectar su sentido de comunidad. ¿Cuáles son las implicaciones de acercarnos a una música que actualmente opera como un marcador étnico-racial, vinculada a la representación cultural de comunidades en determinados espacios geográficos? Esta realidad genera una tensión siempre presente al momento de ingresar a la comunidad, que se irá atenuando en la medida en que haya un reconocimiento y un diálogo auténticos, en tanto se clarifiquen las verdaderas intenciones de quienes desean integrarse activamente. Cristiá Batista (2022), en mi opinión, enuncia la pregunta adecuada: “Normalmente, la apropiación cultural se entiende de manera peyorativa, pero ¿cómo establecer lo que hace injusta o perjudicial esta práctica en un mundo pluricultural, globalizado e interconectado?” (Cristiá Batista, 2022, p. 71). En nuestro contexto, como expresé en el capítulo 1, el multiculturalismo, en tanto régimen hegemónico de representación étnica y social, plantea una ambivalencia que se manifiesta como un conflicto cognitivo en las personas. Por un lado, se implementan políticas de diferencia cultural claramente delimitadas que segregan y circunscriben lo étnico, facilitando así la administración y el control de la alteridad. Esto da lugar a una estereotipación que esencializa y racializa las culturas consideradas “otras”. Por otro lado, el multiculturalismo fomenta de manera inconsciente en la ciudadanía la apropiación cultural, a través de la idea de que se debe reconocer y valorar la diversidad cultural como una riqueza y patrimonio común de la nación, al cual tenemos derecho por el hecho de ser colombianos. Esta ambivalencia genera un límite difuso entre la apropiación cultural y el reconocimiento de la alteridad, que, como veremos para nuestro caso, se concreta en preguntas sobre “lo propio”: ¿qué significa “lo propio” en un país que se define como multicultural?, ¿quién y cómo define “lo propio”? Paula Fontalvo plantea claramente esta ambivalencia desde su experiencia con el bullerengue:

Pero entonces, si yo lo uso, es apropiación cultural. Pero es algo que viene de mi territorio, pues, digo yo de mi territorio, pues, de Colombia, que ha sido... que hemos venido también de afrodescendientes. Entonces siempre me ha cuestionado, entonces es lo propio, ¿qué es lo propio? (Comunicación personal, 2023)

Paula continúa con su reflexión en torno a su experiencia al acercarse al bullerengue en la ciudad:

Lo que sí he sentido, pues, en el acercamiento precisamente con el bullerengue, que pareciera que uno, como no es de los territorios donde tradicionalmente ha nacido el bullerengue, (...), entonces, si yo no soy de allá, entonces, no puedo hacer bullerengue. (...), qué bacano poder cantar sin sentirse culpable de que yo [no] nací allá para poder cantar, ¿sí me entiendes?, como si fuera un requisito para expresarme a través de esa música. Entonces, sin embargo, uno siente todavía eso, o sea, yo no te lo digo así, pero, sin embargo, una se siente extraña, pues, porque no nació allá y no está haciendo bullerengue como se haría allá, no sé. Entonces también hay ciertos temores por no irrespetar la tradición. (Comunicación personal, 2023)

Wayra Marín, quien sigue siendo parte del semillero de Sol Resonante, y además ahora es integrante del grupo Travesía, manifiesta su conflicto interno frente a la apropiación del bullerengue, pues siente como algo muy propio y a la vez lejano, para terminar también con la pregunta por “qué es lo propio”:

Obviamente pienso todo el tiempo en eso, pues como que esos conceptos de apropiación, de lo aprendido y de lo innato, a mí sí me hacen mucha bulla (...) Pues, como que esa es mi pelea, como que lo siento muy propio, pero es muy lejano, pero como que es mera apropiación, pero a la vez como que mera identidad también que se está formando acá al interior. (...)Pues como que eso a mí me hace mucha bulla y hace que no me sienta tan cómoda, pero a la vez como que no puedo pelear con eso que ya se convirtió como en esa pasión, como que no puedo volver racional lo que yo siento en una rueda, lo que yo siento

cantando, lo que yo siento bailando; pero que a veces como que sí empiezo a decir como "sí, buena o mala es apropiación, y como que el territorio tampoco nos debe nada a nosotros", pero también es esa pregunta por "bueno, ¿y qué es de nosotros?, ¿qué no sería apropiación?, o sea, ¿hasta qué punto?" (Comunicación personal, 2023)

En su reflexión, Wayra también conecta la cuestión de la pertenencia con el interrogante de por qué no siente un vínculo de identidad con la música andina, la cual, al provenir del "interior", debería, corresponderle culturalmente:

Yo no podría pensar como que nos pertenece, pero también es esa lucha con ese sentimiento de "¿entonces por qué lo siento tan propio, si no?" entonces, "¿por qué siento lo que siento, si no?"; y no siento esto mismo con otras músicas que pueden ser como, pues no sé, como toda la música andina, ¿por qué no siento lo mismo si se supone que me debería pertenecer más? (Comunicación personal, 2023)

En este punto, resulta fundamental contar con una base conceptual que nos permita abordar con mejor entendimiento lo que consideramos como apropiación cultural y que nos facilite la toma de decisiones.

El concepto de apropiación cultural

En un sentido general, siguiendo la argumentación de Cristiá Batista (2022), la apropiación cultural se refiere a la adopción de productos culturales o costumbres de una cultura diferente de quien la toma (Cristiá Batista, 2022), p. 71). En su argumentación, la apropiación cultural es ofensiva y perjudicial en el momento en que se convierte en un acto de injusticia epistémica en el que "no solo se trate de la disminución del sujeto estereotipado como fuente de conocimiento, sino también de la apropiación epistémica, es decir, cuando su conocimiento cultural termina siendo reclamado por un grupo ajeno o externo, o bien, no se reconocen como fuentes, y de esta forma otros son los que terminan escribiendo su historia". (Cristiá Batista, 2022, p.74)

Desde mi perspectiva, toda apropiación cultural conlleva inherentemente dos aspectos: una serie de implicaciones éticas y, en cierto grado, un proceso de fetichización cultural, en tanto la cultura sufre un proceso de reificación, es decir, se reduce la cultura a un objeto o práctica, desanclado de su contexto sociohistórico y cultural. La apropiación cultural tiene inevitablemente implicaciones éticas puesto que necesariamente involucra una recontextualización de la práctica u objeto cultural. En este sentido, al adoptar un elemento cultural ajeno para su uso en un contexto distinto “puede ocasionar que el mensaje o el simbolismo encontrado en el objeto de la apropiación termine siendo despojado de su sentido.” (Cristiá Batista, 2022, p. 72). Sin embargo, es claro que ciertos niveles de hibridación cultural son parte natural de las conexiones culturales en un mundo globalizado. La apropiación cultural se vuelve problemática en el momento en que se convierte en extractivismo o explotación cultural, como lo comentaré a continuación.

La explotación cultural

¿Cuáles son los discursos hegemónicos que prevalecen a la hora de construir los imaginarios que estereotipan a las comunidades racializadas, en relación con sus prácticas culturales, entre ellas la música?, ¿Cómo se construyen estos significados en la ciudad, que redundan en la resignificación de estereotipos? En este punto quiero ser crítico, pues pienso que la línea que delimita la “buena” apropiación del extractivismo o explotación cultural es extremadamente delgada. El extractivismo, o explotación cultural, la versión más extrema de la apropiación cultural, en términos de Cristiá Batista (2022), citando a Rogers (2006, p. 477), se refiere a “la apropiación de elementos de una cultura subordinada por una cultura dominante sin reciprocidad sustantiva, permiso y/o compensación” (Cristiá Batista (2022, p. 72). La explotación cultural como la forma más extrema y ofensiva de apropiación cultural, la examino ahora a través de la propuesta de Hall (2014) sobre la estereotipación como una de las prácticas de representación y racialización de la diferencia. Hall sugiere que el estereotipo tiene una estructura binaria que se traduce en una ambivalencia en la significación. Esta estructura denota una la lógica en la representación que trabaja en dos niveles al mismo tiempo: “un nivel consciente y abierto y un nivel inconsciente y suprimido” (Hall, 2014, p. 434). Hall dirá que el primer nivel generalmente sirve como “cobertura’ desplazada para el segundo”. En este sentido, el autor propone el fetichismo como uno de los aspectos del estereotipo racial, que tiene su base en la proyección de

los deseos y fantasías del “ser blanco”, y que se ubican en el nivel inconsciente de la estructura binaria del estereotipo. A continuación, ejemplifico un poco en qué consiste el estereotipo en relación con el fetiche como una de sus características en palabras de Hall:

La actitud consciente entre blancos —de que los “negros no son hombres adecuados, que son simplemente niños— puede ser “cobertura” para una fantasía más problemática, más profunda —de que los “negros son realmente super hombres, mejor dotados que los blancos y sexualmente insaciables” —. (Hall, 2014, p. 434)

En este análisis, propongo que los casos de expropiación cultural no se limitan a la fetichización del “otro”. Más bien, reflejan un intento de traslado identitario, es decir, una forma de canibalismo simbólico permanente en el que las personas desean encarnar las características de aquellos que habitan el estereotipo. Esto implica apropiarse de su identidad a través de acciones como vestirse, actuar o tocar su música. Este fenómeno ocurre en un sistema global donde los productos culturales han sido transformados en mercancías. Dicho de otro modo, estos productos han sido sometidos a procesos de objetualización y mercantilización que los convierten en bienes susceptibles de transacción económica. En este contexto, la transacción implica, en cierto sentido, una cesión simbólica de derechos sobre estos productos, generando en las personas la percepción de tener acceso legítimo a ese conocimiento y una conexión afectiva e identitaria con él. Sin embargo, este acceso se da sobre un producto cultural descontextualizado y simplificado, pero cargado de significado simbólico. La simplificación y estereotipación de estos productos facilita su consumo, permitiendo que las personas les otorguen un significado subjetivo dentro de sus narrativas de construcción identitaria. En este contexto, las personas adoptan elementos culturales que ya han sido reificados: lo ancestral queda reducido a un tambor, una gaita o una canción de bullerengue. Este desplazamiento ontológico —un deseo activo de “convertirse en el otro”— responde al anhelo de adoptar otras formas de existencia que, paradójicamente, resignifican y consolidan el estereotipo del “otro”. Este proceso construye un imaginario del “otro” que se alimenta de nuestras carencias, proyecciones y fantasías, reforzando un estereotipo que reafirma la relación de poder. La canibalización simbólica extrae selectivamente aspectos “positivos” del “otro” —como la música, el baile, la vestimenta, la comida, etc.—, especialmente aquellos atractivos para personas blanco-mestizas. Seleccionamos aquello que nos resulta deseable o que

sentimos que nos falta, mientras relegamos al “otro” a las características que no queremos asumir. Así, se configura una versión completa y simplificada del estereotipo, donde lo deseado se incorpora y lo rechazado se margina. Estas dinámicas de canibalismo simbólico y resignificación del estereotipo evidencian prácticas neocoloniales que perpetúan el extractivismo cultural. En el contexto de la programación cultural urbana contemporánea, estas dinámicas muchas veces activan formas de apropiación cultural que operan desde la extracción sin reciprocidad ni respeto, reafirmando desigualdades históricas.

No pretendo, de ninguna manera, cerrar la discusión ni actuar de forma prepotente, aprovechándome del privilegio asociado a un saber “autorizado” para ofrecer soluciones definitivas. Mi intención es proponer una aproximación, una base conceptual que facilite la comprensión de la situación en el caso de estudio. Ciertamente este análisis carece de la voz de las comunidades y de las personas que consideramos referentes de autoridad en el mundo del bullerengue, quienes son fundamentales para enriquecer y consolidar el debate. Asimismo, entiendo que resulta problemático justificar qué constituye apropiación cultural a partir de definiciones elaboradas por intelectuales académicos, mayoritariamente blancos, del norte global. Lo correcto y ético es analizar el marco de interpretación propio de las comunidades, entendiendo cómo perciben el uso de sus prácticas culturales por parte de personas ajenas a ellas.

Como mencioné, mi intención es simplemente ofrecer una interpretación al respecto. Considero que la apropiación cultural es problemática cuando se convierte en un acto de injusticia epistémica; es decir, cuando se despoja a las comunidades de la autoría y el control sobre sus propias prácticas culturales, símbolos y conocimientos. Esta injusticia puede verse agravada por la "ignorancia activa" de quienes, desde una posición privilegiada, optan por desconocer el perjuicio que causan, lo que facilita la explotación y el dominio cultural. Como lo mostraré a continuación, me parece que en el caso del bullerengue en la ciudad sucede lo contrario. Las personas con las que conversé, como lo evidencié antes, en una primera instancia, muestran una conciencia de la problemática de la apropiación cultural que las moviliza a cuestionarse y a pensar en formas apropiadas de actuar. Estefanía Henao me regala su postura frente a las formas de apropiación:

Entiendo la molestia de muchas personas de esas regiones donde se hace, de que haya gente que jamás ha estado con una maestra o un maestro que están vivos y están vivas, y que se haya leído tres libros y esté dando talleres, pues eso a mí también me da rabia; pues, una cosa es compartir y otra cosa es como... o sea, porque si se quiere aprender de eso, ¿por qué no traen a la maestra Eustiquia o a Pabla Flores, o a Emilsen Pacheco, a que venga y dé el taller?, o sea, "¿por qué estás cobrando tú un millón, dos millones de pesos por hacer algo como que...?" Pues sí, siento que entiendo esa molestia, "y ni siquiera ha ido a las regiones donde se hace esto", y, pues esto se aprende desde la experiencia, o sea, no hay un libro que le explique a uno cómo bailar bullerengue, ni cómo tocar, es absurdo, pues, no es de esa forma que uno se acerca. (Comunicación personal, 2023)

Wayra, por su parte, evalúa la situación en términos de sus privilegios:

Pero también es como porque es inevitable pensar en esos privilegios en los que he vivido pues a comparación de las personas de regiones, entonces como, no sé, al escuchar o al ver la película² y ver como toda la realidad de Ceferina, es como "también le estamos arrebatando como eso que es su salida de escape", pues está como ese paralelo. (Comunicación personal, 2023)

Alejandra Vera, quien ya no forma parte del semillero, y ahora es integrante, cantadora y corista del grupo Travesía, en su relato, comparte sus sentimientos al ingresar al mundo del bullerengue y se interroga sobre cómo llevar a cabo un acercamiento respetuoso y cuidadoso:

Cuando iba a las ruedas en los otros momentos, antes de pertenecer a un grupo, observaba mucho como esa necesidad de las personas que están ahí convocadas, apasionadas, derretidas por el bullerengue, con una necesidad de protección al mismo tiempo de esa tradición. Y me hacía preguntarme cómo me puedo yo acercar sin que se sienta que estoy usurpando un lugar. Y que también puedan comprender que no es que quiero llevarme y

² Se refiere a Catapum (2023), documental que transcurre entre Nueva York y Colombia, en el que se exploran temas relacionados con la música, las tradiciones, la identidad y la migración, a través de las voces protagonistas de las maestras bullerengueras Ceferina Banquez y Pabla Flores, entre otras personas.

como apropiarme, sino que, al contrario, quiero exaltar esto que me ha llevado a descubrir en mi vida y en mi alma una sensibilidad tal para contar historias. (comunicación personal, 2023)

Acercamientos desde la humildad y el respeto

En los diálogos con las personas, se evidencia una búsqueda de formas de encuentro y aprendizaje que prioricen el respeto por la diferencia y promuevan relaciones horizontales que permitan compartir experiencias y conocimientos desde una posición de igualdad. Asimismo, se manifiesta una comprensión crítica de la historia de opresión que han enfrentado estas comunidades, junto con la necesidad de reconocer y dignificar sus conocimientos. Estos planteamientos apuntan hacia una justicia epistémica y representacional, orientada a transformar las dinámicas de poder desiguales. Ana Castañeda considera que el respeto y la humildad son esenciales para acercarse, y considera que haber demostrado interés genuino por aprender y apropiarse le ha abierto puertas, ya que las personas tienden a responder positivamente, compartiendo y facilitando la interacción:

Yo no sé si de pronto como el deseo y el respeto y la humildad con la que uno se puede acercar también. (...) Yo no sé si eso hace parte como de la madurez que uno alcanza cuando ha vivido un poquito más. Pero yo siento que si uno lo hace como con respeto y como con humildad y con amor, parece, la puerta está abierta. (...) Pues parece, yo siento que cuando uno como que... Yo no sé si demuestra como ese interés o esa posibilidad de apropiarlo, también como que la gente le va abriendo campo a uno. (...) O sea, van como abriendo la posibilidad de pronto de interactuar más con uno y de comentarle cosas a uno cuando ve que uno le apasiona de pronto aprenderlo, apropiarlo, entenderlo, hacerlo de uno y pues llevarlo también como a modo de uno. (2023)

Estefanía Henao también reflexiona sobre la importancia de un acercamiento genuino y sincero. Además, destaca un punto clave y común: para las personas es evidente que no hay ninguna intención de apropiarse o de obtener un beneficio económico del bullerengue, ya que las motivaciones tienen que ver con búsquedas más íntimas:

Yo he tenido mucho esa pregunta, pero pues, yo siempre creo que cuando el acercamiento es genuino, sincero, cuando uno no está intentando sacar provecho de ese espacio, que es como sagrado, -y no sé si sagrado, pues, no tiene que haber algo como tan importante espiritualmente, sea como la religión, sea cual sea la religión que se tenga, - como que, no sé, yo no tengo que pedirle permiso a nadie para que a mí me guste lo que me guste, porque, pues, yo no le estoy sacando provecho. Pues, si yo estoy sacando frutos de eso de forma irresponsable, pues sí me parece fuerte. (...) Entonces, como que, yo no sé, yo ya no me siento incómoda con eso, porque, o sea, mi forma de acercarme es genuina, sincera y es profunda, por las búsquedas que yo tengo o lo que encuentro yo ahí para mi historia personal. (Comunicación personal, 2023)

Ana Castañeda, de manera similar, señala que su acercamiento al bullerengue no está motivado por el reconocimiento ni el beneficio económico. Le resulta irrelevante la idea de convertirse en "cantora de bullerengue". Lo que realmente le importa es disfrutar del proceso de aprender y compartir esta música, así como de lo que esta le brinda a nivel emocional y personal:

Y pues también yo, por lo menos para mí, este asunto no es como la búsqueda como de "ay, yo quiero ser la cantora de bullerengue y subirme por allá en una tarima o ganarme festivales". No, pues ya "equis", para mí eso es tan irrelevante. Para mí es lo otro, todo lo otro, como "ay, qué chimba parece aprenderlo y poder compartir ahí, y poderlo disfrutar, y poder hacer esa catarsis ahí como en medio del hacer música y toda la vuelta". Entonces yo siento que también eso como que le abre a uno puertas o no, y de pronto ese asunto como del ego. A mí esto no me va a dar plata ni yo me voy a hacer rica con esto. O sea, es que, ¿quién se va a hacer rico con eso, marica? Ni reconocimiento, o sea, "equis" (Comunicación personal, 2023)

Por otro lado, se reconoce plenamente a las personas consideradas referentes de autoridad en el bullerengue. En nuestro caso, más que minimizar su importancia, sus saberes y trayectorias tienden a ser altamente valorizados, configurándose formas de admiración y reconocimiento que

refuerzan su lugar como figuras referenciales dentro de la práctica. Wayra Marín lo describe de la siguiente manera:

Sí, que requiere un esfuerzo, y también que hay un respeto. Pues, no sé, por ejemplo, cuando viene Darlina, que todas somos como en pro de acompañarla, en pro de estar en todos los espacios para todos los aportes que haya que dar, en pro de ir a todos los talleres que ella quiera dar. Pues como que tampoco es como que haya un ego con respecto al territorio; antes como que cualquier persona del territorio viene y somos como encantadas de ir a aprender, y desde el respeto, como "aprender lo que me quieras enseñar y también porque te admiro y también como apoyar tu trabajo". (Comunicación personal, 2023)

No es casualidad que muchas de las personas que nos vinculamos con estas músicas participemos también en procesos comunitarios, políticos y en distintos espacios del movimiento social en general. La estética y el gusto musical están mediados por intereses políticos relacionados con la reivindicación y la valoración de la diversidad cultural. No se trata de un simple exotismo, ni de una actitud salvacionista, como señala Estefanía Henao:

Y no quiere decir que esas personas, o que nosotros en estos ejercicios de algo que no conocimos desde la infancia, pues [lo que] estamos haciendo sea salvar. No, pues, por supuesto no, esto ha estado vivo siempre en estas regiones, pero ¿cómo podemos hacer que sea más digno?, ¿cierto?, por ejemplo, creo que entre todos podemos aportar, y creo que es una pregunta que tienen en las regiones y que tenemos también en las ciudades, cómo podemos aportar. (Comunicación personal, 2023)

Esta tendencia responde a un proceso de reconocimiento y vinculación con otras narrativas históricas que han sido alterizadas y marginadas a lo largo del tiempo, y a la reflexión sobre cómo retribuir y dignificar a quienes las han creado. Ana Castañeda considera que el bullerengue se ha convertido en un escenario de resistencia en ese sentido, un espacio para mostrar aquellas expresiones que históricamente han sido invisibilizadas. Para ella, en estos sectores de la sociedad se encuentra una valiosa tradición cultural que merece ser reconocida:

Yo pienso que también se vuelve eso, como escenario de resistencia, como de mostrar esas cosas que han sido toda la vida invisibilizadas, que se ha pensado que es eso, pues que es una expresión que es popular y que por ser popular no vale o no tiene unas complejidades, no tiene una elaboración por lo menos en asuntos pues de la música.(...) Entonces también yo creo que ese eso, también se vuelve como un escenario de resistencia y de mostrar que ahí en medio de la gente, que es la gente popular, que es la gente que camina siempre la ciudad, que es la gente que trabaja, que es el obrero, la señora ama de casa, la doña Carmen que cocina los almuerzos en la de Antioquia, también hay una riqueza cultural muy grande y musical en este caso. (Comunicación personal, 2023)

Por su parte, Estefanía Henao considera que la música también es una herramienta pedagógica fundamental para la transmisión de historias y saberes, un medio poderoso para reproducir esas otras historias que queremos seguir contando, especialmente aquellas narrativas históricas que se han mantenido vivas desde la música en contextos de resistencia, transformando la música en un vehículo de enseñanza y memoria colectiva. ¿Qué historias queremos cantar?:

(...) entonces pues siento que sí, hay una conexión ahí, y no solo pues como desde la resistencia, sino pues desde la historia que queremos reproducir, la historia que queremos que se siga cantando, para mí es una herramienta pedagógica, pues no solo en esos espacios de resistencia, o de movilización social, o de acción política, como que también se puede hacer, - pues que también es una acción política, y también es un asunto de resistencia, pero no lo hemos llamado tan así-, como que saber qué plantas, por ejemplo, cultivan en esos territorios, para qué sirven, pues no sé, qué historia queremos contar, y creo que la música es un gran medio para hacerlo, pues como que genera recordación, uno mientras baila está estudiando prácticamente. (Comunicación personal, 2023)

Estefanía conecta la reflexión anterior con la necesidad de retribuir a las personas por los conocimientos que comparten. En esta respuesta está implícita una idea de justicia epistémica, que implica reconocer y reparar las desigualdades en la valoración y distribución de formas de conocimiento históricamente racializados y excluidos:

Porque yo creo que la pregunta es por qué el bullerengue no le da plata a las personas en las regiones, pues, o si le da, le ha dado a pocas, y ha sido después de meterle mucho amor y corazón, porque no lo han hecho por plata (...) Pero cómo, como comunidad, nos pensamos que estas personas sí puedan vivir de eso, ¿cierto? yo creo que también se trata, pues, una opción que a mí se me ocurre, es generar espacios de intercambio. O sea, cómo gente va a los territorios y cómo gente de los territorios viene, empezando por los maestros, las maestras, pero también la gente que está aprendiendo; pues, creo que de todos los espacios se puede aprender algo, y cuando han venido estas personas que saben mucho y que lo hacen de forma increíble, cuando han venido acá, han aprendido cosas también; pues, no de cómo cantar, ni de cómo coger una tonada, ni de cómo componer, pero han aprendido otras cosas, y, pues, creo que es ese intercambio. (Comunicación personal, 2023)

Vemos entonces cómo, ante el conflicto que genera el primer acercamiento al bullerengue, algunas personas responden con una actitud de reconocimiento, respeto y vinculación. Reflexionan sobre la importancia de un acercamiento genuino y respetuoso hacia el bullerengue, y asumen una postura crítica frente al problema de la apropiación, lo que las lleva a movilizarse, fomentar el diálogo de saberes y contrastar puntos de vista, con el objetivo de reflexionar y buscar una justicia epistémica.

Conclusiones

El bullerengue representa un universo de geografías morales e históricas distintas. Los acercamientos a esta música en la ciudad se convierten en un vehículo que simboliza la búsqueda de raíces y orígenes distintos —étnicos, históricos, geográficos y morales— que emergen como respuesta a la insatisfacción con la vida urbana, la cual no logra satisfacer necesidades profundas de socialización, identificación y pertenencia. ¿Por qué nos interesa cierto tipo de música “racializada”? En la ciudad se ha presentado por parte de algunas personas una redefinición en términos positivos de los significados de los estereotipos raciales que cobijan a las comunidades afrodescendientes, y, que, para este caso, se refieren al mundo simbólico que representa el bullerengue como una expresión musico-danzaria de corte tradicional.

Desde la significación musical se erige la construcción de nuevos mundos de vida en relación con las músicas tradicionales en la ciudad. El bullerengue, lejos de ser únicamente una expresión cultural tradicional que se traslada intacta a la ciudad de Medellín, actúa como un espacio de encuentro y negociación identitaria donde se configura como un campo de significados cargado de nociones esenciales y estables como la tradición – que contiene nociones de ancestralidad y resistencia-, homogeneidad, y comunidad, que fungen como un campo de certezas, y que se constituyen como un mecanismo de reducción de complejidad.

Desde la investigación musical es necesario tratar de entender esta práctica musical como inserta en un contexto socio cultural específico, que cambia con el tiempo y se acopla a las nuevas dinámicas y necesidades de la gente en la gestión de sus identidades y sentidos de comunidad, que empieza a cobrar nuevos sentidos y significados y comienza a delimitar nuevas relaciones y a cumplir nuevas funciones en las múltiples coyunturas que genera en la ciudad.

Este análisis resalta, además, la delgada línea entre el reconocimiento de la diferencia cultural y la expropiación cultural como la forma más extrema de apropiación a la que se enfrentan aquellas personas que se acercan a esta música. La apropiación cultural es reprochable cuando se convierte en extractivismo cultural, despojando a la práctica musical de su contexto cultural y sociohistórico y a las comunidades originarias de su autoría. Este fenómeno, a menudo promovido por dinámicas de mercado y consumo cultural, perpetúa relaciones de poder desiguales. Sin embargo, me interesa destacar la consciencia crítica de aquellas personas que buscan formas de acercamiento más respetuosas, cuestionándose constantemente sus privilegios y el impacto de sus acciones, buscando generar una justicia epistémica que reconozca y valore a las comunidades creadoras del bullerengue como fuentes legítimas de conocimiento. Esto implica no solo respetar sus prácticas, sino también promover su visibilidad, participación y sostenibilidad, avanzando hacia relaciones de intercambio más equitativas. Se evidencia que, a través del diálogo intercultural y el respeto mutuo, es posible construir formas de relación que no busquen “convertirse en el otro”, sino compartir y aprender de manera horizontal, señalando el potencial transformador del diálogo de saberes. Lo anterior pasa por pensarse formas de retribución económica y simbólica a los portadores de las tradiciones. Se plantea que el bullerengue es un espacio de resistencia cultural, donde se visibilizan y dignifican saberes populares, al mismo tiempo que se cuestionan las

dinámicas de poder que han invisibilizado estos conocimientos. La música, entonces, se convierte en una herramienta pedagógica y un medio para contar historias, transmitir saberes y promover la justicia epistémica, reconociendo la riqueza de estas expresiones como una forma de reparación y revalorización. Estas acciones no buscan preservar el bullerengue, sino dignificar y empoderar a las comunidades que lo mantienen vivo, ampliando su alcance y garantizando su legado frente a los desafíos contemporáneos.

Capítulo 3: Bullerengue, una música de tradición empática y participativa.

Y creo que pues en esa diversidad, y como que en ese deseo de que sea colectivo, de que se construya de forma colectiva esa canción que está pasando en ese momento, pues es una de las cosas más hermosas, y cuando yo veo eso yo digo "así debería funcionar el mundo" (Estefanía Henao Arboleda; comunicación personal, 2023)

Introducción

En este capítulo presentaré un análisis de las características ontológicas del bullerengue como canto responsorial y baile cantao que cautivan e interpelan a diversas personas en la ciudad, alineándose con sus proyectos identitarios y su necesidad de construcción de comunidades afectivas. A través del análisis de sus dimensiones ontológicas, performativas y participativas, examino cómo esta práctica musical contribuye a resolver cuestiones de pertenencia y desarraigo en el entorno urbano. El bullerengue y la rueda se constituyen en espacios donde se negocian significados, se tramitan emociones colectivas y se forjan relaciones que permiten imaginar nuevos mundos posibles. En este análisis, destacaré los elementos del bullerengue y de la rueda que interpelan a sus participantes, desarrollando una interpretación de la rueda como una fiesta musical que sirve como un escenario para actuar y ritualizar nuevos mundos de vida posibles. Asimismo, exploraré cómo estas dinámicas resignifican realidades urbanas mediante la música, transformándola en un medio para modelar vivencias y construir colectividad. La rueda, como metáfora de otros mundos posibles, no solo representa un espacio de resistencia, sino también un laboratorio cultural donde se ensayan nuevas formas de habitar y resignificar el territorio. De esta manera, el bullerengue se erige como un símbolo de comunidad y diálogo, una fiesta que trasciende lo estético para convertirse en un acto político y ético que impulsa la imaginación de futuros más justos e inclusivos. Hago uso de la propuesta de López-Gil et al. (2022), para abordar el fenómeno del bullerengue en su complejidad, desde dos dimensiones de análisis: artística-musical y socioespacial. La dimensión artística-musical se refiere a las características ontológicas del bullerengue, en tanto canto responsorial y baile cantao, que seducen fuertemente y se articulan a los procesos de negociación identitaria y de construcción de comunidades afectivas de sentido

alrededor de esta manifestación. Por otro lado, el bullerengue entendido en su dimensión socioespacial nos permite abordar el análisis de las relaciones, los diferenciales de poder, la construcción de nuevas territorialidades alrededor de la toma de espacios públicos, etc.

Desamparo cultural en la ciudad de la furia

En el capítulo anterior analicé cómo el primer acercamiento al bullerengue por parte de algunas personas se vincula a una serie de preguntas sobre su origen. En esta sección, planteo que dicho interés está estrechamente relacionado con sentimientos de desarraigo y una forma de desamparo cultural que muchas veces experimentamos en la vida urbana, lo cual motiva una búsqueda de nuevas conexiones comunitarias. Ana Castañeda relaciona la ausencia de conexión comunitaria en la ciudad de la siguiente manera:

Uno nace en la ciudad, pero, yo, por ejemplo, nunca me he sentido como parte de esta ciudad, pues queriéndola mucho, ¿cierto?, y habiéndola andado todos estos años, pero yo no siento pues como que la ciudad sea como un lugar donde yo quiera hacer hogar, (...) es que ese es el asunto que nosotros no tenemos, que nosotros estamos buscando como esa conexión comunitaria que nosotros no tenemos porque la ciudad a nosotros no nos ha levantado en medio de eso. (Comunicación personal, 2023)

Ana continúa expresando su sentimiento de desarraigo al asociar la ciudad y sus dinámicas de individualización con una falta de oportunidades para construir relaciones significativas:

Entonces yo no sé, yo pienso que la ciudad, pues no sé si a todos, a todos no les ofrecerá lo mismo. A mí no me ofrece como posibilidad de relacionarme, por todo, por las dinámicas que se viven, porque cada quien está en su mundo, cada quien en sus asuntos, empezando como por la arquitectura de las casas. Entonces por qué empieza uno como a pensar en ese asunto del origen por fuera de la ciudad, de pronto es por eso, porque uno tiene ancestros que vienen del campo y a lo mejor por eso es esa pregunta, como "bueno, ¿qué pasaba allá?" (Comunicación personal, 2023)

Por su parte, Estefanía Henaó utiliza la metáfora de la ciudad de la furia para describir el desamparo que vivimos, y la necesidad constante que tenemos en la ciudad de construir comunidad y redes de apoyo:

Yo siento que, claro, en este acelere de las ciudades, y ahí citarí a Cerati, En la ciudad de la furia, que yo creo que ya son todas las ciudades y todos los pueblos grandes, en que "nadie sabe de mí y yo soy parte de todos", donde a mí me están ignorando todo el tiempo y a nadie le importa cómo me siento, ni qué me acabó de pasar, si tengo comida o bebida, o si tengo dónde llegar esta noche a dormir, pues donde pasan todas esas cosas, siento que sí hace falta como sentirse parte de una comunidad. (Comunicación personal, 2023)

Estefanía continúa la reflexión anclando esa necesidad de construir comunidad y considera cómo la música se puede convertir en una forma de hacerlo:

Pero yo me imagino, como en los contextos que he escuchado esa palabra, como que hay unos elementos que te hacen parte de la comunidad, y en este caso es la música, es el encuentro, es el baile, es el trámite, es aprender de lo que se ha hecho, es como ir al pasado, ¿cierto?, es recordar, es la memoria lo que te hace parte de esta comunidad. Yo creo que sentirse parte de una comunidad es algo que nos falta como jóvenes (...) Pero ese llamado a la comunidad es algo natural, y es algo que nos quitaron, y es algo que yo siento que ha tomado fuerza, y que yo siento que ya hay una comunidad de la música tradicional acá en Medellín. (Comunicación personal, 2023)

Por su parte, Ana Castañeda evoca las visitas a sus abuelos en el campo, asociando esos recuerdos con una conexión profunda con las formas de vida rural. En este sentido, encuentra en el bullerengue una alternativa para establecer relaciones que contrastan con las dinámicas impersonales y fragmentadas propias de la ciudad, permitiéndole reconectar con prácticas comunitarias y afectivas más cercanas a sus intereses de vida:

Yo sentía que ese espacio era como más familiar por lo mismo, porque hay formas de relacionarse muy distintas a las que vivíamos nosotros acá (...)Entonces como que eso

también me llamaba mucho la atención y pues me permitió digamos elaborar la idea de que pronto la ciudad no era como el espacio que yo buscara como de hogar, porque no me ofrecía eso, como las formas de relacionamiento que de pronto hubiera querido tener siempre, y también por eso como que el bullerengue cuando yo lo empecé a pillar yo dije "bueno es que esto no es solamente venir aquí a cantar y a bailar, sino que esto también es una red, hay una red ahí como de construcción de comunidad. (Comunicación personal, 2023)

En su estudio sobre los jóvenes en la ciudad de Medellín, Blanco (2021), hace uso del concepto de mundos de vida cotidianos como una herramienta teórica que recoge de la fenomenología, especialmente del trabajo de Berger y Luckman (1968), que nos permite entender, en primera instancia, que “cualquier mundo concreto de la vida social está constituido por los significados de quienes lo ‘habitan’, es decir, por sus definiciones de realidad (Blanco, 2021; p. 34). De esta manera, las construcciones compartidas “configuran el universo simbólico social formado por un corpus de tradiciones que aglomeran un gran número de definiciones de la realidad y presentan el orden institucional del individuo como una totalidad simbólica.” (Blanco, 2021; p. 34). Es así como es indispensable, “para que la identidad subjetiva adquiera realidad debe estar en relación con estructuras sociales, con una base social para su mantenimiento, es decir, con el mundo de vida cotidiano.” (Blanco, 2021; p. 34). Lo interesante es que, dada la complejidad de las relaciones sociales contemporáneas, los nuevos escenarios de socialización “presentan aspectos efímeros, de recomposición constante, estructurados a partir de amarres que permiten la adscripción a múltiples comunidades emocionales, inestables y abiertas donde nos vinculamos en relaciones sociales por intermedio de las convocatorias puntuales, la fluidez y la dispersión.” (Blanco, 2022, p.34). Estas son características que nos tensionan hacia la consolidación de relaciones sociales basadas en comunidades afectivas, “con una lógica y estructura simbólica que se cohesionan a partir de la homología en los gustos individuales, en un efecto de salón de espejos. (Blanco, 2021, p. 34).

Entiendo entonces que la práctica del bullerengue en la ciudad configura una comunidad afectiva en constante recomposición, donde se abordan cuestiones identitarias fundamentales ligadas al sentido de pertenencia. Este sentimiento de pertenencia, que encuentra expresión en

especial en la dinámica de la rueda, será uno de los temas principales de este capítulo. El propósito de lo que sigue será desentrañar, de manera progresiva, qué se resuelve en el bullerengue, cómo su ontología interpela de forma diferenciada y cómo, a partir de ello, se generan una serie de relaciones y significados específicos en esta comunidad. Estos significados son modélicos, pues se articulan con los proyectos de construcción de identidad y los sentidos de pertenencia comunitaria.

DIMENSIÓN ARTÍSTICA-MUSICAL

Breve análisis de la ontología musical del bullerengue

El bullerengue en tanto práctica musical tradicional del Caribe colombiano presenta una serie de características en su ontología que lo hacen llamativo y que interpelan de manera diferencial a algunas personas en la ciudad, como lo veremos a continuación. En primer lugar, se trata de una práctica compleja que integra música y danza; es decir, su ontología se compone de un conjunto de prácticas y relaciones que son indispensables para que la práctica se pueda realizar satisfactoriamente. Por otro lado, su ontología es abierta, lo que implica la existencia de códigos establecidos para la interpretación musical y dancística con una notable libertad creativa para interpretarlos. Esta característica convierte cada ejecución en un acto único e irrepetible, enriqueciendo la experiencia de todos los participantes. Wayra Marín describe esta apertura ontológica como una fuente de constante asombro, derivada de la capacidad del bullerengue para permitir múltiples formas de expresión y comunicación, manteniendo siempre viva la sensación de descubrimiento y maravilla:

Pues como que eso del asombro también es como muy característico del bullerengue, como el asombro, porque al ser todo tan improvisado, tú no sabes qué repique viene, tú no sabes qué caída viene, entonces como que siempre hay espacio para asombrarte, como que así sea la misma canción (...) pues yo he cantado Máximo Yáñez (...) pero yo como que siempre que la canto, siempre hay como un lugar, como "ve, ese acompañamiento tan chimba que me hicieron acá", o "ve, quién salió hoy a bailar", o "ve, no sé, cómo cambio las estrofas, dónde subo, dónde bajo". Pues como que todo es muy ensayado, pero a la vez todo es muy improvisado, entonces siempre hay espacio para eso, siempre hay espacio para el asombro

(...) Como que, bueno, obviamente el asombro de escucharlo por primera vez, pero quizás a veces siempre es como "primera vez" (Comunicación personal, 2023)

Dimensión formal: el bullerengue como canto responsorial

A continuación, presento un breve análisis de la dimensión formal de la secuencia musical del bullerengue. Su estructura consta de tres secciones principales: introducción, desarrollo y salida (términos que propongo para este análisis). Describiré cada una de estas secciones de manera breve y, posteriormente, ofreceré un esquema básico de la canción completa. Este análisis tiene un doble propósito: por un lado, ofrecer una ilustración mínima de la forma musical del bullerengue y, por otro, sentar las bases para examinar cómo los elementos de su ontología interpelan de manera diferencial a las personas. En cuanto a la introducción, esta suele estar dividida en tres secciones diferenciables:

1. La voz principal anuncia la canción. Esta sección puede ser, a su vez, de dos formas comunes. En la primera forma, la voz principal canta la primera frase o verso ad libitum una o dos veces, para luego anunciar el coro de la canción; es por lo general al cantar el primer coro que la voz principal, sola, establece el pulso que tendrá la canción. En la otra manera más común, la voz principal inicia sola la canción cantando primero el coro y luego el primer verso, ya bien con el pulso definido desde el inicio o estableciéndolo en algún punto antes de que entren los coros.
2. Se sigue una primera sección de verso–coro solo de voces, palmas y tablitas. Esta sección —entendida como una vuelta— suele repetirse un par de veces, por lo general al menos dos, sin responder a una medida estrictamente estandarizada, sino más bien a una lógica sensitiva y performativa, y sin extenderse demasiado en el tiempo.
3. Esta última sección está marcada por la entrada de los tambores, por lo general mediante tres golpes diferenciables tanto en el alegre como en el llamador. Sin embargo, de forma tradicional, estos tres golpes son ejecutados por el llamador, que cumple la función

de “llamar” al tambor alegre, el cual entra posteriormente al llamado. Con este gesto musical se inicia la sección que denomino desarrollo de la canción.

Posteriormente, en el desarrollo de la canción tiene lugar el juego de pregunta–respuesta entre la voz principal y los coros (representado en el esquema como V–C). Este “juego” no se limita únicamente a la alternancia de fragmentos cantados, sino que constituye el espacio donde la voz principal interactúa creativamente con el material musical preexistente. Aunque el bullerengue, como canción, cuenta con una estructura básica compuesta por una letra y una melodía reconocibles, en esta sección la cantadora suele variarlas melódica y rítmicamente, además de improvisar versos basados en ese material. De este modo, la voz principal juega con lo establecido y lo transforma, mientras los coros responden reafirmando la línea base del canto. En las presentaciones realizadas en tarima —como las de los festivales— la duración de las canciones está condicionada por el formato competitivo que exige que la canción no supere los tres minutos. Por esta razón, la voz principal, en un ejercicio de cálculo mental y dominio de la forma, regula el desarrollo del canto para ajustarse a este tiempo. Esto introduce variaciones en la ontología del bullerengue, dado que las versiones para escenario se configuran como piezas de duración acotada y orientadas a presentar un producto artístico, acorde con las lógicas del espectáculo. Esto contrasta con la ontología musical del bullerengue en las ruedas, donde las interpretaciones pueden prolongarse ampliamente y su forma se define de manera situacional y abierta durante la práctica misma. Aun así, en ambos contextos se conserva el principio fundamental del género, el canto responsorial acompañado por los tambores.

Por último, la salida es anunciada por la voz principal, que conduce el cierre de la interpretación mediante diversos recursos musicales y gestuales. Este anuncio puede realizarse a través de señales corporales dirigidas a los tambores, que ejecutan un corte final, tras lo cual todo el grupo cierra de manera conjunta cantando por última vez el coro. Asimismo, el cierre puede producirse mediante la disminución progresiva del pulso o del volumen del canto, o a través de la permanencia en el registro bajo de la tonada con repeticiones y microvariaciones. En otros casos, la voz líder finaliza el verso y entona el coro con un ritardando, al que el coro se suma hasta generar el cierre conjunto. A continuación, propongo un esquema básico de la estructura formal del bullerengue, presente tanto en las interpretaciones en tarima como en las ruedas:

Introducción			Desarrollo	Salida
1	2	3	(V-C) - (V-C) - (V-C) - (V-C) ...	(V-C ad lib)
3 min				

Ilustración 2 - Esquema básico de la estructura formal del bullerengue

Reflexión sobre las implicaciones de la dimensión formal

¿Qué implicaciones tiene que el bullerengue sea un canto responsorial? En su esencia ontológica, el bullerengue depende de la presencia de respondonas y respondones, ya que su existencia musical se construye sobre la respuesta activa de los coros, convirtiendo esta interacción en un requisito indispensable para que la música cobre vida. La accesibilidad del bullerengue se ve reforzada por la repetición sencilla de los coros, lo que permite que incluso quienes no son expertos puedan integrarse fácilmente. Corear y aplaudir son acciones simples que invitan a una participación masiva, fortaleciendo los lazos entre quienes forman parte de la rueda. Estefanía Henao expresa lo imprescindibles que son los coros:

Y es que el bullerengue integra. O sea, pasa con algunas músicas tradicionales, pero yo lo he sentido como más claro en el bullerengue. Por ejemplo, en una rueda de gaitas pude sonar la gaita, pueden sonar los tambores, piden los coros, pero por ejemplo en el bullerengue si no hay coros se acaba la rueda. (Comunicación personal, 2023)

Estefanía continúa vinculando esta característica con una constante "invitación" a la integración, destacando que el acceso es prácticamente inmediato debido a la sencillez de la participación:

Entonces como que siempre hay una invitación a que quien esté ahí se integre; y la integración es sencilla, pues "aplauda", pues, "baile", "repita este coro", que se repite, y no son coros complejos. (...) Quien llega a una rueda de bullerengue se conecta de una porque

no tiene que saber nada, es "el ahora", que pasa también con las otras músicas tradicionales, pero es "el ahora", pues este coro y este tambor que me está llamando. (...) Eres parte activa. Uno puede ser una observadora, pero siempre está la invitación a que una participe de forma activa. Y creo que ahí sí hay algo muy bonito y es que como que esa comunidad que se ha formado acá en Medellín se ha encargado mucho de eso, de invitar; ciertas personas siempre están haciendo la invitación. (Comunicación personal, 2023)

El bullerengue, con su estructura de canto responsorial, genera una sensación de familiaridad y confianza entre los participantes. Esta característica, como se verá más adelante, se entrelaza armoniosamente con su dimensión festiva y participativa, donde la interacción colectiva es fundamental.

Otro tema importante que refieren algunas personas sobre el carácter responsorial del bullerengue es una especie de experiencia extática que se vive a la hora de participar cantando los coros, como una especie de mantra que puede producir la repetición de los coros. El estado extático se refiere a una experiencia de trascendencia que desconecta a las personas de su realidad cotidiana, y que tiene como consecuencia una sensación de unión con algo más grande, que está íntimamente relacionada con la pérdida temporal de la sensación del yo individual. Wayra describe esta participación como la experiencia de sentirse una parte esencial de algo más grande, señalando un vínculo directo con el sentido de pertenencia, un tema que desarrollaré en mayor profundidad más adelante:

Yo creo, pues como por dos lados, como pensándolo ahora, puede ser, uno, como por uno sentirse parte importante de algo, pues porque así solo estés de "respondona", es muy importante. Entonces como ese protagonismo, pero no protagonismo como de que hacés algo muy importante, así solo estés machando, que es lo más importante, por un lado, pues como por sentirte parte importante de algo, y hacer un papel importante. (Comunicación personal, 2023)

Por su parte, Ana Castañeda relaciona lo anterior y destaca el sentido de comunidad que surge a partir de la demanda de participación inherente al bullerengue:

Es muy bacano en ese sentido también, como que ese desfogue tan chimba que hay ahí parece, como de alegría, como de "venga, venga", y entonces si usted no hace coro entonces se acaba, "porque hay que hacer coro". Yo no sé, eso me parece también tan bacano, como que remite como a eso, como al todos, a estar todos en torno a algo, que yo no sé qué significado tendrá para cada uno, a cada uno le dará su significado, pero es también como eso, estar ahí todos en función de una cosa que la podemos hacer independiente [sic] de si usted es de allá o si usted es de acá. (Comunicación personal, 2023)

En este sentido, el poder del canto responsorial radica en su capacidad para incluir y conectar a las personas, transformando el espacio en un escenario de comunidad activa. Así, el bullerengue no solo invita, sino que facilita la participación, haciendo que la música sea un acto colectivo y profundamente inclusivo.

Dimensión performativa: comunicación y lenguaje corporal/musical del bullerengue como un baile cantao.

¿Qué implicaciones tiene la performatividad del bullerengue y cómo responden las personas a estas dinámicas? El bullerengue, además de ser un canto responsorial, pertenece a la familia de los bailes cantaos del Caribe colombiano. Esto implica que, dentro de su complejidad simbólica, el baile desempeña múltiples funciones significativas que también resultan especialmente cautivadoras para las personas. Existen entonces una serie de normas tácitas de interpretación tanto en la música como en el baile, que se constituyen en unos códigos de comunicación básicos que dan forma al lenguaje musical y dancístico. Ana Castañeda lo refiere de la siguiente manera:

Es como un lenguaje, para mí es como un lenguaje que todos hablan, entonces por ejemplo cuando uno pillá que el alegre repica, entonces la cantadora como que no sé qué, bueno no sé, sube la voz, da esa nota altísima; y entonces la gente que baila va allá, pero entonces si el man tira ciertos repiques, entonces uno también como que acomoda el paso a eso. (...) Por ejemplo yo ahí como con tamboreros que le han tirado unos repiques que uno como

que... y uno no entiende cómo lo hace, pero usted lo hace, como que "ay marica, caí 'tin' y no sé qué" y uno como "uy marica, me siento la bailadora más chimba, la reina del bullerengue". Y otros que uno como no, definitivamente (Comunicación personal, 2023)

En este sentido, como señala Ana, estos códigos de comunicación no solo se manifiestan, sino que estructuran una serie de relaciones guiadas, en primera instancia, por la interpretación de la voz principal. Estas dinámicas desembocan en respuestas que se articulan en distintos tipos de interacciones. Entre las relaciones más representativas se encuentran la conexión entre la voz principal y el tambor hembra o alegre; la interacción entre el tambor alegre y los bailadores, que se desarrolla en torno a un cortejo o competencia; y la relación entre la voz principal y las respondonas. En este análisis, me centraré en dos relaciones clave: la interacción entre la voz principal y las respondonas, y la conexión entre el bailarador y la bailadora.

Relación voz principal – respondonas: la función catártica de los guapirreos

Las respondonas y los respondones desempeñan un papel crucial en mantener alta la energía durante el performance. No se limitan a repetir el coro, sino que incorporan gestos y gritos que se conocen comúnmente como "guapirreos", en respuesta a la cantadora o al cantador, añadiendo intensidad y dinamismo al performance. Cuando la voz principal alcanza un punto álgido, se produce una liberación general de energía en el grupo, manifestada a través de gestos de algarabía y guapirreos. Estos guapirreos, similar a lo que sucede en la repetición de los coros, representan una experiencia emocional intensa, y en este caso cumplen una función catártica significativa. En este sentido, la función del guapirreo se centra en canalizar y liberar la emoción, como lo describe Paula Fontalvo:

Eso es otra cosa que me gusta también como del bullerengue, que permita uno expresarse como sin tanta, no sé, o no me siento como juzgada, por decirlo así, y permite liberarme. Por ejemplo, al principio me daba mucha pena hacer guapirreos, porque yo como que "ay, no", pues como que tan charro gritar uno así. Y ya yo no dejo de guapirrear, o sea, yo ya no puedo concebir un bullerengue sin guapirrear, porque para mí es como soltar. Entonces, como que el bullerengue permite como uno liberarse, y gritar, y hacerlo con ganas, y todo

eso. Entonces, como que eso me ha gustado mucho, cuando empecé a guapirrear, yo ya, lo que te digo, como que me encanta gritar, yo grito, y eso me parece súper bacano, y lo hago con todo el sentimiento y toda la emoción (risas). (Comunicación personal, 2023)

Esa amplificación de la voz y del grito funciona como una purga o descarga emocional. Más adelante, profundizaré en la función catártica del bullerengue al analizar su dinámica en la rueda.

Relación tambor - bailadora – bailador: cortejo

Esta relación se basa en un juego simbólico de coqueteo, donde el tambor hembra y el bailador compiten por conquistar a la bailadora. En este contexto, el tamborero utiliza repiques elaborados como llamados para atraer a la bailadora, mientras que el bailador responde tratando de mantenerla alejada del tambor. Este último emplea miradas, gestos con la cabeza y movimientos con el sombrero en la mano para invitar a la bailadora a acercarse, sin llegar a tocarla. El performance del baile no solo seduce a las personas de la ciudad por su dinamismo y por la novedad que implica la conjunción de la danza con la música, sino porque también crea una sensación de cercanía, generando intimidad, confianza y familiaridad entre los participantes. Ana Castañeda se refiere a la característica del baile en el bullerengue como una forma de comunicación expresiva, donde el contacto visual y el juego entre los participantes son esenciales para transmitir emociones y crear conexión, y destaca de manera muy poderosa cómo esta experiencia de “coqueteo” y la expresión femenina en el baile le ha servido como una herramienta para potenciar su seguridad, reafirmando su autonomía y disfrute personal en este espacio performativo:

A mí al principio me costaba mucho como por ese asunto de que yo no entendía muy bien como eso de coquetear. Eso se me dificultaba mucho. Y por ejemplo el contacto visual con otro a mí todavía me cuesta un poco. Yo he ido mejorando mucho eso, pero me costaba mucho bailando otras músicas también. (...) Y cuando empecé a pillar cómo era el bullarengue yo decía "ay marica, es que esto es esto", o sea, es entonces usted cómo se está comunicando con el otro y qué es lo que le está comunicando (...) [en] el bullarengue usted está ahí y usted interactúa con el tambor. A usted lo están viendo. Entonces es como otra

dinámica muy diferente del bailar. Entonces al principio a mí me costaba mucho y todavía me cuesta con ciertas personas como eso de "bueno, es que nos toca vernos". Bueno, no nos toca pues, pero para que se vea más bonito y como que se entienda qué es lo que uno quiere explicar, qué es lo que uno quiere mostrar, pues hay que verse y es un juego, como de "yo voy, y usted viene, entonces venga, y no sé qué". (...) Pero como que irlo ganando también me ha ido dando como seguridad en mí. (...) Entonces como que entrar ahí me confrontó también mucho con eso, como " bueno, es que esto es un baile donde usted tiene que mostrarse coqueta, femenina y pique el ojo y haga esto y lo otro". Entonces como que me ha ido permitiendo resignificar eso, como que ese asunto de posar como alguien tan sensual, cómo lo toma usted como una potencia para usted, y que no sea como algo que la victimice sino como "bueno, pues aquí estoy y entonces venga, que es que toca es que usted me persiga y entonces que yo también me le vaya, y bueno". (Comunicación personal, 2023)

Por su parte, Wayra se refiere a cómo el “coqueteo” genera confianza, cercanía y familiaridad. Y señala que, aunque el coqueteo en el baile pueda estar influido por dinámicas culturales como el machismo o la sexualización, también funciona como una expresión de cariño. Incluso en un contexto performativo y con personas desconocidas, el coqueteo se convierte en una forma de demostrar afecto y crear vínculos:

Y también como el performance de rueda, de coqueteo, de amorío, ayuda más a... porque está bien que, no sé, la primera vez que una sale a bailar no conocía la rueda, no conoce la historia, pero Yeison te da tres vueltas y te sonrío y ya tú empiezas a sonreír y es como "ay jeje", pues como que o el tambolero te dice algo, o te gritan como "uy, cómo baila", uno ya empieza como a sentir esa cercanía y como desde el cariño. Pues, no me parece de gratis que sea como una dinámica de coqueteo. Pues como si bien existe como todo esto, bueno el machismo, la sexualización, no sé, la cosificación, el coqueteo también es cariño, es una demostración de amor, es una demostración de felicidad y de cariño, entonces como que tampoco es de gratis que te estés demostrando cariño, así sea performático con alguien que no conoces. (Comunicación personal, 2023)

Todo esto contribuye a dar forma al significado actualizado del bullerengue. Todos los elementos mencionados se ponen en práctica, se materializan y se expresan en la rueda, como el espacio por excelencia donde cobra vida el bullerengue.

La rueda de bullerengue empática y participativa

Tradicionalmente, la Rueda de bullerengue es el nombre que se le da a la manifestación festiva, habitualmente realizada en espacios abiertos (calles o parques), que organizan los propios practicantes y sus seguidores. Toma su nombre de la disposición en semicírculo de cantadores y bailadores, que se completa en círculo con el resto de las personas que serán los respondones y respondonas. Aunado a las características antes mencionadas sobre el bullerengue como canto responsorial y baile cantao que promueven la vinculación y participación, aquí se encuentran otras características propias de la rueda de bullerengue que interpelan a las personas de manera profunda, como lo son su circularidad y horizontalidad. A continuación, presento una representación de una rueda con los roles que describí anteriormente:

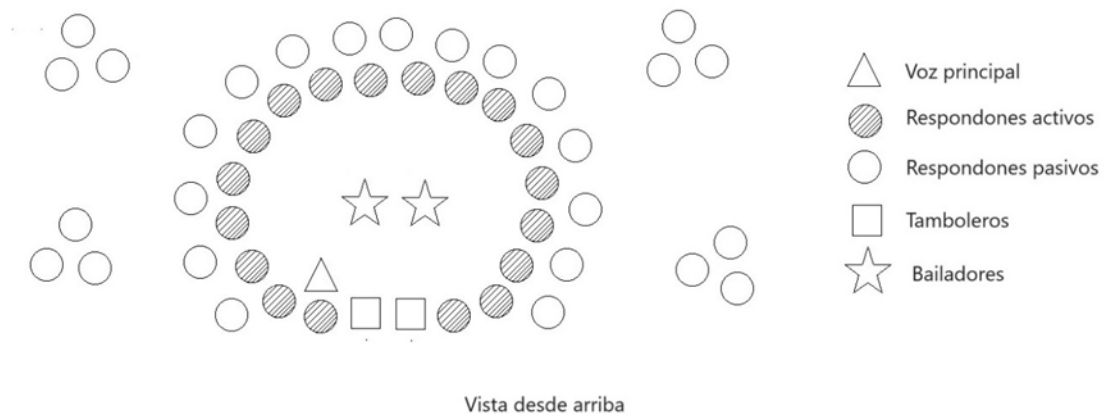


Ilustración 3 - Representación espacial de una rueda en vista superior, donde se observa su estructura circular y la disposición de los roles.

La experiencia musical vivida en una rueda difiere significativamente de aquella mediada por las relaciones músico/espectador propias de la música como espectáculo. En este contexto, la

circularidad de la rueda no solo se refiere a su disposición espacial en círculo, sino también a una de sus características más destacadas: la rotación de roles e instrumentos. Una norma fundamental que rige esta dinámica es el “quite”. Esta práctica permite que, en cualquier momento, cualquier participante pueda “pedir” o “quitar” a otro del rol que esté desempeñando. Lejos de ser una acción disruptiva, el quite es una conducta aceptada y deseable, consolidada como una norma respetada que cumple una función ontológica dentro de la dinámica colectiva. Los roles que más rotan suelen ser la bailadora y el bailaror, la voz principal y el tambor alegre. Además, el quite actúa como un indicador del nivel de aceptación y reconocimiento que los miembros de la comunidad tienen dentro del grupo. Por otra parte, la percepción de horizontalidad en las ruedas se manifiesta en dos dimensiones principales. Por un lado, la ausencia de una separación entre músico y espectador, dado que todos los participantes comparten un mismo plano físico. Por otro lado, la posibilidad de intervenir activamente en cualquier momento refuerza la horizontalidad en las relaciones sociales dentro del grupo. Paula Fontalvo se refiere a lo anterior como la posibilidad de compartir que brinda la rueda: “Entonces, no sé, para mí la rueda, que es lo que te decía, diferente a las otras presentaciones que eran como un poco más verticales, la rueda permitía ese compartir.” (Comunicación personal, 2023). Ana Castañeda lo refiere también de la siguiente manera:

Pues que por lo menos como que la gente que digamos no lo hace, puede participar de. O sea, como que vos llegás a una rueda y no es como ese formato en el que "la tarima y usted acá abajo", sino que ahí hay como interacción, usted puede estar ahí y si usted se puede aprender el coro, usted lo puede cantar, usted puede palmear. Entonces como que esa posibilidad de interactuar con los que originalmente hacen en ese momento la música, yo creo que como que lo hace sentir a uno ahí como participe del asunto, y yo no sé si también como el hecho de que uno esté como en círculo, pues no sé si eso tendrá que ver o no, como que estar al mismo nivel de la gente, verla. Porque en la tarima usted está por allá, y no, y "ese es el más teso", y bueno. Igual a mí me sigue pareciendo la gente que canta y la gente que toca muy tesa pues, pero hay como una posibilidad de encuentro más cercana, de verse, de conversar, de acercarse a preguntarle. (...) Entonces está también como esa posibilidad interactuar, de indagar, de preguntar, algo que la tarima, porque uno lo ve por allá, y bueno, y será el ídolo, "el intocable", "el que sabe", "el que puede hacerlo" (Comunicación personal, 2023)

Del mismo modo, Wayra también comparte su percepción sobre la experiencia musical que brinda la rueda distinta a la separación músicos/espectadores que impone la tarima:

Yo creo que a mí me impactó mucho, pues como la primera entrada, fue la dinámica de rueda, porque eso ya era totalmente nuevo para mí, pues como que una presentación para mí no se salía de los "artistas-el público". Pero, yo siento que la dinámica de rueda es como algo muy poderoso, porque el arte, yo siento que es muy lejano para muchas personas, pues como que, no sé, sí, muy lejano, es como "ay, esos artistas, esos, ustedes los que saben, ustedes que hacen música, ustedes que pintan", pero yo siento que el bullerengue, o las dinámicas de rueda, lo acerca, porque... sí, pues como que, en una rueda, si no están aplaudiendo y respondiendo, no, no hay nada. (...) Entonces desde ahí, pues como que ese primer acercamiento y que no estuviera como separado, sino como todos juntos, y todo el mundo bailando, fue como lo que más me impactó. (Comunicación personal, 2023)

La dinámica de la rueda resulta novedosa porque desafía la separación convencional entre "los artistas" y "el público", promoviendo una experiencia que se lee como mucho más inclusiva. Esto no solo permite que el bullerengue sea percibido como accesible y participativo, sino que promueve un sentido de "democracia" en la interpretación de la música, en contraste con las concepciones tradicionales que asocian la música únicamente con quienes poseen habilidades específicas y el talento para hacerlo. Wayra también destaca la importancia de la participación en la rueda, con acciones como aplaudir, responder y bailar que son esenciales para dar sentido a la experiencia, generando un impacto emocional profundo y una fuerte sensación de unidad y colectividad.

La función catártica de la rueda

Por otro lado, el esfuerzo físico involucrado en participar de la rueda se percibe como una forma de liberación emocional. Muchas personas afirman que hacer bullerengue y formar parte de las ruedas les permite experimentar un estado de catarsis de todas a las dificultades que implica la cotidianidad de la vida en la ciudad. Este intenso proceso emocional facilita la liberación de

tensiones, emociones reprimidas o conflictos internos, generando un alivio que puede traducirse en una sensación de desfogue y renovación. Tras expresar emociones profundas como la tristeza, la rabia o el dolor, se abre espacio para una transformación emocional significativa. Estefanía Henao habla de la distensión en la rueda y del trámite que le permite hacer la rueda:

Y a mí me distensiono, como que yo entro a corear y me descargo de todo lo que pasó en la semana, en el mes, dependiendo de cuánto lleve sin ir a la rueda. (...) Pues, como para tramitar esas sensaciones o esos sentimientos que son difíciles de tramitar: la tristeza, la rabia, la frustración, la ansiedad, el desasosiego; o la alegría, la euforia también, eso también yo lo voy a tramitar allá, porque, ¿dónde más puedo ir a desfogarme, a gritar, a cantar hasta quedar sin voz?, o a bailar hasta que ya el cuerpo no de más. Entonces pienso mucho en qué había antes de eso, y yo creo que para el desfogue, para la euforia, sí el lugar siempre fue la fiesta; pero para la tristeza no había un lugar antes. Así, no, para mí, no. Pues, en mi experiencia personal no existía. Yo no fui religiosa nunca, entonces como que la religión no era mi refugio, nunca fue mi refugio. (...) O sea, uno no da explicaciones, y no hay un "antes" ni un "después", hay un "ahora", y en ese "ahora" es que uno se mete y tramita, porque no importa; o sea, estás tramitando sola pero estás acompañada, como en esa amplificación de la voz. (Comunicación personal, 2023)

De igual manera, Ana Castañeda describe lo anterior de la siguiente manera:

Es también como esa, yo creo que es como una búsqueda personal también de mucha gente, como la necesidad de estar en la rueda y que haya ruedas constantemente, cada ocho días, cada quince días. Yo no sé si para elaborar cosas, así como a nivel personal, celebrar, tramitar, llorar, no sé. Es raro, es una sensación rara, pero es muy bacancita. (...) Yo digo que es la energía. Es como ese desfogue de energía. Por ejemplo, la posibilidad de gritar en el "guapirreo". De cantar, de aplaudir, de moverse, de hablar con los demás, de encontrarse (...) Entonces yo siento que es catarsis por eso, como por la posibilidad de remover toda esa energía estática que uno mantiene adentro. Así uno camine, así usted haga unos ejercicios en su casa o estudie, lo que sea que haga. Uno como que va acumulando cosas

que allá como que las deja, las descarga. Pa mí sí se ha convertido en eso. (Comunicación personal, 2023)

La rueda se configura entonces como un dispositivo o herramienta que facilita canalizar presiones y ansiedades, funcionando como un espacio colectivo para liberar energías y procesar, de manera compartida, las experiencias que nos atraviesan en la ciudad. De este modo, se convierte en un medio para gestionar, de forma comunitaria, las emociones y vivencias que enfrentamos en el contexto urbano. Estefanía Henao se refiere puntualmente a cómo sucede este trámite colectivo a través del bullerengue como ritual íntimo:

Para mí el bullerengue es un lugar de encuentro. Para mí es el lugar feliz, de distensión, el lugar en el que puedo entrar en un trance, ¿cierto?, es algo ritual (...) Pero es ese lugar feliz donde yo puedo entrar en el trance e ir a llorar. E ir a llorar como hacer míos los dolores de otros, y hacer que los otros sientan esos dolores míos a través del canto, de cantar al mismo tiempo, de sentir esa conexión (...) Pues, también a reír, porque no es solo tristeza, pero yo creo que uno encuentra en la vida más fácilmente con quien compartir las alegrías que con quien compartir las tristezas, entonces en ese sentido el bullerengue para mí es un lugar íntimo. (Comunicación personal, 2023)

Wayra también habla de la rueda como espacio de catarsis, de descarga de manera colectiva por el simple hecho de estar presente en la rueda:

Y también que no tienes que hacer parte para que suscite esas cosas en ti, pues como que puede que no estés aplaudiendo ni estés cantando, pero como que la dinámica, la energía está a tope, hay mucha gente sincronizada, hay mucha gente como coincidiendo desde el cariño, desde la felicidad; el mero hecho de concentrarte viendo eso, como de embelesarte viendo la bailadora ya genera como una descarga (Comunicación personal, 2023)

DIMENSIÓN SOCIOESPACIAL DEL BULLERENGUE

El bullerengue como un campo de relaciones

En el capítulo anterior propuse entender el mundo del bullerengue en la ciudad como un campo de certezas, una estructura de reducción de complejidad de segundo orden que permite a las personas generar procesos de significación e interactuar. Con este enfoque no pretendo afirmar que las relaciones sean armónicas ni que este campo de certezas elimine los conflictos. Por el contrario, estos se enmarcan en un campo relacional. En este contexto, las relaciones que se configuran entre los diversos actores de esta comunidad heterogénea reunida en torno al bullerengue, así como las dinámicas de poder que tensionan dichas relaciones, las leo a la luz del planteamiento de DelHorno (2020). El autor amplía la propuesta de Bourdieu al respecto de su teoría de los campos sociales, integrando el capital social y cultural en un solo marco analítico. Esta perspectiva permite abordar la interacción entre grupos y las estrategias individuales y colectivas para acumular capital en distintos contextos. Así, se logra un análisis más completo de cómo se forman y perpetúan las desigualdades, ya que los capitales social y cultural se ven como elementos complementarios y en constante tensión que contribuyen a la configuración del campo y las posiciones de poder en él. En el contexto urbano, el capital cultural y el capital social convergen y se tensionan. Las personas provenientes de territorios bullerengueros poseen un gran capital cultural acumulado, reflejado en su conocimiento y experiencia en el bullerengue; son expertas en el simbolismo, lenguaje, los códigos de interpretación de la música y el baile, y destacan por su habilidad al tocar y cantar, lo que les otorga autoridad, reforzada por su participación histórica en festivales y su ascendencia cultural y geográfica. Por otro lado, algunas personas en la ciudad contraponen este capital cultural con un capital social amplio y bien nutrido; saben cómo desenvolverse en el ámbito cultural y musical de la ciudad, tienen contactos y, además, poseen cierto capital cultural derivado de sus viajes y estudios de estas músicas a lo largo del tiempo.

“El asunto”, principal diferencial de poder.

En la interpretación de la música y del baile, “el asunto” se refiere a la incorporación de los códigos propios del lenguaje del bullerengue. Ana Castañeda relaciona el asunto de la siguiente manera:

Entonces por eso para ellos "el asunto" o lo que llamamos nosotros "el asunto", o eso que es como digamos esa esencia, yo no sé si eso se le llama así, es tan fácil; y para nosotros sigue siendo una búsqueda, y es algo a lo que se supone que querríamos llegar, o sea que todo esté tan compaginado y esté como tan en función de que suene una chimba, que suene como a ellos, que les suena una chimba. Parece, independiente de si los coros están afinados o están desafinados, si el coro suena unísono o no, yo no sé, como que uno ve cuando ellos hacen - ellos me refiero a la gente de allá de la región-, cuando hacen esa música, como "ay tan chimba". (Comunicación personal, 2023)

¿A qué suena lo “tradicional”? Pareciera que no existen parámetros objetivos para evaluar cómo se debe tocar o qué significa interpretar y hacer “bien” el bullerengue. En este sentido, “el asunto” también cumple una función en las relaciones sociales como un dispositivo discursivo que perpetúa las relaciones de poder. El “asunto” se reinventa constantemente; es una abstracción, una forma de verbalización que mantiene la brecha en las relaciones de poder y autoridad. Posibilita una agencia política, a la vez que permite discutir y tensionar los límites de los cánones de lo tradicional en el bullerengue a partir de los intereses de las personas que hacen parte de la comunidad. Lo “tradicional”, entendido como normativa, está en permanente reinvención. En este contexto, los festivales, además de funcionar como el principal escenario para la consolidación de las normativas y del discurso sobre “lo tradicional”, tienen una función social clave en la generación de discursos étnico-raciales y de inclusión-exclusión (Rojas, 2012), y como forma institucionalizada de capital cultural, ya que otorgan prestigio en forma de credenciales a las personas y grupos que resultan ganadores. Estas credenciales garantizan y hacen reconocible el capital cultural acumulado. Los discursos generados en los festivales, a su vez, sostienen la idea del “asunto”, dado que es el carácter competitivo, regulatorio y evaluativo lo que define cómo se mide la tradición en la interpretación. Son estos discursos los que se trasladan a la ciudad, donde se convierten en la base discursiva para la negociación y redefinición de las relaciones. Sin embargo, no son únicamente los festivales los que moldean estas dinámicas. Es relevante mencionar la propuesta de Rojas (2022), que conceptualiza al bullerengue como una “comunidad flotante”. Esta comunidad, como lo he notado mediante la observación sistemática de redes sociales como Facebook, ejerce una fuerte influencia, presión y autoridad a través de estos canales de

comunicación, donde sus integrantes opinan, emiten juicios y participan activamente en las discusiones sobre el bullerengue.

Los semilleros como un subcampo de relaciones

Aquellas personas que desean ingresar a la comunidad pueden hacerlo a través de los semilleros, espacios donde actualmente se están configurando relaciones de poder en torno a los procesos de enseñanza-aprendizaje. En estos procesos, las personas provenientes de los territorios bullerengueros se están consolidando como figuras de autoridad en otros términos, enfrentándose a un oficio que, en muchos casos, desconocían o en el que no tenían experiencia previa, lo que implica diversos retos. Lo interesante es que estos son espacios mixtos. Por ejemplo, la dirección del semillero de La Chispa está compuesta tanto por personas de la ciudad, con conocimientos pedagógicos, como por personas de los territorios, que aportan la didáctica propia de cómo se enseña esta música de tradición oral en sus comunidades.

Esta nueva relación se configura en términos de formas renovadas de poder y autoridad. Ahora, quienes provienen de los territorios se convierten en figuras de autoridad al asumir el rol de profesores y ostentar el conocimiento “positivo” que las personas ajenas al bullerengue desean aprender. En este contexto, el “asunto” también es el elemento diferencial de poder y el factor que perpetúa estas relaciones jerárquicas. En este orden de ideas, es poco probable que las personas de Medellín que aprenden o conforman grupos sean reconocidas completamente bajo los criterios de autenticidad establecidos por las comunidades bullerengueras. Esto se debe, en última instancia, a un argumento que resuelve el conflicto: la noción esencialista de herencia cultural (patrimonio, ascendencia, etc.), según la cual no serán considerados bullerengueros porque carecen de herencia o ascendencia directa. Aquí vuelve a operar con fuerza la noción esencial de tradición como un mecanismo o dispositivo que permite reducir la complejidad de estas relaciones.

La rueda como producción de territorialidades disidentes: toma del espacio público

Capasso (2017) destaca el papel de ciertas prácticas artísticas en la creación de “contra-espacios” o “espacios diferenciales”, que irrumpen y resignifican las funciones y usos

convencionales del espacio público. De esta manera, “contra las formas sensibles de la experiencia ordinaria, determinadas prácticas artísticas pueden poner en juego un espacio y una temporalidad diferentes de las que constituyen la normalidad del orden social (Capasso, 2017, p. 487). Resulta interesante observar cómo el bullerengue, desanclado de sus contextos culturales originales, se está relocalizando en la ciudad y es rearticulado y apropiado por parte de algunas personas en sus propios procesos de producción social del territorio. Lo anterior nos permite entender la rueda no solo como una forma particular y novedosa de apropiación del espacio público, sino como un dispositivo muy potente de producción de territorialidad, que tensiona las formas hegemónicas de habitar la ciudad, y que les permite a las personas agenciar procesos de construcción de identidad y de colectividad en lugares específicos, donde la música juega un papel preponderante en la producción social del territorio. Estefanía se refiere a estos procesos como un “quite” a la ciudad:

Yo siento que juntarse a cantar y a bailar, casi siempre en el espacio público, es hacerle un quite al sistema. Y es hacerle un quite al acelerar de esta ciudad, y es hacerle un quite al mercado. Pues, como "esto es lo que ustedes deberían estar escuchando, venga a este lugar y consume". Y pues hemos estado en ruedas y conciertos donde nosotros no tenemos ni un peso, y la fiesta dura mucho, la rueda dura un montón. Entonces yo siento que ahí ya es un quite, que no sé si lo hacemos conscientemente o inconscientemente, o somos afortunadas y caímos a la fórmula de hacerle el quite, ¿cierto? - una de las fórmulas, porque deben haber muchas- (Comunicación personal, 2023)

Es pertinente anotar que, mediante la rueda como herramienta de apropiación del espacio público, hemos habitado espacios deprimidos de la ciudad, como Moravia, Lovaina, Prado Centro, donde parece existir un "blindaje". Lugares como el Parque del Periodista en el centro, y “La Curva”, en el Chagualo, también han sido escenarios de estas ruedas. En este sentido, la música actúa como un blindaje particular, brindando una noción de seguridad y cuidado. Wayra describe la rueda como un espacio seguro al señalar que "a los músicos no les hacen nada":

Y sentirse seguro es difícil. Pues, como que siempre hay barreras de los lugares a los que vas, o hasta qué horas estás, y yo nunca me he sentido como tan segura a nivel, pues, sí, de robos, de peligro, de violencia, como en una rueda. (...) estar hasta las cinco de la mañana,

y no sentir ese temor de, "ya está muy tarde, quiénes se quedan, quiénes se van", sino que, sin importar que mi combo más cercano se vaya, puedo seguir en un espacio seguro; como que eso también es impactante. No sé, que podamos hacer bullerengue en Lovaina, en Prado, como que estando medianamente seguros, también es como esa apropiación de esos espacios que se nos arrebatan todo el tiempo, que no es tan fácil habitar. (...) Es que yo creo que lo más importante es eso, como esa apropiación de los espacios de ciudad para las personas, pues yo no sé, yo no soy migrante de muy lejos, pero Medellín no es mi lugar, y quizás ya Amalfi tampoco, pero entonces me siento segura en una ciudad que normalmente no lo estaría porque estoy en una rueda, pues como que esa sensación de seguridad es lo más importante. (Comunicación personal, 2023)

Por otro lado, las ruedas se caracterizan por ser espacios amplios, abiertos, itinerantes y, por lo general, callejeros, donde confluyen simultáneamente diversas intenciones, intereses y significados. Entre sus potencias se encuentra que son espacios muy diversos, donde confluyen personas de distintas ascendencias culturales, clases sociales, de gran diversidad de género y generacional, lo que permite siempre un diálogo en la diversidad y la diferencia. Esta diversidad presente en la rueda permite generar reflexiones profundas en su interior al respecto de asuntos como las diversidades de género y las disidencias sexuales. Como lo menciona Estefanía Henao, refiriéndose a la rueda como una comunidad diversa:

Pero desde que yo empecé a ir a las ruedas yo siento que cada vez hay más gente, y hay escuela, y hay otras reflexiones, también hay quites a ciertas cosas, pues, como a los asuntos de género, al binarismo. (...) Pero es una comunidad que también se adapta a las particularidades de cada persona que está ahí, que hace el llamado, ¿cierto?, o hace la reflexión, desde la palabra, desde el cuerpo, pues, desde la acción corporal, o desde lo que canta o no canta, por ejemplo, desde la música. Entonces sí siento que ahí la comunidad es importante, yo me siento parte de una comunidad, así sean de muchas partes las personas, incluso yo misma. (Comunicación personal, 2023)

Wayra, por su parte, menciona cómo la rueda es capaz de albergar una gran diversidad, fomentando una conexión y complicidad genuina entre las personas, algo que difícilmente se encuentra en otros contextos en la ciudad:

[un espacio] pues que pueda albergar tanta diversidad muchos, pero que sea una juntaza, pues como que alrededor de algo tan fuerte y genere una complicidad tan fuerte, muy pocos, pues como ¿cuáles? Porque uno diría, no, pues la universidad es muy diversa, o mi salón de clase de investigación es muy diverso, pero no significa un espacio seguro, o no tengo... ¿por solamente ir a una clase ya tengo la complicidad de cercanía con el otro?, por el contrario. En cambio, una rueda sí. (Comunicación personal, 2023)

La rueda como fiesta musical

Teniendo en cuenta lo anterior, propongo abordar la rueda como una fiesta musical, basándome en el enfoque de Steingress (2006) para analizar la rueda de bullerengue como un ejemplo de este fenómeno. Steingress desarrolla su propuesta a partir de una doble crítica a las interpretaciones clásicas de la fiesta. Por un lado, cuestiona la concepción hermenéutico-ontogenética, que "confunde el origen de la fiesta con el origen de la religión, lo sagrado con lo divino" (Steingress, 2006, p. 53). Por otro lado, critica la interpretación funcionalista, que limita el significado y la función de la fiesta a la "reafirmación del orden y la cohesión social, sin tener en cuenta su capacidad creadora de comportamientos y su dimensión simbólica" (Steingress, 2006, p. 53). Steingress argumenta que la dinámica de las sociedades contemporáneas ha sustituido la interpretación funcionalista por una perspectiva más adecuada para comprender el significado de las fiestas en el contexto cultural de la era posmoderna. Así, propone un enfoque que resalta el "doble carácter" de la fiesta como un espacio de "huida" y "liberación" de los condicionamientos de la vida cotidiana, así como de "afirmación y crítica de la realidad, reproducción y subversión del orden social" (Steingress, 2006, p. 55) En este marco:

Las fiestas son vivencias colectivas de modelos de comportamiento transgresivo, un proceso en el cual la sociedad, la cultura y el individuo socializado son remitidos al "estado natural" donde predominan la corporalidad, la sensualidad y las pasiones sobre el orden

social y las normas. Esta “rehumanización del individuo socializado” mediante la fiesta no sólo funciona como “válvula de escape” en situaciones de tensión, sino que convierte la fiesta en el lugar y momento de una construcción de conceptos de vivencia alternativos. (Steingress, 2006, p. 64)

En el sentido de lo anterior, “las fiestas sirven, pues, no sólo para la cohesión sino también para la comprensión de lo real.” De esta manera, la música y la fiesta como “hecho artístico total” son “formas de contemplación escenificadas, performance, donde la naturaleza y la cultura han llegado a una simbiosis temporal.” (Steingress, 2006, p. 68). Ana Castañeda habla de la rueda en términos festivos, en el sentido del encuentro y la fiesta como espacios vitales para ensayar y construir nuevos mundos de vida:

Por lo que yo te digo, porque es que, a ver, la capacidad de nosotros de los humanos de pronto de construir cierta comunidad de forma armónica, yo la entiendo es como en ese sentido, mientras se está en función de algo; o sea, mientras se está haciendo algo que nos permita disfrute, porque obviamente los humanos nos hemos juntado en muchas otras esferas para estar en función de algo, pero no son ni siquiera cosas que permiten disfrute.(..) Yo siento que el plus de esto está en eso, o sea, como el disfrute del cuerpo en todo sentido; o sea, lo que escucho, de lo que hago con mis manos, de cómo me muevo, ese objetivo por el que estamos todos caminando es el que nos permite como construir eso, superar que entonces "que el uno es de aquí y el otro es de allá, y esta es blanca y ésta es más morena, y ésta es negra, y ésta tiene el pelo 'babiado', y ésta lo tiene así", o bueno, yo qué sé, todas esas cosa, o "esta irá con el uno, o con el otro, esta vive en la ciudad, esta en el campo". (Comunicación personal, 2023)

Todo lo anterior configura un significado denso y complejo del bullerengue que facilita la inclusión y la interacción. La rueda encarna valores como la horizontalidad, democracia, igualdad en la diversidad, respeto por la diferencia, interculturalidad y sentido de comunidad. Este espacio permite la catarsis, el sentido de pertenencia, el cuidado, la confianza y la familiaridad, convirtiéndose en un modelo de relaciones donde se ensayan nuevas formas de relacionamiento. El ambiente que genera la rueda refuerza principios de acceso, vinculación y participación,

interpretados como sinónimos de democracia, igualdad, diálogo y respeto por el otro. Estos valores reflejan las búsquedas éticas y políticas de las personas en la ciudad. Además, como lo expresé en el capítulo anterior, el bullerengue evoca nociones de resistencia y ancestralidad, conectándose con las luchas históricas de comunidades excluidas y marginadas. Esto fortalece su relevancia como un espacio de reflexión y acción ética y política para las personas que se reúnen alrededor de esta expresión musical.

Quisiera concluir compartiendo una metáfora que nos ofrece Estefanía Henao, la cual encapsula todo lo que he intentado expresar sobre la rueda, al presentarla como un símbolo y modelo de relaciones que invitan a imaginar otros mundos posibles:

Cuando yo veo las dinámicas de la rueda y cuando, pues como cuando las he observado, pues como este tiempo que llevo observándolas, como que yo siento que así debería funcionar el mundo, o así debería funcionar lo colectivo. (...) Como que no funciona una cosa sin la otra, pues o no funciona de la mejor forma. O sea, si el llamador no empieza a sonar, no empieza a sonar el alegre; si eso no pasa, como que es difícil que alguien esté cantando; si esas dos cosas no pasan, no hay alguien bailando; si no hay alguien bailando, los tambores no tocan tan fuerte y no repican tanto; pues sí, como que todo es como un engranaje muy orgánico, y es un engranaje que cambia de tuercas, ¿cierto?, y de tornillos, y de piezas, porque entonces claro, se está moviendo, es circular, entonces que a una misma canción se le pueden dar como varias texturas, ¿cierto?, como la misma canción puede tener varias texturas, o toques, o particularidades, o elementos como que identifican la forma de tocar, cantar o bailar de una persona, una sola canción. Y creo que pues en esa diversidad, y como que en ese deseo de que sea colectivo, de que se construya de forma colectiva esa canción que está pasando en ese momento, pues es una de las cosas más hermosas, y cuando yo veo eso yo digo "así debería funcionar el mundo", pues como que así debería funcionar mi casa, así debería funcionar mi familia, así debería funcionar el gobierno, así debería funcionar la junta de acción comunal, pues como que así con eso orgánico (Estefanía Henao, comunicación personal, 2023)

Conclusiones

El bullerengue, como ya se ha expresado, se compone de potentes significados que interpelan de manera diferenciada a las personas que se acercan a esta música. Estos significados modelan vivencias, fomentan nuevas formas de relacionamiento y permiten realzar elementos clave en los procesos individuales de construcción y proyección identitaria, sentido de vida, adscripción y pertenencia.

En el plano comunitario, el bullerengue juega un rol central en la construcción de espacios de sentido y pertenencia. Los escenarios donde se interpreta en la ciudad son abiertos, itinerantes y callejeros, caracterizados por una gran diversidad. En ellos confluyen personas de distintas ascendencias culturales, clases sociales, géneros y generaciones, generando un constante diálogo en la diversidad y la diferencia. Esto evidencia cómo los jóvenes gestionan nuevas formas de territorialidad y comunidad en torno a las músicas tradicionales, integrando intereses y motivaciones diversos, así como propuestas sociales y políticas para transformar las realidades urbanas.

El bullerengue se configura como un modelo de vida intercultural, una forma de resistir las relaciones impuestas por la ciudad y de imaginar otros mundos posibles. La rueda de bullerengue, además de ser un espacio de resistencia, permite reflexionar sobre cómo deseamos relacionarnos, construir comunidad y habitar los espacios públicos. En un contexto marcado por la violencia, el desarraigo y la individualización, la rueda ofrece una alternativa que promueve la cohesión social y el diálogo colectivo.

El formato musical del bullerengue, participativo e incluyente, invita a compartir en un espacio circular y democrático cargado de significados. La rueda simboliza diversidad, interculturalidad y cuidado, funcionando como un lugar de reflexión política y colectiva. En este espacio, las personas se abrazan en la diversidad, generando nuevas formas de existencia y relacionamiento que cuestionan y transforman las estructuras sociales vigentes.

De esta manera, el bullerengue y la rueda no solo representan resistencia, sino también una visión colectiva de futuros posibles, promoviendo la construcción de otros mundos de vida más justos e inclusivos.

Conclusiones finales

El viernes 5 de abril de 2024, como parte de un evento extraordinario de la programación de Culturas Visibles, realizamos un primer encuentro de carácter asambleario de las músicas tradicionales en la ciudad, sin precedentes, que tuvo lugar en la casa cultural La Chispa, un espacio reconocido por su trabajo comunitario y su apertura a procesos culturales autogestionados, lo que lo convirtió en un escenario pertinente para este tipo de iniciativas. Este espacio se convocó para tratar una serie de violencias de diversos tipos que se habían venido presentando al interior de las ruedas desde hace varios años. Este nivel de organización da cuenta del compromiso, el nivel de conciencia crítica y la capacidad de reflexión que hemos construido como comunidad. Queremos concebir la rueda como un lugar de encuentro seguro y, para ello, era necesario partir por discutir entre todos y todas qué es eso que entendemos como un espacio seguro. Si bien existe una diversidad marcada al interior de la comunidad, hablamos justamente desde allí, desde lo diferentes que somos, intentando comprender las distintas formas de pensar y actuar, para llegar a unos mínimos acuerdos de cuidado y sana convivencia.



Ilustración 4 - Afiche del primer encuentro de carácter asambleario de las músicas tradicionales en la ciudad, realizado el viernes 5 de abril de 2024 en la casa cultural La Chispa.

El bullerengue, como expresión musical tradicional del Caribe colombiano, constituye un fenómeno cultural que ha trascendido su contexto de origen para trasladarse e integrarse en el entramado cultural urbano de Medellín, transformándose en un medio de articulación social, de resistencia y construcción identitaria. Esta práctica musical, caracterizada por su ontología empática y participativa, y su raíz en comunidades afrodescendientes del Caribe colombiano, ha migrado a un escenario marcado por la diversidad, generando un espacio propicio para la reflexión colectiva sobre temas de justicia social, equidad, y un diálogo intercultural entre sus practicantes y las comunidades que lo acogen en la ciudad. La rueda, como espacio simbólico y físico de socialización y encuentro musical, se configura como un escenario inclusivo que propicia encuentros diversos. De esta manera, la rueda se constituye en un modelo de espacio seguro donde se fomenta la interculturalidad y se fortalecen los lazos comunitarios.

El bullerengue también ha mostrado ser un potente dispositivo de resistencia cultural. Como tradición históricamente racializada y subalternizada, su práctica en un contexto urbano como Medellín resignifica las relaciones de poder que han invisibilizado los saberes y las contribuciones de las comunidades afrodescendientes. Esta resignificación no solo desafía los estereotipos raciales, sino que también promueve una justicia epistémica que reconoce y valora el bullerengue como una fuente legítima de conocimiento cultural y social. En este sentido, el bullerengue trasciende su condición de género musical-danzario para convertirse en una herramienta pedagógica que visibiliza y dignifica las historias, las luchas y los valores de las comunidades que lo han mantenido vivo a lo largo del tiempo.

Las ideas tradicionales asociadas al bullerengue, como legado de nociones folcloristas, se configuran como un elemento clave en la configuración de identidades colectivas, en procesos de autodeterminación y construcción de representaciones sobre la mismidad y la otredad. Los conceptos de ancestralidad, comunidad y resistencia que se vinculan a esta práctica musical funcionan como mecanismos de cohesión social que generan sentido de pertenencia y continuidad histórica. En Medellín, el bullerengue ha adoptado significados renovados que reflejan las tensiones y los desafíos contemporáneos, consolidándose como un campo de negociación identitaria donde convergen diversas perspectivas y aspiraciones.

Un aspecto fundamental de esta migración cultural es la tensión entre el reconocimiento de la diversidad cultural y los riesgos de apropiación cultural. En el contexto urbano, la integración del bullerengue en circuitos de mercado y consumo cultural puede derivar en formas de extractivismo que despojan a la práctica musical de su contexto sociohistórico y marginan a las comunidades originarias. No obstante, también emergen iniciativas que buscan un acercamiento más respetuoso, basado en el diálogo de saberes y en la retribución simbólica y económica a los portadores de estas tradiciones. Estas acciones conscientes promueven relaciones más equitativas y solidarias, contribuyendo al fortalecimiento de los vínculos entre las comunidades tradicionales y los nuevos contextos urbanos.

En el ámbito comunitario, el bullerengue ha demostrado su capacidad para generar espacios de sentido y pertenencia que responden a las necesidades de socialización e identificación de las personas en la ciudad. La rueda, con su formato inclusivo y participativo, actúa como un catalizador de nuevas formas de territorialidad y comunidad. En un contexto urbano marcado por la individualización y la fragmentación social, la práctica del bullerengue ofrece una alternativa que fomenta la cohesión social y el fortalecimiento de los lazos comunitarios, permitiendo a sus participantes imaginar y construir otros mundos posibles más justos e inclusivos.

Además, el bullerengue se configura como un espacio de reflexión política y colectiva donde se cuestionan las estructuras sociales vigentes y se visibilizan las desigualdades de poder. En este contexto, la música no solo actúa como un medio de expresión cultural, sino también como una herramienta para la transformación social. La rueda, al simbolizar diversidad e interculturalidad, permite a sus participantes compartir experiencias y aprendizajes de manera horizontal, promoviendo un diálogo crítico que desafía las dinámicas de exclusión y desigualdad.

El bullerengue en Medellín se erige entonces como un dispositivo cultural que articula diferentes nociones sobre tradición y modernidad, resistencia y transformación. Su práctica en la ciudad no solo resignifica los imaginarios sobre la diversidad y la diferencia cultural, sino que también impulsa procesos de cohesión social, justicia epistémica y diálogo intercultural. Al actuar como un espacio de encuentro y negociación identitaria, el bullerengue evidencia su capacidad para adaptarse a las nuevas dinámicas urbanas, generando significados y funciones renovadas que

responden a las complejidades de la vida contemporánea. En este sentido, el bullerengue no solo es un reflejo de la riqueza cultural del Caribe colombiano, sino también un testimonio de su poder transformador como herramienta para imaginar y construir futuros más inclusivos, justos y solidarios.

Referencias

- Bioletto-Bueno, N. (2019). Regímenes aurales a través de la escucha musical: ideologías e instituciones en el siglo XXI. *El Oído Pensante*, 7(2), 111-134.
- Blanco, D. (Ed.). (2021). *Mundos de vida entre los jóvenes de Medellín: Identidad, espacio y medios masivos* (1st ed.). Universidad de Antioquia.
- Capasso, V. (2017). Sobre la construcción social del espacio: contribuciones para los estudios sociales del arte. *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte* 5 (2017): 473-489.
- Carrasquilla, D. (2010). *Un tambor me hizo despertar: la identidad y sus representaciones en los procesos de rescate de las prácticas musicales de Tamalameque y Ovejas* [Trabajo de grado, Universidad Nacional de Colombia].
- Carvalho, J. J. (2003). *Las tradiciones musicales afroamericanas: de bienes comunitarios a fetiches transnacionales*. [Serie antropología]. Universidad de Brasilia.
- Cristiá Batista, F. A. (2022). Apropiación cultural como injusticia epistémica. Sobre el problema de hablar por otros. *Revista Filosofía UIS*, 21(1), 65-81. <https://doi.org/10.18273/revfil.v21n1-2022004>
- Cruces, F. (2002). Niveles de coherencia musical La aportación de la música a la construcción de mundos. *Trans. Revista Transcultural de Música*, no. 6 Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200603>
- del Horno, M. B. (2020). Enfoques consensuales y conflictuales del capital: un intento de síntesis. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, (85), 111-128.

-
- Escobar Campos, J. C. (2024). El mundo de la tambora: legitimación artística y movilización social en la depresión Momposina. En Ochoa Escobar, F., & Rojas, J. S. (Eds.), *Músicas y prácticas sonoras en el Caribe colombiano: Volumen 1: prácticas musicales locales, festivales y cosmovisiones diversas*. Sello Editorial Javeriano-Pontificia Universidad Javeriana, Cali.
- García-Canclini, N. (1987). Ni folklórico ni masivo: ¿qué es lo popular. *Revista Dialogos de la comunicación*, 17, 6-11.
- García-Orozco, M. (2016). De Música Marginada a Producto Cultural de Exportación: Perspectiva Histórica de Petrofina Martínez y el Bullerengue. *Bullerengue universal*, 1-22.
- Gleizer, M. (1997) *Identidad, subjetividad y sentido en las sociedades complejas*. Flacso, México.
- Grossberg, L. y Hall, S. (2017) diez lecciones para los estudios culturales. *Intervenciones en estudios culturales*, vol. 3, núm. 4, Pontificia Universidad Javeriana
- Guber, R. (2001) *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Grupo Editorial, Norma, Bogotá.
- Hall, S. (2014). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales (2 Ed.)*. Universidad Andina Simón Bolívar.
- Hernández, Ó. (2010). De currulaos modernos y ollas podridas. En C. Santamaría, J. Ochoa y M. Sevilla (eds.), *Músicas y prácticas sonoras del Pacífico afrocolombiano* (pp.237-286). Sello Editorial Javeriano.

Hernández, Ó. (2013). El tópico de la melancolía en la música andina colombiana: Semiosis del gesto cadencial $7^{\wedge} 5^{\wedge} 4^{\wedge} 3$. *A Contratiempo: revista de música en la cultura*, (22), 1.

Lara, D. (2011). Dinámicas socioculturales en la tarimización de la cultura gaitera en la zona de Ovejas, Sucre. [Trabajo de grado, Universidad Tecnológica de Bolívar]. Repositorio Universidad Tecnológica de Bolívar.

López-Gil, G. A., Arcila-Estrada, M. T., & Hurtado-Escobar, L. F. (2022). Bullerengue en Urabá, manifestación sociocultural compleja. Una perspectiva interdimensional. *Encuentros*, 20(01-Enero-Junio-), 10-28.

Miñana, C. (2000). Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. *A Contratiempo. Revista de Música en la Cultura XI* (6), 36-49.

Nieves Oviedo, J. (2008). De los sonidos del patio a la música mundo: semiosis nómadas en el Caribe. *Convenio Andrés Bello*.

Ochoa, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización* (Vol. 26). Grupo Editorial Norma.

Ochoa-Escobar, F. y Gómez-Gómez, N. (2019) 'Se busca el bullerengue': concordancias y afectaciones del concepto folclor en las prácticas culturales locales. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 10: 121-166.

Ochoa, J. S. (2018). *Sonido sabanero y sonido paisa: la producción de música tropical en Medellín durante los años sesenta*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

-
- Ochoa Roldán, L. (2022). Se oyen gritos de gaita. Procesos de construcción de identidad de jóvenes alrededor de la música de gaitas en el Valle de Aburrá [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
- Recasens, A. (2010). "Introducción", en *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid: Akal. 15-24
- Rojas, 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*, 7(2), 139-157.
- Rojas, J. S. (2022) Bullerengue parrandero y communitas: la experiencia del placer como disputa social. En Ochoa Escobar, F., & Rojas, J. S. (Eds.), *Músicas y prácticas sonoras en el Caribe colombiano: Volumen 1: prácticas musicales locales, festivales y cosmovisiones diversas*. Sello Editorial Javeriano-Pontificia Universidad Javeriana, Cali.
- Sans, J. F. (2001) Oralidad y escritura en el texto musical. *Akados*, 3(1), 89-114. Obtenido de https://www.academia.edu/1957651/Oralidad_y_escritura_en_el_texto_musical
- Steingress, G. (2006). El caos creativo: fiesta y música como objetos de deconstrucción y hermenéutica profunda. una propuesta sociológica. *Anduli. Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, (6), 43-75.
- Vila, P. (1996) Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *Revista Transcultural de Música*.