

ARTÍCULO

“Se busca el bullerengue”: concordancias y afectaciones del concepto folclor en las prácticas culturales locales

Federico Ochoa-Escobar
Nathaly Gómez-Gómez



EDICIÓN 10
JULIO-DICIEMBRE DE 2019
E-ISSN 2389-9794



“Se busca el bullerengue”: concordancias y afectaciones del concepto folclor en las prácticas culturales locales*

Federico Ochoa-Escobar**

Nathaly Gómez-Gómez***

***Recibido:** 28 de febrero de 2019 / **Aprobado:** 18 de noviembre de 2019 / **Modificado:** 2 de junio de 2020. El presente artículo es parte del proyecto de investigación “Laboratorios Vivos de Innovación y Cultura” realizado por el Instituto de Cultura y Turismo del departamento de Bolívar (ICULTUR) e implementado por la Fundación Universidad Jorge Tadeo Lozano, seccional Caribe, entre julio de 2015 y octubre de 2017. Su objetivo central fue “Implementar una estrategia para la apropiación y uso de la cultura como productora de conocimiento y generadora de procesos de innovación social en los municipios de Clemencia y María La Baja en el Departamento de Bolívar”.

**Maestro en Música y magister en Antropología por la Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia). Intérprete musical e investigador. Profesor de la Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar (Cartagena de Indias, Colombia)  <https://orcid.org/0000-0003-1292-3489>
 fedefedeochoa@gmail.com

***Magister en Estudios Culturales de la Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá, Colombia). Politóloga e integrante del grupo de investigación en Estudios Culturales de la misma institución  <https://orcid.org/0000-0002-6022-3893>  gomez.nathaly@gmail.com

Cómo citar: Ochoa-Escobar, Federico y Nathaly Gómez-Gómez. “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 (2019): 121-166.



Resumen: en Colombia, como en otros países, las manifestaciones culturales vinculadas a territorios rurales específicos —corregimientos, municipios, regiones— suelen verse y categorizarse como actividades folclóricas. Al referirse en esos términos, es frecuente que se les atribuyan una serie de ideas y conceptos, entre ellos, se asume que tienen una amplia trayectoria en el tiempo, que han permanecido invariables por generaciones y que son representativas de la comunidad. Tomando como punto de partida el bullerengue¹, el cual es una expresión músico-dancística y festiva del municipio de María La Baja —Bolívar, Colombia— reconocida usualmente como una manifestación folclórica, miraremos de qué manera estas ideas que el término “folclor” le otorga a esta actividad corresponden en realidad con su práctica. Es decir, si bien el concepto de “folclor” ha tenido una fuerte crítica por las ideas inherentes al mismo que acabamos de mencionar —la supuesta tradicionalidad, inmutabilidad de la expresión y representatividad— son escasos los trabajos que en Colombia han documentado con soporte empírico la manera en la que aplican o no. A partir de entrevistas a practicantes del bullerengue, de trabajo de campo en la comunidad, de observación participante del festival de bullerengue del municipio y de revisión de fuentes documentales, el presente artículo contrasta los datos empíricos sobre la práctica de esta expresión con los conceptos asociados al folclor, para entender de qué forma la folclorización del bullerengue contribuye o no a una comprensión del fenómeno y afecta los procesos de apropiación y visibilización de esta práctica cultural. Este es un ejemplo de cómo efectos similares pueden acontecer con cualquier otra manifestación cultural catalogada bajo este término.

Palabras clave: folclor; bullerengue; músicas tradicionales; María La Baja; Montes de María.

1. “Que busquen el bullerengue” es el título de una composición de Ceferina Banquez, que dice así: “Cuando digo ‘que busquen el bullerengue’ es porque ya se está perdiendo y las cantadoras viejas son pocas las que quedan y las muchachas nuevas no lo quieren cantar”. Ceferina Banquez (cantadora marialabajense), entrevistada por Federico Ochoa-Escobar y Nathaly Gómez-Gómez, 25 de febrero de 2016.

"Looking for *Bullerengue*": Concordances and Affectations of the Folklore Concept in Local Cultural Practices

Abstract: in Colombia, and in many other countries, cultural manifestations linked to specific rural territories (villages, towns, regions) are often seen and categorized as folkloric activities. When referring to these manifestations with this term (folklore), they are attributed a series of ideas and concepts; among them, they are assumed to have a broad trajectory over time, which have remained unchanged for generations, and which are representative of the community. Taking bullerengue as a starting point, which is a music-dance and festive expression of the municipality of María la Baja -Bolívar- usually recognized as a folkloric manifestation, we will look at how these ideas and concepts that the term "folklore" bestows to this activity, actually correspond to their practice. That is to say, although the concept of "folklore" has been strongly criticized by the ideas inherent to the same, that we have just mentioned (the supposed traditionality, immutability and representativeness), there are few works that in Colombia have documented with empirical support the way in which they may or may not apply. Thus, based on interviews with bullerengue practitioners, fieldwork in the community, participant observation of the municipality's bullerengue festival and review of documentary sources, this article contrasts the empirical data on the practice of this expression with the concepts related to folklore, to understand how the folklorization of bullerengue contributes or not to an understanding of the phenomenon and affects the processes of appropriation and visibility of this cultural practice. This as an example of how this same affectation can happen with any other cultural manifestation cataloged under this term.

Keywords: folklore; bullerengue; traditional music; María La Baja; Montes de María.



FEDERICO OCHOA-ESCOBAR - NATHALY GÓMEZ-GÓMEZ
"SE BUSCA EL BULLERENGUE"



Construir lo propio no significa atrincherar lo local.

Ana-María Ochoa-Gautier.

Introducción

En Colombia, como en muchas partes, hay diversas expresiones culturales que se suelen catalogar como folclóricas. Este término se ha usado para diferentes expresiones musicales y dancísticas. Al respecto, el Caribe colombiano es reconocido como una región con diversidad de prácticas musicales y dancísticas calificadas bajo el término folclor. El bullerengue, la música de gaitas, de caña de millo, de tambora, las bandas de porros, el son de negros, el mapalé, entre otras prácticas músico-dancísticas, se nombran y difunden de esta forma. El reconocimiento de estas prácticas como folclóricas se ha producido de manera acrítica. Se suele asumir desde una lógica pedestre que estas músicas, al entenderlas como folclóricas, son expresiones fuertemente arraigadas a un lugar, que se mantienen vivas por una tradición de largo aliento y que se han practicado y practican de forma invariable a través de las generaciones. Bajo esta lógica, se asume entonces que los festivales de músicas folclóricas del país son el resultado de institucionalizar un espacio y tiempo para la celebración de una práctica cotidiana significativa que ha pervivido por generaciones en una localidad. Si hablamos del Festival Nacional de Gaitas en San Jacinto —Bolívar, Colombia—, si pensamos en el Festival Nacional del Porro en San Pelayo —Córdoba, Colombia— o si visitamos el Festival Nacional del Pito Atravesao en Morroa —Sucre, Colombia— es frecuente que se asuma que las localidades en las que se realizan estos festivales son y han sido el epicentro de dichas expresiones, que allí se han practicado por generaciones y que son manifestaciones homogéneas con poca variedad en sus usos y prácticas; es decir, se les suele atribuir las ideas relativas al concepto de folclor.

Desde las ciencias sociales se ha debatido y teorizado sobre este concepto el cual ha sido criticado tanto por las formas en las que afecta a las manifestaciones artísticas, como por la poca concordancia que en ocasiones hay entre este y las prácticas que define. Ante estos cuestionamientos, en otros lugares del mundo se han estudiado casos concretos de manifestaciones entendidas como folclóricas, en los que se evidencia la



falta de concordancia entre el concepto y la manifestación². ¿Qué pasa en Colombia? ¿Hasta qué punto y de qué forma las manifestaciones musicales y dancísticas locales que usualmente se reconocen como folclóricas tienen historias y desarrollos armónicos con las ideas que el término supone? ¿Cómo afecta su práctica y percepción el entenderlas bajo este concepto?

Para responder estas preguntas, es necesario estudiar cada manifestación, no solo a través de fuentes secundarias sino también a partir de fuentes primarias y soporte empírico. En el presente artículo trabajaremos el caso concreto de una práctica músico-dancística en un lugar y contexto específico: el bullerengue en el municipio de María La Baja —Bolívar, Colombia—³. Hay dos razones fundamentales para haber escogido esta práctica cultural por encima de otras: por un lado, porque en los dos municipios en los cuales se desarrolló el proyecto “Laboratorios Vivos de Innovación y Cultura” —Clemencia y María La Baja, Bolívar, Colombia—, del cual surgió este artículo, esta es la manifestación de más renombre; y por otro lado, porque el estudio de las prácticas músico-dancísticas, sus usos y significados contextuales constituyen los temas fundamentales de investigación de los autores⁴.

2. Eric Hobsbawm y Terence Ranger, *La invención de la tradición* (Barcelona: Crítica, 1983).

3. El municipio de María La Baja está localizado al noroccidente del departamento de Bolívar —Colombia—, en la zona de influencia del canal del Dique y la Zona de Desarrollo Económico y Social (ZODES) de los Montes de María —serranía de San Jacinto—. Tiene una extensión de 547 km² y limita al norte con el municipio de Arjona, al este con Mahates y San Juan Nepomuceno, al oeste con San Onofre —departamento de Sucre— y al sur con El Carmen de Bolívar y San Jacinto. Según el último censo del Departamento Nacional de Estadística (2005), el 97.4 % de sus habitantes se autorreconoce como negro, mulato, afrocolombiano o afrodescendiente y el 0.2 % como indígena. Las proyecciones de población de esta entidad para 2016 estimaron que debía haber para entonces 48 439 habitantes de los cuales 21 519 estarían en la cabecera municipal y los otros 26 920 se ubicarían en los corregimientos y veredas. Ver Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE). “Boletín censo general 2005. Perfil María La Baja- Bolívar”, http://www.dane.gov.co/files/censo2005/perfiles/bolivar/maria_la_baja.pdf

4. El proyecto “Laboratorios Vivos de Innovación y Cultura”, desarrollado por la Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano para la gobernación de Bolívar, en convenio con el Instituto de Cultura y Turismo del departamento de Bolívar (ICULTUR), en el cual se inscribió la realización de este artículo, incluye un proceso de formación que parte del conocimiento, reconocimiento y valoración de las comunidades a sus manifestaciones culturales. Este artículo busca dar un paso en este sentido.



Vale la pena una aclaración sobre la forma y el tono de este artículo. Dice el sociólogo francés Bernard Lahire que hay dos tendencias en las ciencias sociales: la de describir y la de teorizar y que indudablemente ciencias como la antropología y la sociología estarían idealmente a mitad de camino entre ambas opciones, aunque abundan los trabajos sociológicos con gran carga teórica en descuido del sustrato empírico⁵. Este trabajo se encamina en la primera dirección: brindar un abundante soporte empírico que permita reflexionar críticamente sobre la forma en que comprendemos algunas manifestaciones culturales locales. Adicionalmente, por ser este artículo uno de los resultados de investigación de un proyecto dirigido específicamente a las comunidades de Clemencia y María La Baja, empleamos un lenguaje académico pero no difícil, nebuloso y acartonado.

Como dijimos, el bullerengue es considerado una de las músicas folclóricas de la costa atlántica colombiana. Es una manifestación musical que usualmente va acompañada de baile y fiesta. Su instrumentación básica consta de dos tambores —alegre y llamador—, palmas, una voz líder y un coro. Actualmente se realizan tres festivales de bullerengue: en Necoclí —Antioquia—, Puerto Escondido —Córdoba— y María La Baja —Bolívar—. Cada uno de estos tres festivales inició entre el final de la década de 1980 y comienzos de la década de 1990. Si bien dos de estos festivales se encuentran ubicados en la región de Urabá en el sur occidente de la región Caribe —el de Necoclí y Puerto Escondido— en los distintos testimonios y textos sobre el bullerengue se reconoce al departamento de Bolívar como el lugar de origen de esta expresión⁶. Por tal motivo, en el imaginario de músicos y aficionados se sobreentiende que el festival

5. Bernard Lahire, *El espíritu sociológico* (Buenos Aires: Manantial, 2006), 34.

6. Juan-Sebastián Rojas, "From Street Parrandas to Folkloric Festivals: The Institutionalization of Bullerengue Music in the Colombian Urabá Region" (tesis de maestría, Indiana University, 2013); Samuel Minsky y Adlai Stevenson, *Cantadoras afrocolombianas de Bullerengue* (Barranquilla: La Iguana Ciega, 2008); Edgar Benítez, "Bullerengue: baile cantao del norte de Bolívar. Un acercamiento a la dinámica de transformación de las músicas tradicionales del Caribe colombiano" (tesis de pregrado, Universidad Nacional de Colombia, 2008); Daniel Montes, "Tocar el tambor del bullerengue en el estilo de Emilsen Pacheco" (tesis de maestría, Universidad Francisco José de Caldas, 2015).



de María La Baja, al ser el único que se realiza en el departamento de Bolívar, es un importante referente de esta manifestación. En este artículo trabajaremos entonces cómo y de qué forma las premisas que implica el concepto de folclor aplican para el caso del bullerengue en María La Baja y cómo ver esta manifestación bajo este lente afecta su práctica.

Para ello, haremos una breve revisión de la idea de folclor y sus implicaciones; luego miraremos, desde diversos aspectos, la concordancia entre el concepto y la práctica del bullerengue en el municipio, para finalmente problematizar cómo esta asociación afecta a la manifestación y a sus hacedores.

El concepto de folclor y la visión folclorista

Según Ana María Ochoa, en concordancia con Zygmunt Bauman, los tres postulados fundamentales de los libros de folclorología de la primera mitad del siglo XX son los siguientes:

El primero es un impulso estético: identificar el folclore como algo que “proviene de la tradición oral, puro e incontaminado”. El segundo, un impulso social: identificar el folclore con las clases populares campesinas idealizadas como representantes bucólicas de la nación y como un grupo homogéneo cuya cultura e identidad podríamos ver en los géneros musicales populares, los proverbios, los cuentos, las leyendas [...] El tercero es un impulso de temporalidad: se supone que el folclore “no cambia”. Así, los portadores del folclore fueron reducidos a un tiempo sin historia. Es este el marco ideológico que contribuye a un proceso de naturalización de la relación músicas-locales-región/nación-identidad, en donde se identifica un género musical con un lugar y con una esencia cultural y sonora.⁷

7. Ana-María Ochoa-Gautier, *Músicas locales en tiempos de globalización* (Bogotá: Norma, 2003), 94.



En esta línea, proponemos tres ideas básicas ligadas al concepto de folclor: primero, la idea de tradición, que remite a un saber heredado de generación en generación e implica un vínculo con el pasado, con una historia; segundo, la idea de homogeneidad, que refiere al carácter inmutable y estático de las expresiones; y tercero, la idea de comunidad —contraria al individualismo— la cual supone que el folclor es “del pueblo” y lo asume un grupo humano localizado en un lugar.

Desde las ciencias sociales son importantes los cuestionamientos al concepto. Se reconoce hoy el dinamismo de las sociedades, la mutabilidad de las culturas, el carácter construido de las identidades, lo poco homogéneo que suelen ser las expresiones locales previas a procesos de homogeneización, procesos que, en nuestro contexto —Colombia— y para el caso de la música y la danza han sido llevados a cabo fundamentalmente por los festivales y la industria cultural. Repasemos rápidamente las tres ideas básicas del concepto, enunciando las críticas que desde la teoría se han hecho al mismo.

Empecemos por la primera: la idea de que estas manifestaciones han estado ancladas al territorio. Varios autores hablan de la exacerbación de los procesos de desterritorialización o deslocamiento de las expresiones culturales a partir de la globalización⁸. José Jorge de Carvalho dice al respecto: “La relación música, territorio y memoria ha dejado de ser evidente y frecuentemente se inscribe de manera abierta en los procesos de creatividad y transmisión musical y en los discursos que la gente genera en torno a su propia música”⁹. Si bien ambos autores concuerdan en que las expresiones artísticas se desligan cada vez más de una asociación con un territorio en particular, es más frecuente encontrar la postura de Carvalho en la que se asume que sí hubo un pasado en el cual estas relaciones eran evidentes.

La segunda idea asociada al concepto de folclor es que remite a prácticas comunitarias. Cuando una expresión cultural se asume como “del folclor” —inclusive así se suele referenciar en materiales discográficos— alude entre otras cosas a

8. Ochoa-Gautier, *Músicas locales*.

9. José-Jorge de Carvalho citado en Ochoa-Gautier, *Músicas locales*, 25.



que no tiene un autor en particular, sino a que su creación es colectiva. Aparte de los problemas que esto genera en materia de derechos de autor —que no es relevante ahondar en este texto—, lo que queremos resaltar es que asume a toda una comunidad, vinculada a un territorio, como la practicante y portadora de dicha manifestación, lo que contribuye a esencializar a las comunidades desconociendo los diferentes intereses, gustos y prácticas de sus integrantes.

Luego de ver cómo la vinculación de algunas expresiones con un lugar —ancestralidad— y con una comunidad puede ser algo construido, resulta claro que no se trata de prácticas homogéneas, estandarizadas, sino que, por el contrario, su manifestación varía considerablemente dependiendo del evento, del contexto y de casualidades, sin conocer normas rígidas ni imposiciones teóricas más allá de cumplir con sus funcionalidades sociales básicas.

A pesar de estas críticas que se han hecho desde la teoría y se han trabajado en diferentes escenarios, en Colombia carecemos de trabajos que evidencien, a partir de fuentes primarias y soporte empírico, estos problemas en relación a nuestras prácticas “folclóricas”. A continuación, haremos un breve recuento de la relación entre esta postura folclorista y los estudios sobre músicas tradicionales en el país.

En palabras de Carlos Miñana, “los estudios sobre la música popular tradicional en Colombia han estado marcados —como en otras partes del mundo— por el concepto de folklore”¹⁰. Así describe Nieves Oviedo la forma en la que se ha adoptado esta visión folclorista para el caso concreto del Caribe colombiano:

La tendencia que se puede denominar folclorista ha surgido en el espacio cultural del Caribe colombiano como desarrollo de las convicciones y tradiciones del folclorismo latinoamericano, con pocas de sus virtudes y muchos de sus defectos. A diferencia de lo que ha pasado en otras regiones, aquí no se ha hecho un trabajo de campo riguroso de

10. Carlos Miñana, “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* 11, no. 1 (2000): 37.



recopilación y clasificación, casi en ningún caso; por el contrario, se han enunciado algunos de los estereotipos discursivos en torno a lo auténtico, la identidad, la verdadera o legítima tradición y con esas precarias herramientas se ha impuesto un canon excluyente y discriminator.¹¹

Tanto Miñana como Nieves han hecho evidente no solo lo escasas y débiles conceptualmente que, por lo general, han sido las investigaciones sobre músicas populares en Colombia, sino la fuerza que el concepto ha tenido para el estudio y entendimiento de las músicas locales, por lo menos hasta finales del siglo XX¹². Y, por si fuera poco, casi a manera de denuncia o desahogo, Miñana señala lo conflictivo que resulta cuestionar el concepto en nuestro país:

Cuestionar, interrogar el concepto de folklore y las elaboraciones que de la cultura tradicional han hecho los folkloristas bajo ese mismo nombre, es herir la sensibilidad popular, es negar la identidad, las raíces, los valores “propios” de la cultura colombiana, es ser un apátrida que —en determinados contextos— merece ser linchado, o al menos excluido.¹³

11. Jorge Nieves, *De los sonidos del patio a la música del mundo: semiosis nómadas en el Caribe* (Cartagena: Observatorio del Caribe Colombiano - Convenio Andrés Bello, 2008), 43.

12. En palabras de Miñana: “Esta concepción folclorista, si bien es tardía con respecto a otros países, ha tenido un profundo impacto en el país. Pronto surgieron centros de estudios folklóricos y academias folklóricas por todo el territorio nacional. Se crearon cátedras universitarias y se publicaron ‘compendios generales’, manuales y diccionarios, verdaderos ‘best sellers’, como los de Guillermo Abadía, Octavio Marulanda, Javier Ocampo López y Harry C. Davidson. Otros estudios de carácter local, como los de ‘Compae Goyo’, William Fortich, Consuelo Araujo, Miguel Ángel Martín, Blanca Álvarez o Misael Devia, por su mayor delimitación y por la inserción de sus autores en el medio, logran una mayor profundidad y un tono más vivencial y afectivo: son los recuerdos y experiencias personales organizados y sistematizados. Todos estos textos —tanto los generales como los locales— se caracterizan por ser trabajos de recopilación, fruto de toda una vida, por utilizar fuentes —acríticamente— de segunda y tercera mano, por un trabajo de campo muy débil o poco sistémico, por acumulación/yuxtaposición de mucha información, por un inadecuado uso de las fuentes y casi inexistente aparato crítico, y por un enfoque folclorista. [...] Estos textos han cumplido —y siguen cumpliendo— un papel fundamental en la creación de un imaginario de ‘la música folklórica colombiana’ y de ‘la cultura colombiana’. Prueba de ello son las numerosas ediciones, el altísimo nivel de consulta en las bibliotecas y su utilización como texto obligado tanto en el ámbito universitario como en la educación básica”. Ver Carlos Miñana, “Entre el folklore y la etnomusicología: 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia”, *A Contratiempo* 11, no. 1 (2000): 38.

13. Miñana, “Entre el folklore”, 37.



Pero esta visión folclorista, insistimos, no es exclusiva de las personas que han escrito sobre nuestras músicas locales; por el contrario, hace parte de la postura general que comparten hacedores de las manifestaciones, periodistas y público en general. Así, a manera de ejemplo, cuando se pregunta en María La Baja por el bullerengue, es frecuente encontrar respuestas como la de Wilgemiroy Pantoja, reconocido gestor cultural vinculado a su práctica: “El bullerengue es el único baile con el que aquí en María La Baja nos identificamos”; o esta de Amaury Pereira, personaje frecuentemente vinculado a la Casa de la Cultura: “Es que el bullerengue es lo de aquí”¹⁴. Sin embargo, ¿qué sustento empírico tienen estas afirmaciones? Por tanto, y a pesar de la advertencia de Miñana, nos preguntamos, ¿corresponde el bullerengue en María La Baja al concepto de folclor? ¿Hasta qué punto el bullerengue en María La Baja es una práctica tradicional? ¿Hasta qué punto es una práctica homogénea? ¿Hasta qué punto es representativa de la comunidad? ¿Qué implicaciones tiene entenderlo como una práctica folclórica?

Metodología

Esta investigación se llevó a cabo desde un enfoque cualitativo y descriptivo basado en la etnografía. Incluyó visitas al municipio de María La Baja específicamente con el propósito de este artículo. Como parte del trabajo de campo se aprovecharon las múltiples visitas al municipio que se realizaron para las actividades y productos del proyecto “Laboratorios Vivos de Innovación y Cultura”, entre agosto de 2015 y septiembre de 2016.

Además de la observación participante y como parte del trabajo de campo, se identificó a personajes clave de la manifestación. A cada una de las personas se le realizó una entrevista semiestructurada que buscaba ahondar en las preguntas del artículo, fundamentalmente en la búsqueda de testimonios que alimentaran la información en relación con las tres ideas asociadas al concepto de folclor —tradición, homogeneidad y representatividad—.

14. A menos que se especifique, todos los testimonios citados corresponden a entrevistas personales realizadas por los autores en María La Baja entre agosto de 2015 y marzo de 2016. La referencia completa se encuentra en la bibliografía.



Para la realización de este artículo se utilizaron los siguientes tipos de información: en primer lugar fuentes primarias, conformadas por seis entrevistas a actores clave de la manifestación en la comunidad; observación participante —que incluyó la participación de uno de los autores como jurado de la edición del festival de bullerengue de María La Baja en 2015— y anotaciones en los diarios de campo. En segundo lugar, fuentes secundarias, constituidas por literatura académica en relación con las músicas tradicionales, al concepto de folclor y al bullerengue como manifestación músico-dancística.

A las seis personas entrevistadas se les explicó el objetivo y el interés de la entrevista y se les solicitó su aprobación mediante la firma de un documento de consentimiento informado diseñado por el proyecto como parte de los aspectos éticos para el uso de la información. Las seis entrevistas realizadas fueron grabadas en archivos de audio y posteriormente transcritas. Tanto las entrevistas como las fuentes secundarias fueron codificadas según categorías de análisis derivadas de las preguntas de esta investigación.

¿Tradición? El festival nacional del bullerengue en María La Baja

El objetivo fundamental en que se basan los festivales es “el rescate de las más puras tradiciones”. Edgar Benítez, 2008.

En María La Baja, departamento de Bolívar, municipio ubicado a 73 kilómetros al sur de la capital, Cartagena, en la vía hacia San Onofre y que se caracteriza por ser una población fundamentalmente afrodescendiente, se desarrolla cada diciembre, desde 1991, en el primer fin de semana con lunes festivo —conocido como “puente de las velitas”— el Festival Nacional del Bullerengue.

En 2015 se realizó su versión número XXII¹⁵ que contó con la participación de once agrupaciones de diferentes municipios, en su gran mayoría de la región

15. El festival se dejó de realizar algunos años por problemas de financiación, organizacionales y del conflicto armado; por ello la versión de 2015 es la XXII y no la XXV, como correspondería si se hubiera realizado anualmente sin interrupción.



de Urabá y tan solo dos agrupaciones del departamento de Bolívar, ambas de la localidad anfitriona¹⁶. La poca participación de agrupaciones locales y la ausencia de agrupaciones de los demás municipios del departamento nos pareció, por decir lo menos, llamativa.

Para entender la actualidad del festival es relevante conocer sus comienzos. Como ya mencionamos, la etnomusicología en Colombia es una rama incipiente. Las investigaciones académicas sobre nuestras músicas populares tradicionales son escasas; el caso del bullerengue no es la excepción y la mayoría de estudios al respecto se centran en la región de Urabá¹⁷. Solo Edgard Benítez

16. Los grupos participantes fueron: Herederos del Bullerengue y Pal Lereo Pabla, de María La Baja; Cumbellé, Brisas de Urabá y Pabut, de Turbo; Danzas del Ayer, de Chigorodó; Son Tradicional y Orgullo de Antioquia, de Arboletes; Bullerengue pa Vendé, de Puerto Escondido; Palmeras de Urabá, de Necoclí; Renacer Ancestral, de San Juan de Urabá; y Amigos del Folclor, de San Antero.

17. Las investigaciones académicas sobre el bullerengue en Urabá son: Rojas, “From Street Parrandas”; “Me siento orgullosa de ser negra y ¡qué 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, no. 2 (2012): 139–157; Lina-María Loaiza, Lina-Marcela Silva, y María-Teresa Arcila, *A son de tambó: encuentros culturales para el reconocimiento y valoración del patrimonio artístico en Urabá* (Medellín: Instituto de Estudios Regionales - Universidad de Antioquia, 2014); Inti Gómez, “Los grupos tradicionales de bullerengue en el XXIII Festival y Reinado Nacional del Bullerengue en Puerto Escondido, Córdoba, Colombia. Una etnografía sobre sus prácticas y encuentros” (tesis de pregrado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2013); Montes, “Tocar el tambor”; Natalia Roa, “No tengo corazón, traigo un tambor: hacia una poética de resistencia en los cantos de bullerengue del Caribe colombiano” (tesis de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana, 2014); Andrea Pinilla, “A bulla na cidade. Uma etnografia da apropriação do bullerengue por músicos da cidade de Bogotá” (tesis de maestría, Universidad Federal de Santa Catarina, 2010). Otros textos que abordan el tema no son académicos debido a que carecen de soporte empírico o de un análisis crítico, como los siguientes: Guillermo Abadía-Morales, *Compendio general del folklore colombiano* (Bogotá: Biblioteca Banco Popular, 1983); Delia Zapata-Olivella, “El bullerengue”, *Colombia Ilustrada. La Revista de Coltejer al servicio de la cultura colombiana* 2 (1970): 189–210; Enrique-Luis Muñoz-Vélez, “El bullerengue: ritmo y canto a la vida”, *Revista Artesanías de América*, no. 54 (2003): 49–76, <http://documentacion.cidap.gov.ec:8080/handle/cidap/377>; Silvio Fernando Daza Rosales y Enrique Luis Muñoz Vélez, *La memoria del agua: bailes cantaos navegan por la Magdalena* (Barrancabermeja: Litodigital, 2008); Minsky y Stevenson, *Cantadoras afrocolombianas*; Manuel-Antonio Rodríguez, “Los bailes cantados en el Caribe Colombiano”, ponencia presentada en el IV Congreso Nacional de Música-etnomusicología, Ibagué, 2008; Natalia Aldana y Amalia Polanco, “Caribe mediático y musical” (tesis de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana, 2008), <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/5203>



Fuentes, antropólogo y tambolero¹⁸ de Cartagena, ha escrito académicamente acerca del bullerengue en María La Baja en su tesis de pregrado, titulada “Bullerengue baile cantao del norte de Bolívar. Un acercamiento a la dinámica de transformación de las músicas tradicionales del Caribe colombiano”. Esta tesis, terminada en 2008, nos da pistas para entender las dinámicas del origen del festival y del bullerengue en el municipio. Benítez, a partir de trabajo de campo y recolección de fuentes primarias, brinda varios testimonios que evidencian cómo el festival nació en 1991 no a raíz de una fuerte presencia del bullerengue en la cotidianidad, sino ligado a otras circunstancias y motivaciones:

Cuando el grupo cumbiamberos de María asistió al Festival de Puerto Escondido se estaba preparando el plan de desarrollo para el municipio de Marialabaja [sic]. Mientras los concejales buscaban algo que identificara culturalmente al pueblo, se les ocurrió que este espacio lo podía ocupar el Bullerengue. Así le propusieron a Erick Osorio que organizara con un grupo de jóvenes un festival de Bullerengue. De allí en adelante se conformó una junta que preparó el primer Festival. Algunos de sus miembros hoy siguen haciendo parte del grupo que varios meses antes de cada Festival se da a la tarea de gestionar y coordinar el Festival.¹⁹

Pese a que —según esta versión— la motivación para realizar el festival parece fundamentalmente ligada a intereses políticos y no ser la respuesta a una fuerte tradición de la práctica en el municipio, esto no excluye que dicha tradición sí estuviera viva y tuviera una presencia significativa. De ser así, esta presencia se vería reflejada en los grupos participantes del primer festival; sin embargo, en su primera edición, la participación de músicos de María La Baja fue minoritaria. Así describe Benítez ese primer encuentro:

18. Si bien el término aceptado por la Real Academia de la Lengua para el ejecutante de un tambor es “tamborero”, en la región, a quien interpreta el tambor alegre se le llama “tambolero”.

19. Benítez, “Bullerengue: baile”, 65.



Consistió en un experimento regional, al cual asistieron grupos de Gamero (corregimiento de Mahates), Cartagena, San Basilio de Palenque y San Onofre. El apoyo más fuerte que recibió este primer evento, consistió en la participación de varios grupos de danza de Cartagena como Calenda, Cartagena Negra y la Casa de la Cultura de Cartagena, gracias a que Erick Osorio y Arnulfo Caraballo miembros de la junta organizadora, estudiaban en Cartagena y tenían contactos con estos grupos.²⁰

Arnulfo Caraballo, una de las principales fuentes del trabajo de Benítez, no solo fue uno de los fundadores del festival, sino que ha continuado vinculado desde entonces. En la edición de 2015 fungió como su director. En entrevista personal nos contó que la idea de su creación surgió cuando el grupo de música de María La Baja “Cumbiamberos de María” fue a participar al festival de bullerengue de Puerto Escondido y tomaron la idea de realizar un evento similar. Al preguntarle qué grupos participaron en la primera edición del festival en María La Baja para saber cuál fue la participación de grupos de la localidad, respondió:

¿Cómo nace el festival?, no tenemos grupo, no tenemos como [...], entonces viene la gran pregunta, ¿qué grupo va a presentar María La Baja? resulta que el primer festival de bullerengue que hicimos fue un festival completamente coreográfico de bullerengue, resulta que el primer festival se presenta Petrona Narváez acompañada por los Cumbiamberos de María y el otro grupo que se presentó fue el de Eulalia González acompañada por los Cumbiamberos de María, o sea que los Cumbiamberos de María hicieron su presentación con dos cantadoras.²¹

La participación de María La Baja fue entonces con dos cantadoras acompañadas por un mismo grupo, los Cumbiamberos de María. De por sí el nombre de la agrupación llama la atención, ya que remite a cumbia y no a bullerengue, pero esto cobra sentido en la medida en que efectivamente el grupo no era de bullerengue, sino, en palabras del mismo Arnulfo

20. Benítez, “Bullerengue: baile”, 66.

21. Arnulfo Caraballo (director del Festival de Bullerengue de María la Baja) entrevistado por Federico Ochoa-Escobar y Nathaly Gómez-Gómez, 24 de febrero de 2016.



Carballo, un grupo “de recocha”²², que tocaba “sones alegres, porros”, y estaba conformado por “los jóvenes de la élite de María La Baja” algunos de los cuales estudiaban en Cartagena. ¿No había entonces grupos de bullerengue en María La Baja para la época del primer festival? Según los entrevistados, no había, solo estaban unas pocas cantadoras. Así describe Arnulfo Carballo los actores de bullerengue en la localidad para la época:

Cuando uno sale y va a los festivales se da cuenta que lo que uno hace es Bullerengue y que tenemos tanto Bullerengue como los otros pueblos, y nos pusimos en la tarea de averiguar y hablamos con Eulalia, y nos dijo —sí, hay una bailadora que antes bailaba conmigo, pero hace rato... se llama Pabla Padilla— vamos a buscar a Pablita Padilla, a Teófila Maldonado; ya Benilda Calvo había muerto, otras señoras más, pero ellas estaban retiradas del Bullerengue.²³

En el contexto de las músicas rurales tradicionales del Caribe colombiano, las personas de mayor jerarquía usualmente son hombres o mujeres de la tercera edad. Para el caso del bullerengue, la figura de la cantadora es central: mujeres mayores, matronas, quienes son las que llevan la voz líder y en torno a las cuales gira la manifestación. En María La Baja, Eulalia González fue la principal cantadora de la localidad que empezó a ser reconocida a partir del festival. En la actualidad, las cantadoras que viven y son reconocidas como referentes del bullerengue en el municipio son Pabla Flórez y Ceferina Banquez. La última edición del festival fue en homenaje a Ceferina y de los dos grupos de la localidad que participaron, uno era liderado por Pabla Flórez —Pal Lereo Pabla— y el otro lo integraban jóvenes menores de treinta años —Herederos del Bullerengue—. Así, Pabla y Ceferina —como se les llama cotidianamente—²⁴ participaron en el festival, la

22. Recochar, en Colombia, significa molestar, bromear, estar de jarana. La expresión “de recocha” significa que era para pasar el tiempo, compartir con amigos y divertirse.

23. Entrevista con Arnulfo Carballo, 10 de enero de 2001, en Benítez, “Bullerengue: baile”, 65.

24. En contextos académicos se suele referenciar a las personas por el apellido. No obstante, en la cotidianidad de estos municipios, a estos hacedores culturales se les reconoce cotidianamente por el nombre: Pabla, Ceferina, Arnulfo. En adelante, respetando este uso, los autores de textos académicos que nombremos lo haremos o por el nombre completo o por el apellido únicamente, mientras que cada que nos refiramos a los actores locales, lo haremos o por el nombre completo o solo por su nombre.



una como homenajeada y la otra como concursante. De ellas se supone que toda su vida han estado dedicadas a esta tradición, e inclusive las imaginamos participando en las primeras ediciones del festival como coristas de las viejas cantadoras Eulalia González —también conocida como “La Yaya”— y Petrona Narváez. Sin embargo, sus relatos cuentan una historia diferente. Pabla Flórez, a pesar de ser hija de “La Yaya” y uno de los principales referentes del bullerengue en María La Baja, no cantó bullerengue ni en su niñez ni en su juventud. Inició cuando vio que su madre, ya de avanzada edad, comenzaba a tener problemas físicos a la vez que adquiriría un relativo reconocimiento más allá de su localidad. Cuando sintió cerca la muerte de su madre y ante la petición explícita de ella, Pabla se interesó por cantar bullerengue. Así nos lo relató:

Quando ya a mi mamá empiezan a entrevistarla, le preguntaban que si no tenía una hija que cantara y ella decía que no, ninguna canta, y como ella veía que a mí me gustaba cantar, que a mí me gustaba cantar rancheras, baladas, me ponía a cantar música cristiana, ella decía que la que puede cantar es ella [yo], porque es la única que le gusta cantar [...].

Yo le dije a ella que yo le había escrito unos versos, y cuando se los canté de una se puso a llorar, me dijo que se iba a morir y que no tenía quién cante y quién diga cómo era el bullerengue: “Si me voy, quiero que tú aprendas por eso, para que el bullerengue aquí en María La Baja no se pierda, porque las mujeres se están muriendo y yo siento que quedo yo sola, por eso quiero que tú cantes. [...]” No lo hice desde niña, sino que lo empecé ya vieja, imagínese, yo tenía ya 52 años.²⁵

Si Pabla comenzó a cantar bullerengue a los 52 años, no es diferente la historia de Ceferina. Así nos contó Arnulfo Caraballo cómo y porqué la conoció y la animó a cantar bullerengue:

[Un día de 2006] me llaman de Barranquilla [y me dicen] que necesitaban cinco cantadoras de bullerengue de María La Baja y nada más

25. Pabla Flórez, entrevistada por Federico Ochoa-Escobar y Nathaly Gómez-Gómez, 10 de febrero de 2016.



tenía cuatro. Entonces, alguien me dijo que había una señora que ella es cantadora, pero yo no sabía si cantaba bullerengue. Vivía por el Sena y agarré una moto y llegué al Sena y pregunté dónde vivía y me dijeron que era Ceferina Banquez. Era hermana del señor Alejandro Banquez que es músico vallenato. Yo busqué a Ceferina, me dijeron que estaba acá en El Recreo. Total, dejé la razón y al ratico llegó una muchacha en una moto diciéndome que ya había aparecido la señora Ceferina y que estaba en la Curva. Cuando yo llego a La Curva sale la señora Ceferina llena de afrecho blanco porque estaba pilando arroz; ella pilaba arroz para llevarlo a vender. Le pregunté que si cantaba y me dijo que sí, que ella se sabía un poco de²⁶ versos. “Yo canto lo que a mí me echen” y le pregunté que si cantaba bullerengue y me dijo que hasta bullerengue cantaba. Ella no era bullerenguera, ella era cantadora por ahí, sin ningún grupo ni nada, una señora empírica que lo hacía por pasión, que era sembradora de yuca, plátano y todo eso y ella cantaba sola. Lo mejor que tenía esa señora era que ella cantaba sola, sin hacerse compañía de ningún tamborero, eso abría la garganta y empezaba a cantar; la pasión de ella pilando y cantando, el pilón de pronto era el tambor de ella, entonces yo le dije que si ella quería integrarse que fuera a la Casa de la Cultura que yo quería mirarla. En la tarde se presentó acá bien arregladita, hicimos un ensayo ahí y ella estuvo practicando y me la llevé para Barranquilla, fue la primera salida de las cantadoras de María La Baja.²⁷

Literalmente dijo Ceferina que “en el 2006 [empecé a cantar bullerengue], con sesenta años”, y explicó en breves palabras por qué canta ahora este género: “yo sí [canto vallenato], lo que pasa es que me fui por el bullerengue porque es una tradición que ya se está perdiendo”²⁸.

Esta poca presencia de la manifestación en el municipio en la década de 1990 la confirman los diferentes testimonios. A manera de ejemplo, en

26. La expresión “un poco de”, en el Caribe colombiano, suele significar, como en este caso, “muchos”.

27. Caraballo, entrevista.

28. Banquez, entrevista.



2001 la reconocida cantadora Eulalia González, dijo que: “Hubo un tiempo largo que no se hacía el bullerengue ni yo salía, eso hace como nueve años que se comenzó a hacer de nuevo”²⁹.

Reiteramos que los testimonios de los actores culturales del bullerengue coinciden en señalar la poca presencia que este tenía en los inicios del festival. Miremos lo que nos contó “El mello” —como le dicen a Wilman León Orozco—, hoy por hoy una de las figuras más importantes para la práctica de esta manifestación en María La Baja. A través de su Corporación “Chumbún Galé Compae” se dedica a la enseñanza del baile del bullerengue en diferentes espacios, fundamentalmente como instructor de niños y jóvenes de instituciones educativas, tanto en el casco urbano como en algunos corregimientos. Wilman es reconocido como un portador de conocimiento del bullerengue y los veinte años que lleva liderando procesos de enseñanza del baile lo legitiman dentro de la comunidad; por tanto, sus opiniones son escuchadas y su manera de bailar es considerada canónica en la localidad. ¿Cómo aprendió Wilman? ¿Vivió el bullerengue en su infancia? Esto nos contó:

En mi niñez no. [...] Ha tenido un realce directamente acá como desde el 2000 pa’ acá fuerte, donde los niños y jóvenes y todos se han contagiado del bullerengue. Aquí el bullerengue directamente por allá del 95; era pura gente mayor, los jóvenes nos empezamos a meter después de ahí pa’ acá.³⁰

Si Wilman confiesa que no tuvo contacto directo con el bullerengue en la infancia ni en la adolescencia, ¿cómo adquirió los conocimientos que hoy transmite en su comunidad? Wilman relata que la primera vez que bailó músicas “folclóricas” fue en grupos de las instituciones educativas del municipio³¹. Allí practicaban el baile acompañados por música grabada, en casetes, liderados por la profesora Marta³². ¿Qué música bailaban? ¿Qué

29. Entrevista a Eulalia González, realizada el 7 de enero 2001, en Benítez, “Bullerengue: baile”, 68.

30. Wilman-León Orozco (gestor cultural, bailarín y coreógrafo), entrevistado por Federico Ochoa-Escobar y Nathaly Gómez-Gómez, 24 de febrero de 2016.

31. Los colegios San Luis Beltrán y Rafael Uribe en María La Baja.

32. Hasta el momento no hemos encontrado a alguien que recuerde su apellido.



géneros? “Allá en el San Luis³³ sonaba más la cumbia cienaguera³⁴, la primera que empecé a escuchar y era la que bailábamos siempre que estábamos en el colegio. [...] Cumbia lo llamaban, lo que yo empecé a bailar fue cumbia, “yo no empecé como bailaror de bullerengue”, cuenta Wilman. Y si no empezó como bailaror de bullerengue ni tuvo contacto con bullerengueros en su infancia, ¿cómo adquirió, en términos de Bourdieu, el capital cultural que hoy ostenta? Este es su testimonio: “aquí venían las danzas de Candilé, Cartagena Negra, luego a través de los Carnavales de Barranquilla, por Señal Colombia y Canal A³⁵; en esos canales tenían un horario para mostrar muestras culturales en danza, pintura, artesanía, y yo estaba pendiente”³⁶.

Los grupos Candilé y Cartagena Negra eran grupos de Cartagena de Indias que, bajo el nombre de bullerengue, interpretaban coreografías basadas fundamentalmente en creaciones de Delia Zapata Olivella —hermana y socia de Manuel Zapata Olivella— para su conjunto de danza. Delia Zapata, junto con Guillermo Abadía Morales, construyó un discurso sobre el bullerengue que, diseminado en textos genéricos pero fundacionales, se ha repetido decenas de veces acríticamente. Esta importancia ha sido resaltada por Miñana: “La omnipresencia de estos textos es total [...] porque entre ellos se nutren, se refuerzan, se copian, se re-producen en una espiral cada vez más amplia”³⁷. Discutir sobre estos discursos es un tema aparte. Para nuestro propósito, basta decir que, por ejemplo, estos textos se centraban en mostrar el bullerengue como una danza exclusiva de mujeres embarazadas. Expresa Abadía:

33. San Luis Beltrán, una de las instituciones educativas de la localidad.

34. La Cumbia Cienaguera, grabada en 1951, es una composición musical de Andrés Paz Barros con letra de Esteban Montaña e interpretada por Luis Enrique “El Pollo” Martínez, con gran reconocimiento a nivel nacional e internacional.

35. Señal Colombia y Canal A fueron dos canales de televisión pública de Colombia vigentes en la época.

36. Orozco, entrevista.

37. Miñana, “Entre el folklore”, 38.



Las mujeres, especialmente las de las clases urbanas que ocasionalmente con la celebración se encontraban en estado de preñez o embarazo, lo que se expresa con el eufemismo tonto de “estar esperando”, deseaban tomar parte del regocijo popular, pero su estado orgánico no les permitía disfrutar plenamente del jolgorio colectivo. A casualidad de esta dificultad se idearon una discreta participación que consistía en realizar —no en el tumulto callejero, sino en los patios o estrados de vecinos o en las casas— una danza grave y reposada en que los movimientos de los brazos en alto con los mazos de espermas encendidas que se hacían en la cumbia se cambiaban ahora por movimientos de los brazos, bajos, porque su estado no les permitía levantarlos, y en evoluciones circulares o de vaivén tomándose del ruedo de la falda o batiendo palmas.³⁸

Lo que nos interesa resaltar es que los referentes mencionados por Wilman León Orozco al preguntarle por la forma en que aprendió a bailar no son bailadores o bailadoras del municipio, no es una vivencia de su cotidianidad, sino los espectáculos coreográficos que responden en parte al canon de Abadía y Zapata, vistos a través de los grupos de Cartagena y programas de televisión. Todos estos relatos cuestionan la idea de tradición y la asociación directa de María La Baja como una tierra bullerenguera. La participación de grupos de la localidad en el festival fue poca en sus inicios, y no ha aumentado significativamente en más de veinte años de realización. Entonces, y retomando la cita de Benítez con la que abrimos este apartado, ¿se podría afirmar que el objetivo fundamental del festival en la localidad es “el rescate de las más puras tradiciones”?

Homogeneidad

No creo en los purismos folkloristas ya que todas las músicas siempre han sido el producto de innumerables modos de interacción entre los seres humanos. Ana-María Ochoa-Gautier, 1998.

38. Abadía-Morales, *Compendio general*, 204.



Esta idea de entender el bullerengue, o cualquier manifestación musical y dancística local, como una práctica homogénea, estática, no sujeta a cambios y la experimentación, que tiene reglas rígidas, es resumida así por Miñana:

En el folklore, en ese pasado idealizado, embalsamado y consagrado por la autoridad del folklorista, está la esencia de la identidad nacional. 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 folkloristas. “La” cumbia o “el” bambuco “folklóricos” son, en últimas, una elaboración, un producto de los “folklorólogos”. Se abre entonces la casuística, la enumeración de “rasgos auténticos”, las bases para los concursos y festivales “folklóricos” con el fin de preservar la “pureza” de las “expresiones folklóricas”.³⁹

Se asume entonces que la manera de tocar, cantar y bailar bullerengue en María La Baja es una sola. Que solo hay una forma correcta de ejecutarlo, y que así se ha interpretado a través de las generaciones. Sin embargo, la diversidad en la manifestación del bullerengue también es significativa. Veamos esta diversidad desde algunos aspectos:

Desde el nombre de la manifestación y de sus ritmos

El nombre “bullerengue”, corresponde en sí a un afán folclorista de taxonomización. De nuevo es Miñana quien lo dice claramente:

[Para los folclorólogos] la cultura popular tradicional no es actual, es una “supervivencia” del pasado, una especie de fósil viviente que hay que proteger y exhibir en esos “zoológicos culturales” que son los festivales folklóricos, los museos y los centros de

39. Miñana, “Entre el folklore”, 37.



documentación. [...] Ligada a la recolección-conservación está la clasificación, la taxonomía como producto final o síntesis y como esfuerzo por superar la descripción anecdótica.⁴⁰

Así, darle nombre a una manifestación cultural local, encasillarla y clasificarla, corresponde a este afán. Son varios los testimonios que concuerdan en que existían diferentes términos para esta práctica. Veamos algunos de ellos. Martina Balseiro, famosa cantadora oriunda de María La Baja, dice que: “En diciembre también hacíamos fiesta de bullerengue, eran en pascua, ese era el tiempo de fandango. Así le decían antes al bullerengue”⁴¹. El volante promocional y programa del Festival en su XVII versión del año 2010, en María La Baja, comunica que, “[...] esta tierra cuna afrocolombiana de la tradición ancestral del bullerengue, [...] bailes que fueron llamados anteriormente baile de media noche, bunde o fandango de lengua”⁴². Édgar Benítez, en su tesis, relata que “[Petrona Martínez] También me habló de las grandes fiestas de Bullerengue que en algunos lugares llamaban Bureos, en otros Bundes, Fandangos ó [sic] Bullerengues”⁴³. Estos ejemplos evidencian la diversidad de nombres que recibía esta práctica de cantos, tambores, palmas y baile en la región Caribe. Parafraseando al etnomusicólogo Juan-Sebastián Ochoa, la palabra bullerengue, así como las palabras porro, bunde, fandango o cumbia, no significaban un género, sino que se usaban principalmente para referirse al evento de música y danza acompañado de cantos, tambores, palmas, coros o instrumentos melódicos como las gaitas o la caña de millo⁴⁴.

40. Miñana, “Entre el folklore”, 37.

41. Entrevista a Martina Balseiro, de María La Baja, en Minsky y Stevenson, *Cantadoras afrocolombianas*, 64.

42. Gómez, “Los grupos tradicionales”, 22.

43. Benítez, “Bullerengue: baile”, 7.

44. Juan-Sebastián Ochoa-Escobar, “De la cumbia a las cumbias: una deconstrucción histórica y musical del término”, en *El libro de la cumbia. Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas*, ed. Juan-Diego Parra-Valencia (Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano, 2019). Esta idea también la plantean Nieves, *De los sonidos del patio*; y Egberto Bermúdez, “Poro-Sande-Bunde: vestigios de un complejo ritual de África occidental en la música de Colombia”, *Ensayos. Historia y Teoría del arte* 7, no. 7 (2002): 5-57, <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/52172>



Así como los festivales estandarizaron el término, también ocurrió lo mismo con los nombres de los ritmos: a estos se les llama hoy bullerengue sentao, chalupa y fandango, desconociendo la diversidad de términos que se usaban para nombrarlos. Benítez, por ejemplo, plantea que existía otro ritmo, al cual llama porro, aunque hoy varias personas se refieren a él como bullerengue sentao. Sin embargo, en las músicas usualmente catalogadas como folclóricas en el país, “la denominación no ha sido un asunto relevante: a un mismo ritmo se le llama en distintos lugares con diferente nombre, así como por la misma denominación se refieren a ritmos distintos según el poblado⁴⁵.”

Desde la conformación instrumental

Pero si bien desde lo nominal no había una convención ni para esta práctica cultural ni para los ritmos que la conforman, la diversidad de la manifestación se puede ver claramente desde el punto de vista organológico —conformación instrumental—. En este aspecto el bullerengue no está rigurosamente normalizado como otras prácticas de la región: la música de gaitas, de tambora o de caña de millo. Si bien en el bullerengue siempre debe haber una voz líder, un coro, un tambor alegre y un tambor llamador, puede incluir una tambora, un guache, tablitas o totumas —e inclusive una guacharaca o una maraca—, dependiendo de la región y del grupo que lo practique⁴⁶. Al respecto, son significativos los discos de Petrona Martínez, reconocida como “la reina del bullerengue” y sin duda la cantadora que más difusión y reconocimiento ha recibido, quien no solo suele incluir la tambora en sus presentaciones y grabaciones, sino que adiciona un segundo tambor alegre, e incluso, otros instrumentos como la caña de millo⁴⁷.

45. Federico Ochoa-Escobar, “La cumbia en el carnaval de Barranquilla: construcción de un metarrelato”, *Revista Encuentros* 15, no. 3 (2017): 46, <http://ojs.uac.edu.co/index.php/encuentros/article/view/1097>

46. Delia Zapata escribió quizás el primer texto que existe sobre el bullerengue. En él habla del formato instrumental que lo compone en el cual incluye las maracas. Ver Zapata-Olivella, “El bullerengue”, 191.

47. Este formato instrumental se puede apreciar en sus presentaciones, en álbumes como *Las penas alegres*, CD (Colombia: Chaco World Music, 2010) y *Bonito que canta*, CD (Colombia: MTM, 2014), y en canciones como *El Quitipón*, del álbum *Mi tambolero*, CD (Colombia: Mosaic, 2012), un fandango de lengua que incluye tambora, caña de millo y dos tambores alegres.

Desde el vestuario

Si buscamos cuál es el modelo de vestuario en el bullerengue, encontramos referencias similares en fuentes como el artículo titulado de Delia Zapata⁴⁸, la investigación de Inti Yuray Gómez⁴⁹ y los libros “Danzas Colombianas” de Carlos Alberto Londoño y “El Folclor de Colombia: práctica de la actividad cultural” de Octavio Marulanda. A manera de ejemplo, veamos el vestuario del bullerengue que proponen estas dos últimas referencias: para las mujeres describe Londoño: “Falda larga y muy ancha, blusa con cuello bandeja, bolero muy grande, manga sisa, va por dentro de la falda, ambas del mismo color, por lo general blanca con adornos de letones y galones”⁵⁰ y para los hombres: “Pantalón y camisa blanca, como en la cumbia, todos van descalzos o con trespuntadas”⁵¹. Para el modelo de vestuario es similar: uso del color blanco, falda larga y ancha, y sin calzado. El único cambio notorio es el estilo de la camisa que lleva un bolero en el pecho⁵².

Figura 1. Traje de mujer en el bullerengue (1)



Fuente: Alberto Londoño, *Danzas Colombianas* (Medellín: Universidad de Antioquia, 1988), 152.

48. Zapata-Olivella, “El bullerengue”.

49. Gómez, “Los grupos tradicionales”.

50. Alberto Londoño, *Danzas Colombianas* (Medellín: Universidad de Antioquia, 1988), 152.

51. Londoño, *Danzas Colombianas*, 152.

52. Octavio Marulanda, *El Folclor de Colombia: práctica de la identidad cultural* (Bogotá: Artestudios, 1984), 273.





Figura 2. Traje de mujer en el bullerengue (2)



Fuente: Octavio Marulanda, *El Folclor de Colombia: práctica de la identidad cultural* (Bogotá: Artestudios, 1984), 273.

Figura 3. Traje de mujer en el currulao



Fuente: Alberto Londoño, *Danzas Colombianas*, 152.



Llama la atención que al buscar el vestuario femenino de otros bailes de Colombia como el currulao —Pacífico sur—, encontramos que es similar al del bullerengue. Estos también se componen de falda larga y ancha y blusa con bolero en el pecho, aunque se diferencian en los colores, detalles y telas. No obstante, vemos cómo se ha estandarizado un canon similar en varias manifestaciones dancísticas en el país. Al ver el vestuario del bullerengue en María La Baja, encontramos diferencias que dan cuenta que, a pesar de adoptar el modelo genérico expuesto, tiene cambios en su uso. Al respecto, Wilman Orozco comentó que, en sus inicios como profesor, no tenía un modelo de vestuario: “Nosotros no teníamos vestuario porque ellos [los estudiantes] venían con su ropa en particular, ropa de diario”⁵³ y agregó que en la primera presentación de su grupo, aparecieron con vestidos de saco⁵⁴. Al preguntarle cómo le surgió la idea de un vestuario particular, respondió: “Porque yo lo vi en una revista, el vestido autóctono para bailar era rojo o negro, el mío lo dejé así blanco”⁵⁵. Con estos testimonios constatamos que no había un canon establecido sobre el vestuario en los inicios del festival. Hoy en día, aunque hay cierta libertad al respecto, no cualquier atuendo es permitido, como lo manifiesta Arnulfo Caraballo: “El vestuario es muy abierto, es que eso sí debe ser algo folclórico, porque alguno que se suba en jean, camiseta o gorra, ya usted lo ve y dice que este se está saliendo de lo tradicional”⁵⁶.

53. Orozco, entrevista.

54. Wilman aclara que los “vestidos de saco” se fabrican con el material sintético, de color blanco, que usan para empacar el arroz.

55. Orozco, entrevista.

56. Caraballo, entrevista. Es curiosa esta negación de participar con vestuario del diario vivir. Un caso contrario lo expone David Lara en su tesis sobre el festival de gaitas en Ovejas (Sucre) con el testimonio del maestro gaitero José Álvarez: “Los gaiteros se presentaron con su sombrero viejo concha ‘e jobo, esmanguillaos, abarcas viejas tres puntá. Algunos subían con botas, zapatos, otros con camisa por fuera, con las mangas lullidas, descocidas, o también subían con su amansaloco, con cachuchas de béisbol, pantalones de todos los colores, pero eso se veía bonito, se veía todo tradicional. Esos dos festivales fueron los mejores, los más autóctonos, los más tradicionales”. Ver David Lara, “Dinámicas socioculturales en la tarimización de la cultura gaitera en la zona de Ovejas, Sucre” (tesis de maestría, Universidad Tecnológica de Bolívar, 2011), 66, <https://repositorio.utb.edu.co/handle/20.500.12585/961>



Al revisar cuál fue el vestuario usado en el festival de bullerengue de María La Baja del 2015, observamos que si bien en términos generales las agrupaciones se ceñían al uso de falda y blusa para las mujeres y pantalón y camisa manga larga para los hombres, todos de colores vistosos, existe una notoria diversidad; es decir, a diferencia de otros géneros musicales del Caribe colombiano como la música de gaitas en los que el vestuario es prácticamente invariable para todos los grupos —sombbrero vueltaio, rabo'e gallo⁵⁷, abarcas tres puntá, camisa y pantalón blancos—, el vestuario del bullerengue presenta menos grado de homogeneidad. Para ilustrar esto, tomemos como ejemplo tres grupos que participaron en el festival del 2015, dos de ellos de la localidad —Pal' lereo Pabla y Herederos del Bullerengue— y uno de Puerto Escondido —Bullerengue Pa' Vendé—.

Figura 4. *Grupo Pal' Lereo Pabla*



Fuente: fotografía de Miller García, María La Baja, 2015.

57. El sombrero vueltaio es un sombrero tejido por indígenas Zenú con la fibra natural de caña flecha. El rabo'e gallo es un pañuelo rojo que se amarra al cuello.

Figura 5. Bullerengue Pa' Vendé



Fuente: fotografía de Miller García, María La Baja, 2015.

Figura 6. Herederos del Bullerengue



Fuente: fotografía de Miller García, María La Baja, 2015.



FEDERICO OCHOA-ESCOBAR - NATHALY GÓMEZ-GÓMEZ
 “SE BUSCA EL BULLERENGUE”



Los tres ejemplos comparten los siguientes elementos en relación con el vestuario de la mujer: falda ancha rizada; blusa de cuello redondo y sin mangas que va acompañada por un bolero en el pecho; accesorios como collares, pulseras, aretes, pañoleta o turbante y maquillaje. En cuanto a los hombres, el atuendo se compone de pantalón largo hasta los tobillos y camisa sin cuello. Tanto mujeres como hombres están descalzos y, en general, las telas son de tonos vistosos. No obstante estos elementos en común, son diferentes sus colores, el material del sombrero, el diseño de las faldas, sus accesorios, las formas de usar la pañoleta o el turbante y los estilos de maquillaje; es más, ni siquiera hay homogeneidad entre los integrantes de un mismo grupo. En suma, en el caso de María La Baja y su festival, el vestuario, a pesar de estar condicionado por unas normas y modelos, presenta un grado significativo de libertad, creatividad y diversidad.

Interacción con otros géneros musicales

Como hemos visto en este apartado, si bien en la actualidad (2017) hay una relativa homogeneidad en la práctica del bullerengue, la misma ha sido el resultado de un proceso de construcción fundamentalmente liderado por los festivales —principalmente el de Puerto Escondido—, en parte como resultado de su carácter de concurso. Pero esta homogeneidad no es estricta ni reglamentada como supone el concepto de folclor; hay en la práctica del bullerengue más diversidad de la usualmente aceptada en los discursos folcloristas. Retomando las palabras de Ochoa Gautier —“no creo en los purismos folcloristas ya que todas las músicas siempre han sido el producto de innumerables modos de interacción entre los seres humanos”⁵⁸— las interacciones e influencias que han ejercido diversas músicas en la conformación de esta manifestación han sido más significativas de lo que usualmente se reconoce. Los testimonios de las cantadoras, por ejemplo, revelan al unísono no solo su gusto por diferentes músicas populares

58. Ana-María Ochoa-Gautier, “El multiculturalismo en la globalización de las músicas regionales colombianas”, En *Cultura, medios y sociedad*, eds. Jesús Martín-Barbero y Fabio López de la Roche (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1998), 110.



mediáticas de amplio consumo en el continente como el tango, el bolero y la ranchera o diferentes músicas populares de la región como el vallenato, sino que abiertamente manifiestan que en su juventud las practicaban. Las reconocidas cantadoras Petrona Martínez, Etelvina Maldonado⁵⁹, Ceferina Banquez y Pabla Flórez expresan que sus inicios como cantantes aficionadas, fue interpretando uno o varios de estos géneros. Así mismo, lo reconocen las diferentes cantadoras de bullerengue de la región de Urabá⁶⁰. Pero esta influencia no se daba solo por el gusto y su escucha a través de la radiodifusión. También el vallenato y las músicas de acordeón del Caribe colombiano, tenían fuerte presencia en las comunidades y el acordeón compartía la fiesta con tamboreros y cantadoras. Ceferina Banquez, por ejemplo, tenía hermanos acordeoneros y “cantaba boleros de Alci Acosta, vallenatos, y rancheras de Antonio Aguilar”; Martina Balseiro, oriunda de María La Baja y reconocida cantadora en el Urabá, relata que “[su tío] primero tocó acordeón, después fue gaitero y luego se volvió tamborero. [...] [A su hermano] le gustaba el bullerengue, pero era sextetero [...] tocaba la marímbula”⁶¹.

Arnulfo Caraballo inició como cantante de vallenatos en guitarra y Wilman León Orozco, bailando cumbias y músicas de acordeón. Es por esta interacción entre distintas músicas populares y vernáculas que es frecuente escuchar un repertorio compartido de canciones y melodías en diferentes géneros y lugares. Un reconocido tema de acordeón puede hacer parte del repertorio del bullerengue, un tema de gaitas puede hacer parte de la tradición de los conjuntos de caña de millo, una misma estrofa o verso se puede encontrar en la música de tambora, en las cumbias de acordeón e incluso en una chirimía chocona o un pasaje llanero. En definitiva, no se pueden desconocer las múltiples influencias que diversas prácticas han ejercido en su conformación, su capacidad de variación y mutabilidad, su diversidad en medio de un canon que se construye en los festivales y las puestas en escena.

59. Leonardo Gómez, “Mis viajes con Etelvina”, en *Mujeres en la música en Colombia. El género de los géneros*, eds. Carmen Millán de Benavides y Alejandra Quintana-Martínez (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2012), 275-290.

60. Minsky y Stevenson, *Cantadoras afrocolombianas*.

61. Minsky y Stevenson, *Cantadoras afrocolombianas*, 64.



Comunidad

Las ideas de tradición, homogeneidad y comunidad son transversales unas a otras. En este texto las hemos presentado de manera separada con el fin de facilitar el hilo argumentativo. Sin embargo, luego de ver los testimonios y datos empíricos de las ideas de tradición y homogeneidad, parece evidente que el bullerengue, desde la fundación del festival hasta la actualidad no es una práctica muy difundida en el municipio, ni es una práctica cotidiana, no solo del pueblo marialabajense sino en general del departamento de Bolívar. Sobre su presencia en Cartagena, por ejemplo, en la década del 2000, esto dijo la cantadora Etelvina Maldonado: “En ninguna parte usted aquí oye bullerengue. Se siente en pueblos como el mío, en Santa Ana, en Palenque, en Puerto Escondido, pero acá no. Jamás he visto reuniones de bullerengue en los barrios”⁶². Y así respondió Wilman Orozco, el principal instructor de la manifestación en el municipio, al preguntarle por la presencia del bullerengue en María La Baja en la actualidad:

Está baja. Aquí grupos mayores hay dos, mayores son los adultos “Herederos del bullerengue” es de El Buda [Luis Alfonso Valencia], el Buda tiene veintisiete años y está el de Pabla [Flórez]. Y de escuelas está la corporación [mía] y la de Máximo [Ospino]. Aquí en la corporación hay setenta [alumnos en la cabecera] y en los corregimientos hay menos.⁶³

Y esto contó Arnulfo Caraballo, el director del festival de 2015:

Hay escritores que han escrito y han hablado que aquí en María La Baja hubo bullerengue y que el bullerengue nace en la zona del Canal del Dique, en la zona de María La Baja, donde en María La Baja existe una gran generación de bullerengueros, pero que han muerto todos y que hoy el bullerengue como tal solo queda en la memoria, en el recuerdo y que de pronto se reúnen esporádicamente por ahí en el mes de diciembre, o para el mes de junio.⁶⁴

62. Minsky y Stevenson, *Cantadoras afrocolombianas*, 79.

63. Orozco, entrevista.

64. Caraballo, entrevista.



Como evidencian estos testimonios y nuestro trabajo de campo, el bullerengue se vive poco en la cotidianidad de este municipio y sus corregimientos. No es esta la música que anima momentos espontáneos de encuentro, baile y fiesta. Quien asume este rol es el *picó*⁶⁵, que con la difusión de músicas mediáticas como el vallenato y la champeta, es el que conforma la banda sonora de María La Baja. Es tan poca la presencia del bullerengue en la cotidianidad, que —haciendo una comparación un tanto fuerte— podríamos decir que quizás hay más grupos de música de congregaciones cristianas o evangélicas en el municipio que agrupaciones bullerengueras⁶⁶; y que hay en la localidad muchos más cantantes de músicas urbanas como el *hip hop* y la champeta, que cantadoras y cantadores⁶⁷. Estas contadas agrupaciones de bullerengue que hay en el municipio en la actualidad se reúnen usualmente una o dos veces por semana, en algún espacio privado o público del municipio, a cantar y tocar, disfrutar, compartir y a bailar un poco, durante dos o tres horas entre la tarde y la noche. Pero el espacio festivo como tal que significaba una rueda de bullerengue, se repite poco. Además, usualmente es un mismo grupo de personas, principalmente jóvenes, quienes se reúnen a practicar, generándose una mínima participación de la comunidad. Con lo visto hasta ahora, es fácil y tentador concluir que el bullerengue en María La Baja no es una práctica ni tradicional, ni homogénea ni representativa de la población y, por tanto, no sería una práctica folclórica. Pero esto amerita mayor reflexión. ¿De qué manera se ha generado este imaginario?, ¿cómo es posible que, sin parecer una práctica fuertemente arraigada en el municipio haya cantadoras de la talla de Pabla Flórez, tamboleros magistrales como Luis Alfonso Valencia “El Buda”, o bailarines como Wilman León Orozco?

65. *Picó* deriva de la palabra inglesa *Pick up*: equipo de sonido con grandes capacidades de amplificación.

66. En nuestro trabajo de campo de 2016 encontramos cuatro congregaciones religiosas en el municipio que cuentan con su propia agrupación musical. Los grupos de música y baile de bullerengue, en cambio, son fundamentalmente los dos que participaron en el festival.

67. En María La Baja hay en la actualidad dos estudios caseros de grabación: el de Elkin Fuentes y el de Rafael Romero Pacheco. Entre los dos grabaron a más de sesenta cantantes de músicas urbanas del municipio entre octubre de 2015 y febrero de 2016. Ninguno de los dos ha realizado ninguna grabación de bullerengue.



Entre la invención y la articulación

Uno se da cuenta de que uno tiene esa herencia, que la lleva en la vena, porque eso no era más que tocarla y ahí está. Aquí en María La Baja cualquier pelao⁶⁸ toca el tambor y de una hace el movimiento. Pabla Flórez

Las palabras de Pabla Flórez en este epígrafe, responden a una idea también ampliamente repetida en la cotidianidad, en las conversaciones de cafeterías, de buses, de fiestas: que la práctica del bullerengue en María La Baja es algo que “se lleva en la sangre”. De la misma forma se piensa que la gua-bina la llevan los santandereanos “en la sangre”, que los llaneros el joropo, y así sucesivamente. Sin embargo, como bellamente lo expone Ana María Arango no es un asunto genético sino cultural. Comprender estas “prácticas y saberes sonoro-corporales de la primera infancia” en los habitantes del municipio de María La Baja, y en particular en los actores del bullerengue, para ver cómo dichas prácticas constituyen el sustrato a partir del cual este género músico-dancístico se desarrolla, es un trabajo que excede los alcances de esta investigación; sin embargo, esto sería un paso decisivo para la comprensión de esta manifestación cultural porque, en palabras de Arango:

[En los universos sonoro-corporales] reposan códigos culturales, capitales simbólicos, que explican la forma de ser de los sujetos de un grupo social y que se construyen desde la infancia en los procesos de crianza y en la interacción de los niños con sus pares. Proponemos que es allí donde podemos comprender, además de los valores éticos y estéticos de dichos sujetos, sus formas de expresión y comunicación artística y sensorial.⁶⁹

Lo que sí podemos mostrar es que la práctica de músicas de cantos y tambores, práctica que en Bolívar y Urabá se ha homogeneizado y nombrado bajo el término de bullerengue, era más relevante y cotidiana de lo que hasta ahora hemos

68. Sinónimo de niño.

69. Ana-María Arango-Melo, *Velo qué bonito: prácticas y saberes sonoro-corporales de la primera infancia en la población afrochocoana* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014), 34.



evidenciado y lo que la visibilidad actual de la manifestación sugiere. Es decir, si bien a inicios de la década de 1990 el bullerengue contaba con poca vida dentro de la comunidad, y aunque los orígenes del festival de María La Baja son más el resultado de intereses políticos y económicos que de la necesidad de afirmación y visibilización del empuje vital de una manifestación cultural, y en ellos fue más influyente la presencia del bullerengue en Puerto Escondido (Urabá) —a través de su festival—, que los mismos hacedores de María La Baja, este festival fue, sin embargo, terreno fértil, en una región en la que la práctica de cantar, hacer palmas, tocar tambores, bailar y enfiestarse al son de estos sonidos y movimientos fue, en una época anterior al inicio del festival, una práctica extendida.

En general, todas las cantadoras reconocen que desde niñas —hayan cantado o no bullerengue— lo vivieron y que este hizo parte de su entorno familiar. Así lo evidencia, por ejemplo, el testimonio de la emblemática Martina Balseiro: “Yo comencé a cantar bullerengue a la edad de 12 años. Hacía los coros con mi mamá [...] En mi casa cantaba mi papá, que fue él el que me enseñó a cantar, cantaban mis sobrinos, cantan todos”⁷⁰.

Una experiencia similar nos contó Ceferina Banquez: “Cuando era diciembre [estaba] el Festival de María La Baja [en donde] mis tías se reunían [junto a personas del municipio] y del Playón y Retiro Nuevo. Entonces yo cuando iba al pueblecito donde vivían mis abuelos me ponía como el loro a escuchar cómo eran los tonos del bullerengue”⁷¹. Pabla Flórez lo relató así:

Bueno, desde pequeña, yo desde que nació fue viendo eso. Desde que yo nació ya mi mamá era cantadora de Bullerengue. Cuando fui creciendo sí, nos íbamos atrás, con mi hermana, las más pequeñas, las más grandes las agarraban y nos íbamos hasta cuando mi mamá creyera que fuera conveniente que podíamos ir detrás de ella. Cuando ella veía que ya se iban a desaparecer del barrio ella nos traía a acostar y ella se devolvía y seguía su parranda.⁷²

70. Entrevista a Martina Balseiro, de María La Baja, en Minsky y Stevenson, *Cantadoras afrocolombianas*, 56.

71. Banquez, entrevista.

72. Flórez, entrevista.



De igual forma lo narró la madre de Pabla, Eulalia González “La Yaya”:

Esto (el Bullerengue), lo conozco yo desde pelaíta, desde niña, pa’ decirle la verdad que yo nací sobre el Bullerengue, en este sistema le voy a decir por qué yo nací sobre el Bullerengue: porque mi abuelita le gustaba el Bullerengue, a mi mamá le gustaba, la mamá mía no cantaba, pero le gustaba mucho bailarlo y así yo nací entre la música porque yo tenía un tío que era gaitero, mi tío Daniel Bello él era tamborero, cuando yo aprendí a cantar fue mi tamborero hasta el final de verse muerto. Yo empecé a cantar desde que tenía doce años —por ahí—, porque yo antes me ponía a bailar y era bailando —por ahí— con mi abuela, porque yo aprendí a bailar.⁷³

En todas las entrevistas que realizamos o consultamos⁷⁴ para la investigación se evidencia que el bullerengue no solo fue una práctica que los entrevistados conocieron a nivel familiar, sino que referencian la existencia de muchos más hacedores y de más localidades en las que se practicaba la manifestación⁷⁵. Es decir, la práctica del bullerengue estaba extendida por amplias regiones del Caribe colombiano, tal vez centrada en lo que se conoce como “el viejo Bolívar”⁷⁶; que convivía con expresiones similares como los sextetos, la música de tambora, las gaitas y la caña de millo; y que sufrió un proceso de folclorización en María La Baja a través del

73. Entrevista realizada por Edgar Benítez el 7 de enero 2001, en Benítez, “Bullerengue: baile”, 30.

74. A parte de las que realizamos, se encuentran varias en: Minsky y Stevenson, *Cantadoras afrocolombianas* de Bullerengue; Benítez, “Bullerengue: baile”.

75. Entre los nombres de viejas cantadoras, cantadores y tamboreros que mencionan están Senovia Pérez, Andrea Marimón, Bernarda Páez, Sepelión Venezuela, Manuel Calvo y Manuelito León, sin contar con los referentes del bullerengue en los últimos años como Encarnación Tovar “El Diablo”, Etelevina Maldonado, Eulalia González, Eustiquia Amaranto, y muchos otras, aparte de las cantadoras actuales como Pabla Flórez, Ceferina Banquez, Petrona Martínez y el cantante Magín Díaz. Y mencionan su práctica en los siguientes corregimientos y localidades: Playón, Retiro Nuevo, Los Bellos, Nueva Florida, San Pablo, San Basilio de Palenque, El Puerto, Matuya, Correa, Mahates, Gamero, Cartagena, Barú, y Santa Ana.

76. El “viejo Bolívar”, o “Bolívar Grande” comprendía, en la Colombia continental, los actuales departamentos de Bolívar, Atlántico, Córdoba y Sucre.



festival, fuertemente influenciado por su homólogo de Puerto Escondido. Podemos decir entonces que sí, que esta práctica es ancestral, que ha estado vinculada a poblaciones afrodescendientes y que estaba extendida en las regiones del Caribe en las que se asentaron. No obstante, fueron prácticas poco homogéneas, con débil articulación de sus hacedores, que —como lo referencian los escasos trabajos sobre bullerengue tanto en María La Baja como en el Urabá— se vio afectada en la segunda mitad del siglo XX por tres fenómenos fundamentales: la masificación de músicas populares latinoamericanas a través de la radiodifusión, la proliferación de los *picós* y la violencia⁷⁷. Estos tres fenómenos afectaron por igual la música de sextetos⁷⁸, de gaitas⁷⁹, de caña de millo⁸⁰ y, en general, a las músicas campesinas del Caribe colombiano. En todas ellas se evidencia una ruptura generacional en su práctica: generalmente la practican o personas de la tercera edad —los “viejos”, las cantadoras— o jóvenes. En María La Baja o sus alrededores hubo intérpretes de estas músicas: cañamilleros, gaiteros, tamboleros, sexteteros. Todos ellos son referenciados por los viejos intérpretes, así como por los y las cantadoras. En este sentido, si el festival de María La Baja se hubiera vinculado a otra de estas músicas —sexteto, caña de millo, etc.— la región sería hoy reconocida como tal; es decir, así como el inicio del festival de María La Baja surgió con el de Puerto Escondido como referente y, por tanto, se enmarca dentro de la práctica del bullerengue, bien pudo haber sido el conjunto de sexteto, las gaitas o cualquier otra expresión de la región la escogida. ¿Cómo afecta al bullerengue y a sus hacedores todo este proceso de visibilización, normatización, reconocimiento y en definitiva de folclorización?

77. Rojas, “From Street Parrandas”; Minsky y Stevenson, *Cantadoras afrocolombianas*; Benítez, “Bullerengue: baile”.

78. Samuel Minsky, Adlai Stevenson y Claudia Ríos, *Sextetos afrocolombianos. Expedición testimonial y fotográfica al interior de los sextetos* (Barranquilla: La Iguana Ciega, 2006).

79. Federico Ochoa-Escobar, *El libro de las gaitas largas. Tradición de los Montes de María* (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2013).

80. Federico Ochoa-Escobar, “Las investigaciones sobre la caña de millo o pito atravesao”, *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* 7, no. 2 (2012): 159-178.



Conclusiones

Si bien el interés por los estudios folclóricos surgió en Latinoamérica como rebote de los intereses investigativos de las metrópolis y en búsqueda de una identidad nacional⁸¹ hoy en día el folclor interesa precisamente por lo contrario: para mostrar la diversidad del país, la rareza de la manifestación, su particularidad. Es decir, es un proceso similar, pero no ya en el ámbito nacional sino en el orden local. Así como el folclor en el siglo XIX respondía en líneas generales a intereses de los nacientes Estados nacionales, quienes “tenían que fundamentar su identidad y para sentirse diferentes necesitaban de una historia propia y aún en el terreno de lo emotivo se crea una historia paralela, mítica, idealizada, pero igualmente efectiva en la mentalidad colectiva”⁸². De igual forma, la oficialización del bullerengue como la música representativa de María La Baja responde a una necesidad semejante pero en el orden local. Inclusive, este afán por construir la identidad se evidencia en sus documentos oficiales: en el Plan de Desarrollo del Municipio 2012, las autoridades reconocen varios problemas, entre los que están “la falta de identidad, la falta de sentido de pertenencia de la población, y desconocimiento histórico de la población”⁸³.

Esta construcción de identidad del municipio en torno al bullerengue, ha implicado que este se homogenice y normalice, al relacionarlo con unos imaginarios de tradición y colectividad, es decir, con un proceso de folclorización. Pero este no es un proceso aislado ni *sui géneris*. En general, cada música “folclórica” del Caribe colombiano y suponemos que de muchos otros lugares, responde a un proceso de construcción de tradición. Fenómenos similares se evidencian para esta región del país,

81. Nieves, *De los sonidos del patio*, 46.

82. Egberto Bermúdez, “Historia de la música vs Historias de los músicos”, *Revista de la Universidad Nacional* 1, no. 3 (1985): 8.

83. Diana-María Mancilla de González, *Plan de desarrollo municipal 2012-2015* (María La Baja: Alcaldía de María la Baja, 2012), 86.



entre otros textos, para la música de tambora en Tamalameque, Cesar⁸⁴; para la música de Gaitas en Ovejas, Sucre⁸⁵ y en el de la música de caña de millo en Barranquilla, Atlántico⁸⁶. Para estas construcciones de tradición o procesos de folclorización de una manifestación músico-dancística ha sido importante fetichizar la práctica, exotizarla y volverla “auténtica”, en un afán por construir una identidad local. Dicha folclorización tiene sus bemoles, ya que implica una valoración de la práctica a partir de unos imaginarios que la museifican, importando más el objeto que sus dinámicas o la agencia de sus hacedores y las condiciones políticas y económicas que subyacen a dichos procesos. Al mismo tiempo, al identificar a una comunidad con una práctica en particular, se invisibiliza a las demás manifestaciones culturales de la localidad, como reconocen y reclaman algunos hacedores del municipio de María La Baja. A manera de ejemplo, Elkin Fuentes, productor musical, se queja de que “es que aquí en María La Baja piensan que solo hay bullerengue”⁸⁷.

Así mismo, al museificar, tallar en piedra la forma de interpretar el bullerengue, se coarta la creatividad, las variaciones y las dinámicas que espontáneamente se realizan. Esto es notorio para el caso de esta manifestación: de los pocos discos que se han grabado del género —que no llegan a la docena— tres incluyen mezcla de bullerengue con música electrónica: *A golpe de Tambó* de Palmeras de Urabá (2014); *Magín Díaz y el Sexteto Garamero* de Magín Díaz (2015); y *Petronica* de Petrona Martínez (2015). Pero todo esto ocurre por fuera de los festivales que son los espacios “oficiales” de presentación. Cuando visitamos a Luis Alfonso Valencia “El Buda”, reconocido como el más importante tambolero de María

84. Guillermo Carbó, “Tambora y festival. Influencias del festival regional en las prácticas de la música tradicional”, *Huellas. Revista de la Universidad del Norte*, nos. 58/59 (1999): 2-14, <https://go.gale.com/ps/anonymouse?id=GALE%7CA114368433&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=01202537&p=IFME&sw=w>

85. Lara, “Dinámicas socioculturales”.

86. Ochoa-Escobar, “La cumbia en el carnaval”.

87. Elkin Fuentes, entrevistado por Federico Ochoa-Escobar y Nathaly Gómez-Gómez, 10 de febrero de 2016.



La Baja, nos cantó una de sus últimas composiciones, titulada “Viva la paz”, con la que pensaba participar en la categoría de canción inédita. Esta canción inicia como un bullerengue sentao y luego, con el mismo ritmo y acompañamiento, introduce una sección en rap⁸⁸. Al escucharla le preguntamos: “¿Buda, y vas a cantar esa canción así en el festival?” y respondió: “claro que no, la canto sin rap, eso no se puede”⁸⁹.

Todo esto ha ocurrido en la actualidad como consecuencia del concepto de “folclor” y de su sustituto el término “patrimonio cultural”, el cual ha cargado con similares concepciones. Al respecto, Ochoa Gautier afirma que el término patrimonio y patrimonio intangible, retoma muchas de las ideas del folclor, sin cuestionarlas, remitiendo igualmente a las ideas de creación colectiva y de atemporalidad, invisibilizando la agencia de las personas y sus procesos creativos⁹⁰.

El bullerengue se folcloriza para visibilizarlo, valorarlo y abrirle espacios en una competencia desigual frente a géneros mediatizados; pero a su vez esta folclorización de la manifestación la privilegia por encima de otras prácticas que no han pasado por dicho proceso y, además, limita y sesga su comprensión, apropiación y práctica. María La Baja es mucho más que bullerengue,

88. Esta es la letra de la canción en la que El Buda rapea: “Ahora me siento muy dolido yo por esta situación, que todo lo que está pasando está afectando a mi nación / oigan lo que adentro de mi ser yo aquí les traje, en donde estoy ahora ya no existe quién me baje / mira dónde están, a donde yo un día estuve, recuerde que el que está abajo un día sube, arriba, más arriba donde tu mente se imagina, inspiración divina, subiendo la adrenalina / existe un movimiento de culturas y refugios, en vez de existir la envidia, el lado cruel y sucio / Este país tiene mucho que dar, y él merece que en este momento nadie se vaya a marchar / todos los días que me paro siempre pienso en mi país, acuérdate que tú como yo nacimos aquí, para qué fingir / para qué la maltratas, ensuciándola, manchándola, tú lo que es pelear, robar y matar, terminas siempre ahogándola / por eso es que en estos momentos los papeles se han invertido, el que llevaba el bien ahora el mal y más pervertido / cualquier humano le tira a su hermana como algo divertido, cualquier niño te pega un balazo que nunca hayas vivido / aquí no hay respeto, esto es zona roja a toda hora / y ahora con esta culpa mi Colombia llora”.

89. Luis-Alfonso Valencia, entrevistado por Federico Ochoa-Escobar y Nathaly Gómez-Gómez, 19 de noviembre de 2015.

90. Ochoa-Gautier, *Músicas locales*, 118.



pero también es bullerengue. El bullerengue no es una práctica que represente a toda la comunidad, pero sí representa a un número importante de marialabajenses. El bullerengue no se ha practicado toda la vida en la comunidad, pero sí ha contado con importantes actores dentro de ella. Lo mismo podría afirmarse en relación con cualquier otra manifestación de la localidad. Es claro entonces cómo el concepto de folclor, si bien ayuda a visibilizar, valorar y abrir caminos, es “simultáneamente un reconocimiento y una condena”⁹¹.

Bibliografía

Fuentes primarias

Entrevistas y comunicaciones personales

- [1] Banquez, Ceferina. Entrevistada por Federico Ochoa-Escobar y Nathaly Gómez. 25 febrero de 2016.
- [2] Caraballo, Arnulfo. Entrevistado por Federico Ochoa-Escobar y Nathaly Gómez. 24 febrero de 2016.
- [3] Flórez, Pabla. Entrevistada por Federico Ochoa-Escobar y Nathaly Gómez. 10 febrero de 2016.
- [4] Fuentes, Elkin. Entrevistado por Federico Ochoa-Escobar y Nathaly Gómez. 10 febrero de 2016.
- [5] Orozco, Wilman-León. Entrevistado por Federico Ochoa-Escobar y Nathaly Gómez. 24 febrero de 2016.
- [6] Valencia, Luis-Alfonso. Entrevistada por Federico Ochoa-Escobar y Nathaly Gómez. 19 de noviembre de 2015.

Discografía

- [7] Martínez, Petrona. *Bonito que canta*. Disco compacto. MTM. 2014.
- [8] Martínez, Petrona. *Las penas alegres*. Disco compacto. Chaco World Music. 2010.
- [9] Martínez, Petrona. *Mi Tamborelo*. Disco compacto. Mosaic. 2002.

91. Ana-María Ochoa-Gautier, “Ana María Ochoa Gautier dialoga con Oído Salvaje”, video, 2013, 27:15 - 30:56, <https://vimeo.com/50535928>



- [10] Díaz, Magín. *Magín Díaz y el Sexteto Gamerano*. Disco compacto. Konn Recordings, 2015.
- [11] Martínez, Petrona. *Petronica: Petrona Martínez' Electronic Suite*. Disco compacto. Chaco World Music. 2015.
- [12] Palmeras de Urabá. *A golpe de Tambó*. Disco compacto. Konn Recordings, 2014.

Fuentes secundarias

- [13] Abadía-Morales, Guillermo. *Compendio general del folklore colombiano*. Bogotá: Biblioteca Banco Popular, 1983.
- [14] Aldana, Natalia y Amalia Polanco. “Caribe mediático y musical”. Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/5203>
- [15] Arango-Melo, Ana-María. *Velo qué bonito: prácticas y saberes sonoro-corporales de la primera infancia en la población afrochocoana*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014.
- [16] Benítez, Edgar. “Bullerengue: baile cantao del norte de Bolívar. Un acercamiento a la dinámica de transformación de las músicas tradicionales del Caribe colombiano”. Tesis de pregrado, Universidad Nacional de Colombia, 2008.
- [17] Bermúdez, Egberto. “Historia de la música vs Historias de los músicos”. *Revista de la Universidad Nacional* 1, no. 3 (1985): 5-17.
- [18] Bermúdez, Egberto “Porro-Sande-Bunde: vestigios de un complejo ritual de África occidental en la música de Colombia”. *Ensayos. Historia y Teoría del Arte* 7, no. 7 (2002): 5-57. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/52172>
- [19] Carbó, Guillermo. “Tambora y festival. Influencias del festival regional en las prácticas de la música tradicional”. *Huellas. Revista de la Universidad del Norte*, nos. 58/59 (1999): 2-14.
- [20] Daza, Silvio y Enrique Muñoz. *La memoria del agua: bailes cantaos navegan por la Magdalena*. Barrancabermeja: Litodigital, 2008.
- [21] Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE). “Boletín censo general 2005. Perfil María La Baja - Bolívar”. http://www.dane.gov.co/files/censo2005/perfiles/bolivar/maria_la_baja.pdf



- [22] Gómez, Inti. “Los grupos tradicionales de bullerengue en el XXIII Festival y Reinado Nacional del Bullerengue en Puerto Escondido, Córdoba, Colombia. Una etnografía sobre sus prácticas y encuentros”. Tesis de pregrado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2013.
- [23] Gómez, Leonardo. “Mis viajes con Etelvina”. En *Mujeres en la música en Colombia. El género de los géneros*, editado por Carmen Millán de Benavides y Alejandra Quintana-Martínez, 275-290. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2012.
- [24] Hobsbawm, Eric y Terence Ranger. *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica, 1983.
- [25] Lahire, Bernard. *El espíritu sociológico*. Buenos Aires: Manantial, 2006.
- [26] Lara, David. “Dinámicas socioculturales en la tarimización de la cultura gaitera en la zona de Ovejas, Sucre”. Tesis de maestría, Universidad Tecnológica de Bolívar, 2011. <https://repositorio.utb.edu.co/handle/20.500.12585/961>
- [27] Loiza, Lina-María, Lina-Marcela Silva y María-Teresa Arcila. *A son de tambó: encuentros culturales para el reconocimiento y valoración del patrimonio artístico en Urabá*. Medellín: Instituto de Estudios Regionales - Universidad de Antioquia, 2014.
- [28] Londoño, Alberto. *Danzas Colombianas*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1988.
- [29] Mancilla de González, Diana-María. *Plan de desarrollo municipal 2012-2015*. María La Baja: Alcaldía de María la Baja, 2012.
- [30] Marulanda, Octavio. *El folclor de Colombia: práctica de la actividad cultural*. Bogotá: Artestudios, 1984.
- [31] Minsky, Samuel y Adlai Stevenson. *Cantadoras afrocolombianas de Bullerengue*. Barranquilla: La Iguana Ciega, 2008.
- [32] Minsky, Samuel, Adlai Stevenson y Claudia Ríos. *Sextetos afrocolombianos. Expedición testimonial y fotográfica al interior de los sextetos*. Barranquilla: La Iguana Ciega, 2006.
- [33] Miñana, Carlos. “Entre el folklore y la etnomusicología: 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia”. *A Contratiempo* 11, no. 1 (2000): 37-49.
- [34] Montes, Daniel. “Tocar el tambor del bullerengue en el estilo de Emilsen Pacheco”. Tesis de maestría, Universidad Francisco José de Caldas, 2015.



- [35] Muñoz, Enrique. “El bullerengue: ritmo y canto a la vida”. *Revista Artesanías de América*, no. 54 (2003). <http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/handle/cidap/377>
- [36] Nieves, Jorge. *De los sonidos del patio a la música mundo: semiosis nómadas en el Caribe*. Cartagena: Observatorio del Caribe Colombiano - Convenio Andrés Bello, 2008.
- [37] Ochoa-Escobar, Federico. “Las investigaciones sobre la caña de millo o pito atravesao”. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* 7, no. 2 (2012): 159-178.
- [38] Ochoa-Escobar, Federico. *El libro de las gaitas largas. Tradición de los Montes de María*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2013.
- [39] Ochoa-Escobar, Federico. “La cumbia en el carnaval de Barranquilla: construcción de un metarrelato”. *Revista Encuentros* 15, no. 3 (2017): 40-55. <http://ojs.uac.edu.co/index.php/encuentros/article/view/1097>
- [40] Ochoa-Escobar, Juan-Sebastián. “De la cumbia a las cumbias: una deconstrucción histórica y musical del término”. En *El libro de la cumbia. Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas*, editado por Juan Diego Parra Valencia. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano, 2019.
- [41] Ochoa-Gautier, Ana-María. “El multiculturalismo en la globalización de las músicas regionales colombianas”. En *Cultura, medios y sociedad*, editado por Jesús Martín-Barbero y Fabio López de la Roche, 101-113. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1998.
- [42] Ochoa-Gautier, Ana-María. *Músicas locales en tiempos de globalización. Enciclopedia latinoamericana de sociocultura y comunicación*. Bogotá: Norma, 2003.
- [43] Pinilla, Andrea. “A bulla na cidade. Uma etnografia da apropriação do bullerengue por músicos da cidade de Bogotá”. Tesis de maestría, Universidad Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.
- [44] Roa, Natalia. “No tengo corazón, traigo un tambor: hacia una poética de resistencia en los cantos de bullerengue del Caribe colombiano”. Tesis de grado, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2014.
- [45] Rodríguez, Manuel-Antonio. “Los bailes cantados en el Caribe Colombiano”. Ponencia presentada en el IV Congreso Nacional de Música-etnomusicología, Ibagué, 2008.

- [46] Rojas, Juan-Sebastián. “Me siento orgullosa de ser negra y ¡qué 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, no. 2 (2012): 139-157.
- [47] Rojas, Juan-Sebastián, “From Street Parrandas to Folkloric Festivals: The Institutionalization of Bullerengue Music in the Colombian Urabá Region”. Tesis de maestría, Indiana University, 2013.
- [48] Zapata-Olivella, Delia. “El bullerengue”. *Colombia ilustrada. La revista de Coltejer al servicio de la cultura colombiana*, no. 2 (1970): 189-210.

