



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ANTROPOLOGÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES, UNIDAD MORELIA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ANTROPOLÓGICAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOCIALES
CENTRO DE INVESTIGACIONES MULTIDISCIPLINARIAS SOBRE CHIAPAS Y LA
FRONTERA SUR**

*Y te imaginé bullerengue.
Música migrante entre México y Colombia.*

**TESIS
PARA OPTAR POR EL GRADO DE DOCTORA EN ANTROPOLOGÍA**

**Presenta:
Diana Marcela Corredor Palacios**

**Tutora principal
Dra. Citlali Quecha Reyna
Instituto De Investigaciones Antropológicas-UNAM**

**Miembros del jurado
Dr. Roberto Campos Velázquez
Facultad De Música-UNAM
Dr. José Andrés García Méndez
Escuela Nacional de Antropología e Historia-ENAH
Dra. Ana Bella Pérez Castro
Instituto de Investigaciones Antropológicas-UNAM
Dr. Rafael Figueroa Hernández
Universidad Veracruzana**

Ciudad de México, febrero 2025



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Tabla de contenido

Agradecimientos	7
Introducción	11
Capítulo 1	
Entre la Música y la Imaginación	33
1.1. <i>Música Migrante</i>	35
1.2. <i>La imaginación</i>	46
1.3. <i>El bullerengue una música que migra y se imagina</i>	55
Capítulo 2.	
Entró por el mar	62
2.1. <i>La trama del bullerengue</i>	64
2.2. <i>Biografía y territorio de una música</i>	68
- <i>Puerto Escondido, Córdoba</i>	78
- <i>Necoclí, Antioquia</i>	91
- <i>María La Baja, Bolívar</i>	102
Capítulo 3.	
Mi madre, mis abuelas	109
3.1. <i>Las transmisoras de la tonada</i>	110
3.2. <i>Ruedas y semilleros como metáforas</i>	122
3.3. <i>Lo que es y lo que debe ser</i>	133
3.4. <i>Mi cuerpo es un bullerengue</i>	138
3.5. <i>Un escudo para mi tambor</i>	146
3.6. <i>Entre géneros e instrumentos</i>	155
3.7. <i>El bullerengue como objeto</i>	160
Capítulo 4.	
Yo no me llamo cumbia.	167
4.1. <i>De Colombia a México</i>	167
4.2. <i>Para México: bambuco, cumbia y más música</i>	175
4.3. <i>La Casa Colombia en México</i>	185
4.4. <i>La música con sabor a café</i>	192

Capítulo 5.

La música migra y se imagina	200
5.1. <i>Un baile ¿cantado?</i>	202
- <i>Estampas colombianas México</i>	202
- <i>Grupo Yuka</i>	205
- <i>Ballet Colombia en México</i>	208
- <i>Ballet Folclórico Colombiano Candela Viva</i>	209
- <i>Malevolance</i>	212
- <i>Baile y Tambó</i>	214
- <i>O Cazua</i>	216
5.2. <i>Entre cumbias y otros sonidos</i>	220
- <i>Tiembo Prieto</i>	226
- <i>Apilá. Mujeres, cantos y tambores</i>	228
- <i>La Ceiba Negra</i>	231
- <i>Caribe en la voz</i>	233
- <i>María Candela</i>	235
- <i>Músicos de apoyo</i>	236
5.3. <i>Lo afro del bullerengue</i>	246
5.4. <i>Te imaginé bullerengue</i>	251
Conclusiones	263
<i>La música migra</i>	268
<i>Entre Negro y Afro, tonadas y mujeres.</i>	272
Referencias	277
Anexos	300

Tabla de figuras

Figura 1. Centro poblado del municipio de Sonsón, Antioquia	25
Figura 2. Mercado Cultural del Caribe, Cartagena 2022	26
Figura 3. Rueda en el Reloj	28
Figura 4. Trabajo de campo en Colombia	30
Figura 5. División político-administrativa de la República de Colombia	69
Figura 6. Agrupación Bananeras de Urabá.	75
Figura 7. Renacer Ancestral	78
Figura 8. Letras de Puerto Escondido	78
Figura 9. Puerto Escondido	80
Figura 10. Playa de Puerto Escondido	81
Figura 11. Cristo Rey	82
Figura 12. “I Love Bullerengue”	84
Figura 13. Institución Educativa de Puerto Escondido	86
Figura 14. Mural de Gustavo Petro y Francia Márquez	88
Figura 15. Bullerengueros y bullerenguera porteña	91
Figura 16. Necoclí	91
Figura 17. Tapón del Darién	93
Figura 18. Ruta desde Necoclí a Panamá	95
Figura 19. Mural en homenaje a Eloísa Garcés	96
Figura 20. Darlina Sáenz	98
Figura 21. Darlina Sáenz y Eustiquia “Justa” Amaranto	100
Figura 22. Benjamín Díaz	101
Figura 23. Iglesia de María La Baja	102
Figura 24. FUFENAB	106
Figura 25. COERSABER	106
Figura 26. Retrato de Eulalia González “La Yaya”	111
Figura 27. Emilia Galvis y Xiomara Marrugo	113
Figura 28. Xiomara Marrugo y Luisa Flórez	113
Figura 29. “Cantadoras, memorias de vida y muerte en Colombia”	115
Figura 30. Agua E’coclí	121
Figura 31. Rueda de bullerengue	123
Figura 32. Estatua de Simón Bolívar “El Bolivita”	126
Figura 33. Las promesas en Puerto Escondido, 2022	131
Figura 34. XXXV Foro Bullerengüero “Una Bulla por el Reencuentro”	134
Figura 35. “2º Congreso Nacional de bullerengue y bailes cantados”	135
Figura 36. En la rueda	142
Figura 37. Durante el ensayo	143
Figura 38. En tarima	143
Figura 39. Agrupación de bullerengue antes de subir al escenario	151
Figura 40. Instrumentos del bullerengue	155
Figura 41. Tablitas	155
Figura 42. Totuma	156
Figura 43. Guache	156
Figura 44. Festipetrona	163
Figura 45. Estampas colombianas México	189

Figura 46. Revista La Casa Grande	189
Figura 47. Casa Colombia en México	191
Figura 48. Emilsen Pacheco en México	196
Figura 49. Ceferina Banquez Therán en México	197
Figura 50. Emilsen Pacheco en México	201
Figura 51. Grupo de niños de Casa Colombia	203
Figura 52. Bailadores de Estampas Colombianas	203
Figura 53. Estampas Colombianas México	205
Figura 54. Grupo Yuka	207
Figura 55. Ballet Colombia en México	209
Figura 56. Ballet Folclórico Colombiano Candela Viva	211
Figura 57. Malevolence	213
Figura 58. Baile y Tambó	215
Figura 59. O Cazua	216
Figura 60. Concierto Solidario	221
Figura 61. Rueda de bullerengue	221
Figura 62. ¡El pueblo no se rinde carajo!	222
Figura 63. Señora Cumbiamba Mx. (7/08/22)	225
Figura 64. Señora Cumbiamba Mx. (27/11/22)	226
Figura 65. Tiembo Prieto en San Basilio de Palenque	227
Figura 66. Tiembo Prieto	228
Figura 67. Apilá. Mujeres, tambores y cantos.	231
Figura 68. La Ceiba Negra	233
Figura 69. Caribe en la Voz	235
Figura 70. María Candela	236
Figura 71. “La India” y Luís Polindara	242
Figura 72. Argel Pineda con Tiembo Prieto	242
Figura 73. Camilo “Woppe” Barrero	243
Figura 74. Albert Alean Jaraba	243
Figura 75. Diagrama del bullerengue en Ciudad de México	245
Figura 77. Los tambores	251
Figura 76. Clases y rueda de bullerengue	256

A mi mamá, quien siempre imaginó un mejor futuro para mí.

Agradecimientos

Tomé la decisión de migrar a México en el año 2018, dicho proyecto se formalizó en diciembre de ese mismo año cuando la Universidad Nacional de Colombia (UNAL), en donde me encontraba haciendo mi maestría en antropología, aprobó el intercambio académico a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). No obstante, mi migración fue por amor y no académica. Mi historia con México inició en unas vacaciones en el año 2014, en medio de incertidumbres y duelos este país me ofreció *sin querer queriendo* una oportunidad para volverme a enamorar y construir una familia y de paso continuar con mis estudios de posgrado.

Mis agradecimientos son a estos dos países en donde he tenido la posibilidad de *ser*, Colombia y México. En ambos he tenido el privilegio de estudiar en las principales instituciones educativas públicas en donde solo algunas personas, pocas en el caso colombiano, pueden estudiar. Un honor ser egresada de la Universidad Nacional de Colombia y ahora de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Mi mamá siempre me imaginó fuera del país y estudiando, así que ella fue la primera en trazarme un futuro, aunque fuera lejos del hogar que construyó para mis hermanos y para mí. La vida para ella y para mis antepasadas no fue fácil ya que por el contexto social, político y económico colombiano migraron del campo a la ciudad y establecieron sus familias en un nuevo territorio. Sin pensarlo yo también repetí esa historia de migración, aunque en situaciones totalmente diferente a las de ellas. Así que gracias a todas aquellas que sin proponérselo directamente me forjaron un mejor futuro.

Mis profesoras y profesores han sido muy importantes no solamente en mi formación profesional sino también en transmitirme el amor por enseñar, por eso estoy doblemente agradecida con la UNAM, la Escuela Nacional de Estudios Superiores ENES Mérida y la Escuela

Nacional de Antropología e Historia (ENAH) lugares en donde he tenido la oportunidad de dar clases. Y es precisamente en esta última institución en donde conocí a un maestro que me enseñó el campo de la antropología de la música y me brindó las bases teóricas y metodológicas para hacer investigación sobre la música desde las ciencias sociales y humanas, el doctor José Andrés García Méndez. Agradezco no solamente lo aprendido sino la amistad y la confianza que me ha brindado durante estos años.

Personas muy especiales me han ofrecido su atenta y cariñosa escucha durante mi proceso de formación, sus comentarios y consejos me han ayudado en el planteamiento de muchas reflexiones académicas y de vida. Ana Bella Pérez Castro, Rafael Figueroa Hernández y Gabriela Vargas Cetina el verles siempre me genera grandes momentos de felicidad.

La doctora Citlali Quecha Reyna ha sido la persona que me ha acompañado y dirigido durante la realización de esta tesis, me ha brindado de manera generosa su tiempo y sus conocimientos los cuales permitieron que este documento tuviera estructura y sentido.

Una de las primeras personas que se interesó por mi investigación fue el doctor Roberto Campos Velázquez a quien por la pandemia del COVID 19 y la modalidad virtual de los primeros semestres del doctorado conocí a través de una pantalla. Fue posible conocernos físicamente casi terminando el último semestre del doctorado y eso gracias a la música y a la academia. Sus analogías con el fútbol me permitieron entender algunas de sus ideas y planteamientos. Espero que la música y la academia nos permita converger en más espacios.

Esta tesis no hubiese sido posible sin la ayuda que me brindaron las personas y comunidades bullerengueras en Colombia y México. Me tomaré un poco de espacio para nombrarlas y espero no olvidar a nadie. En Colombia: Elkin Retamozo, Andrés Maldonado, Eris Manuel Pérez, Julio Galván, Yarley "Happy" Escudero Castillo, Edwin Flórez Galvis, Luisa

Fernanda Flórez, Xiomara Marrugo, Emilia Galvis, Carmen Zamira Tous, Jesús Ávila, Julián Pérez, Ángel Pastor Ramírez, Heidy Velásquez, Tito Daniel Ávila, Benjamín Díaz, Agua E'coclí, Sergio Castro, Haroun Valencia, Brayan Minota, Wilson Medrano Teheran, Corporación Cultural Abalenga, Walber Liñan Valdez, Franki Hernández, "La Burgos", Nelda Rosa Piña, Rafael Enrique Llerena, Tomás Llerena, Wilman León, Maura Caro, El "Buda", Guillermo Valencia, Etilson Salgado Reyes, Marco Vinicio Oyaga, Eriberto Marciglia. A Nicolás "El Cholo" Sáenz Madrid y Darlina Sáenz, los quiero mucho.

En México: a "Las Apilá", Maye, Male, Fernanda Vianey, Mariana y Marie; Árgel, Luís Ángel Polindara, Geraldine Marín y Candela Viva, Yunuet, Pérez Pastor, Penélope, Álvaro Hernández, Edna Hernández, "Los Tiembo", Jazz, Lalo y Vero; Jocelín, Sandra Milena, Lucy Garzón, Ricardo Cuesta, Ulises Rico, Albert Alean Jaraba, César y Fernando, Norma Ortiz, Mario Rey, Yarima, La India, Cami, Angélica María Oyaga, Rafaela, Mayra y Morelia.

Marcela Pinilla, Edgar Benítez, Manuel García Orozco "Chaco" y Miguel Camacho, no solamente gracias por sus investigaciones sino por el espacio que me dieron para intercambiar ideas, sentimientos y experiencias sobre el bullerengue.

A mis amigos mexicanos y mexicanas a quienes conocí en la UNAM, Vic, Lili y Águeda. Alejandro y Diego gracias por permitirme estar en su proceso académico. A Amaranta por el intercambio de información y las reflexiones sobre las músicas afroitinerantes en CDMX.

Como lo manifesté inicialmente migré por amor y no por razones académicas, si bien en Colombia la educación pública a nivel de posgrado no es gratuita y estudiar y trabajar es difícil y en muchas oportunidades nos cuesta la vida, literalmente, con un gran esfuerzo se puede realizar. Es así como, aunque México me dio la posibilidad de acceder a una educación gratuita, de calidad y con beca no fue esa la razón por la que tomé la decisión de migrar.

En México conocí a mi compañero de vida, un colombiano migrante como yo que llegó a este país huyendo del dolor y la tristeza, tampoco lo hizo por la academia, si bien la excusa fue venir a hacer el doctorado. Nuestro país no permitió que nos conociéramos, aunque nuestros caminos en algún momento se debieron cruzar ya fuera en la universidad, el trabajo, el barrio o en algún concierto. Fue en México en donde nuestras historias de dolor se encontraron y en donde nos permitimos volver a amar y superar nuestras reticencias frente al matrimonio. Con César hemos imaginado un futuro juntos, lejos de nuestro país y de nuestras familias, sobrellevando las vicisitudes que se presentan en el proceso de migración y adaptación, entre cumplir con los procesos migratorios que nos recuerdan amargamente que no somos de aquí y en sentir que tampoco ya somos de allá porque queremos estar aquí. Estando acá sentimos que estamos en nuestra casa, en nuestro hogar. Gracias a ti y a tu gran amor.

Introducción

¿Pa' qué tener la música escondida? ¡No, señor!

La música es para que salga al mundo, que conozca el mundo.

Don Lorenzo López Torres

(Velázquez, 2004)

El 24 de mayo de 2019, estando en Ciudad de México una compañera y amiga de la maestría en Antropología de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), me invitó al “II Fandango por Nuestras Culturas Musicales” que se celebraría en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). Ese fue un día de artesanía, música y baile. Hasta esa fecha, no había tenido la oportunidad de conocer y apreciar los diferentes ritmos de las músicas de México.

Mientras mi compañera iba dando respuesta a mis inquietudes musicales, aparecieron en escena tres mujeres con largos vestidos blancos adornados de flores y con turbantes de diferentes colores: blanco, amarillo, verde, rojo; los hombres también eran tres y estaban vestidos con pantalón y guayabera blanca, un pañuelo rojo que colgaba de su cuello y en sus manos un sombrero, el cual en medio de mi asombro no logré identificar.

Una de las músicas se acerca al micrófono y da las gracias por la invitación al evento, su acento tampoco lo logro identificar, aunque se me hacía muy familiar al igual que toda su estética. Los músicos se ponen en la disposición de tocar los tambores y la otra música toma el micrófono y empieza a cantar. Es en ese mismo momento, entre la voz de la cantadora y el sonido de los tambores, que empiezo a viajar 3.156 km y a épocas pasadas de fandangos y parrandas¹ de bullerengue y cumbia que presencié, participé, y gocé en algún pueblo de la Costa Caribe

¹ Se denomina *parrandas* a las fiestas con presencia de música, baile y alcohol. Según la Real Academia Española (RAE), son las “Fiestas en grupo, especialmente si se realiza por la noche y con bebidas alcohólicas”.

colombiana.

El cosquilleo se fue tomando cada parte de mi cuerpo a medida que escuchaba a la agrupación en el escenario, cada canción de bullerengue y cumbia que sonaba me remitía a mi familia, a mis costumbres, a mi país. Como bien lo manifiesta el investigador Gonzalo Camacho, “la narrativa performática desplegada en un concierto ‘en vivo’” (2006, p. 267) genera “procesos de reactivación identitaria” (Híjar, 2006, p. 15) en los migrantes, tal y como es mi caso.

Esta “reactivación identitaria” se vuelve efectiva en la medida que me siento identificada con esa “forma sonora”, como el ritmo, el canto, las letras, y hasta el baile; y no por la condición *per se* de nacer en un determinado lugar o país, lo cual genera, la mayoría de las veces, en los migrantes la presión de reproducir estereotipos del “deber ser” de “lo mexicano” o de “lo colombiano” (Guevara, 2018), o una demarcación frente a estos estereotipos asignados.

Me sentí familiarizada con aquellas canciones que sonaban en el fandango. Algunas de ellas las conocía ya que hacen parte del repertorio de muchas parrandas a las que he asistido. Sin embargo, mi acompañante colombiano no se inmutó ante la música que se estaba interpretando, no se sintió identificado con los ritmos de cumbia y bullerengue, más allá de compartir el mismo país y hasta la misma ciudad, sus preferencias musicales son otras y aquello que vio esa tarde no le generó una “reactivación identitaria”.

Ignoro si alguien más en el público del fandango fuera de Colombia, lo que sí pude observar, como lo manifiesta el investigador Darío Blanco (2014), fue la forma de bailar en los asistentes, pues era diferente a la que estaba acostumbrada a ver en mi país. Esa podría ser una forma de (re) apropiación musical, la manera en cómo expresamos a través del cuerpo las emociones y sensaciones que percibimos de un sonido y lo volvemos nuestro.

Y es desde allí en donde empiezo a problematizar el fenómeno de la migración musical,

desde mi posición como una migrante que llegó a México a estudiar y encontró que existen cercanías culturales entre los dos países, las cuales permiten que nos podamos sentir identificados y familiarizados con ciertas prácticas como, por ejemplo, la música. Si bien no nací en la región Caribe colombiana, mi entorno familiar y social hizo que fuera cercana a algunos de sus elementos culturales, cuando tuve la oportunidad de estar allí por cuestiones profesionales, específicamente laborales, no me fue difícil acercarme y conocer de cerca los procesos creativos musicales. Sin embargo, debo aclarar que, aunque he estado durante largos períodos de tiempo en la Costa Caribe, no dejo de ser para las comunidades y población general una “cachaca”² más. Si bien me reconozco como colombiana esto no implica que haga parte, lastimosamente, de alguna comunidad o población creadora y practicante de los géneros musicales del Caribe colombiano.

Tanto la agrupación musical que se presentó en la ENAH, *Tiembo Prieto*³, como otras que interpretan música colombiana en México están compuestas por personas migrantes de Colombia, o de otros países, y por mexicanos y mexicanas a quienes el gusto musical por estas “formas sonoras” los ha llevado a (re) apropiarse musicalmente, a compartir e intercambiar elementos culturales que se consideran como propios de cada nación, tanto así que han viajado a Colombia a conocer algunos municipios del Caribe colombiano, a aprender con uno que otro maestro y maestra de la región o, han organizado eventos musicales en la Ciudad de México para traer como invitados internacionales a artistas de música colombiana como, por ejemplo, Los Gaiteros de San Jacinto⁴,

² Cachaca es el apelativo que utilizan las personas de la región Caribe para todas aquellas que nacemos lejos del mar. Si bien no necesariamente las personas que nacen cerca al mar y a la costa se les nombra como “costeños o costeñas”, esta forma de enunciación se ha vuelto casi que exclusiva para la región Caribe y no necesariamente para la región Pacífica, en donde también se tiene “playa, brisa y mar”.

³ En el capítulo 5 de esta tesis hablaré más a fondo de ésta y de otras agrupaciones musicales y dancísticas.

⁴ En el año 2017 Los Gaiteros de San Jacinto se presentaron en el Festival Ollinkan realizado en Tlalpan. <https://www.youtube.com/watch?v=SrXuvCGyse8>. Dicha presentación no ha sido ni la primera ni la última en México.

Ceferina Banquez⁵, Emilsen Pacheco⁶, entre muchos y muchas más referentes de ritmos⁷ de cumbia como de bullerengue de la Costa Caribe colombiana.

Gracias a este fandango identifiqué que no solamente las personas migramos, sino que también muchas de nuestras prácticas culturales, como la música, viajan y se ven insertas en procesos de anclaje y adaptación a nuevos territorios. Además, que en su desplazamiento son reappropriadas por diferentes personas que ven en éstas nuevos elementos de identificación que van más allá de las fronteras de los Estado-nación.

Este evento me generó muchas inquietudes las cuales quise problematizar e investigar ya que apelan a mi propia historia, sin embargo, en el proceso encontré que la mayoría, por no decir toda, de la bibliografía sobre música colombiana en México versa sobre la cumbia, aquel género musical que se ha vuelto un símbolo nacional de Colombia en el exterior, más no al interior del país; pero sobre la música que interpretó aquella agrupación en el fandango de la ENAH, el bullerengue, no encontré investigaciones que me permitieran conocer el por qué y cómo se ha dado su proceso de migración.

Como he venido advirtiéndolo, el bullerengue es un género musical que ha tenido su epicentro y origen en el Caribe colombiano, está compuesto por una o un cantador, un grupo de coros que le responden los versos a la cantadora y además palmotean y bailan; un tambor

⁵ La cantadora Ceferina Banquez se presentó en La Casa del Lago de la UNAM, en agosto de 2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=gA6rDHg0pBw>

⁶ En el año 2014 el músico Emilsen Pacheco se presentó en un restaurante en el centro de la Ciudad de México,

<https://www.youtube.com/watch?v=7m-uGb-ps2E>

⁷ Considero importante aclarar que los géneros musicales de cumbia y bullerengue no son los únicos del Caribe colombiano, pero si son los que se interpretaron el día del fandango en la ENAH.

llamador⁸, un tambor alegre⁹, una totuma¹⁰ con pedazos de loza o un guache¹¹. Se divide en tres aires o estilos: *sentado*, *chalupa* y *fandango*, aunque algunos bullerengueros y bullerengueras han manifestado que existe un cuarto aire, el *bullerengue de porro*; tal y como lo expondré en el capítulo dos. Ahora bien, si el lector o lectora necesitaran un lenguaje más técnico a nivel musical, el bullerengue se interpreta en un compás binario de 4/4 y un sistema de “llamada y respuesta”, en donde el cantador o la cantadora canta e inmediatamente le dan respuesta las y los coristas.

Una de las canciones más conocidas entre las personas que interpretan y escuchan el bullerengue es “A pilá el arroz”, debido a que ha existido durante varias generaciones y ha sido cantada por muchos artistas. Al parecer la autoría es de Magín Díaz, un músico del Caribe Colombiano, o de Etelvina Maldonado también música colombiana:

Cantadora: “A pilá, A pilá..., lloro yo

Coro: A pilá el arró lloro yo (Bis)/

Cantadora: El que lo pilaba ya se acabó

Coro: A pilá el arró lloro yo

Cantadora: La que lo pilaba ya se acabó

Coro: A pilá el arró lloro yo

Cantadora: ¡Ay! En Ararca ya se acabó

⁸ El tambor llamador es un instrumento de percusión cilíndrico, de madera, con cuero de cabro y de aproximadamente 30-40 centímetros de largo. Es el encargado de marcar el tiempo y mantener la base rítmica estable. Durante el transcurso de esta tesis se analizará más este y los otros instrumentos musicales que hacen parte del género musical bullerengue.

⁹ El tambor alegre al igual que el llamador, es un instrumento de percusión de madera pero un poco más grande, aproximadamente 60-70 centímetros de largo. Marca los acentos, los tiempos y las sonoridades; el tamborero que lo interpreta mantiene una interacción constante con la cantadora o el cantador, es por ello que es el instrumento principal en el bullerengue. Al igual que el tambor llamador, son instrumentos hechos a mano y están “envueltos en una sola piel que los intérpretes afinan martillando sus clavijas mientras golpean y escuchan las respuestas tímbricas de la membrana superior” (García-Orozco, 2024, p. 43, traducción propia).

¹⁰ La totuma es un fruto del árbol del totumo el cual lo abren por la mitad y lo llenan de semillas, trozos de vidrio o loza que actúa “como soporte rítmico” (Fundación Cultural Nueva Música, 2008, p. 37).

¹¹ O guacho “es un sonajero tubular lleno de semillas” (List, G. 1994, p. 73)

Coro: A pilá el arró lloro yo

Cantadora: ¡Ay! en Santana ya se acabó

Coro: A pilá el arró lloro yo

Cantadora: En Pasacaballo ya se acabó

Coro: A pilá el arró lloro yo

Cantadora: ¡Ay! en Barú se acabó

Coro: A pilá el arró lloro yo

Cantadora: Ay lloro yo, lloro yo

Coro: A pilá el arró lloro yo¹².

Debido a su transmisión oral entre personas de diferentes lugares, se han creado variaciones en la letra en donde le agregan frases o versos, como en la interpretación de la artista Totó La Momposina:

Cantadora: A pilá, A pilá lloro yo

Coro: A pilá el arró lloro yo

Cantadora: Fuego, mujeres lloro yo

Coro: A pilá el arró lloro yo

Cantadora: Ay, quien la sembraba ya se acabó

Coro: A pilá el arró lloro yo

Cantadora: Ay, quien lo venteaba ya se murió

Coro: A pilá el arró lloro yo¹³.

El bullerengue, no es solamente un conjunto de sonidos, o formas de interpretar los instrumentos, de cantar y mucho menos de bailar, como se presentará más adelante, hace parte de

¹² Etelvina Maldonado: https://www.youtube.com/watch?v=cF3E_9kZfWU

¹³ Totó La Momposina: <https://www.youtube.com/watch?v=KRvVDD5tOhM>

un entramado sociocultural, y territorial, de personas y comunidades que realizan la práctica. Por ello, en las siguientes páginas realizaré un viaje sobre la biografía del bullerengue el cual inicia en Colombia y se ancla en México, específicamente en la Costa Caribe colombiana y la Ciudad de México, lugar en el cual se ha gestado una dinámica de “intelectualización/estetización”, y de cierta manera de reivindicación, de esta práctica musical propia de las poblaciones “afrodescendientes” de determinados municipios colombianos.

Más allá que el bullerengue no sea tan conocido a nivel mediático como la cumbia, este género musical tiene una relación muy importante con la historia colombiana y con las condiciones socioeconómicas actuales de una parte importante de la población. Tanto para las personas que interpretan el bullerengue como en las diferentes investigaciones realizadas sobre el mismo, concluyen que el bullerengue tiene sus orígenes en la cultura africana que llegó a Colombia a través de la trata transatlántica y que los territorios en donde están sus hacedores tienen un alto porcentaje de comunidades autoreconocidas como “Negras, Afrocolombianas, Raizales y Palenqueras (NARP)”, tal y como se presenta en el capítulo dos, de las cuales el 87.77% de las viviendas se encuentran en estratos¹⁴ bajos, es decir al 0, 1 y 2, y solamente el 2.67% pertenece a los estratos medios y altos (DANE, 2021).

Por ende, prestarle atención al género musical del bullerengue es conocer las dinámicas y las políticas que se han implementado al interior del país frente a sus poblaciones, es acercarse a las historias de resistencia y subsistencia de muchas personas y es, además, la oportunidad de

¹⁴ En Colombia, las viviendas y los predios se clasifican en estratos socioeconómicos, una forma de jerarquizar los ingresos económicos de las personas y de catalogar el acceso a ciertos beneficios tributarios, “los estratos 1, 2 y 3 corresponden a estratos bajos que albergan a los usuarios con menores recursos, los cuales son beneficiarios de subsidios en los servicios públicos domiciliarios; los estratos 5 y 6 corresponden a estratos altos que albergan a los usuarios con mayores recursos económicos, los cuales deben pagar sobrecostos (contribución) sobre el valor de los servicios públicos domiciliarios. El estrato 4 no es beneficiario de subsidios, ni debe pagar sobrecostos, paga exactamente el valor que la empresa defina como costo de prestación del servicio” (DANE, https://www.dane.gov.co/files/geoestadistica/Preguntas_frecuentes_estratificacion.pdf) y el estrato 0, o sin estratificación, que está por debajo del estrato más bajo.

analizar cómo a partir de las carencias materiales y de la racialización, un género musical logró atravesar las fronteras y anclarse en una ciudad cosmopolita como lo es la Ciudad de México. Y esto es lo que lo hace diferente a otros géneros musicales que han migrado de Colombia, su contexto histórico, cultural, social, económico y político, y cómo está siendo utilizado e interpretado en lugares totalmente diferentes al de su origen.

El estudio de la migración del bullerengue a Ciudad de México, lugar en donde encontré que se desarrolla esta práctica musical, permite no solamente conocer un segmento de la población migrante a México, como lo es la colombiana, sino también identificar cómo se van configurando los flujos culturales globales (Appadurai, 2001) y los espacios de circulación y consumo musical, en la capital mexicana.

La Ciudad de México en el siglo XXI, como se aborda en el capítulo cuatro, ha representado no solamente un nuevo lugar de residencia para el bullerengue sino también, un espacio en el cual se ponen en juego diversos valores políticos y estéticos que agencian diferencialmente las personas que gustan de esta práctica. La música ha sido, además, el vehículo tanto para contar sus historias como para retratar, sonoramente, el contexto de las comunidades y sociedades; el medio por el cual se han expresado no solamente los sentimientos de sus ejecutantes sino también, sus posturas políticas.

Parto, y asumo, del postulado que la música no solamente circula, sino que también migra y que, además, para que se dé el proceso de migración del bullerengue o cualquier otro género musical o práctica cultural es necesario que se imagine. La tesis principal de esta investigación es que *la música está en un proceso constante de imaginación por parte de quienes la hacen permitiéndole migrar y anclarse en nuevos lugares de destino.*

Si bien en el primer capítulo ahondare más en esta tesis, lo que señalaré en este apartado es

que la música tiene la capacidad de “echar raíces” en nuevos territorios, con nuevas personas y en contextos diferentes al de origen y que para que sea posible es necesario que la semilla que viaja de otro lugar se siembre y se cuide. Pero previamente a esto, existió un sentido proyectivo y colectivo en el cual se visualizó y se aspiró a un futuro mejor en otro lugar y, además, es una fuerza que estimula otras series de acciones y estrategias que permiten que la semilla que llegó de otro lugar pueda dar frutos en su nuevo destino.

Para conocer el por qué y cómo llegó el bullerengue a México, me serví de dos conceptos principales: el primero es el de *Música Migrante*, el cual se ha utilizado en diferentes investigaciones¹⁵ pero sobre todo en la obra de Miguel Olmos Aguilera (2014), y el segundo concepto es el de *Imaginación* desarrollado por Arjun Appadurai (2001). Si bien no recorro a teorías sobre la mercantilización de la música o a sus procesos de distribución y consumo, esto no quiere decir que la circulación no sea importante para el proceso de migración de ciertas prácticas culturales.

En el equipaje las personas migrantes no solamente llevan objetos materiales, sino que también viajan diversos elementos que conforman a las y los individuos permitiendo la identificación con cierto tiempo y lugar en el mundo, generando diversas estrategias de acción para *ser* y *estar* en un nuevo lugar. Los migrantes no viajamos solos, viajamos con toda una carga simbólica, de sentimientos y de expectativas que nos permite imaginar futuros posibles.

El uso de estos dos conceptos, *música migrante* e *imaginación*, me han permitido analizar a la migración cultural como un proceso de larga duración que si bien inicia con unos sujetos migrantes no necesariamente se ancla en los nuevos lugares de destino con estos mismos, sino con otros actores, nativos o migrantes. Es la imaginación la que le ha permitido tanto a los migrantes

¹⁵ Como se podrá observar en el capítulo uno.

como a la música proyectarse fuera de unas fronteras nacionales y construir una serie de estrategias de acción para poder ubicarse en un nuevo paisaje étnico y sonoro.

Asumo entonces que el bullerengue no solamente viaja o circula, sino que hace parte de un proceso de migración tal y como se evidenciará en el transcurso de la presente tesis y que para entender este proceso es importante analizar las fricciones que se generan e identificar los diferentes mecanismos de que se sirve para su anclaje.

Y es allí en donde la propuesta de George Marcus (2001) de seguir a los fenómenos culturales en diferentes localidades a través de la metodología de la *etnografía multilocal o multisituada*, cobra gran relevancia en la presente investigación. Para comprender el cómo se puede ubicar una práctica musical en un nuevo territorio es importante conocer cómo se ha gestado y desarrollado en su lugar o lugares de origen, con el fin de identificar los procesos de producción cultural y su relación con el contexto no solamente geográfico sino también sociohistórico. No es comparar cómo se hace el bullerengue en cada territorio, sino evidenciar sus singularidades y el porqué de las mismas, es así que al seguir a las *personas*, los *objetos*, las *metáforas*, *tramas* / *historias o alegorías*, la *biografía* y los diferentes *conflictos*, tal y como lo propone George Marcus (2001), pretendo dar alcance a algunas preguntas que se han ido generando antes y durante el proceso de la presente investigación, específicamente al interrogante que sirve como eje a la presente tesis ¿De qué manera *la imaginación* de personas mexicanas y de migrantes colombianas en México ha permitido que el bullerengue, en tanto conjunto de prácticas culturales y musicales dotadas de significaciones, interpretaciones, historias, sensaciones y corporeidades, migre y se ancle en Ciudad de México?

Si bien existe, por un lado, la tradición en México de recibir diferentes flujos migratorios y por otro, una circulación global y constante de la música, parto de la hipótesis que es ineludible

contar con una serie de acciones y estrategias colectivas que apelen a construcciones de “regímenes” de *colombianidad*, tanto por migrantes como por nacionales, que permitan que una práctica musical pueda migrar y establecerse en territorios diferentes a los de su origen.

A través de la conversación constante entre los conceptos de *migración musical* e *imaginación*, por un lado, y del uso de la metodología de la *etnografía multilocal* por el otro, no solamente busco las diferentes respuestas a inquietudes planteadas sino que también estructuro la presente tesis. El capítulo uno “Entre la Música y la Imaginación”, se centra en la discusión conceptual que guía la presente tesis, siendo la apertura a la investigación y el lugar desde donde analicé el objeto de la presente investigación, la migración del bullerengue a Ciudad de México.

Como es de costumbre en algunos de los estudios sobre migración, los análisis parten ya sea la identificación de la localidad de origen o la de destino en donde se circunscriben dichos procesos. Es así como en el capítulo dos “Entró por el mar”, se da inicio al viaje y seguimiento a las tramas y a la biografía, no solamente del bullerengue sino también de los municipios en donde se realizan los Festivales Nacionales de Bullerengue y que son, Puerto Escondido, Necoclí y María La Baja.

El capítulo tres “Mi madre, mis abuelas”, resalta la necesidad del seguimiento a las personas que han sido durante varias generaciones las creadoras y encargadas de transmitir el conocimiento; las metáforas, los diferentes conflictos o tensiones que se presentan en los lugares de origen del bullerengue, y los objetos, específicamente, la circulación del bullerengue en el mercado musical como mercancía, como objeto. Y es que uno de los objetivos de la presente tesis es hacer hincapié en la relación fuerte y profunda entre territorio y música, entre las personas y sus historias con la generación de prácticas culturales y la construcción de significados. Adicionalmente, en este capítulo los análisis de las representaciones de género en los instrumentos

musicales, específicamente en el tambor llamador (macho) y el tambor alegre (hembra), son importantes para entender la relación entre el cuerpo y la música.

En capítulo cuatro “Yo no me llamo cumbia”, se van identificando los elementos que han sido importantes para el proceso de migración del bullerengue a México, por lo que el énfasis de este apartado está en cómo a partir de la migración de personas colombianas a la República mexicana y de la circulación y apropiación de otros géneros musicales colombianos se fue dando un nicho para el anclaje del bullerengue.

El concepto *imaginación* será el central en el capítulo cinco “La música migra y se imagina”, ya que en éste se entretejerá con la etapa final de la migración musical, el establecimiento en un nuevo lugar de destino. Ya estando en México anclado, el seguimiento de los diferentes elementos que componen la etnografía multilocal de George Marcus serán importantes para la comprensión del surgimiento de las agrupaciones musicales y dancísticas que entre su repertorio musical incluyen bullerengue, de espacios para la circulación, consumo y enseñanza de lo que se ha denominado como “música afrocolombiana” en México.

Finalmente, quiero manifestar que, como se ha visto en algunos pies de páginas, esta tesis está acompañada de música por lo que al inicio de cada capítulo se encontrará un enlace y un código QR, para que se pueda acceder a las canciones y videos a los que se hacen mención en cada apartado. Ahora bien, al final de la tesis también estará el listado general de cada una de las piezas musicales junto con su respectivo enlace.



<https://acortar.link/STrI0n>

¿Y cómo fue este viaje?

Como se pudo apreciar al inicio de esta introducción fue en México en donde me reencontré con los sonidos del bullerengue, por tanto, es este país en donde inició la presente investigación. La primera búsqueda fue en las redes sociales con el fin de encontrar más agrupaciones de bullerengue en México o lugares en donde se hicieran eventos con este tipo de música, así identifiqué, como se verá en el capítulo cinco, a personas y grupos que hacen parte del medio musical y dancístico de la música del “caribe colombiano” o de la música “afrocolombiana” en México.

Adicionalmente, las redes con personas del Caribe colombiano fueron muy importantes ya que a través de ellas conocí algunos bullerengueros y bullerengueras en los municipios en donde se realizan los festivales de bullerengue en Colombia. Fue de esta manera que estando desde México realicé algunas entrevistas exploratorias por medio de la herramienta zoom, mientras viajaba a los municipios y ciudades en donde se encuentran las y los músicos de bullerengue.

El seguimiento que propone la etnografía multisituada inició en el Festival Nacional del Bullerengue en el municipio de Puerto Escondido, departamento¹⁶ de Córdoba, durante los meses de junio y julio de 2022. Allí realicé entrevistas semiestructuradas tanto a algunas personas de las agrupaciones de este municipio, como a líderes y lideresas sociales que hacen parte de la historia del bullerengue en este lugar. La observación fue muy importante para identificar las dinámicas antes, durante y después del festival, así como la asistencia al conversatorio que se realizó en el marco de este evento y la realización de diferentes recorridos por el centro poblado de Puerto Escondido y el corregimiento de Cristo Rey. A partir de este viaje, el conocimiento e identificación de las personas que hacen bullerengue en Colombia se fue ampliando.

¹⁶ La división político administrativa de Colombia denomina departamentos a lo que en México se conoce como estados.

Para el mes de octubre de 2022 el viaje continuó en el Festival Nacional de Bullerengue del municipio de Necoclí, departamento de Antioquía. Allí, mi atención no solamente se fijó en las diferentes actividades del Festival sino en el problema humanitario de las diferentes personas migrantes que deben cruzar esta zona para llegar a Panamá y continuar su recorrido por los otros países de Centro América, México y por último Estados Unidos. Adicional a la observación y los recorridos por el centro poblado, realicé entrevistas semiestructuradas a las personas que han estado desde un inicio en la realización del Festival y la conformación de la primera agrupación de bullerengue.

En otros municipios del departamento de Antioquia existe también bullerengue, específicamente en la región del Urabá la cual está compuesta por Necoclí, San Juan de Urabá, Arboletes, San Pedro de Urabá, Apartadó, Chigorodó, Turbo y Carepa, aunque de este último no conozco referencias de bullerengue a diferencia de los anteriores. Y si bien la intención de esta tesis no es estar en cada lugar en donde existen agrupaciones de bullerengue en Colombia, durante la estadía en Festivales si fue posible acceder a algunos grupos de diferentes municipios y hacerles entrevistas.

Fue llamativo ir a un municipio de Antioquia que se encuentra cercano a un páramo, lejos del mar de Puerto Escondido y Necoclí, en donde existe una agrupación de bullerengue la cual ha participado en diferentes Festivales. Por medio de una ruta aérea que sale de Montería, capital de Córdoba, hasta Medellín, capital de Antioquia, para posteriormente viajar en un taxi durante tres horas, lo cual es más fácil y asequible que cruzar el departamento por tierra, llegué a Sonsón lugar en donde se encuentra la agrupación bullerenguera Yimalá¹⁷.

¹⁷ En el QR se puede apreciar uno de sus videos musicales “Alma pal bullerengue”.

Figura 1. *Centro poblado del municipio de Sonsón, Antioquia*



Fuente: Foto de la autora, noviembre 2022.

El viaje continuó a Bogotá, y como bien dicen “nadie es profeta en su tierra”, allí fue imposible realizar entrevistas a las agrupaciones de bullerengue ya que, por un lado, muchas actividades de bullerengue que se hicieron en la capital se cruzaban a veces con los festivales de bullerengue, o porque el tiempo y la disponibilidad de las y los bullerengueros es más restrictivo que en otros lugares del país. Aunque fue en México, una vez más, en donde logré entrevistar a una de las percusionistas de la agrupación bullerenguera Útero Goloso, de Bogotá. Sin embargo, la capital colombiana es un lugar privilegiado para conseguir algunas de las tesis que se han realizado sobre este género musical y libros relacionados al mismo.

El último Festival de Bullerengue es el que se realiza en el municipio de María La Baja, departamento de Bolívar, a inicios del mes de diciembre. Viagé desde Bogotá a Cartagena, capital del departamento, porque, por una parte, es la forma más rápida para llegar a María La Baja, pero también, porque allí se realizan diferentes eventos musicales y culturales en donde se invitan a agrupaciones bullerengueras las cuales están conformadas por personas que se han desplazado de otros municipios o por descendientes de migrantes internos que buscaron en Cartagena mejores oportunidades de vida, sin desconocer la importancia del puerto de esta ciudad durante la época colonial y la trata esclavista.

En Cartagena, no solamente entrevisté y conocí a bullerengueros y bullerengueras, sino que tuve la oportunidad de participar en dos eventos que fueron epifanías de cómo se vive el bullerengue en esta parte del país. El primero, fue el “Mercado Cultural del Caribe. Un Caribe que dialoga” realizado por el Ministerio de Cultura de Colombia, la Corporación Cabildo, el Centro de Formación de la Cooperación Española en Cartagena de Indias – Cfe, entre otras organizaciones.

En este evento, se realizó un conversatorio denominado “Narrativas musicales comprometidas con la construcción de paz, inclusión, diversidad y convivencia” y, por una grata casualidad, las personas invitadas para hablar sobre la construcción de paz desde la música eran todas del mundo del bullerengue. Estuvieron presentes músicos de Tonada, una agrupación de Barranquilla; La Poderosa del Bullerengue, de San Juan de Urabá; Cecilia Silva Caraballo, cartagenera y cantadora de diferentes géneros musicales incluido el bullerengue; Bullenrap, agrupación del municipio de San Onofre que combina el bullerengue y el rap; y Patapelá, agrupación de solo mujeres del departamento de Sucre.

Figura 2. *Mercado Cultural del Caribe, Cartagena 2022*



Fuente: Foto de la autora, noviembre 2022.

La importancia de este evento fue comprender las diferentes realidades de las comunidades bullerengueras las cuales han sido víctimas -en muchos de los casos directas- del conflicto armado

y de las políticas de exclusión y desigualdad del país, pero también el importante papel que ellas han desempeñado como promotoras de procesos de paz desde la música y la danza. Adicional a este conversatorio, se realizó un concierto con una de las agrupaciones de bullerengue más famosas en este momento en el país y nominada al Grammy Latino 2024, Tonada, y con el proyecto musical de Patapelá; conjuntos de bullerengue que están desafiando los “cánones” de lo que se considera como bullerengue “tradicional” en algunos territorios ya que incluyen no solamente una estética diferente con el uso de turbantes, sino también la incorporación de instrumentos eléctricos y reivindicaciones políticas desde la diversidad de género.

La segunda revelación, fue estar presente en el momento en que de manera espontánea pero normal dentro de las dinámicas del bullerengue, se inició una *rueda*¹⁸ y a una “procesión” de bullerengue en las calles del Centro Histórico de Cartagena, uno de los patrimonios materiales de la humanidad. Y es que una vez terminado el conversatorio y estando afuera del recinto conversando y tomando una cerveza con un músico de bullerengue, fueron llegando poco a poco más músicos que se saludaban entre sí, se preguntaban sobre su vida, comentaban sobre los eventos en donde habían participado y en medio de esas múltiples conversaciones, fueron sonando los tambores y las voces que convocaron a los cuerpos de otras personas a danzar. Alguien grita “vámonos para el reloj”, así que los pocos que estábamos sentados nos unimos rápidamente a la avanzada y a los cantos que empezaron a aflorar al ritmo de los tambores, era como una serenata para todas aquellas personas que se encontraban recorriendo las calles de la Heroica¹⁹ y que rápidamente se apresuraban a sacar sus celulares para tomar fotos o grabar.

¹⁸ Aunque esto se presentará con mayor detalle en el capítulo tres, una rueda es un espacio comunitario y festivo en donde participan tanto las personas músicas y bailarinas como la comunidad en general, alrededor de los tambores y de él o la cantadora.

¹⁹ Nombre dado a Cartagena de Indias.

Llegamos al monumento del reloj y allí se fueron ubicando rápidamente los tamboreros²⁰, las y los cantadores, mientras las personas que llevaban el tiempo musical en las palmas y las que danzaban se fueron haciendo de manera circular alrededor de los ejecutantes. Uno de los cantadores pidió colaboración económica, popularmente conocido como “la vaca”, a todos los presentes para “darles de tomar algo a los músicos”, y por supuesto no era agua. Cada vez llegaban más y más personas tamboleras, cantadoras, coristas, bailadoras y otras queriendo saber qué era lo que estaba pasando allí cual era esa “bulla” que se estaba formando. Todos nos conocíamos, aunque nunca hallamos hablado, finalmente compartíamos el mismo espacio, el mismo tiempo y, sobre todo, el gusto por el bullerengue.

Figura 3. *Rueda en el Reloj*



Fuente: Foto de la autora, noviembre 2022.

El viaje continuó hacia otros municipios del departamento de Bolívar en donde hacen bullerengue, específicamente a Mahates. De éste hacen parte los corregimientos de Gamero, Evitar y San Basilio de Palenque²¹, entre otros. En estos lugares no solamente hice recorridos, sino también entrevistas a algunas personas que han hecho parte de agrupaciones musicales que cuentan

²⁰ Nombre dado a las personas ejecutantes de los tambores alegre y llamador.

²¹ Durante la realización del trabajo de campo San Basilio de Palenque hacía parte del municipio de Mahates, con la ley 078 de 2023 del 21 de mayo de 2024, el Congreso de Colombia aprobó que este territorio fuera un nuevo municipio.

con un recorrido largo e interesante, entre ellas están: Teresa Reyes “La Burgos” de Las Alegres Ambulancias, e hija de la legendaria tamborera Graciela Salgado, de San Basilio Palenque; Filiberto Arrieta e Isolina León de Los Soneros de Gamero; Nelda Piña, cantadora; Guillermo Valencia, tamborero de Petrona Martínez e investigador y escritor; Rafael y Thomas Llerena, nietos de Petrona y músicos de la agrupación Los Herederos de Petrona Martínez; Javier Mutis, productor de la cantadora Ceferina Banquéz.

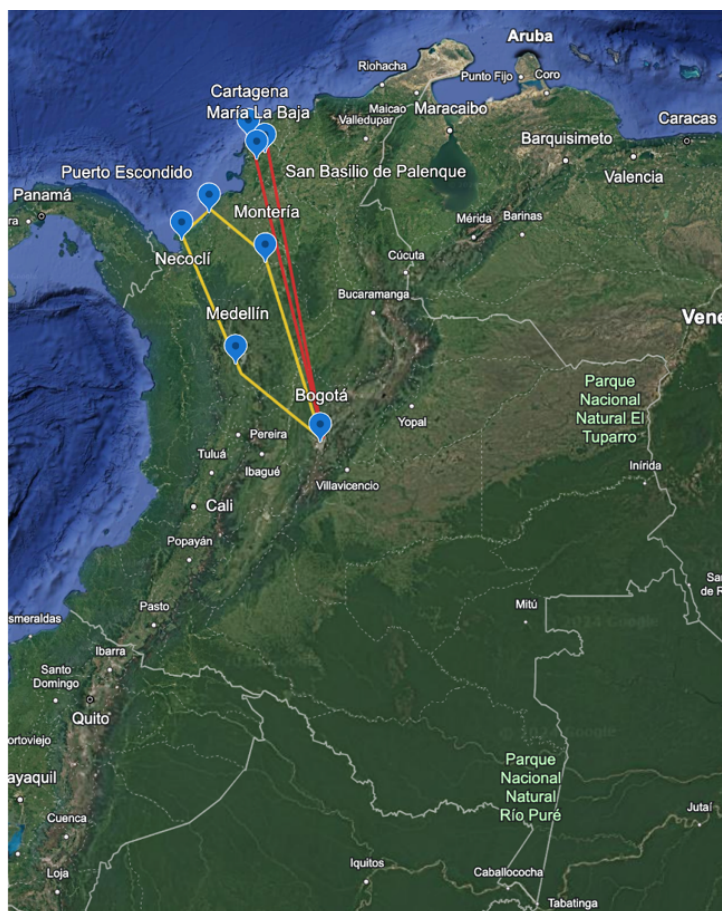
El festival de María La Baja se realizó del 7 al 10 de diciembre de 2022. Tanto este como los otros festivales me permitieron conocer las historias, personas, metáforas, objetos, biografía y conflictos inherentes al bullerengue en Colombia. La observación, los recorridos y, adicionalmente, la participación en algunos ensayos musicales, acompañaron los datos obtenidos en las entrevistas.

Concluí el trabajo de campo en Colombia en octubre del 2023 con la participación en el foro de bullerengueros y bullerengueras de diferentes lugares del país y con el homenaje a la fallecida cantadora Ceferina Banquéz (1945-2023), en el marco del evento “Bogotá bullosa”²², realizado en la Casa de la Paz. La recopilación de información en dicho país no solamente incluye lo encontrado en los municipios y capitales de los departamentos, sino también en las redes sociales de las agrupaciones, documentales hechos sobre el bullerengue o de alguna persona bullerenguera, entrevistas y homenajes, en vida o póstumos, realizados a las y los cultores de este género musical.

En el siguiente mapa se puede observar el recorrido realizado durante el trabajo de campo en Colombia.

²² De las actividades realizadas en el marco de este proyecto se realizó un video que se puede ver en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=4_sKog5aIXw

Figura 4. Trabajo de campo en Colombia



Fuente: Realizada por la autora a partir de Google Earth.

En México el viaje no implicó el traslado a otras ciudades o municipios sino a colonias diferentes a las de mi residencia. En mayo de 2021 en Ciudad de México se organizó un evento musical y artesanal en el Multiforo Cultural Alicia, avenida Cuauhtémoc 91-A colonia Roma, alcaldía Cuauhtémoc, en apoyo a lo que se denominó como “el estallido social” en Colombia el cual estaba compuesto por una serie de marchas y protestas en las principales ciudades del país debido a las políticas del entonces presidente de la República. A este asistió una de las agrupaciones mexicanas que interpretan bullerengue, *Apilá, mujeres, tambores y cantos* para hacer parte de la “rueda de bullerengue” que se quería organizar.

Posterior a este evento, se realizaron más actividades culturales convocadas por la

organización de migrantes de Colombia en México “Me muevo por Colombia”, como se presentará en el capítulo cinco, y es así como para julio de 2021 se organiza nuevamente una “rueda de bullerengue” en donde participó la agrupación *Tiempo Prieto* y algunas otras personas que interpretan música de bullerengue, como por ejemplo integrantes de *Apilá*.

Paralelamente a participar en estos eventos y otros más como presentaciones, ensayos de las agrupaciones musicales y de los grupos de danza, talleres de “música afrocolombiana” durante el año 2023, realicé, incluido el año 2024, entrevistas a personas tanto mexicanas como colombianas que de alguna u otra forma hicieran parte de la historia del bullerengue en México. Analíticamente, organicé a estas personas en tres grupos: el primero, está conformado por personas músicas y bailadoras de bullerengue, el segundo, relacionadas con espacios en donde ha circulado y se ha enseñado el bullerengue, y el tercero, con investigadores e investigadoras migrantes en México pertenecientes a la academia o a organizaciones sociales y que conocen cómo se ha ido poco a poco preparando el terreno para sembrar el bullerengue.

Si bien el objetivo de la presente tesis es el de explicar el proceso de *imaginación* de personas mexicanas y de migrantes colombianas en México que ha permitido que el bullerengue migre y se ancle en Ciudad de México, lo cierto es que existe una pregunta que me mueve y me inquieta y que considero que es el corazón de esta investigación *¿qué es lo que nos hace ser de un país?*

Esta inquietud surgió cuando migré y fue a raíz de las preguntas de otras personas e instituciones sobre mi lugar de origen. Alguna vez un amigo mexicano dijo “usted no es como las colombianas” y aún no sé cómo son o debemos ser las mujeres de Colombia. De hecho, aún después de algunos años de no residir allá me resulta ajeno y sin sentido decir “soy colombiana”. Este tipo de cuestionamientos se generan cuando se está fuera de la zona en donde se nació, cuando

se está en interacción con personas que no comparten el mismo lugar de origen y que tienen determinados imaginarios de lo que es ser o no ser de un territorio en específico. Durante mi estancia doctoral en la Universidad Federal de Río de Janeiro, responder a esa pregunta fue un poco más complejo “soy colombiana, vivo en México y estaré durante un tiempo en Brasil”.

En el fandango de la ENAH cuando presentaron al bullerengue como un género musical afrocolombiano, las ideas que tenía de mi propio país entraron en conflicto ¿qué es lo que entienden, y entiendo, como bullerengue?, ¿qué es lo afro y más aún lo afrocolombiano? Y ¿por qué hacer esa asociación entre una práctica musical con determinados grupos poblacionales y no con los territorios?

El bullerengue no solamente me permite identificar posibles respuestas de la pregunta *¿qué es lo que nos hace ser de un país?*, sino también, acercarme a la complejidad que tienen la construcción del tejido social y cultural de un determinado territorio a partir de la migración, de la influencia tanto de personas como elementos que tienen un origen diferente pero que a través de diversas estrategias y procesos de adaptación se van volviendo parte del lugar de destino. Y de eso va la presente tesis.

Capítulo 1

Entre la Música y la Imaginación

¿Dónde estará la Martínez?

Que la llamo y no responde

Que se ha ido pa' otras tierras

O se habrá cambiado el nombre

Tierra Santa, Petrona Martínez.



<https://acortar.link/dGfDKO>

Parto de la premisa que la música migra y tal vez sea una obviedad o ¿acaso en este sistema económico y social globalizado, la cultura no viaja a diferentes lugares?, ¿no estamos viviendo en una época en donde todo fluye y nada queda delimitado en las fronteras territoriales? y sí, así es, sin embargo, la migración, en tanto proceso de movilidad entre un lugar de origen y otro, u otros, de destino, difiere de la posibilidad que tiene la música de circular y hacerse escuchar por medio de diferentes canales sin la necesidad de estar acompañada de un grupo de personas que viajen con ella y de contextos socioculturales que permiten su anclaje y resignificación en un lugar, o lugares, de destino.

Así mismo, al afirmar que debido a la globalización todo viaja o se interconecta de manera lineal y homogénea es negar la realidad. La globalización no representa lo mismo para todas las personas debido a que tanto el flujo de información, y de capital económico, como el acceso a los diferentes canales de distribución y consumo no es el mismo. La tecnología digital, especialmente

plataformas de *streaming* como Spotify, YouTube y Apple Music, han permitido que la música de cualquier parte del mundo esté disponible para audiencias globales y han abierto el acceso a una variedad de géneros y estilos musicales que antes eran difíciles de encontrar fuera de su contexto cultural original; sin embargo, el acceso tiene unos costos y requerimientos técnicos que algunas personas no pueden costear.

Y si bien la industria musical a finales de la década de los 80 del siglo XX puso a circular en lo que denominaron McLuhan y Powers como la *aldea global*, una serie de “expresiones musicales autóctonas y folclóricas” (Villareal, 2006, p. 21), bajo la etiqueta mercantil de la *world music* la cual lejos de aminorar las brechas entre los países del sur y el norte global incorporó a dichas “expresiones” en la estructura empresarial de los sellos disqueros como por ejemplo RCA Records, Columbia Records, EMI, Fonovisa Records, entre otros, propiedad de multinacionales. Y aunque los artistas pueden alcanzar audiencias internacionales por medio de estas empresas y sus estrategias comerciales, también deben navegar en un mercado competitivo y desigual.

Antes de la creación de esta “categoría de mercado musical” (Ochoa, 2003, p. 27) denominada como *world music*²³ ya existía la circulación e intercambio de estas músicas “autóctonas y folclóricas” entre sus mismos territorios y fuera de ellos, lo que ocurrió a finales de la década de los 80 e inicios de la de los 90 en el siglo XX fue la masificación de dicha circulación y la toma del control por parte de intermediarios y el desarrollo de relaciones mercantiles entre diferentes actores que hacen parte del proceso de creación musical.

Para la industria de las llamadas *world music* resulta imperativo hacer énfasis en el origen territorial de las prácticas musicales, así como la intervención tanto técnica como tecnológica del

²³ La sección musical de este capítulo se basa en las y los artísticas de bullerengue que circulan en las *world music*, que han sido ganadoras de premios de la industria musical a nivel internacional, Petrona Martínez, Totó La Momposina y Magín Díaz.

sonido desde los estudios de grabación, la creación de una imagen tanto del disco como de las y los músicos con el fin de que sean atractivos al mercado musical, el cual no necesariamente incluye a sus comunidades de origen; la creación de un mercado se liga al desarrollo de un andamiaje técnico y tecnológico. La *world music* “extrae (desloca) fragmentos musicales de los distintos universos culturales (correspondientes a cada pueblo y lugar) y los pone en un mercado global en el que los consumidores los recomponen en la particularidad de sus respectivos referentes y significados” (Villarreal, 2006, p. 24).

La *world music* ha sido uno de los tantos canales por medio de los cuales la música ha circulado siendo la exotización, tanto de la práctica como de sus intérpretes, uno de sus principales efectos. Esto se contrapone con los procesos de migración musical en donde han sido principalmente, no las únicas, las personas migrantes las que han dado a conocer y han puesto a circular en los lugares de destino las prácticas culturales propias de su país de origen.

El presente capítulo apela a una concepción clásica académica de concebir un apartado netamente teórico debido a la necesidad de desarrollar los dos conceptos centrales de esta tesis, *migración musical e imaginación*, desde sus orígenes epistemológicos particulares que considero ameritan tener un espacio de exposición y reflexión que genere las bases para su aplicación.

1.1.Música Migrante

Para Paul Gilroy “la música como la migración misma ha estado siempre en agitada evolución, a través de la absorción y la transformación, trastornando las supuestas ‘certezas’ de las culturas nacionales y étnicas desde los márgenes de estas culturas” (Campos, 2006, s/p). Así mismo, para Siankope y Villa (2004) tanto la música como las personas están en un constante viaje e interacción con los diferentes elementos que componen sus diferentes lugares de destino. La migración de la

música genera huellas (Carredano y Picún 2017) y transformaciones en las diferentes sociedades y culturas de origen como de acogida.

El antropólogo Miguel Olmos (2014), ha utilizado el concepto de *música migrante* en algunas de sus investigaciones sobre prácticas musicales, principalmente indígenas, en la frontera norte y noroeste de México. Al igual que en la teoría de Appadurai²⁴, para Olmos la migración en contextos globales ha generado cambios en las formas culturales tanto en los países de origen como en los de destino. Para Olmos, la música migra por el migrante, y son los sujetos quienes le otorgan vida, “afectos, emociones, sensaciones” (2020, p. 253) a cada manifestación musical.

Según el autor, si bien la música conserva el universo simbólico y de significado de “su matriz cultural de origen” (Olmos, 2020, p. 6) este se ve transformado debido a “las condiciones socioculturales que rigen el modo de vida de los migrantes” (Ibid.) en su nuevo lugar, o lugares, de destino; sin embargo, es importante analizar las interpretaciones realizadas por las y los nuevos sujetos que asumen esta práctica musical sin necesidad de tener con ésta el mismo lugar de origen. Tenemos entonces no solamente los migrantes que traen en su equipaje la música sino también, las y los residentes del nuevo contexto de destino que deciden incorporar esos nuevos sonidos a su paisaje musical.

La migración musical, siguiendo a Olmos (2014),

no indica el cambio de residencia permanente, sino que es definida como la difusión de los fenómenos musicales y culturales más allá de la conciencia de los individuos, pues si bien

²⁴ La teoría general de los procesos culturales globales de Arjun Appadurai, busca comprender las complejas “relaciones entre lo local y lo global” (Ribeiro, 2003, p. 40). En palabras del autor, “(...) he buscado reflexionar sobre ciertos hechos culturales y usarlos para explorar y abrir la discusión acerca de la relación entre la modernización como un hecho observable y la modernización como teoría” (Appadurai, 2001, p. 18). Así mismo, “(...) lleva implícita una teoría de la ruptura, que adopta los medios de comunicación y los movimientos migratorios (así como sus interrelaciones) como los dos principales ángulos desde donde ver y problematizar el cambio, y explora los efectos de ambos fenómenos en el *trabajo de la imaginación*, concebido como un elemento constitutivo principal de la subjetividad moderna” (Appadurai, 2001, p. 19).

es cierto que los sujetos viajan con sus músicas, éstas también son apropiadas por otras culturas independientemente de la voluntad de sus creadores. (p. 8)

A diferencia de lo que pasa con las poblaciones, la música tiene el poder de habitar diferentes territorios al mismo tiempo, sin embargo, la configuración del sentido difiere de acuerdo con los contextos sociales y culturales, así como de las personas que se reapropian de su práctica, “música que se transforma en el entorno nuevo o que lo transforma” (Kolb, 2017, p. 119).

A la par del concepto de *música migrante* se ha usado el de *música en movimiento*, sin embargo, como lo manifiesta Olmos (2020),

los motores que impulsan la movilidad de los géneros musicales, instrumentos o estilos musicales, obedecen a situaciones muy diferentes: no es lo mismo la movilidad de la música colonial que la migración de las culturas tradicionales, o las culturas musicales, en la era de lo que se ha llamado las industrias culturales de la era mediática (p. 7).

Autores como Laurent Aubert, en la compilación que hace en el libro “Musiques migrantes: de l'exil à la consécration” (2005), analiza la música migrante como un resultado de la globalización de las prácticas musicales a través de la premisa que “los músicos –al menos los músicos profesionales– [han] sido siempre migrantes, desertores y mestizos culturales (sic)” (citada en Mayer, 2008, s/p, traducción propia).

Para otros autores, la música que migra es una “música que camina” y “que se desplaza a otros ámbitos y espacios” (Híjar, 2006, p. 12). Es un continuo movimiento el que hace la música cuando migra, desde el momento en que sale de su “lugar” de origen, si es posible identificarlo, hasta que genera nuevas dinámicas de relocalización y nuevos anclajes. A su vez, también se ha identificado como una música “nómade” que “al migrar hacia nuevas ciudades se convierte en

intercultural” (Blanco, 2008, p. 34), debido a los intercambios que realiza con los diferentes contextos de llegada.

Ramón Pelinski (2000) en su investigación sobre el género musical del tango utilizó la categoría de “nómade” para analizar la desterritorialización de éste en el Puerto de la Plata, Argentina, y su llegada a diversas “ciudades y puertos del mundo” (p.203). Pelinski manifiesta que existe un tango porteño territorializado en su lugar de origen, y otro nómade el cual fue producido en la diáspora constituida por emigrantes, exiliados o por visitantes. El tango al entrar en contacto con otras músicas se reterritorializó y terminó siendo una “expresión musical mestiza” (p. 204), su materialización se puede apreciar en la creación de “clubes, talleres de danza, asociaciones” (p. 210). Para este autor, lo nómade se basa en el cambio de geografía, en el diálogo intercultural con otras músicas y en la constitución de puntos de encuentro, así sean virtuales, entre la comunidad o grupos de personas que gustan del tango. Apoyado de la categoría de transculturación, Pelinski da cuenta de los procesos de desarraigamiento y creación de una nueva cultura del género musical del tango.

La transculturación ha servido como marco conceptual desde el cual algunas personas han investigado la migración musical. Uno de los casos es el de Rafael Figueroa Hernández (2014), quien en sus estudios sobre el Son Jarocho en Estados Unidos y la música afroantillana en México considera que “La transculturación, para nosotros, es el proceso mediante el cual dos culturas se encuentran y se influyen mutuamente, dando como resultado la creación de una formación cultural inédita” (p. 127). El contacto entre dos grupos humanos, o más, genera influencias mutuas y cambios que permiten, en el caso de la música, la creación de formas de ejecución de determinado género o ritmo musical. En su podcast “Salsa mexicana” (2024), hace la aclaración que el uso de esta categoría no niega el origen de las prácticas culturales que han migrado a nuevos territorios

“pero sí, podemos pensar después de ciento y pico de años que ya se ha desarrollado una manera mexicana de hacer las cosas y esto se ha hecho en muchos lados”.

Otra categorización que se suele usar para analizar la migración y la circulación musical es la de diáspora. Para José Luís Campos (2006) “Cuando hablamos de diáspora musical nos estamos refiriendo a la música que ha migrado de lo local al primer mundo y que de allí es reinterpretada y proyectada a nivel global” (s/p). Sin embargo, la migración de la música no siempre se da entre el sur global al norte global, y este es el caso de la presente investigación como se analizará más adelante, tampoco se genera entre comunidades diaspóricas y su objetivo no es necesariamente colocar la música en un mercado global, a veces sus circuitos no traspasan lo local.

La música que “va y viene” o de “idas y vueltas” es otra apuesta analítica que algunas personas investigadoras han utilizado para analizar la migración de la música, pero no desde el punto de origen y los de llegada sino en su retorno a las comunidades “originarias” o aquellas en donde se gestó la práctica musical, o dancística. Mercedes Liska (2018), analizó el rol de las mujeres en el “desarrollo artístico y musical en la Argentina” (p. 14) a partir de la “disidencia de género y sexual” (ibid.) específicamente en la práctica musical y dancística del tango para ello, identificó el proceso histórico que llevó al tango fuera de las fronteras nacionales argentinas y cómo fue adoptado, y adaptado, en Europa, especialmente en París, y cómo regresó:

Con la revitalización de 1990 el tango volvía a tomar impulso y circular por los confines del mundo; turistas en Buenos Aires buscaban sus ámbitos, a la vez que los y las tangueras viajaban a Europa en calidad de especialistas y a la vuelta se traían algo de las prácticas de allá. Un tráfico de información constante y artesanal alrededor del baile. [...] La forma del tango consagrado se forjó en las “idas y vueltas” entre Buenos Aires y Europa principalmente. (Liska, 2018, p.42)

Un análisis muy interesante de hacer pero que necesita de un proceso de largo aliento de estancia y adaptación de un género musical en sus lugares de destino y de aceptación de los nuevos elementos adquiridos por parte de sus lugares de origen. Pienso en la cumbia, por ejemplo, un género colombiano que migró a diferentes países de Latinoamérica a mediados del siglo XX y que ha sido apropiada de diferentes maneras en los lugares de destino, la cumbia rebajada, la cumbia villera, la tecnocumbia, etc., pero que en Colombia solo se insertó en ciertos ámbitos como por ejemplo, el uso de la cumbia villera en ciertos cantos de las barras o aficionados de fútbol sin embargo, en la celebración del Festival Nacional de la Cumbia José Barros Palomino que se celebra cada año en el municipio de El Banco, Magdalena, no se aceptan este tipo de variantes de la cumbia.

La diferencia entre la circulación y la migración musical radica en que la *música migrante* no viaja sola ni de manera virtual, lo hace a través de una comunidad migrante que le permite ir de un territorio a otro y dotarla de una “matriz cultural” de sentidos y significados que se acompañan de un discurso sobre el cómo *es* y cómo *se debe interpretar*. Adicionalmente, en el proceso de migración las personas “se enfrentan a escenarios de novedad que les significan diseñar, construir, reproducir e imaginar estrategias que hagan menos incierta su inserción [y la de la música] en las sociedades de acogida” (Narváez, 2002, p. 55)

La música migra y circula ya sea entre localidades o de lo local a lo global, utilizando como intermediarios a los migrantes y a la tecnología que le permite no solamente desplazarse, sino también reproducirse y reinterpretarse. En este sentido la *teoría general de los procesos culturales globales* de Arjun Appadurai, proporciona un marco para entender la complejidad de las interacciones culturales en un mundo globalizado, aborda tanto las oportunidades como los desafíos que surgen de estas interconexiones, enfatizando la importancia de la diversidad cultural

y las dinámicas de poder e identifica, la restructuración de las sociedades y las culturas a partir de la migración, del flujo migratorio de las personas y de las imágenes, en la medida en que:

las personas y las imágenes se encuentran, de forma impredecible, ajenas a las certidumbres del hogar y del país de origen, y ajenas también al cordón sanitario que a veces, selectivamente, tienden a su alrededor los medios de comunicación locales o nacionales. Esta relación cambiante e imposible de pronosticar que se establece entre los eventos puestos en circulación por los medios electrónicos, por un lado, y las audiencias migratorias, por otro, define el núcleo del nexo entre lo global y lo moderno. (2001, p. 20)

Adicionalmente, estos flujos se desplazan en una compleja red de significados, “a medida que las personas se desplazan con sus significados y a medida que los significados encuentran formas de desplazarse, aunque las personas no se muevan, los territorios ya no pueden ser realmente contenedores de una cultura” (Hannerz, 1998, p. 24). Así mismo, estos flujos migratorios han generado que las formas culturales se encuentran en constante cambio, con fracturas y desterritorializadas, es decir, “carentes de regularidades, estructuras y fronteras euclidiano” (Appadurai, 2001, p. 59). Las culturas no solo se influyen mutuamente, sino que también generan nuevas formas de expresión y entendimiento.

La *migración musical* incorpora los dos tipos de flujos identificados por Appadurai, por una parte, los flujos de personas, es decir los y las migrantes que en su equipaje llevan sus diferentes pautas culturales y prácticas musicales, y por otra, los flujos de información que se compone de una compleja red de significación que sustenta y configura dicha práctica musical. En el proceso de migración musical la velocidad, la escala y el volumen de cada elemento que circula en las culturas globales, genera “canales cada vez menos isomórficos” (Appadurai, 2001, p. 51) que no solamente atraviesan las fronteras nacionales sino también, crea circuitos (Magnani, 2014)

de creación, producción y consumo cultural. Es así como “el campo de la transmisión de la cultura musical se ve seriamente afectado por las diversas maneras en que la música migra y se difunde entre las sociedades fronterizas [o no fronterizas]” (Olmos, 2014, p. 134). La migración no solo se caracteriza por el punto de origen y el o los puntos de llegada, se constituye en un proceso en donde interesa analizar cómo se componen los flujos, así como los canales y las formas en que se van reconfigurando las fronteras que contenían dicha práctica cultural.

Encuentro un devenir de la *música migrante* al momento en que se desplaza y circula fuera de sus comunidades y se ve inserta en una compleja red de significados y sentidos que va incorporando y que la transforma en otra práctica musical que no pierde conexión con la primera. En este proceso de migración musical, existe una selección de “ciertos rasgos estilísticos” (Blanco, 2008, p. 34) de la práctica musical, sin contar con los recursos humanos e instrumentales que se pueden encontrar en el lugar de destino, lo cual hace que ya no sea la misma práctica musical que salió de su lugar de origen a la que se trasplanta “en otros lugares y territorios” (Argyriadis et al, 2008, p. 19), generando una suerte de “nuevos hibridismos” (Ibid.).

La apuesta teórica por la *música migrante* me permite analizar la migración musical como un proceso de larga duración (Elías, 2009) en el cual la música viaja de un territorio de origen a diferentes lugares de destino, y durante ese viaje va surtiendo una serie de etapas hasta que logra anclarse “en nuevos contextos geográficos” (Carpio 2014, p. 6) e insertarse en el paisaje sonoro de dichas sociedades y culturas; así mismo, busco identificar tanto aquellas personas con las cuales la música ha migrado como los contextos sociales y culturales que permitieron que una práctica musical aflorara en un territorio y los procesos de globalización que consintieron su viaje y arraigo en una nueva sociedad.

La *música migrante* es un concepto que se ha ido nutriendo de los datos que he podido obtener en la realización de mi trabajo de campo tanto con músicos y músicas de México como de Colombia. He encontrado que la música ha acompañado a las y los migrantes en su desplazamiento desde su lugar de origen a sus lugares de destino, no obstante, ese acompañamiento lo ha realizado junto con otro tipo de prácticas culturales y estrategias que le han permitido al migrante y a la música anclarse en un nuevo territorio.

De acuerdo con la propuesta de Anna Lowenhaupt Tsing (2021), la migración crea interconexiones y nuevas redes sociales tanto a nivel local como global. Las interacciones y conexiones humanas, y no humanas, que se van construyendo durante el proceso de migración generan tensiones y conflictos entre las y los migrantes con las sociedades y comunidades de destino no obstante, más allá de ser relaciones problemáticas y complejas, la *fricción* que se genera permite oportunidades creativas de adaptación, entendimiento, colaboración y conocimiento ya que “El conocimiento que realmente puede cambiar el mundo es aquel que viaja y moviliza, que desplaza y crea nuevas fuerzas y nuevos agentes históricos a medida que avanza” (Tsing, 2021, p. 27).

La autora usa la metáfora de fricción para describir cómo las interacciones entre diferentes culturas y economías no son suaves ni lineales, sino que están llenas de tensiones, choques y oportunidades de innovación, “el ‘agarre’ de los encuentros en este mundo” (Tsing, 2021, p. 15). Esta perspectiva desafía la idea de que la globalización conduce inevitablemente a la homogenización y plantea la necesidad de aprender a vivir con la diversidad y las tensiones que surgen de ella. Es así como la migración puede verse como un proceso de fricción en el que personas de diversos orígenes se encuentran y negocian sus identidades, tradiciones y recursos en un nuevo contexto:

Quiero insistir en la importancia de los encuentros entre culturas diferentes y alejadas entre sí para la formación de todo lo que conocemos bajo el nombre de ‘cultura’ [...]. Las culturas se coproducen continuamente en las interacciones que yo llamo ‘fricción’ para resaltar el carácter extraño, irregular, inestable y creativo de las interconexiones de la diferencia. (Tsing, 2021, p. 19)

A través del *patchwork* en su trabajo de campo etnográfico, Tsing busca las conexiones peculiares entre las diversas culturas, prácticas y ecologías que se entrelazan y coexisten de manera heterogénea; implica reconocer las historias y las relaciones que se desarrollan en estos encuentros, resaltando cómo las diferencias pueden crear nuevas oportunidades para el entendimiento y la resistencia. La labor de los retazos o parches discontinuos, en lugar de tratar de entender una cultura como un todo cohesivo sugiere reconocer y explorar las diversas influencias y conexiones que la constituyen a través del reconocimiento de múltiples perspectivas dentro de una comunidad, del análisis de las influencias externas, globales, que interactúan con las prácticas locales, de la identificación de las narrativas entrelazadas y de considerar las dinámicas entre humanos y no humanos, así como las interacciones ecológicas que afectan a las comunidades. Como bien lo manifiesta “Las conexiones globales se hacen en forma de fragmentos, aunque algunos son más poderosos que otros. [...] Mediante los fragmentos, los etnógrafos pueden sumergirse en las competiciones movilizaciones del presente” (Tsing, 2021, p. 458).

Este enfoque de analizar las fricciones que se van desarrollando en los procesos de migración, me permite destacar dos elementos que serán importantes para la presente tesis: las interconexiones entre humanos y no humanos, y cómo las relaciones humanas y las redes sociales influyen en la producción de valor, específicamente en las habilidades, conocimientos y estrategias que traen las y los migrantes y que ponen a circular en la sociedad y cultura de llegada. Y la

diversidad y adaptación, en especial las estrategias que se crean y que permiten nuevas formas de *ser y hacer*.

La música migrante no solo refleja la fricción cultural, sino que también actúa como un espacio para la creatividad en tanto ofrece una rica perspectiva sobre cómo las interacciones culturales pueden dar lugar a nuevos estilos musicales y experiencias compartidas. A través de la música las y los migrantes conectan con su país, sociedades o comunidades de origen, con sus “raíces”, y además se adaptan a su nuevo lugar de destino por medio del diálogo entre los elementos culturales que llevan en su equipaje de origen con los que encuentran y aprenden al momento de su llegada. La música migrante fomenta redes sociales entre migrantes y comunidades anfitrionas. Estos espacios de encuentro son cruciales para la creación de conexiones, el establecimiento de nuevas comunidades, la generación de cambios y nuevas formas de organización social.

Ahora bien, Tsing en su propuesta teórica y metodológica explora cómo las fricciones entre especies, así como entre humanos y su entorno, pueden generar nuevas formas de vida y coexistencia. La migración influye en las prácticas ecológicas ya que las y los migrantes adaptan sus conocimientos previos sobre el medio ambiente a sus nuevas realidades; en cuanto a la migración musical, la relación con el entorno ambiental se puede identificar en la incorporación de sonidos, estilos, instrumentos y temáticas de las canciones de diferentes lugares.

En la presente tesis identifiqué las fricciones que se generan en el proceso de migración musical, los “espacio [s] de disputas y negociaciones simbólicas” (Appadurai, 2001, p. 20) que determinan los nuevos usos y significados que la música migrante va a incorporar en su anclaje a los nuevos territorios de destino, así como las diferentes estrategias de relocalización y adaptación las cuales se agrupan en lo que Appadurai manifestó como el trabajo de la *imaginación*.

1.2. La imaginación

En el Diccionario de la Real Academia de la Lengua, imaginación es “Facultad del alma que representa las imágenes de las cosas reales o ideales”, definición que no está muy lejos de lo que pensaba Descartes “Cualquier cosa que concebimos sin una imagen es una idea de la mente pura, y cualquier cosa que concebimos con una imagen es una idea de la imaginación” (Citado en García, 1995, p. 67) lo que lleva a pensar en que la imaginación es una acción humana que implica formar imágenes en la mente y representarlas. Ahora bien, imaginar es pensar y cada persona construye ideas e imagina de manera distinta a los demás.

Para Maurice Godelier (2020) “imaginar es una facultad de la mente y un acto consciente” (p. 6)²⁵, es “una de las condiciones previas de todas las formas de pensamiento y acción desplegadas por la humanidad” (p. 37) y en concordancia con Descartes sus productos son “representaciones (asociadas con emociones)” (ibíd.), haciendo la claridad que representar implica “una interpretación de la ‘realidad’ representada. Interpretar es tratar de comprender la naturaleza, el origen y la operación o funcionamiento de esta ‘realidad’ representada. Para comprender debemos empezar por imaginar” (p. 126). Si bien el proceso de crear ideas y pensamientos parte de los individuos para Godelier, la imaginación no se queda en un nivel individual sino que escala a lo colectivo en la medida en que ésta está profundamente enraizada en las estructuras sociales y culturales.

Imaginar es una forma de producir conocimiento y una facultad como bien lo manifestó Kant (2014). Adicionalmente, al “asumir la imaginación como una capacidad humana, brindamos un papel central a la imaginación en la construcción misma de la realidad” (Contreras, 2024, p.

²⁵ Traducción propia.

361), a través de la forma en que imaginamos el mundo influimos en la manera en cómo se construye y se habita. Ahora bien, las sociedades y culturas que pueden imaginar nuevas posibilidades son más capaces de adaptarse y transformarse frente a los desafíos y fricciones que se les plantea tanto a nivel interno como en relación con otras culturas o sociedades.

La diferencia entre la imaginación y los imaginarios radica en la relación con “lo real”. Es así que “no es lo mismo representarnos hechos que ya no existen pero que existieron en algún momento, como escenas de nuestra infancia, [...] hechos que aún no existen pero que existirán en el futuro, como unas vacaciones planificadas” (Godelier, 2020, p. IX), frente a “hechos que nunca podrán existir pero que podemos imaginar, como la invasión de la Tierra por arañas gigantes desde un planeta a miles de millones de años luz de distancia” (ibid.). Si bien todo lo que se piensa es previamente imaginado y por ende los imaginarios son productos de la imaginación, no todo lo que se imagina tiene la cualidad de realidad virtual, irreal o surrealista de los imaginarios, aunque “luego puede transformarse en realidades sociales, materiales y simbólicas (religiones, pero también sistemas políticos-religiosos)” (p. 125).

Sirva el ejemplo de la “invasión de la Tierra por arañas gigantes” para hacer la diferenciación entre la imaginación y la fantasía, en la medida en que la imaginación es tanto “creadora y constructiva, es imágenes, ideas o construcciones mentales que parecen guiadas por una predeterminación y de acuerdo con un plan concreto o finalidad, opuesta a la fantasía que carece de plan e intencionalidad” (Pérez, 1995, p. 11). A lo largo de la presente tesis analizaré tanto los imaginarios que se han generado alrededor del “ser” de un país o un territorio, como la puesta en marcha de la imaginación durante el proceso de migración y las estrategias que han permitido el anclaje en un nuevo territorio; faltándome espacio para la fantasía.

Otro de los teóricos de la antropología que han analizado la importancia de la imaginación en la construcción de realidades es Arjun Appadurai (2001), quien retoma este concepto a partir de dos corrientes teóricas: la de Emile Durkheim y de Benedict Anderson. En relación con el primero, identifica “las representaciones colectivas como hechos sociales, es decir, considerándolas trascendentes de la voluntad individual, cargadas con la fuerza de la moral social y, en definitiva, como realidades sociales objetivas” (Appadurai, 2001, p. 20). Las representaciones colectivas son formas del pensamiento compartido entre diferentes individuos de una sociedad y maneras de organizar y jerarquizar el mundo; son el origen social del conocimiento. Cuando Appadurai afirma que la imaginación al igual que las representaciones son hechos sociales y colectivos está argumentando que estas son formas de conocimiento, en tanto sentir y actuar, de los individuos en una sociedad.

Con el avance tecnológico de los siglos XX y XXI, las crisis económicas y los problemas de seguridad en algunos países, hizo que el imaginar en otros futuros posibles fueran necesarios y vitales para muchas personas alrededor del mundo,

Cada vez parece que más gente imagina la posibilidad de que, en un futuro, ellos o sus hijos vayan a vivir o a trabajar a otros lugares, lejos de donde nacieron. Esta es la resultante del aumento del índice migratorio, tanto en el nivel de la vida social nacional como global. (Appadurai, 2001, p. 21).

Benedict Anderson y su propuesta de las *comunidades imaginadas* sitúa históricamente el trabajo de la imaginación realizado por un determinado grupo de personas y reconoce la importancia que han tenido los medios de comunicación en la circulación de una serie de ideas e imaginarios sobre el Estado-nación “y el surgimiento de un mundo político posnacional” (Appadurai, 2001, p. 37). El “capitalismo de imprenta”, analizado por Anderson, permitió la

creación “de proyectos de afinidad étnica, que eran notablemente libres de la necesidad de una comunicación cara a cara e, incluso, de la necesidad de una comunicación indirecta entre personas y grupos” (Appadurai, 2001, p. 42). Hoy en día, los medios de comunicación de masas han producido comunidades “sin sentido de lugar” (Ibid.), razón por la cual Appadurai amplía el postulado de Anderson al denominar no solamente comunidades sino *mundos imaginados* “es decir, los múltiples mundos que son producto de la imaginación históricamente situada de personas y grupos dispersos por todo el globo” (Appadurai, 2001, p. 47).

Dichos mundos imaginados, están compuestos por lo que Appadurai (2001) analizó como *paisajes*, “bloques elementales” o estructuras de múltiples mundos dislocados, los cuales en la fricción que se genera entre lo global y lo local encuentran “momentos de divergencia y de articulación para crear, en cada lugar, estructuras de acción y significación distintas las unas de las otras” (Bueno y Ayora, 2010, p. 16). A través del conjunto de los cinco paisajes identificados: étnico, tecnológico, financiero, mediático e ideológico, Appadurai analiza los distintos canales por medio de los cuales migran las matrices culturales fuera de las fronteras de los Estado-nación.

El término de paisaje hace alusión a la fluidez, la fractura, la irregularidad con la que viaja la cultura y a la manera en la que se van “conformando constelaciones de eventos particulares y formas sociales” (Appadurai, 2001, p. 60). En el *paisaje étnico*, analiza el flujo de las personas que hacen parte de una sociedad y que de una u otra manera influyen “sobre la política de las naciones y entre las naciones” (Appadurai, 2001, p. 47) tales como los migrantes, los turistas, los refugiados, entre otros y otras que conforman un “entramado del movimiento humano” (Ibid.).

El *paisaje tecnológico* embarca los diferentes movimientos tanto técnicos como humanos que hacen posible que exista la mecánica y la informática. Aquí es importante no solamente la distribución de la tecnología sino también la fluidez de las personas entre las diferentes naciones.

En el caso de la música, si bien es importante la consolidación de la industria musical en diferentes países junto con el equipo técnico y humano que genera la producción de trabajos musicales, las y los músicos que se mueven entre naciones permiten la transferencia de conocimiento y técnicas de ejecución.

El dinero también fluye entre diferentes territorios y muchas veces los problemas financieros en una nación repercuten en las finanzas de otras es así como el *paisaje financiero*, al igual que los anteriores, no solamente se encuentran de manera dislocada e impredecible, sino que también sus movimientos responden, en muchos de los casos, a dinámicas de orden político y tecnológico ¿cómo tener acceso a los instrumentos que son hechos exclusivamente en otro país? ¿existe la posibilidad que algún migrante los pueda llevar o traer? ¿cómo pagarlos con una moneda local y que sea aceptada en el sistema financiero de otro país y más aún, que sea enviados internacionalmente?

Finalmente, en los paisajes que denomina Appadurai como *mediáticos e ideológicos* nos preguntamos ¿de qué manera los medios de comunicación han permitido, o no, la migración o circulación de la música de diferentes naciones? o ¿acaso han sido las telenovelas o el cine las que han permitido que no solamente las imágenes sino la música fluya de manera más rápida entre las diferentes fronteras naciones? sin embargo,

Dado que estas audiencias ven las líneas que separan los paisajes realistas de los ficticios de manera borrosa y poco clara, cuanto más lejos están situadas respecto de una experiencia directa de la vida metropolitana, mayor es la probabilidad de que construyan mundos imaginados quiméricos, estetizados, producto de la fantasía, sobre todo si se los mira con los criterios de alguna otra perspectiva y lugar del mundo, es decir, desde otros mundos imaginados. (Appadurai, 2001, p. 49)

Los paisajes ideológicos son los que a partir de una serie de imágenes y discursos han generado, de una u otra manera, la imagen de lo “nacional” fuera de sus fronteras. No obstante, “la fluidez de los paisajes ideológicos se complica, en particular, por la creciente diáspora (tanto voluntaria como involuntaria) de intelectuales que están constantemente inyectando nuevas cadenas de significados dentro del discurso de la democracia en las distintas partes del mundo” (Appadurai, 2001, p. 50).

La anterior clasificación que realiza Appadurai sobre los paisajes o los pilares del mundo dislocado, se yuxtaponen y relacionan entre sí y representan las condiciones de los flujos globales. Lo importante de los paisajes es “preguntarnos qué los mueve y cuáles son sus dinámicas” (Appadurai, 2001, p. 60). En este contexto de dislocación es la imaginación la que le permite a las personas aspirar a otros modos de vivir, a proyectar futuros posibles así estos estén más allá de las fronteras de lo “nacional”. Es allí en donde se presenta la posibilidad, -y la necesidad- de migrar y de reconstituir historias y reconfigurar “proyectos de étnicos” (Appadurai, 2001, p. 63) los cuales están adscritos a la nacionalidad y a los regímenes culturales y sociales de cada migrante.

En palabras de Appadurai (2000),

por un lado, es en y a través de la imaginación como los ciudadanos modernos son disciplinados y controlados por los Estados, los mercados y otros poderosos intereses. Pero también es la facultad a través de la cual surgen patrones colectivos de disidencia y nuevos diseños para la vida colectiva²⁶. (p. 6)

La imaginación es, por tanto, el lugar para las relaciones de poder, pero también para la resistencia, “no es ni puramente emancipatorio ni enteramente disciplinado” (Appadurai, 2001, p. 20). Desde allí, se conciben otras formas para relacionarnos socialmente no solamente a nivel local

²⁶ Traducción propia.

sino también en el ámbito global es, por ende, “un espacio de disputas y negociaciones simbólicas mediante el que los individuos y los grupos buscan anexar lo global a sus propias prácticas de lo moderno” (Appadurai, 2001, p. 20).

El trabajo de la imaginación en la migración musical permite estrategias de acción tanto para las y los migrantes que viajan con la música como para las personas que la adoptan como un nuevo elemento a su paisaje sonoro. Para las y los migrantes, la imaginación les permite manejar la añoranza por lo que se deja en el país de origen e incorporarse en la matriz cultural, sin olvidar las esferas económicas y políticas, del país a donde se llega. Para las o los nativos del país de destino, la imaginación permite acercarse y conocer la cultura de origen de las prácticas musicales migrantes; identificar la forma de ejecución musical, los significados y algunos de los usos de dicha práctica, adaptándolos a su paisaje sonoro y a los recursos tanto técnicos como simbólicos con que se cuenta.

Tanto Godelier (2020) como Appadurai (2001) analizan la imaginación como un proceso que tiene implicaciones en cómo construimos el tiempo y el espacio, de tal manera que “la capacidad de imaginar va más allá de estos diferentes momentos que se aferran al presente. Explora todas las posibilidades que ofrece la conciencia interior del tiempo. Permite que un ser humano, en cada momento, esté presente y no presente” (Godelier, 2020, p. 32). Por medio de la imaginación las personas migrantes proyectan diversos futuros posibles en espacios y contextos totalmente desconocidos; en donde el pasado da herramientas para la adaptación en un presente continuo y un futuro incierto, y las estrategias de anclaje transforman un espacio “de otros” para volverlo propio.

La imaginación es un hecho social, una realidad colectiva y “un elemento constitutivo principal de la subjetividad moderna” (Appadurai, 2001, p. 19) en la medida en que,

se volvió un campo organizado de prácticas sociales, una forma de trabajo (tanto en el sentido de realizar una tarea productiva, transformadora, como en el hecho de ser una práctica culturalmente organizada), y una forma de negociación entre posiciones de agencia (individuos) y espectros de posibilidades globalmente definidos. (Appadurai, 2001, p. 45)

Para Appadurai, los medios de comunicación masivos activan la imaginación debido a la circulación constante de imágenes y de información que van configurando un espectro de posibilidades no solo locales sino especialmente globales, potenciando la creación de nuevas subjetividades. La subjetividad en tanto forma de estar y ver el mundo se construye en relación con otros, es un proceso continuo en donde las y los individuos van incluyendo elementos que a su vez moldean nuevas subjetividades las cuales no se define de una vez y para siempre. Es a través de la subjetividad que las personas orientan su actuar, construyen sus percepciones y valoran su realidad.

En relación con la música, tanto las y los músicos migrantes como las y los nativos deben adoptar diferentes prácticas musicales con el fin de llegar a un público que tiene otro tipo de percepciones, sensaciones y gustos hacia determinados géneros y sonidos musicales. La subjetividad de las y los músicos se va interrelacionando con la subjetividad de su público, y la música debe ser capaz de incorporar una matriz de emociones y sentimientos que permitan acercar y transformar dichas subjetividades.

La *imaginación* es la que ha permitido que la música migrante, y sus practicantes, se adapte a nuevos contextos de destino y genere procesos de transformación que le permita entrar en el paisaje de las “prácticas locales” (Appadurai, 2001) y genere en los oyentes “significado [s] de las sensaciones y emociones que la música le despierta y que ‘evocan’ cosas sentidas e imaginadas en el transcurso de su propia vida” (Godelier, 2020, p. 54).

El uso de los conceptos *música migrante e imaginación* en la presente investigación, me han permitido analizar la migración cultural como un proceso de larga duración que si bien inicia con la imaginación de unos sujetos migrantes no necesariamente se ancla en los nuevos lugares de destino con estos mismos, sino con otros actores sean nativos o migrantes de otros países. Dicho proceso surte una serie de fricciones que conllevan transformaciones tanto en la técnica como en el significado de la música migrante, debido tanto a los elementos que va a encontrar en su lugar de destino como por las nuevas personas que van a adoptar y apropiarse dicha práctica musical. Como lo manifestó Ana Bella Pérez Castro, la imaginación se vincula

con las formas en que los grupos sociales se comportan como centros de acumulación simbólica de diversas relaciones, intermediaciones, conflictos y pertenencias. En este sentido, la imaginación aparecería como recurso sociocultural en la invención, mantenimiento y transformación de las identidades colectivas. (Citada en Contreras, 2024, p. 364)

Así mismo, el proceso de migración musical no es posible sin un trabajo de la imaginación que contenga “un plan concreto” (Pérez, 1995) y un conjunto de acciones que se ejecute antes, durante y después del viaje. A través del ejercicio de la imaginación las personas se proyectan fuera de las fronteras nacionales y construyen una serie de estrategias de acción que les permite anclarse en nuevos paisajes financieros, étnicos, técnicos, mediáticos e ideológicos.

La imaginación, como lo veremos a lo largo de esta tesis, es la que ha permitido que la música migre y no solamente circule puesto que diferentes actores han ido asumiendo como propia esta práctica cultural. Si bien la música viaja en la mochila de los migrantes, también la música es la que ha permitido acercar auralmente a culturas que están a cientos de kilómetros de distancia.

1.3.El bullerengue una música que migra y se imagina

A partir de la década de 1980, “las músicas asociadas históricamente a lo local” (Ochoa, 2003, p. 9), a un territorio y grupo humano en específico y que no hacían parte del canon musical del ‘Norte Global’, son grabadas y distribuidas por la industria con el fin de ser consumidas en lugares en donde jamás hubiesen podido llegar. Para Ana María Ochoa (2003), es a partir de esta época de finales del siglo XX en donde la música es dotada de dos elementos importante para su circulación: velocidad y masividad.

Sin embargo, lo anterior no quiere decir que la música hecha en los diversos rincones del mundo haya podido cruzar las fronteras tanto de los Estados- nación como de la industria fonográfica, en especial los sellos disqueros que graban producen y ponen a circular la música en el mercado internacional. Detrás de los procesos de globalización de las músicas locales, existen una serie de intereses políticos y económicos que permitieron “salir” de sus territorios locales y llegar a “las salas de nuestras casas” (Ochoa, 2003, p. 9).

En esta relación entre lo local y lo global, es importante resaltar que la *música local* que circula en la industria musical global, con velocidad y masividad, ha sido adaptada para que la “consuman públicos muy diversos” (Karush, 2019, p. 16) es decir, está mediada por lógicas estéticas del mercado lo que genera a su vez, que la información que acompaña dicha circulación no necesariamente sea la misma que se encuentra en la localidad de origen. Lo anterior, no implica concluir que las prácticas culturales y en especial la música, al estar en el ámbito de lo global pierda sus características constitutivas y se homogenice.

En el proceso de movilidad local – global existen dinámicas que son propias para cada caso, en estas intervienen elementos estéticos, estilísticos, técnicos y una compleja red de significados y sensibilidades musicales constitutivas de cada país o territorio. Como lo manifiesta Campos

(2006), “cuando un género musical es apropiado por otros grupos (...) en un cierto plazo de tiempo la música es transformada de una variedad de formas (letras, instrumentos, ritmos, melodías, etc.)” (s/p), lo que no necesariamente conlleva a “algo completamente nuevo” (ibid), sino diferente.

Teniendo presente esta relación entre las músicas locales y la globalización, propongo analizar el proceso de migración de un determinado género musical y las fricciones que se generan en las dinámicas de lo local y lo global sin perder de vista las relaciones que lo subyacen, los contextos sociales y culturales de las localidades de origen y destino, las personas que lo han sembrado, cultivado y aquellas que lo han vuelto a sembrar en otros espacios y épocas. Como lo manifesté anteriormente, serán los conceptos de *música migrante* e *imaginación* los encargados de guiar el análisis de la presente tesis. El objeto, y sujeto, de esta investigación es el género musical del *bullerengue* el cual tiene como punto de origen algunos territorios del Caribe colombiano, tal y como se podrá apreciar en el siguiente capítulo, y como destino la Ciudad de México.

En los siguientes capítulos presentaré los diferentes procesos que intervienen en el devenir de una práctica musical colombiana en un contexto mexicano. En el siguiente capítulo, “Entró por el mar, el bullerengue en Colombia”, se evidencia no solamente su origen sino también sus dinámicas internas. La práctica del bullerengue lejos de ser estática y homogénea ha tenido diferentes fluctuaciones en su oleaje, así como procesos de resemantización cultural, política, económica y de género lo que ha provocado tensiones entre sus mismos practicantes.

A nivel etnográfico, es importante presentar las diferentes historias que giran alrededor de esta práctica musical las cuales están muy ligadas al territorio en donde se han desarrollado y las formas en cómo han sido transmitidas de generación en generación en los principales municipios en donde se celebran los Festivales Nacionales de Bullerengue: Puerto Escondido, Necoclí y María La Baja.

A nivel global, se puede apreciar la circulación del bullerengue en el mercado de las *world music* y la importancia que han tenido, o no, los premios internacionales, como por ejemplo el GRAMMY²⁷ que han sido otorgados a artistas que de una u otra forma se relacionan con el bullerengue. Están los casos de la cantadora Toto La Momposina, ganadora en el año 2013, el cantador Magín Díaz el ‘Orisha de la Rosa’, ganador en el año 2018, la cantadora Petrona Martínez “La Reina del Bullerengue”, ganadora en el año 2021, y la nominación en el 2024 de la agrupación Tonada.

Por medio de las diferentes oleadas migratorias de personas colombianas en el exterior y la creciente industria de las *world music* de finales del siglo XX, géneros musicales como el bullerengue se dieron a conocer en otros países y fueron encontrando y construyendo diferentes espacios de circulación, intercambio e interacción con habitantes y músicas originarias de los lugares de destino, pero ¿cuál ha sido la importancia de llevar el bullerengue en el equipaje de los y las migrantes colombianas? Esta y otras más preguntas serán abordadas en los capítulos cuatro, “Yo no me llamo cumbia” y cinco, “La música migra y se imagina”.

Sin embargo, no han sido únicamente las personas migrantes colombianas en México, muchas ya nacionalizadas, las que generaron las estrategias para que se ancle el bullerengue en un nuevo territorio, también se debe a la existencia de agrupaciones musicales y de danza, junto con algunos espacios de circulación musical que han permitido que el bullerengue suene en el amplio paisaje sonoro de la Ciudad de México. Como bien lo manifestó Ramón Pelinski (2000), la creación de clubes, talleres de danza y asociaciones en los lugares de destino permite la

²⁷ “La Academia Latina de la Grabación® es una organización internacional sin fines de lucro dedicada a promover, celebrar, honrar y engrandecer la música latina y sus creadores. Fundada como el referente internacional de la música latina, la organización está compuesta por profesionales de la música y produce la Entrega Anual del Latin GRAMMY®, La Noche Más Importante de la Música Latina™, que reconoce la excelencia en las artes y ciencias de la grabación, además de ofrecer programas educativos y de asistencia a la comunidad musical por medio de su Fundación Cultural Latin GRAMMY®” (The Latin Recording Academy <https://www.latingrammy.com/es/la-academia-latina-de-la-grabacion>).

reterritorialización de una práctica musical y dancística. En dichos espacios se va creando un tipo de conocimiento sobre *lo que es* y *cómo es* determinada manifestación cultural a partir de la imaginación y los imaginarios de las y los transmisores como de sus receptores.

Identificar el proceso de migración musical del bullerengue en Ciudad de México implica analizar el trabajo de la imaginación y las fricciones que han estado presentes desde la creación del bullerengue, su desarrollo y los viajes que ha realizado fuera de sus territorios tanto a nivel local como global. Por medio de la imaginación, el bullerengue se ha proyectado fuera de sus comunidades, ha circulado tanto en diferentes ciudades y países como en medios de comunicación y certámenes internacionales como los GRAMMY²⁸, se han creado estrategias de relocalización y ha sido (re)apropiado por diferentes personas que lo han integrado a sus prácticas musicales y dancísticas.

Ha sido el trabajo de imaginación tanto de los migrantes como de las y los músicos, el público y organizaciones civiles en Ciudad de México el que ha permitido constituir lugares no solamente para el consumo musical sino también, para la generación de la práctica musical y dancística del bullerengue. Es en el terreno de la imaginación, donde se han sorteado las diferentes disputas y negociaciones simbólicas que se dan en la relación entre lo local y lo global, tal y como se presentará en los siguientes capítulos.

El proceso creativo del bullerengue en su nuevo lugar de destino se ve influenciado por aquellas ideas preconcebidas que se construyen a través de los discursos de las mismas personas migrantes como por la información, incluidos los estereotipos y los imaginarios, que circulan en

²⁸ Considero importante señalar que “Los Grammy otorgan prestigio, no recursos económicos ni beneficios directos, a los nominados y premiados” (García-Orozco, 2024, p. 26, traducción propia) es por ello que muchos artistas, como por ejemplo Magín Díaz, al ganar premios internacionales no ven un cambio a nivel económico. En la canción Rosa que interpreta Magín Díaz junto a Totó la Momposina y Carlos Vives, y que está en la selección musical de este capítulo, en una parte se escucha: “su Rosa se hizo famosa y la plata [dinero] nunca llegó”.

los medios de comunicación, las telenovelas y redes sociales sobre qué es Colombia, “la música colombiana” y la “música afrocolombiana”. Pero también por las diversas sonoridades que se encuentran en la República mexicana y de las matrices culturales de la cual hacen parte las y los músicos.

La migración del bullerengue también obedece a unos discursos del Estado-nación colombiano y de “regímenes de colombianidad” que han privilegiado algunas manifestaciones y prácticas culturales sobre otras. Es importante mencionar que los géneros musicales o las canciones más conocidas a nivel internacional son provenientes del Caribe colombiano: la cumbia, el vallenato o música de acordeón, el porro o la música de orquestas, principalmente. Hago la aclaración que, en el caso del reguetón, y aunque algunos artistas colombianos pueden ser famosos, este género musical no fue creado en dicho país.

Tanto la teoría de la ruptura de Appadurai como las conceptualizaciones de Olmos sobre música migrante, de Godelier con imaginación e imaginarios, la propuesta de Tsing de analizar y entender lo global y lo local desde las fricciones y la metodología de la etnografía multilocal de Marcus, constituyen el cuerpo teórico y metodológico de la presente investigación. La música circula y migra a partir de una serie de condiciones y elementos que son proporcionados por los seres humanos, en ningún momento esta tesis promueve la “humanización” o “personificación” de la música pero si afirma que ésta hace parte de la subjetividad de muchas personas y que tiene el poder de representar y materializar la imaginación, incluidos los imaginarios, de quienes la crean, la producen y comercializan, así como estimular la creación de ideas, imágenes, sentimientos, sensaciones y significaciones en sus oyentes.

No es solamente que la música viaje y circule, la música también migra y esto implica un proceso de larga duración en el cual intervienen diferentes factores y actores que permiten o no,

que ésta se pueda adaptar a un nuevo territorio. Este proceso de migración musical no es posible sin el trabajo de la imaginación el cual no solamente permite proyectar futuros posibles fuera de las fronteras, sino que también genera una serie de acciones y estrategias que permiten su anclaje en nuevos destinos. Que sea esta la oportunidad para mencionar qué entiendo como el anclaje de una práctica musical en nuevos territorios.

Anclar es una metáfora que me permite identificar las formas en que tanto los individuos como la música están sujetas, y subjetivadas, a un nuevo territorio, así como las fricciones que se generan con y en el nuevo lugar de destino. Imaginar futuros posibles implica predeterminación y finalidad (Pérez, 1995), identificar en dónde se podrá anclar. Al utilizar esta metáfora es importante manifestar que un ancla se puede dejar fija y se puede mover en cualquier momento, las anclas pueden ser de diferentes tipos y estilos y por lo general los barcos llevan dos anclas. El ancla siempre está conectada con una cadena o cuerda que le permite sujetar y dejar la embarcación en un solo punto, sin embargo, el ancla nunca podrá evitar que el barco se mueva y sufra alteraciones en su constitución ya que el lugar en donde se ancla siempre tendrá una serie de dinámicas naturales que no le permitirán estar estático.

Adicionalmente, el uso de esta metáfora remite al origen del bullerengue en Colombia y la llegada de navíos con personas de otros continentes que encontraron en las costas del Caribe Colombia un lugar para desembarcar y permanecer. Así mismo, y como se presentará en el próximo capítulo, ha sido mediante la navegación del mar que esta práctica cultural ha encontrado otros lugares para anclarse.

El bullerengue es un ejemplo de la modernidad desbordada que habla Appadurai (2001), ha generado una serie de rupturas en las fronteras nacionales permitiéndose migrar bajo sus propias dinámicas generando nuevas posibilidades de acción e imaginación. Ha conformado comunidades

de sentido, tal y como se presentará a lo largo de esta tesis, que van más allá de los límites y la regulación de los Estados-nacionales. Alrededor de este se han construido una serie de discursos sobre lo que *es* y cómo debe *ser*, que no necesariamente remiten a una homogeneidad sino todo lo contrario, a una heterogeneidad de sentir y pensar.

El bullerengue hace parte de la cotidianidad y de los periodos de fiesta en determinadas localidades caribeñas colombianas en particular, pero también de las prácticas musicales, no necesariamente cotidianas, pero si festivas, de un conjunto de personas músicas y bailarinas ubicadas en otras localidades que a través de la imaginación lo han dotado de nuevos sentires, significados e interpretaciones.

Capítulo 2.

Entró por el mar

Por el brillo de tus ojos, y el repique de tambores

Voy siguiendo aquí tus pasos y un collar de caracoles

Tienes magia cuando bailas, que agudiza mis sentidos

Y en la rueda una tonada que acelera mis latidos

(...) Bullerengue

Ay, me está invitando a bailar

Bullerengue

Al lado del inmenso mar

Bullerengue

La rueda te vine a cantar

Bullerengue

Pa que no puedas olvidar.

“Bullerengue”, Alma Negra.



<https://acortar.link/KZMITm>

Para Heráclito de Éfeso nada en el mundo permanece inmutable y por tanto el movimiento es una constante y un generador de cambios. La música, entendida como “un sonido humanamente organizado” (Blaking, 2003, p. 149), no es ajena a la premisa del movimiento y el cambio ya que

cuando la música viaja y circula en diferentes espacios y tiempos, va incorporando nuevos elementos y significados que la transforman

Desde su lugar o lugares de origen, si es que se pueden llegar a establecer, la música está constituida por una serie de lineamientos y “reglas” previamente establecidas por sus primeros practicantes, sin embargo, debido a la migración y circulación en otros lugares y por acción de diferentes actores no solamente se ve inserta en diversos procesos de resignificación sino también en dinámicas de innovación e intervención técnica, tecnológica y hasta discursiva.

El objetivo del presente capítulo, es identificar los movimientos que ha tenido la práctica musical dentro de su mismo territorio con el fin de establecer los antecedentes que le han permitido salir de las fronteras nacionales. De allí la necesidad de considerar una serie de “estrategias de seguimiento” que permitan estudiar dichas transformaciones en la música en las “diferentes localidades” en donde se producen, tal y como lo propone Marcus (2001, p. 113). Resalto que el origen del bullerengue es Colombia y que uno de sus lugares de destino es México, principalmente Ciudad de México.

Me sirvo de la propuesta metodológica de Marcus para analizar la migración de una práctica musical local en un contexto global, así como de “las conexiones, asociaciones y relaciones imputables” (Marcus, 2001, p. 112) que se generan alrededor de ésta. Rastreo no solamente un género musical desde su punto de origen y hasta uno de sus destinos, sino también a sus practicantes, sus metáforas, tramas, biografías, conflictos, fricciones y más aún, los flujos migratorios y de información (Appadurai, 2001) que han permitido sus respectivos anclajes en diferentes territorios.

Para identificar los distintos movimientos del bullerengue, es importante hacer un seguimiento a su biografía (Kopytoff, 1991) y no necesariamente porque sea una mercancía o un objeto de cambio, tal y como se ha simplificado en muchas oportunidades a la música, sino porque

es una práctica cultural que pone en evidencia los diferentes contextos sociales, políticos, económicos y hasta religiosos en los cuales se ha desarrollado.

2.1. La trama del bullerengue

Pero ¿qué es el bullerengue?, esta es una pregunta que tiene muchos matices porque apela a los diferentes sentimientos que genera en las personas que la interpretan, que la danzan y, que como yo, la consumen. Adicionalmente, el bullerengue en Colombia y más específicamente en algunos municipios de la región Caribe hace parte de la historia de muchas comunidades y personas que han crecido viendo y escuchando el bullerengue por medio de sus familiares.

Existe un cierto consenso con la definición de lo que es el bullerengue a nivel académico y con esto me refiero a las conceptualizaciones que se encuentran en las diferentes investigaciones que se han realizado sobre el mismo, sin embargo, estas no necesariamente son congruentes con las manifestadas por sus hacedores y hacedoras.

En las diferentes publicaciones sobre bullerengue es una constante encontrar que este hace parte del conjunto de los ‘bailes cantados/cantaos’, una categoría creada por el investigador y coreógrafo Carlos Franco (1987) quien junto con Gloria Triana y Totó La Momposina en la década de los 80 del siglo XX realizaron una serie de “visitas a diferentes sitios de la parte baja del río Magdalena y el Canal del Dique, allí tuvo cercanía con las músicas de Tambora, Bullerengue, Son de Negros, Lumbalú, entre otras” (Benítez, 2009, p. 56-57), y consideró que una de las similitudes más importante entre los 17 géneros que conoció en dicho territorio, es que la música no se puede desprender de la danza y viceversa.

Otra de las similitudes de los ‘bailes cantaos’ es que “se interpretan en celebraciones de alguna fiesta del calendario popular religioso, con acepción [*sic*] de la realización del Festival de Bullerengue de Necoclí” (Benítez, 2009, p. 57). Aunque como bien lo identifica Edgar Benítez

(2009), esto se puede deber a una coincidencia ya que estas fiestas religiosas coinciden con el calendario agrícola de muchos municipios además, en la mayoría de los casos las y los músicos de los ‘bailes cantaos’ no hacen parte de las procesiones católicas y no “pueden entrar a la iglesia” (íbid.) interpretando su música durante las celebraciones religiosas. Esta conceptualización es la más usada para clasificar al bullerengue no solamente a nivel académico (Velásquez, 1985; Muñoz, 2003; Benítez, 2009; Fundación Cultural Nueva Música, 2008; Rojas 2012; Lemoine y Salazar, 2013; Pérez, 2014; Pinilla, 2015; García, 2016a; Atencia, 2019; Hurtado et al., 2022; Domínguez, 2023), sino también por algunas personas bullerengueras.

Así mismo, identifican al bullerengue como un lamento (Rojas 2012; Rojas 2013; López et. al, 2022; Domínguez, 2023); que su historia está relacionada con la migración forzada de personas del continente africano al continente americano y a sus descendientes en Colombia (Zapata, 1970; Valencia, 1995; Benítez, 2000; Muñoz, 2003; List, 2012; Rojas 2012; Sarmiento et. al., 2012; Pérez, 2014; Ospina, 2015; Pinilla, 2015; García, 2016; Atencia, 2019; Ochoa y Gómez, 2019; López et. al, 2022; Bakari, 2024, García-Orozco, 2024) y que su lugar de origen se ubica en el “Caribe de Colombia y de la zona del Darién en Panamá” (Fundación Cultural Nueva Música, 2008, p. 17; Valencia, 1995; Ocampo, 2006; Pérez, 2014; Pinilla, 2015; Atencia, 2019; Ochoa y Gómez, 2019). En palabras del investigador Juan Sebastián Rojas (2013) “Tal como lo caracterizan los practicantes, el bullerengue es un lamento: un lamento feliz, uno de cuyas funciones son sacudir el sufrimiento y permitir a los artistas congraciarse ritualmente ellos mismos con la vida” (p. 7, traducción propia). Angélica Gómez (2019) considera que el bullerengue evidencia la “dualidad que representa la vida misma” (p. 19, traducción propia) por un lado el lamento y por el otro la alegría, elemento que también es analizado por Manuel García-Orozco (2024).

Adicionalmente, existe una clara mención a cómo está organizado un “conjunto” musical de

bullerengue, tal y como se puede apreciar en la siguiente cita de George List (2012)²⁹, y además, en qué momentos de la vida de las comunidades se hace presente.

(...) consta de un cantante, un coro que canta los estribillos y palmorea simultáneamente y tocadores de tambor mayor y llamador. Los tamboreros permanecen sentados, el solista y los coros de pie detrás de los músicos. La danza se efectúa frente a ellos. Los músicos y bailarines quedan rodeados por los asistentes. El cantante puede ser un hombre o una mujer (p. 136). (...) El bullerengue no se asocia con una fiesta particular, pero se realiza bajo ciertas circunstancias. Se puede realizar en “fiestas familiares”, es decir, en fiestas privadas en ocasiones como cumpleaños. (p. 472)

Sin embargo, en la investigación realizada por Manuel Pérez (2014) encontró que el bullerengue se ha usado en algunas festividades propias de la religión católica:

la música festiva por excelencia, con esta amenizaban sus reuniones y las celebraciones del calendario santoral popular, realizaban fiestas de Bullerengue durante las celebraciones de San Juan, San Pedro y San Pablo (24 y 29 de Junio) y luego desde la celebración de Santa Catalina (25 de noviembre), Inmaculada concepción de María (8 de diciembre), al 25 de diciembre, muchas veces las fiestas seguían hasta el 6 de enero. (p. 40)

Para Martha Ospina (2019), es muy importante retomar la definición que obtuvo durante su investigación y que está relacionada con el cuerpo y los sentimientos que genera,

Al decir de sus cultores, bullerengue significa jolgorio, bulla, bullaranga; una acción que interrumpe en el silencio. Bulla que era canto, tambor y baile: canto responsorial y toque de tambor contrapunteando en la improvisación, palmas e instrumentos disputándose la maestría, rueda de los cuerpos danzantes que uno a uno -pero siempre en pareja- rivalizan

²⁹ Etnomusicólogo estadounidense que estuvo realizando trabajo de campo en algunos municipios del Caribe colombiano entre 1964, 1965 y 1968.

por el glorioso centro de expresión y de mirada. El bullerengue es para sus cultores un sentimiento que nace en el momento en que se deja vibrar el tambor en el cuerpo, convirtiéndolo en canto y movimiento. (p. 211)

Para las y los investigadores antes mencionados el bullerengue es un *baile cantao*, circunscrito a una región en particular, que ha migrado constantemente como lo mostraré más adelante; su historia está relacionada con la Trata Transatlántica³⁰ y con lo que algunos y algunas denominan como la diáspora africana en Colombia; pertenece a una familia rítmica, está presente tanto en los ámbitos festivos como sacros, laborales y cotidianos de determinadas comunidades y sobretodo, no más ni menos importante, el bullerengue es el sentimiento que “nace” en la conexión entre el canto y el tambor, entre la cantadora, o cantador, con él o la tamborera³¹.

Sin embargo, esta práctica no siempre recibió el nombre de bullerengue según algunas personas entrevistadas algunos maestros o maestras cuando iban a reunirse con sus vecinos y vecinas a cantar, bailar o tocar sus tambores decían “me voy para el fandango”³² (Miguel Camacho, comunicación personal, 19 de octubre de 2022) así mismo, la división de sus estilos no era utilizada tal y como me lo manifestó una de las integrantes de la agrupación Corporación Cultural Abalenga “mi abuela nunca me habló de bullerengue sino de chalupa” (Comunicación personal, 20 de noviembre de 2022). No encontré elementos que permitieran identificar en qué momento se adjudicó el nombre de bullerengue y por qué, así como de la clasificación de sus variaciones, no

³⁰ La historia de la esclavización en Colombia, relacionada con la trata transatlántica, tienen sus inicios en la época de la Conquista y finaliza con la firma de la Ley de Abolición el 21 de mayo de 1851.

³¹ Algunas investigaciones sobre el bullerengue en Colombia utilizan el término tamborero para nombrar a las personas que ejecutan el tambor no obstante, en otras se manifiesta que “tambolero es una categoría nativa para denominar a los músicos que tocan tambor en el bullerengue, estableciendo una diferenciación con el tipo de tambor y de música que tocaría un tamborilero o percusionista” (Pinilla, 2015, p.3). Utilizaré el término tamborero en la presente tesis sin olvidar que algunas personas también usan tambolero.

³² Como bien lo manifestó Amparo Sevilla (2013) “a partir del siglo XVII los fandangos hicieron su aparición en casi todo el territorio virreinal, ora en el marco de las celebraciones religiosas, reuniones civiles u otros lugares de esparcimiento” (p.10)

obstante, en la investigación realizada por George List en la década de los 60 del siglo XX, encontró que las comunidades hacían mención al bullerengue. El investigador Edgar Benítez manifestó en su tesis que “Recuerdo mucho las charlas que tuve con Petrona Martínez y sus hijos durante varias noches en su casa de Palenquito a la entrada de San Basilio de Palenque. (...) También me habló de las grandes fiestas de Bullerengue que en algunos lugares llamaban Bureos, en otros Bundes, Fandangos o Bullerengues” (2007, p. 7).

El bullerengue no es solamente un género o un ritmo musical más del Caribe colombiano, su historia, en plural, está íntimamente ligada a la de sus comunidades y no se puede establecer la existencia del uno sin el otro. Es por esto que, al hablar de bullerengue es necesario conocer tanto a los territorios en donde se ha desarrollado como de las personas que lo erigen.

2.2.Biografía y territorio de una música

A nivel territorial, la República de Colombia se encuentra dividida por 32 departamentos³³, 1.123 municipios³⁴ y 5 distritos³⁵; los cuales a su vez, son agrupados en 6 regiones: Insular, Caribe, Pacífico, Andina, Amazonía y Orinoquía. En el último Censo de 2018, el estimado preliminar de la población es de 48,258,494 de personas de las cuales, el 51,2% son mujeres y el 48,8% son hombres; 1.905.617 de colombianos y colombianas son indígenas las cuales se concentra principalmente en los departamentos de La Guajira (20%), Cauca (16%), Nariño (10,8 %) y Córdoba (10,6%); 2.649 personas se autorreconocen como Gitana o Rrom y 4.671.160 como

³³ Cada departamento está dirigido por un gobernador o gobernadora y una Asamblea de Diputados, elegidos por voto popular. Tienen autonomía en sus recursos y sirven de entes de coordinación entre los municipios a su cargo y el Estado colombiano. Por lo general, sus servicios públicos están concentrados en las capitales de cada departamento o distrito.

³⁴ Están conducidos por un alcalde o alcaldesa y un Concejo Municipal y son elegidos por voto popular. Los municipios a su vez se subdividen en urbanos o rurales, siendo los barrios y comunas las denominaciones recibidas en la parte urbana y los corregimientos y veredas en la rural. Adicionalmente, está conformado por entidades territoriales indígenas y territorios colectivos de las comunidades Negras, Afrodescendientes, Raizales y Palenqueras – NARP.

³⁵ Son entidades territoriales especiales que también cuentan con alcaldía y Concejo Municipal.

Negro, Afrocolombiano, Raizal y Palenquero -NARP³⁶.

Figura 5. División político-administrativa de la República de Colombia



Fuente: Instituto Geográfico Agustín Codazzi,
<https://acortar.link/EAV8B9>

³⁶ Para más información, consultar la página del Departamento Administrativo Nacional de Estadística – DANE <https://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-por-tema/demografia-y-poblacion/censo-nacional-de-poblacion-y-vivenda-2018/cuantos-somos>

En este amplio territorio colombiano es en donde inicia el rastreo de la historia del bullerengue, específicamente en los departamento y municipios que realizan los Festivales Nacionales de Bullerengue: Puerto Escondido, departamento de Córdoba, Necoclí, departamento de Antioquía, y María La Baja, departamento de Bolívar. La realización de los Festivales en dichos lugares los legitiman como “cunas” del bullerengue.

Sin embargo, los Festivales solo son una parte de lo que se conoce como “La ruta del bullerengue”³⁷ ya que como se ha manifestado en diversas investigaciones sobre el bullerengue (Atencia, 2019; List, 1994; Fundación Cultural Nueva Música, 2008; Ospina, 2009), existe una relación entre el origen de éste con las personas víctimas de la trata transatlántica y en especial, con aquellos y aquellas que lograron escapar y sublevarse de sus captores y establecer territorios que se denominaron en Colombia como Palenques³⁸.

Esta relación también se puede observar a nivel estatal e internacional, ya que en el año 2008 fue inscrito en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial (LRPCI) de la UNESCO, el Espacio cultural de San Basilio de Palenque, “Primer pueblo libre de América” (Maya, 1998, p. 64), debido a que “abarca prácticas sociales, médicas y religiosas, así como tradiciones musicales y orales, muchas de las cuales tienen raíces africanas” (UNESCO, s.f.). Dentro de las prácticas musicales que hacen parte de este Espacio Cultural están: el “Bullerenge sentado”, el “Son palenquero” o el “Son de negro”, las cuales “acompañan las celebraciones colectivas tales como los bautismos, bodas y fiestas religiosas, así como las actividades de ocio”

³⁷ “La ruta del bullerengue” hace parte de un proyecto de turismo más grande denominado “La Ruta de la Cumbia y Músicas del Caribe”, iniciativa del Ministerio de Comercio, Industria y Turismo y Ministerio de Cultura de Colombia el cual busca incentivar el turismo cultural y reactivar la economía de los municipios y departamentos en donde se pueden encontrar diferentes prácticas musicales que llamen la atención de los turistas.

³⁸ “Es una comunidad fundada por los esclavizados que se fugaron y se refugiaron en los palenques de la Costa norte de Colombia desde el siglo XV. El término palenque se define como aquel lugar poblado por cimarrones o esclavizados africanos fugados del régimen esclavista durante el período colonial. De ahí que se convirtió en sinónimo de libertad ya que toda persona que llegaba a formar parte de un palenque era automáticamente libre”. (Ministerio de Cultura, 2009, s.p)

(UNESCO, s.f.).

Si bien a San Basilio de Palenque³⁹ llegaron personas que fueron consideradas como cimarronas, a finales del siglo XVI e inicios siglo XVII este no fue ni el primer ni el único palenque “sobre el territorio que hoy es Colombia” (Friedemann, 1998, p. 66), lo importante de éste es que sus pobladores lograron proteger y conservar su lengua palenquera y algunas de sus prácticas culturales sociales. Hoy en día, inicios del siglo XXI, en San Basilio no se encuentran agrupaciones que solo interpreten bullerengue pero si tamboreros y cantadoras que han participado en los Festivales Nacionales de Bullerengue y acompañando procesos musicales de grupos de otras regiones del país y a nivel internacional. En el Festival de Tambores que celebran en el mes de octubre, cercano al 12 de octubre, participan grupos tanto nacionales como extranjeros que interpretan bullerengue y otros ritmos musicales identificados con sonidos africanos o afrolatinoamericanos y caribeños⁴⁰. Adicionalmente, personas de diferentes lugares llegan a San Basilio de Palenque para conocer la historia y resistencia del “Primer pueblo libre de América” y aprender a tocar el tambor, esto debido a que Graciela Salgado⁴¹ (1929-2013) y su hermano Paulino Salgado “Batata”⁴² (1927-2004) son hitos a nivel nacional como internacional en la ejecución de tambor.

Los Festivales Nacionales de Bullerengue son importantes para poder rastrear la historia del bullerengue en Colombia ya que en los municipios en donde se desarrollan se encuentran

³⁹ “Los abuelos de Palenque no aceptan que se diga Palenque de San Basilio argumentan que el pueblo no es del santo sino el santo del pueblo, por eso se le debe llamar San Basilio de Palenque y no Palenque de San Basilio” (Restrepo y Pérez, 2005, p. 58).

⁴⁰ En el año 2024 Tiembo Prieto, agrupación mexicana, participó en dicho festival.

⁴¹ Fue la cantadora y tamborera de la agrupación “Las Alegres Ambulancias”, puesto que ocupó su hija Teresa Reyes “La Burgos” una vez Graciela Falleció.

⁴² Hizo parte del Ballet Colombia desde 1979 a 1985, participó en las producciones musicales de las cantadoras Estefanía Caicedo y Totó La Momposina. Fue tamborero en agrupaciones de Sexteto, en el grupo Alé Kuma y participó en algunas producciones del artista Cabas, entre otros más. Fue profesor de percusión y fabricaba tambores.

agrupaciones musicales, cantadoras, tamboreros y bailadores, semilleros musicales, e historias orales, y escritas, que establecen la relación entre el territorio y la música.

Es a finales de la década de los años 80 e inicios de los años 90 del siglo XX, que se crean en Colombia tres festivales de bullerengue el primero, en el municipio de Puerto Escondido, 1987, departamento de Córdoba; el segundo en Necoclí, 1988, departamento de Antioquia; y el tercero, en María La Baja, 1990, departamento de Bolívar. Estos nacen en una época en la cual en Colombia se vivía un ambiente de violencia generado por los narcotraficantes que atentaban y asesinaban políticos, policías, jueces, magistrados, periodistas; la delincuencia no solo robaba sino que también secuestraba; los paramilitares realizaban “limpieza social” en las ciudades y atacaba a las guerrillas en las zonas rurales; el Estado en vez de proteger a la sociedad civil, se alió en varias oportunidades con grupos al margen de la ley.

Así mismo, en ésta época un grupo de estudiantes y profesores de diferentes universidades y colegios, comunidades indígenas y afrodescendientes se organizaron para solicitar una Asamblea Constituyente que modificara la Constitución Política de 1886, dando paso a la Constitución Política de 1991 en donde se establece, entre otras cosas, que Colombia es un Estado pluriétnico y multicultural. Uno de los antecedentes de esta nueva Carta Magna es la movilización de organizaciones afrocolombianas quienes en la época de los años 70 del siglo XX exigen al Estado colombiano el cumplimiento de sus derechos, de allí se gesta la Ley 70 de 1993 la cual “regula las políticas relativas a las poblaciones afrocolombianas y garantiza la autonomía de sus prácticas culturales, reconociendo su contribución histórica a la construcción de la nación colombiana y estipulando marcos de igualdad mediante los cuales estas comunidades ahora serían reparadas” (p. 14-15). Reparación que aún está pendiente.

En medio de un contexto de violencia generalizada en las diferentes regiones colombianas y de movilizaciones sociales que exigen medidas y leyes “contra de la discriminación racial y por

la igualdad, [...] reivindicaciones que giran en torno a la diferencia cultural, el uso y manejo de los recursos naturales y la afirmación de la propiedad de los territorios” (Agudelo, 2019, SP), nacen iniciativas culturales que buscan no solamente sobrevivir a la violencia sino también “preservar” y “reivindicar” sus identidades, expresiones y prácticas culturales heredadas de generación tras generación.

La amenaza y presión que viven las comunidades a finales de la década de los 80 e inicios de los 90 del siglo XX no solamente venía de los actores armados legales e ilegales colombianos sino también de la tecnología. A mediados de la década de los 70 del siglo XX se da un proceso de electrificación en algunos municipios del Caribe colombiano, un proceso que si bien inició a finales del siglo XIX por medio de inversionistas privados es hasta finales del siglo XX que el Estado colombiano asume la generación, distribución y comercialización de la energía eléctrica; este acceso le permitió a algunas comunidades conocer por medio de los medios de comunicación masivos las nuevas producciones culturales y tendencias musicales que se estaban gestando en algunas de las principales ciudades colombianas y del mundo, llamando la atención de las recientes generaciones por lo “extranjero” y dejando de lado las prácticas y dinámicas propias de sus territorios.

El contexto local y global del multiculturalismo fue propicio para que personas en las regiones pensarán en la necesidad de hacer festivales que exaltara sus prácticas culturales más importantes, como la música, y las protegiera del olvido de las nuevas generaciones bajo la nueva consigna de un país “pluriétnico y multicultural”. El Estado colombiano no vio problema en otorgar los permisos necesarios para la realización de los mismos y apoyar su celebración a través de sus dependencias de cultura. Sin embargo, estos apoyos del Estado colombiano no solucionan los problemas estructurales “de pobreza, marginalidad y exclusión social” (Agudelo, 2019, SP.) en la que viven la gran mayoría de las poblaciones negras y afrocolombianas.

Las personas que organizan los festivales, como los de bullerengue por ejemplo, no solamente buscan el financiamiento para su realización sino que también imponen una serie de normas y reglas que las y los participantes deben cumplir. A través de los festivales se conserva una sola forma homogénea y estática de cómo debe ser la práctica, olvidando las diferencias que puedan existir dentro de sus mismos municipios. Para Juan Sebastián Rojas (2013), los festivales han folclorizado el bullerengue y han generado:

i) Estandarización de la práctica del bullerengue [...], ii) la revitalización de esta práctica cultural, especialmente entre los jóvenes intérpretes, y iii) el desarrollo de un conjunto desigual de relaciones sociales que marginan y desempoderan a los bullerengueros de la administración y los procesos de toma de decisiones de sus prácticas culturales. (p. 18-19)

Una de las reglas de los Festivales de bullerengue es que las agrupaciones deben interpretar los tres estilos o aires del bullerengue: *sentado o sentao*, *chalupa* y *fandango*. Existe otro aire que no se interpreta en los Festivales pero que algunas personas bullerengueras reconocen y es el *bullerengue porro*. Cada uno de estos, no solamente tiene unas características de interpretación musical particulares sino también, una serie de tramas que los hacen diferentes entre sí.

A nivel de formato musical, los tres aires del bullerengue están compuestos por un tambor alegre, un tambor llamador, una totuma con pequeños trozos de loza, el sonido de las palmas de las manos, el cual puede ser cambiado por unas tablitas que lo asemejen; un conjunto de coristas, una cantadora o cantador, y parejas bailadoras, tal y como se puede apreciar en la siguiente fotografía.

Figura 6. *Agrupación Bananeras de Urabá.*



Fuente: Tomada por la autora, octubre 2022.

La diferencia de cada aire está en el tiempo de ejecución musical ya que el *sentao*⁴³ es un estilo que se toca más lento, cuando se aumenta un poco más la velocidad se interpreta la *chalupa*⁴⁴, o *son alegre*, y si se incrementa más, aparece el *fandango de lenguas*⁴⁵ o *son pasiao*, el cual se usa para ir caminando y bailando durante largos trayectos. Ahora bien, el bullerengue porro

está en el medio del bullerengue sentado y la chalupa, un poquito más rápido que el sentado, un poquito más lento que la chalupa, la base rítmica muy diferente porque es un poco vallenatiada⁴⁶ [...] pasa de que en los festivales solamente califican tres aires son bullerengue sentado, chalupa y fandango de lenguas, no le dan la oportunidad al bullerengue porro entonces, muchas cantadoras y cantadores dicen vamos a hacer una chalupa aporreada, un bullerengue aporreado entonces no dicen porro como tal, bullerengue porro que es un aire del bullerengue [...]” (Cetsac, 2020)

Dentro de las tramas, estos aires responden a un aparente “ritual en la que las mujeres eran

⁴³ Un ejemplo es el que aparece en la lista de reproducción con el nombre “Déjala llorar”.

⁴⁴ Se puede escuchar “Yo me voy contigo”.

⁴⁵ “El vuelo” es un buen ejemplo de este tipo de aire musical.

⁴⁶ Referente a la forma de interpretar la percusión en la música denominada como vallenato, también del Caribe colombiano.

las protagonistas” (Ospina, 2019, p. 378) muy difundido por personas investigadoras, como Delia Zapata Olivella, y bullerengueras como Benjamín Díaz, fundador de la agrupación Palmeras de Urabá y del Festival Nacional del Bullerengue en Necoclí. La idea de un ritual femenino, permite justificar la forma en como las mujeres deben bailar cada estilo del bullerengue,

Debe verse la elegancia y el coqueteo entre el tambolero y la bailadora y de ella con el bailador. La bailadora tiene tres formas de manejo de la falda: la primera coloca la falda en la cadera y la acompasa con el movimiento de esta, significa que ya es una mujer y está lista para tener pareja [bullerengue sentao]. Segunda, coloca la falda al lado de los senos (los frota con el dorso de las manos), está diciendo que ya puede amamantar [bullerengue chalupa], tercero da giros adornados con la falda de acuerdo a lo que la música ‘ordene’ [bullerengue fandango]. (Citado en Ospina, 2019, pp. 399 -400)

La propuesta de George Marcus (2001) de seguir a las personas, objetos, metáforas, tramas, biografías y los conflictos que se presentan en el proceso de migración musical del bullerengue, me han permitido identificar que más allá de un concepto definido y acotado, el bullerengue configura las subjetividades de las personas que ejecutan esta práctica musical y dancística, y permite gestionar las emociones mediante la producción de sonidos, tanto en el canto como en la interpretación de los instrumentos, la composición de las líricas, en la expresión y movimiento del cuerpo.

Las emociones en el bullerengue están atravesadas por el *respeto* que sienten hacia esta práctica cultural y hacia las personas que durante años lo han hecho, tal y como me lo manifestaron varias personas bullerengueras en los municipios. Esta acción de respetar se vuelve observable en diferentes acciones que tienen las personas bullerengueras, la primera, cuando manifiestan aprecio y reconocimiento por aquellas que tienen una larga trayectoria en esta práctica. La segunda, es el ir a los territorios a aprender qué y cómo es el bullerengue directamente de los maestros y

maestras⁴⁷. Es no asumir que por ver algunos videos en redes sociales o asistir a uno que otro espacio o taller, ya se es conocedor o conocedora del bullerengue. La tercera, es identificar la importancia de lo enseñado, no distorsionar y deslustrar lo que por décadas se ha hecho. Finalmente, otra forma de respetar es participar ya sea bailando o cantando en los eventos bullerengueros cuando realmente se siente el llamado interno a hacerlo y no solamente por cumplir o llamar la atención del público.

Durante la realización de la “Feria Antioquia es Mágica” en octubre de 2022 en la ciudad de Medellín, la agrupación Renacer Ancestral, de San Juan de Urabá, se presentó como parte de las diferentes muestras culturales que debían presentar los municipios que hacen parte del departamento de Antioquia. En este evento, el director de la agrupación Haroun Valencia mostró una gran sonrisa en su rostro cuando vio que la integrante más pequeña de su agrupación salió a bailar. Al finalizar el evento me dijo que era sorprendente ver que por fin esa niña se animó a bailar ya que, al contrario de lo que yo pensaba, cada persona en las agrupaciones tienen la libertad y la autonomía de bailar en el momento que lo sientan, cuando identifican ese impulso interior a hacerlo, obviamente bajo los parámetros establecidos de cómo se baila en cada estilo del bullerengue.

⁴⁷ La importancia de los maestros y más aún de las maestras en el bullerengue, se abordará en el siguiente capítulo.

Figura 7. *Renacer Ancestral*



Fuente: Tomada por la autora, octubre 2022.

El bullerengue en Colombia más allá de ser un conjunto de sonidos, es una práctica cultural y social que está atravesada, y a su vez constituida, por las diferentes historias y conflictos que se generan en un territorio por parte de las personas que lo habitan. El territorio no es solamente un espacio físico, es una producción social constituida por las iniciativas, decisiones, deseos y relaciones que se crean no solamente entre los seres humanos sino también, como lo veremos a continuación, con la naturaleza y con los objetos.

- **Puerto Escondido, Córdoba**

Figura 8. *Letras de Puerto Escondido*



Fuente: Tomada por la autora, junio de 2022.

El bullerengue a Puerto Escondido fue traído por tres negrito [s] que llegaron a la playa del [T]iraco los cuales se desembarcaron de un botecito cantando, tocando con un llamado[r] o tambor macho y bailando acompañado por las palmas (...).

Edwin José Flórez Galvis, 2009.

Según el Plan de Desarrollo Municipal, 2020-2023, la extensión territorial de Puerto Escondido es de 417 km². Así mismo, los datos del último censo colombiano del 2018 indican que la población es de 19.474⁴⁸ de la cual el 69.4% se considera como afrocolombiano⁴⁹, el 3.5% como indígena y el 27.1% como no perteneciente a ningún grupo étnico. A diferencia de las cifras censales de todo el país, en Puerto se puede encontrar un mayor número de hombres, 10.118, en comparación las mujeres, 9.356.

Se encuentra ubicado en la Región Caribe, al norte del país, en el departamento de Córdoba. Para llegar al municipio, se debe ir a la capital del departamento, Montería, ya que de allí sale el transporte que va hasta el centro poblado de Puerto Escondido. El viaje dura aproximadamente una hora y treinta minutos, 67 km, por una vía en gran parte pavimentada; en el paisaje se divisan las sabanas y las cabezas de ganado que le dan fama a Córdoba de ser uno de los principales centros ganaderos del país.

Por esta vía deben transitar constantemente los y las habitantes de Puerto Escondido, porteños y porteñas, para acceder a los servicios públicos con mayor capacidad como por ejemplo hospitales o instituciones educativas. Una vez en el sector urbano, el desplazamiento a los diferentes

⁴⁸ La población total ajustada por omisión es de 23.649 personas.

⁴⁹ Debido a la disminución injustificada en el número de personas negras, afrocolombianas, raizales o palenqueras (NARP), en el censo del 2018 realizado en Colombia, diversas organizaciones afrocolombianas interpusieron una tutela ante la Corte Constitucional la cual, exigió al Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE) “elaborar y publicar en máximo 10 meses un estudio sobre las causas que llevaron a la disminución en la identificación de la población negra del país [...] la entidad deberá concluir el diseño de un Plan Integral de Preparación para el próximo Censo en materia de identificación de dichos pueblos” (El Tiempo, 23 de agosto 2022).

corregimientos y veredas se debe hacer en moto – taxi.

Figura 9. Puerto Escondido



Fuente: Tomado de GADM

https://gadm.org/maps/COL/cordoba/puertoescondido.html#google_vignette

El centro poblado de Puerto Escondido está rodeado al norte y al oeste por el Mar Caribe y la isla Tortuguilla,

A unos 30 minutos en pequeñas embarcaciones con motores fuera de borda se encuentra de la cabecera municipal, esta pequeña porción de tierra cultivada de cocoteros apta para la pesca y con hermosísimos paisajes submarinos como: el jardín del fuego, el valle del faro, la piedra del cacho, el pozo natural de agua dulce. Esta Isla es de propiedad privada, pero se pueden conseguir permisos para realizar paseos o excursiones. (Ramírez, 2010, p. 38)

“La playa en Puerto Escondido es negra”, dijo el profesor y músico Edwin Flórez⁵⁰ cuando me empezó a hablar de su municipio. En esta playa se puede caminar sin interferencia de parasoles, sombrillas, mesas o sillas, así como jugar fútbol, voleibol, o contemplar el mar y sentir los 31

⁵⁰ Licenciado en Educación Infantil con énfasis en educación física, recreación y deportes, Universidad de Córdoba, Especialista en Administración de la Informática Educativa, Universidad de Santander, y Magíster en Ciencias de la Educación, Universidad Metropolitana de Educación, Ciencia y Tecnología de Panamá. También es el dueño de la casa en donde me hospedé durante mi estadía.

grados centígrados que normalmente se perciben en este municipio.

La arena puede ser negra debido a la geomorfología del municipio. Puerto Escondido se ubica sobre la Serranía de Abibe la cual pertenece a la Cordillera Occidental, rica en materiales sedimentarios y metamórficos. El punto más alto se encuentra en el Cerro Tortugón, 280 metros sobre el nivel del mar; de hecho, la emisora local se llama “Radio Tortugón”.

Figura 10. *Playa de Puerto Escondido*



Fuente: Tomada por la autora, julio 2022.

A 1.4 km de la cabecera urbana, se encuentra un volcán de lodo azufrado el cual es uno de los sitios turísticos del municipio. Algunas personas que llegaban de visita a Puerto Escondido, incluidas las bullerengueras, van a conocer el volcán y a untarse en el cuerpo el lodo y luego bajan corriendo en dirección al mar con el fin de limpiarse.

Estos elementos geológicos podrían ser la principal razón del color de la arena. Adicionalmente,

Estas zonas de playa están conformadas principalmente por arenas cuarzosas de grano fino, algunos fragmentos de roca pequeños y restos de conchas. Tienen una berma poco desarrollada, al pie del acantilado, en donde se acumulan los materiales traídos por el mar y otros sedimentos y fragmentos de roca derivados del proceso de erosión de la zona de

acantilado. (Alcaldía Municipal de Puerto Escondido, 2016, p. 147)

De los 13 corregimientos que componen el municipio se destaca Cristo Rey y no es solo porque es el de “mayor extensión 5.282,56 hectáreas” (Alcaldía Municipal de Puerto Escondido, 2016, p. 233), sino porque tiene procesos de formación musical en bullerengue como, por ejemplo, el proyecto Chenche Bullé con el semillero de niños y niñas.

Figura 11. *Cristo Rey*



Fuente: Tomada por la autora, julio 2022. Casa de una de las integrantes de Chenche Bullé.

Las otras agrupaciones de bullerengue porteñas, Bullerengue Pa' Vendé, Fakelebó, Somos Caribe y los legendarios, pero extintos, Negritos del Caribe, se ubican en el centro urbano del municipio al igual que las letras “I Love Bullerengue” y la tarima “Eulalia Medrano”⁵¹ espacio en el que se han realizado las diferentes versiones del Festival Nacional de Bullerengue.

El origen del municipio y del bullerengue están totalmente ligadas. Tanto los primeros pobladores como el bullerengue entraron por el mar, al parecer en el año 1854, por medio de “los hermanos Blas, Alfonso, José, Nicomedes y Casimiro Díaz, procedentes de la Isla de Barú”, según

⁵¹ La ubicación de la tarima ha cambiado ya que en los primeros festivales, se ubicó relativamente cerca al centro del pueblo y hoy en día se hace a la entrada del mismo, en la zona de expansión urbana.

lo relata el profesor Rigoberto “Juan”⁵² Ramírez Naranjo (2008, p. 7) quien además es retomado, más no citado, en los diferentes documentos oficiales del municipio:

Estos pioneros, después de agotadoras jornadas de trabajo en la tala de árboles que encontraron como: Ceiba tolua, caracolí, roble, cedro, camajón, Ceiba blanca y campano, por las noches cantaban versos o tomados bajo el embriagante efecto de la cachimba (mascada de tabaco revuelto), acompasadas con palmadas y bailándolas entre ellos a los cuales llamaron canto de MACHO.

Es muy probable que el nombre dado a esta primera muestra folclórica se deba a que solo la cantaban y bailaban los hombres o los machos. (Ramírez, 2008, p. 7).

Tanto en la bibliografía consultada en el municipio como en los diferentes relatos de algunas y algunos músicos y pobladores, se confirman que

[...] arribó al caserío una familia de apellido Medrano, se cree que venía del Palenque de San Basilio y se dice que José Antonio Medrano construyó el primer tambor y lo forró con cuero de venado cauquero que ellos ‘cazaban para su alimentación’ y lo introdujo al grupo [musical] formado por los hermanos Díaz y crear así el primer grupo de bullerengue de Puerto Escondido. (Ramírez, 2008, p. 7)

Puerto Escondido, al parecer se constituyó a partir de la migración de unos hermanos provenientes de la Isla de Barú, aproximadamente 314 km por tierra, quienes según los relatos orales fueron “un grupo de esclavizados libertos”⁵³ (Flórez, 2009, s.p). Las noticias de un nuevo lugar para vivir se esparcieron por la región y generaron la llegada de habitantes como la familia

⁵² El profesor Rigoberto es mejor conocido en Puerto Escondido como Juan, esto se debe a una anécdota familiar y a cómo fue llamado cuando nació por parte de sus padres pero que por decisiones externas terminó llamándose Rigoberto. Esta historia migró a lo colectivo y la comunidad lo identifica y reconoce como el “profesor Juan”.

⁵³ Por medio de la Ley del 21 de mayo de 1851 en Colombia se declaran legalmente libres a las personas esclavizadas en todo el territorio.

Medrano y “campesinos del Sinú [...] fugitivos de la guerra de los mil días⁵⁴ y atraídos por la bonanza económica generada por la extracción de maderas finas, raicilla, caucho y canime” (Ramírez, 2010, p. 15). A inicios del siglo XX migró población indígena “procedentes del Bajo Sinú y del resguardo indígena de San Andrés de Sotavento los cuales, se acantonaron principalmente en los caseríos de Tuchín y Campo Bello en donde se encuentran actualmente” (Alcaldía Municipal de Puerto Escondido, 2016, p. 35).

Figura 12. “*I Love Bullerengue*”



Fuente: Tomada por la autora, junio de 2022.

La historia político-administrativa del municipio transcurre entre ser un corregimiento del municipio de Santa Cruz de Lorica⁵⁵ en 1923, luego un corregimiento del municipio de San Bernardo del Viento⁵⁶, ambos pertenecientes a la entonces Provincia de Cartagena, para posteriormente, en 1961, ser elevado a la categoría de municipio del departamento de Córdoba, el cual se creó en 1951.

⁵⁴ La Guerra de los mil días (1899-1902), fue un conflicto bélico colombiano que inició en el departamento de Santander pero que se extendió a diferentes regiones del país. La confrontación se dio entre los partidos políticos liberal y conservador, que disputaban por el poder del Estado colombiano.

⁵⁵ Santa Cruz de Lorica, es un municipio cordobés ubicado en el Caribe colombiano. Importantes personajes nacieron allí como la coreógrafa Delia Zapata Olivella, el médico y activista político Manuel Zapata Olivella y el escritor y diplomático David Sánchez Julia.

⁵⁶ San Bernardo del Viento, municipio cordobés situado entre la desembocadura del río Sinú y el mar Caribe.

Gran parte de la historia de Puerto Escondido giró en torno a Cartagena⁵⁷ ya que se debían trasladar hasta allí para hacer sus diligencias y trámites. De hecho, fue nuevamente el profesor Edwin Flórez quien llamó mi atención sobre el acento de su lenguaje ya que, como bien dijo, “nosotros somos costeños y no sabaneros” es decir, ellos y ellas hablan con un tono de voz y una dicción más cercana a la usada en Cartagena que a la cordobesa. Con estas palabras, el docente delimitó la relación del municipio con la Costa Caribe y el mar, pero no con las sabanas.

El tránsito entre los dos lugares, Puerto Escondido – Cartagena aún se mantiene. Ya sea por diversos trámites que acostumbran a hacer en la capital del departamento de Bolívar o por ir a visitar algún familiar que se ha desplazado a vivir allá. De hecho, todos los días sale un transporte público colectivo a las 7 a.m. para Cartagena y regresa aproximadamente a las 5 p.m. a Puerto Escondido; el tiempo de viaje es de aproximadamente 5 horas. Puerto Escondido ha mantenido un intercambio comercial de décadas no solo con Cartagena sino también con el Golfo de Urabá y Panamá.

Nuevamente las palabras de Edwin Flórez marcan un punto importante en la historia del municipio y del bullerengue, “el bullerengue no es africano, es afrodescendiente”. Para él, es importante hacer énfasis en la cultura afrodescendiente ya que al manifestar que esta práctica musical es africana “se desvirtúa lo que se hace acá”. Muchos de los procesos que adelantan los y las docentes en el marco de la cátedra afrocolombiana en Puerto Escondido, giran alrededor del bullerengue en tanto práctica afrocolombiana.

La cátedra afrocolombiana es un conjunto de herramientas pedagógicas que hacen parte del programa curricular de las instituciones educativas en Colombia, en los niveles de preescolar, media y básica primaria. Fue establecida mediante decreto 1122 de 1998, bajo el contexto de la

⁵⁷ Capital y Distrito Especial del departamento de Bolívar. Durante la época de la Colonia fue uno de los principales puertos por donde ingresaron miles de personas víctimas de la trata transatlántica de esclavos.

Ley 70 de 1993, la cual se basa en el derecho a la propiedad colectiva de la tierra por parte de las comunidades Negras, Afrodescendientes, Raizales y Palenqueras (NARP). Adicionalmente, esta Ley

tiene como propósito establecer mecanismos para la protección de la identidad cultural y de los derechos de las comunidades negras de Colombia como grupo étnico, y el fomento de su desarrollo económico y social, con el fin de garantizar que estas comunidades obtengan condiciones reales de igualdad de oportunidades frente al resto de la sociedad colombiana. (Congreso de la República de Colombia, 1993, Artículo 1, Capítulo 1).

Los profesores Edwin Flórez y Xiomara Marrugo⁵⁸, no solamente participaron en los diferentes espacios en donde se discutió la Ley 70 de 1993⁵⁹, al igual que la cantadora Emilia Galvis y el cantador Nicolás “El Cholo” Sáenz, sino que también han sido unos de los encargados de llevar a cabo la cátedra en las dos instituciones educativas del municipio de Puerto Escondido.

Figura 13. *Institución Educativa de Puerto Escondido*



Fuente: Tomada por la autora, julio 2022.

⁵⁸ Licenciada en educación infantil, especialista en Lúdica y Pedagogía y magister en Educación Intercultural por la Universidad de Córdoba.

⁵⁹ “(...) tiene como propósito establecer mecanismos para la protección de la identidad cultural y de los derechos de las comunidades negras de Colombia como grupo étnico, y el fomento de su desarrollo económico y social, con el fin de garantizar que estas comunidades obtengan condiciones reales de igualdad de oportunidades frente al resto de la sociedad colombiana” (Congreso de la República de Colombia, 1993, Artículo 1º)

Por ejemplo, la profesora Marrugo ha trabajado con niños y niñas de primero a quinto año escolar, utilizando el bullerengue como una práctica pedagógica que conecta con la historia del municipio y la cultura afrocolombiana. No obstante, la crítica de Xiomara y de Edwin a las instituciones educativas de Puerto Escondido es por la falta de “rectores y coordinadores étnicos”, o afrodescendientes, lo que ha generado falta de compromiso desde las mismas Instituciones con la cátedra y su población educativa.

El bullerengue ha sido utilizado con fines pedagógicos por algunas y algunos docentes en este municipio, con el fin de enseñar no solamente la historia del municipio sino también para transmitir la matriz cultural y social de su comunidad. Para la profesora Xiomara, el bullerengue permite “reescribir mi historia”, a partir del reconocimiento de “los saberes ancestrales” (Comunicación personal, 29 junio de 2022) que se encuentran presentes en las letras de las canciones, la tonada del canto, la interpretación de instrumentos y en la manera de bailar.

En uno de los relatos de una profesora entrevistada por Mesi Bakari (2024) en el municipio de Maria la Baja, Bolívar, se puede apreciar la importancia del uso del bullerengue en la etnoeducación,

No solamente el bullerengue es nuestro baile típico, sino que ese baile típico es un pretexto que se usa en la escuela para impulsar las competencias básicas, es decir, los conocimientos y saberes de los niños, ¿Por qué? Porque. . . los ritmos del bullerengue en las investigaciones se demostraron que desarrollan la motricidad fina y la motricidad gruesa en los niños y eso les ayuda a ellos a escribir y leer mejor, además de valorarse y sentirse orgullosos del bullerengue también los empoderados, como te diste cuenta hoy hay un empoderamiento identitario, todo el mundo orgulloso de que somos afros y maríalabajenses y el bullerengue es nuestra insignia del folclor. (p. 244)

Tanto los profesores antes mencionados, Flórez y Marrugo, como algunos cantadores y

cantadoras consideran que es muy importante para los derechos de la población afrocolombiana, la elección de Francia Márquez⁶⁰ como vicepresidenta de la República⁶¹, debido a su origen afrocolombiano y a su activismo político, ambiental, feminista y en defensa de los derechos humanos. Se ilusionan con la puesta en marcha de proyectos que les puedan beneficiar y más aún, contar con espacios en donde ser escuchados y visibilizados.

Figura 14. *Mural de Gustavo Petro y Francia Márquez*



Fuente: Tomada por la autora, Puerto Escondido junio 2022.

El “profesor Juan”, Aroldo Álvarez, Augusto Terán, Donaldo Díaz⁶², Myriam Flórez, Marta Barrios y Xiomara Marrugo fueron las personas que fundaron el Festival Nacional de Bullerengue en Puerto Escondido en junio de 1988, y establecieron tres objetivos: el primero era rescatar y difundir la “cultura ancestral `afroide`” (Ramírez, 2008, p. 48); el segundo, generar la integración de los diferentes bullerengueros y bullerengueras en un solo espacio, y el tercero, que se reconozca al bullerengue como “patrimonio de la cultura tradicional de Córdoba” (Ibid., p. 49).

⁶⁰ Adicionalmente, es la representante del movimiento político “Soy porque somos”; ha sido desplazada por la violencia y ha tenido atentados contra su vida. Lideró en el 2014 la “Marcha de los turbantes” denominada también “Mujeres Negras por el Cuidado de la vida y los territorios ancestrales” y, participó, en el mismo año, en una de las mesas de los Diálogos de Paz entre el Gobierno colombiano y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC). Es ganadora del premio Goldman de Medio Ambiente, 2018, y Joan Alsina en derechos humanos, 2019.

⁶¹ El período de gobierno de Gustavo Petro y Francia Márquez es 2022-2026.

⁶² Era el alcalde municipal elegido por voto popular en el año de 1988.

El Festival en todas sus versiones se ha realizado en el mes de junio, en ocasión de las fiestas cristianas de San Juan. Ángel Pastor, bullerengero de la agrupación Bullerengue Pa Vende y presidente del Festival Nacional de Bullerengue relata así el origen de este evento,

Es una historia muy bonita, la gente venía de por allá de los corregimientos y venían en sus burritos, antes no eran motos, sino que venían en sus burros, y en la orilla de la playa amarraban todo ese poco de burros y caballos y venían en junio que siempre hay cosecha de mamón y de mango, traían esos burros llenos de mamón y mango para venderlo y con eso que vendían lograban comprar roncito, cervecita. Entonces la gente aprovechaba y compraba mango, compraba mamón y se bañaban en la playa, era una romería de gente de todas las veredas, de todos los corregimientos. (...) Se hacía una fiesta y la alcaldía contrataba una banda de música, una banda pelayera, y esa banda tocaban en la orilla de la playa y allí bailaban, bebían y por la noche por lo general, siempre acá había una discoteca (...) y una caseta comunal y allí siempre traían alguna agrupación vallenata o una banda. Entonces la banda de la playa era gratis y mira que había competencias de atletismo, de carreras de caballos (...) en fin, esa era la diversión que había. En el año 1988 se le ocurre a mi tío [Rigoberto Ramírez] y a otro grupo de personas hacer algo para atraer a los turistas (...) Lo primero que se inventan es una “Muestra gastronómica y artesanal”, entonces invitan a dos grupos de bullerengue, invitan al grupo de bullerengue de Arboletes de los hermanos Suárez, de Ever Suárez y la mamá, [la familia Suárez Coa], y se llama “Orgullo de Arboletes” (...) también asistieron el grupo de San Juan Urabá, en el grupo de San Juan de Urabá estaba la familia Pacheco, donde estaba Emilce, los Pacheco Blanco, la mamá de Emilce, (...) entonces invitaron a esos dos grupos ¿por qué? por la cercanía, y lo hicieron ¿para qué? para rescatar el bullerengue de Puerto Escondido (...), habían grupos [de bullerengue de Puerto Escondido] que solamente tocaban en Semana Santa y en diciembre, para Navidad. (...) en el año siguiente, 1989 ya se formaliza eso como festival, en el primer

año [1988] le meten un reinado popular y lo hacen ellos con el fin de atraer más turistas, atraer más gente, a la voz de reina, belleza y todo eso (...) en 1989 ya asiste San Juan, nuevamente Arboletes y Necoclí por primera vez y allí gana el Festival con Palmeras de Urabá. (...) A partir de 1989 empezó a recibir apoyo de la administración municipal (...) después de eso las juntas han sido organizadas por personas del pueblo (...) y allí empezaban a administrar pequeños recursos que daba la alcaldía (...) ahora la alcaldía emana un decreto y se hace por medio de una fundación, ya la alcaldía no contrata con personas naturales por los montos (...) En este momento los que estamos en la Junta no hacemos parte de una fundación pero nos tocó hacer el Festival a través de una fundación. (Comunicación personal, 6 de julio de 2022)

La primera agrupación de bullerengue fue la conformada por los primeros pobladores del municipio a finales del siglo XIX con miembros de las familias Barrios y Díaz, tal y como lo narran en sus respectivas investigaciones los profesores Edwin Flórez (2009) y Rigoberto Ramírez (2008, 2010). Posteriormente, en la década de los 50 del siglo XX los hermanos Robinson, Guadalupe y Galatea Morelo fundan la agrupación “Los Negritos del Caribe” la cual tuvo a lo largo de los años diferentes integrantes como por ejemplo las cantadoras Eulalia Medrano “Ula”, Julia León, el cantador Tito Ávila Horta, los tamboreros Julio Galván (tambor alegre) y Lucas Mármol (tambor llamador), en la totuma Ramona Horta “y las coristas Emérita y Cruz Banquet [,] Georgina Atencio y Asunción Fuente entre otras” (Ramírez, 2010, p. 67). En 1987 se crea la agrupación “Eulalia Medrano”, en 1989 “Son Caribe” la cual es la única que aún sigue vigente con el cantador Nicolás “El Cholo” Sáenz, la cantadora Emilia Galvis y el tamborero Edwin Flórez.

Figura 15. *Bullerengueros y bullerenguera porteña*



Fuente: Tomada por la autora, junio 2022. Julio Galván, Emilia Galvis y Nicolás “El Cholo” Sáenz.

Según las y los bullerengueros porteños, el bullerengue entró por el mar a través de migrantes de la Isla de Barú, departamento de Bolívar, quienes a su vez eran cimarrones o descendientes de los mismos. Una vez se estableció el bullerengue en Puerto Escondido, “se llevó a Necoclí y a María la Baja”, tal y como lo manifestó “El Cholo” sin embargo, en los municipios bullerengueros esta afirmación se desmiente para dar paso a una historia más propia.

- **Necoclí, Antioquia**

Figura 16. *Necoclí*



Fuente: Tomada por la autora, octubre 2022.

Para el año de 1509, Alonso de Ojeda después de saquear la costa Occidental del Golfo, desembarca en la aldea indígena de Urabá y construye el caserío y la fortaleza de San Sebastián de Urabá, al norte de lo que hoy es Necoclí; asentamiento de corta duración, pero de importancia en la historia, dado que fue reconocida como la primera colonización en tierra firme en el Nuevo Mundo. (Cardona, 2013, p. 35)

Necoclí es un municipio ubicado en el departamento de Antioquía, rodeado por el mar Caribe, lo que le ha permitido que su actividad económica principal sea el turismo. En palabras de Guillermo Cardona (2013) “Los noventa y cinco kilómetros de playa, los paisajes naturales aún existentes como la ensenada de Rionegro, la tranquilidad y serenidad del pueblo, la amabilidad y alegría de sus gentes, las aguas dulzanas y tranquilas del Golfo” (p. 86), convierten a este municipio como un referente turístico y como se evidencia más adelante, una ruta para muchos migrantes que quieren llegar a Estados Unidos.

Según el último Censo realizado en 2018, Necoclí tienen un total de 38420 personas de las cuales, el 47.9% se considera como afrocolombiano, el 3.9% como indígena y el 48.1% como no perteneciente a ningún grupo étnico. Adicionalmente, las mujeres son 19.326 y los hombres 19.094 y su proceso de poblamiento, es el resultado “de múltiples procesos de colonización y movilidad” (Universidad de Antioquia, 2021, p. 5), debido, al parecer, a la explotación de recursos naturales.

En el año 1501 Rodrigo de Bastidas y Juan de la Cosa llegan a la Costa Caribe, específicamente al Istmo de Panamá y al Golfo de Urabá, hoy en día territorio colombiano, para hacer las primeras expediciones y encontrar tierra firme, “llegaron (...) en busca de oro e indígenas esclavos para venderlos luego en la isla La Española. Después de ocupar estos dominios por varios meses y saquear sus pertenencias se embarcan nuevamente” (Cardona, 2013, p. 35).

Figura 17. Tapón del Darién



Fuente: Saberes y ciencias

<https://saberesyciencias.com.mx/2022/08/05/darien-territorio-estrategico-disputa/>

Durante la República de la Nueva Granada (1831-1858), se conforma el “territorio del Darién”, hoy conocido como el Tapón o Selva del Darién, compuesto por la provincia del Darién en Panamá, las comunidades indígenas transnacionales Guna, Cunacunas, Emberá; el norte del departamento del Chocó y el oriente del Golfo de Urabá,

por este territorio del Darién, transitaban permanentemente todos los cargamentos de oro y plata que viajaban en barcos desde Perú para atravesar el Istmo y llegar a Portobelo, un puerto ubicado en el Caribe donde hacían escala las flotas españolas en el camino de ida y vuelta de España hacia América. (Orozco, et all., 2012, s.p)

En 1820 llegan a Necoclí personas provenientes de la Isla de Barú “dedicados, a la caza de tortugas de Carey que abundaban por los lados del cerro del Águila” (Cardona, 2013, p. 43); a mediados del siglo XIX la explotación de la raicilla atrajo diferentes colonos, al igual que la caza de caimanes en el río Mulatos. Al finalizar el siglo, 1883, llegaron personas en búsqueda de trabajo en la compañía internacional de explotación de maderas “Emery”, y otras, se fueron asentando en la desembocadura del río Totumo para realizar actividades de caza y pesca.

Al igual que en Puerto Escondido, Guillermo José Cardona Moreno en su libro `Municipio de

Necoclí, paraíso en el Caribe Colombiano' (2013), manifiesta que “Sabemos ya de nuestra descendencia bolivarense (Barú, Tierra Bomba, Bocachica, Cartagena); fueron estos primeros pobladores, a principio del siglo XX, negros de Barú, quienes trajeron el bullerengue a Necoclí” (p. 106). Al parecer las primeras mujeres bullerengueras en el municipio fueron: María Murillo y Basilia Berrío, entre otras.

Aquí cabe hacer referencia a la vereda El Bobal; fortín del bullerengue en Necoclí, de allá venían en una fiesta primigenia que se hacía en Necoclí, conocida como El Carnavalito, a cantar bullerengue Los Balceiros, Los Moya y otros Bobaleños. Quedo para la historia un canto muy difundido en todo Urabá:

En la punta del Bobal

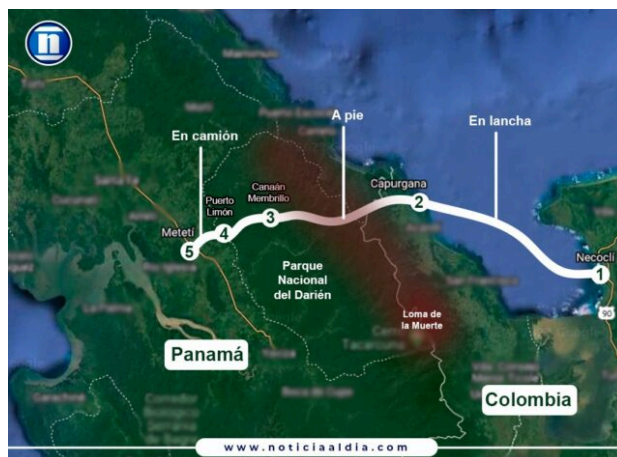
Hay un gavián sin pluma.

Juan Balceiro no se baña

Porque no tiene totuma. (Cardona, 2013, p. 106)

Para 1821, Panamá se une a la Gran Colombia (1819-1831), un Estado conformado por Colombia, Venezuela y Ecuador. Posterior a la disolución de este Estado, Panamá siguió siendo parte de la República de la Nueva Granada (1832-1858), la Confederación Granadina (1858-1863), los Estados Unidos de Colombia (1863- 1886), y de la República de Colombia (1886). En 1903, debido a los intereses de Estados Unidos por tener un Canal que “uniera el Atlántico y el Pacífico” (Orozco, et al., 2012, s.p), y que pudieran ellos controlar, se empieza a gestar el proyecto de construcción del Canal de Panamá lo que provoca tensiones entre Panamá y Colombia y la posterior separación de estos dos territorios. Sin embargo, los intercambios sociales, culturales y económicos entre las poblaciones tanto del Istmo de Panamá como del Golfo de Urabá y sus alrededores permanecieron por mucho más tiempo.

Figura 18. Ruta desde Necoclí a Panamá



Fuente: Noticia al Día, <https://acortar.link/OvBFAb>

Actualmente, desde el Golfo de Urabá, específicamente desde Necoclí, se puede llegar a Panamá por medio de una embarcación o buque el cual llega primero a Capurganá, Chocó, y una vez allí,

se abren dos opciones: tomar un bote desde Capurganá (Colombia), hasta Carreto (Panamá) y luego cruzar la selva caminando durante dos o tres días hasta llegar a Canaán Membrillo (Panamá).

La otra alternativa implica caminar desde Capurganá hasta la comunidad indígena panameña de Canaán Membrillo, lo cual puede tomar entre siete y diez días. (Noticia al día)

Durante la realización del Festival de Bullerengue de octubre de 2022, se declaró en Colombia emergencia humanitaria (El Tiempo, 12 de octubre 2022; Semana, 14 octubre de 2022; Defensoría del Pueblo, 11 octubre 2022), debido a la gran cantidad de migrantes que se encontraban en Necoclí esperando pasar a Panamá y seguir su ruta hasta Estados Unidos (El País, 15 de octubre 2022).

Para llegar a Necoclí⁶³ desde el interior de Colombia se tienen tres opciones la primera, es por la misma vía que va de Montería hacia Puerto Escondido pero en vez de doblar a la derecha hacia

⁶³ Existen algunos aeropuertos en municipios cercanos a Necoclí, como el de Apartadó. Las siguientes rutas son las que llevan directamente a Necoclí, sin necesidad de hacer escalas.

este último, se sigue derecho, aproximadamente tres horas, hasta que termine la carretera en Necoclí. La segunda, es llegar por el interior del departamento de Antioquia especialmente por la vía que sale desde su capital Medellín y viajar durante siete horas. O la tercera, es vía aérea desde Medellín hasta el recién inaugurado, 2022, aeropuerto de Necoclí.

Tal y como lo manifestó Ángel Pastor Ramírez, en 1989 el único grupo de bullerengue que existía en Necoclí era Palmeras de Urabá el cual fue creado en 1986 por Benjamín Díaz. Esta agrupación en sus inicios estuvo conformada por 14 mujeres y 8 hombres entre las edades de 50 a 90 años. Su cantadora principal fue la señora Eloísa Garcés “Doña Eloa”, madre de dos de las actuales bullerengueras del municipio.

Figura 19. *Mural en homenaje a Eloísa Garcés*



Fuente: Tomada por la autora, octubre 2022. Casa de la Cultura de Necoclí.

“Doña Eloa”, nació en el corregimiento de Zapata del municipio de Necoclí, hija de Manuel Garcés “Pito de Lata”, músico gaitero⁶⁴ y de sexteto⁶⁵. Desde muy niña, según el relato de su hija la cantadora Darlina Sáenz, “Eloa” se escondida para ver a su padre con sus agrupaciones y que

⁶⁴ Intérprete del instrumento musical aerófono denominado chuana o gaita colombiana.

⁶⁵ Un sexteto es una agrupación musical conformada por seis músicos, interpretan diferentes ritmos. Su historia se remonta a inicios del siglo XX en la región del Caribe Colombiano y fueron inspirados por los conjuntos de Son Cubano los cuales, fueron conocidos debido a la migración de personas cubanas que llegaron a la construcción de ingenios azucareros cerca a los palenques colombianos.

fue de esta manera que aprendió a cantar y a componer canciones. Desde muy joven cantaba rancheras, baladas, salsa; una de sus canciones más populares fue la que le compuso a su vecina Juana Miranda⁶⁶:

El palo de Juana Miranda no tiene comba ehheh,

Tanto como le llueve y no le retoña

¡Ay Juana Miranda!

No tiene comba

Fue Benjamín Díaz el que al escuchar a Eloa le dijo “tú vas a ser la cantadora de mi grupo” a lo que responde ella le responde “no, yo no canto bullerengue”. Tiempo después la logra convencer para que sea la voz principal de la agrupación Palmeras de Urabá, cuando ella tenía más de 40 años.

En palabras de Darlina, “mi madre era muy conocida en todas partes, se dio a conocer no tanto con su arte que ella tenía, sino también porque ella tenía una amistad con todo el mundo, una amistad única” (Comunicación personal, 18 de octubre 2022). Siempre quiso tener su casa propia, pero no le fue posible porque cuando Benjamín Díaz fue el alcalde de Necoclí, 2004 - 2007, y Anibal Gaviria el gobernador de Antioquia le adjudicaron una casa, pero debido a que no tenía los \$500.000 COP⁶⁷ que debía pagar no se la entregaron. De esa manera, Eloa se quedó sin cumplir su sueño.

Darlina manifiesta que Eloa murió de cáncer en la matriz a la edad de 73 años, “el día que Eloa muera/debajo de su tambor/que la lleven al cementerio/debajo de su tambor/cuando la estén enterrando/debajo de su tambor/que le lleven un ramo de flores/debajo de su tambor. Eso me lo acabo de inventar -asegura con orgullo-.” (Eloísa Garcés; Palmeras de Urabá, citado en Benítez,

⁶⁶ En el siguiente enlace se puede ver y escuchar un poco de la historia de esta canción:
<https://www.youtube.com/watch?v=MwnarNXDbg&t=21s>

⁶⁷ Aproximadamente \$3,000 mxn.

2000, p. 4).

Figura 20. *Darlina Sáenz*



Fuente: Tomada por la autora, octubre 2022.

Cuando Darlina y su hermana Arlenys, también cantadora, eran niñas, sus padres se separaron, “se dejaron”, es así como ellas se van a vivir con su papá Rafael Sáenz Madrid, de Puerto Escondido y hermano de Nicolás “El Cholo” Sáenz, y su madrastra al corregimiento Botijuela, en Necoclí, a la finca de su tía María Catalina Madrid. Cuando el padre muere, Darlina con 12 años y por indicaciones de su madrastra, se va nuevamente a vivir con su mamá y sus otros medios hermanos a Zapata.

A la edad de 32 años, Darlina se va a vivir con el papá de sus cuatro hijos a Cartagena de Indias y en el 2008 regresa a Necoclí debido a que su compañero fallece y decide quedarse en el municipio ya que su madre, Eloa, le dice

Darlina, para que quede en el grupo Las Palmeras [de Urabá], hija, tu sabes que eso es algo que no se puede acabar, algo que no se puede morir sino que tiene que continuar. Mira lo bonito que es que cuando tú te vayas, que Dios te vea y te bendiga hija, que vas a hacerme esos turnos a mí, vas a quedar aquí [...] vas a quedar como esa cantadora marca en el municipio de Necoclí. Muy bonito cuando tú te veas en una tarima, cuando te veas por fuera

cantando, de eso que te deja tu madre, ese legado tan bonito que te va a dejar tu madre. No te voy a abrir las puertas de este grupo sino también de mi corazón y en ese grupo fue que yo quedé. (Darlina Sáenz, comunicación personal, 18 de octubre 2022).

Darlina inicialmente no acepta porque le dice “la cantadora eres tú” y ella la respetaba pero ante la insistencia de Eloa finalmente accede. Desde ese momento, Darlina ha sido una de las integrantes principales de Palmeras de Urabá. A finales del año 2021, se retira de la agrupación para hacer parte del proyecto “Darlina y sus cumbiamberos”, pero debido al “sentimiento” que estaba sintiendo por no seguir con ese legado que su madre le dejó “porque yo decía que yo tenía que morir ahí en el grupo de las Palmeras, que ahí me había dejado mi madre y allí me debería quedar” (Comunicación personal, 18 de octubre 2022), volvió en el año 2023 a la agrupación.

Darlina observa y siente en el Festival de Necolí del año 2022 que,

La gente está muy dolida, hasta un bullerengue me compusieron que murió el arte porque murió Darlina, en tarima (...) que murió el bullerenge, murió la cultura, murió ... mira se me erizó el pellejo, porque murió Darlina Sáenz ¿tú puedes creer? (...) y yo decía yo estoy viva, yo estoy viva, y nada siguieron catando el bullerengue. (Comunicación personal 18 de octubre 2022)

En dicho Festival Darlina se encuentra con la cantadora del municipio de Turbo, departamento de Antioquia, Eustiquia “Justa” Amaranto quien tuvo un espacio para hacer el lanzamiento de su último trabajo musical. Según Darlina, Justa o Justica,

no tenía palabras (...), ni cara para verme a la cara. Me dijo ‘no te quiero ver, tú no has podido olvidar lo que tu madre te dejó, me tienes triste, me tienes adolorida, estoy dolida’ (...) porque no estoy en Palmeras, pero bueno yo acá también canto mi bullerengue, canto cumbiamba. Claro que para mí yo no siento lo mismo cuando estoy con mi grupo de bullerengue. (Comunicación personal 18 de octubre 2022)

Figura 21. *Darlina Sáenz y Eustiquia “Justa” Amaranto*



Fuente: Tomada de la página de Facebook “Homenaje Vital”, 19 de octubre de 2022.

<https://acortar.link/eqdSwV>

Frente a mi pregunta ¿por qué le colocaste cumbiamberos a tu proyecto?, Darlina contesta que fue pensando en el Carnaval de Barranquilla, porque al colocarle ese nombre va a tener mayor salida comercial ya que se tiene la idea que la música de cumbiamba⁶⁸ es “una música más movida, más alegre” y “porque también eso es una tradición (...) todo esto es cultura” (Comunicación personal 18 de octubre 2022). Darlina afirma que en su agrupación no se pierde el bullerengue ya que el estilo de chalupa se puede adaptar a la cumbiamba, “entonces eso ahí no hay nada que, porque se va a perder el bullerengue, porque yo canto mi bullerengue sentado, canto chalupa, canto fandango, también en la cumbiamba porque Darlina nació con esto y Darlina tiene capacidad para esto” (Comunicación personal 18 de octubre 2022).

El grupo de Darlina está conformado por algunos profesores de la Casa de la Cultura del municipio, aunque la idea no nació de ella sino de Henry Esquivel y Diego Osorio, también pertenecientes a esta entidad pública. Durante el año 2022 realizaron algunas presentaciones en

⁶⁸ Se conoce como cumbiamba tanto al baile que se puede generar alrededor de agrupaciones musicales de cumbia, como a las adaptaciones que se le hacen a la música de cumbia, bullerengue, porro y demás géneros musicales del Caribe colombiano en formato de orquesta con el fin de hacerlo másailable para el público que asiste a las “casetas” o pequeñas tarimas en donde se presentan las agrupaciones musicales durante los Carnavales de Barranquilla.

diferentes regiones colombianas y fueron invitados especiales para el Festival Nacional de Bullerengue en Necoclí, “La Magia de la Tradición”, del año 2022⁶⁹.

En mayo de 2023 en Facebook se anunció el lanzamiento de la agrupación bullerenguera “Cantares de Eloa”, el cual es liderado por Darlina y Arlenys bajo la dirección de José Herrera. Como lo manifestaron en el evento, este conjunto nace en marzo de 2023 y tiene como objetivo rendirle homenaje a “Doña Eloa”.

El Festival Nacional de Bullerengue de Necoclí, inicia en 1989 durante la alcaldía de Ismael Porto y junto a Benjamín Díaz, Sandra Cardales, Daniel Urango, Guillermo Cardona, entre otros y otras, deciden organizar el evento, “Su celebración se acordó para el mes de octubre de manera que se ajustara a la celebración del descubrimiento de América y resaltar además que Necoclí fue la primera población fundada por españoles en tierra firme Americana” (Cardona, 2013, p. 107).

Figura 22. *Benjamín Díaz*



Fuente. Tomada por la autora, octubre 2022.

Este Festival inició como un encuentro de agrupaciones bullerengueras, pero desde hace aproximadamente 17 años, 2008, sus organizadores decidieron hacerlo más tipo concurso, es decir, en donde los conjuntos de bullerengue compitieran entre ellos y se les otorgaran unos premios. A

⁶⁹ En video de la canción “La montaña” se puede apreciar la propuesta musical de la agrupación de Darlina, conformada por gaita, guitarra y bajo eléctrico, tambora, tambor llamador, tambor alegre, coristas y voz principal.

diferencia de Puerto Escondido, en Necoclí la alcaldía a través de la Casa de la Cultura organiza el Festival.

- **María La Baja, Bolívar**

Figura 23. *Iglesia de María La Baja*



Fuente. Tomada por la autora, diciembre 2022.

Por un lado, existía una división de territorios delimitada por la Sierra de María, lo que hoy en día recibe el nombre de Montes de María, en donde las comunidades indígenas vivían en la parte alta de la serranía junto con los descendientes de españoles (llamado tradicionalmente por sus pobladores María La Alta). Mientras que las comunidades afrodescendientes o arrocheladas vivían en la parte baja de la serranía (llamada tradicionalmente María La Baja).

(Atencia, 2019, pp. 39-40)

El último municipio que decidió realizar un festival alrededor de la música del bullerengue fue María la Baja, ubicado en el departamento de Bolívar, en 1990. Tiene una extensión de 517 Km² y está dividido en “14 corregimientos, 10 veredas y 9 caseríos, la cabecera municipal consta de 24 barrios” (Alcaldía Municipal de María La Baja, 2020, p. 47). La manera más fácil para llegar al municipio de María la Baja es por Cartagena, en un trayecto de aproximadamente una hora y

media a dos horas. Desde la ciudad de Barranquilla también se puede llegar por tierra, en un viaje que dura aproximadamente tres horas, al igual que desde Montería.

Según el censo de 2018, su población total es de 45.324 personas, de las cuales 22.382 se identifican como mujeres y 22.942 como hombres. En relación con la autoreconocimiento étnico, el 0.9% es indígena, el 93.5% afrocolombiano y el 5,6% considera que no pertenece a ningún grupo.

Según la Alcaldía Municipal de María La Baja (2020), existen tres versiones de la historia del municipio,

siendo una de las más aceptadas la que cuenta que este fue fundado el 8 de diciembre de 1535 por Alonso de Heredia, hermano de Pedro de Heredia el fundador de Cartagena, cerca del Arroyo de Zaino y cerca del poblado indígena llamado Tuya en jurisdicción territorial del Cacique Abibe. La segunda versión cuenta que María la baja fue fundada en 1534 por Alonso de Heredia cuando este venía a dominar al Cacique Tolú. La última y más reciente dice que María la Baja fue fundada en 1548 por Don Alonso López de Ayala siendo su primer Alcalde Don Antonio Manso en el año de 1543 y según esta misma versión en el año 1623 la fundación de María desapareció, a juicio del cronista Fray Pedro Simón se debió a las difíciles condiciones de ubicación que dificultaba la comunicación con Cartagena y con el interior del país. Esta última versión esta soportada en un documento histórico que ha sido expuesto por el licenciado Jaime Castellar Ferrer en sus diferentes exposiciones sobre el tema. (p. 42)

No existe una historia oficial de María La Baja, ya que según la investigadora Liliana Atencia (2019), muchos de los habitantes del municipio no saben con precisión en qué año se fundó el municipio, pero identificó que la historia que se cuenta en las escuelas está relacionada con la llegada de Alonso de Heredia en 1534 y la refundación del lugar a finales del siglo XVIII por

Antonio de la Torre y Miranda.

La historia de María La Baja está atravesada tanto por el asentamiento de cimarrones y la conformación de palenques, como por la migración de personas de diferentes lugares de Colombia y de algunos lugares del Caribe, como por ejemplo Cuba. Dicha migración, fue promovida por la instauración en siglo XIX de la Compañía Azucarera Colombiana la cual según Catalina Quiroga y Diana Vallejo (2019) fue uno de los ingenios más grandes de Latinoamérica razón por la cual solicitaban bastante mano de obra.

La influencia cubana en la región se puede evidenciar, entre otras cosas, en la música y más específicamente en los conjuntos de sexteto y el son palenquero. En palabras de Liliana Atencia (2019),

El género musical *son cubano* fue adaptado y en la actualidad se reconoce como *son palenquero*. La diferencia entre ambos se reconoce en su sonoridad: en el son cubano las letras de los versos son más cercanas al romancero español, mientras en el son palenquero las letras son una extensión de su cotidianidad, su cosmología y maneras de hablar. Además, las percusiones en el son palenquero son más cercanas al bullerengue, mientras que en el son cubano son más acompasadas con la melodía. (p. 50)

La migración tanto nacional como internacional podría ser una de las tantas razones por las cuales se considera que en Puerto Escondido, Necoclí, María La Baja y demás municipios aledaños en donde también existe el bullerengue⁷⁰, las técnicas de ejecución del tambor, el uso de determinados instrumentos, el estilo en la lírica, la voz y la forma de bailar difieran en algunos

⁷⁰ Como lo manifesté al inicio de este capítulo, existen diferentes lugares en donde ha existido o aún existe el bullerengue. Tales lugares son, en el departamento de Bolívar: San Basilio de Palenque, Gamero y Evitar del municipio de Mahates; la isla de Barú y Cartagena de Indias; en el departamento de Córdoba: Los Córdoba y Moñitos; en el departamento de Antioquia: San Juan de Urabá y Arboletes. Quiero aclarar que pueden existir más lugares en donde el bullerengue ha sido parte de su historia, pero debido a la realización de los festivales se han eclipsado las manifestaciones bullerengueras que hacen otras comunidades.

aspectos.

Dichas diferencias se ponen sobre la tarima cuando las juntas o fundaciones organizadoras hacen sus requerimientos específicos para la participación y calificación de las agrupaciones. Por ejemplo, en Puerto Escondido y María La Baja es obligatorio el uso de la totuma mientras que en Necoclí es opcional, en María La Baja y Necoclí es opcional el uso del guache y el guasa, en Necoclí y Puerto Escondido el sombrero de los hombres debe ser de concha de jobo mientras que en María La Baja es el sombre campesino o el “roba bollo”.

En diciembre de 2022 no era claro si el Festival Nacional de Bullerengue en María La Baja se iba a realizar debido a que la fundación que lo venía organizando desde 2012 emitió un comunicado por sus redes sociales manifestando que la alcaldía municipal no había destinado la partida presupuestal para la realización del mismo y que por ende, se veían en la obligación de interponer una demanda en contra de la administración municipal.

La Fundación Festival Nacional del Bullerengue del Municipio de Marialabaja (FUFENAB) desde el año 2012⁷¹ era la encargada de la realizar el festival sin embargo, al no tener el apoyo económico del municipio y los respectivos permisos se hacía imposible llevarlo a cabo. Si bien una de las peticiones de la demanda de FUFENAB era que el juez le ordenara a la alcaldesa Raquel Victoria Sierra Cassiani destinar en 48 horas las partidas presupuestales para la realización del Festival del año 2022, el juez no alcanzó a pronunciarse antes de la realización del evento. No obstante, la alcaldía municipal decide destinar dichos recursos a la Corporación Étnica Ruta de Los Saberes- COERSABER, para que realizara el evento entre los días 7 al 10 de diciembre de 2022,

⁷¹ Desde la creación del Festival y hasta el año 2011, la financiación del mismo se realizaba con recursos de la Ley 70 de 1993 la cual “tiene como propósito establecer mecanismos para la protección de la identidad cultural y de los derechos de las comunidades negras de Colombia como grupo étnico, y el fomento de su desarrollo económico y social, con el fin de garantizar que estas comunidades obtengan condiciones reales de igualdad de oportunidades frente al resto de la sociedad colombiana” (Artículo 1, Congreso de la República), pero a partir del año 2012, el presupuesto sale directamente de la alcaldía municipal de María La Baja.

fechas en la cuales siempre se hace el Festival.

Por esta razón se tuvieron en diciembre de 2022 dos carteles publicitarios del Festival, uno de FUFENAB y otro de COERSABER:

Figura 24. FUFENAB



Fuente. Tomado de la página de Facebook de FUNFENAB, diciembre 2022.
<https://acortar.link/T4JmXU>

Figura 25. COERSABER



Fuente. Tomado de la página de Facebook de COERSABER, diciembre 2022.
<https://acortar.link/zodM9Q>

Al igual que en Puerto Escondido, en María La Baja el festival se realiza⁷² en una de las fechas más importantes para la iglesia católica colombiana, el 7 de diciembre día de la Inmaculada Concepción de María o mejor conocido como la “noche de las velitas”. Así es denominado en Colombia debido a que en la noche del 7 y hasta la madrugada del 8 de diciembre en cada casa se colocan velas o faroles con el fin de que la virgen de la Inmaculada Concepción “pase” y bendiga cada casa u hogar colombiano. Por esta razón, el día 8 de diciembre de cada año es festivo en dicho país.

El bullerengue, en tanto práctica humana está inserto en una amplia red de significados, de intereses, de intercambios, de mezclas o hibridaciones y más aún, de conflictos. Como se puede observar, su historia está ligada a los procesos de migración interna colombiana lo que ha

⁷² En Necoclí se celebra cada 12 de octubre en el marco del mal llamado “Día de la Raza”.

conllevado a que las dinámicas de cada territorio lo afecten y lo constituyan. El eje de este capítulo ha sido el rastrear, siguiendo a Marcus, “las historias o narrativas” (2001, p. 120) que se han construido alrededor de esta práctica musical así como identificar las yuxtaposiciones entre la historia de los municipios y la biografía del bullerengue y de algunas personas bullerengueras.

La historia de los municipios en donde se han realizado los tres festivales de bullerengue desde finales de la década de los 80 del siglo XX, arroja los antecedentes no solamente musicales de cómo es esta música sino también de quiénes son las personas y en que contextos habitan; la relación con el mar, con las políticas culturales y de educación, con los instrumentos, la historia común con otros países, y el componente “afro”. En los municipios del Caribe colombiano descritos anteriormente, se evidencian dos reivindicaciones importantes en el bullerengue: la (re)significación de lo afro y las mujeres como portadoras de la “tradición”⁷³.

Si bien el bullerengue tiene una fuerte relación con las prácticas culturales que traían las personas que fueron víctimas de la trata transatlántica, fue en Colombia y más aún en la región cercana al mar Caribe y al puerto de Cartagena en donde se imaginó un conjunto de sonidos, instrumentos y formas de baile que hoy en día se les conoce como bullerengue. Debido a las condiciones ambientales y económicas, las personas se desplazaban y migraban entre diferentes territorios con el fin de tener mejores condiciones de vida, es así como las historias de migración y poblamiento en estos lugares resultan ser parecidas y familiares.

El bullerengue desde su origen tiene historias de migración, apropiación y adaptación por parte de diferentes culturas. No es posible hablar de un solo tipo bullerengue y una sola técnica de ejecución dentro de su mismo país de origen, si bien existe un consenso entre sus practicantes en cuanto a los instrumentos a utilizar, la clasificación de los estilos, el tipo de toque en el tambor y

⁷³ En el siguiente capítulo ahondaré más sobre este elemento.

algunos pasos dancísticos, en cada comunidad se toman ciertas libertades en cómo hacer bullerengue. No es una práctica homogénea ni estática, a medida que transcurre el tiempo las agrupaciones que se van creando van incorporando elementos “nuevos”, tal y como lo veremos en el próximo capítulo. Según los relatos de algunas personas bullerengueras en Colombia, el maestro Ever Suárez del municipio de Arboletes, Antioquia, manifestó que el bullerengue “cada quien lo hace a su acomodo y a su tradición”.

En el siguiente capítulo el seguimiento a los elementos que conforman la “vida social” del bullerengue se concentrará en las personas y más aún en aquellas que han sido las encargadas de transmitir el conocimiento sobre cómo es el bullerengue a través de las metáforas de las “ruedas” y de los “semilleros”, así mismo, de la identificación de los conflictos que se presentan y el análisis del bullerengue como un objeto.

Capítulo 3.

Mi madre, mis abuelas

Cuando mi madre se murió, ehh

Yo me quedé con mi abuela, ehh

Yo me quedé con mi abuela, ehh

Yo no tengo quien me diga, ehh

Ay que yo no tengo quien me diga

Muchacho vaya a la escuela, ehh

Pa la escuela, pa la escuela nene

Muchachita, muchachita, ehh

Si su madre me lo diera, ehh

Le comprara una cartilla, ehh

Que en la escuela la pusiera, ehh

“Pa la escuela nene”, Eulalia González.



<https://acortar.link/Q5wvwS>

Dentro del mundo del bullerengue existen elementos que escapan a las dinámicas de los Festivales pero que son importantes tanto para la construcción de tejido comunitario como para la transmisión de los saberes del bullerengue. Por un lado están las *ruedas* o encuentros de música y baile y, por el otro, la conformación de *semilleros* o de escuelas musicales orientadas para infantes,

adolescentes y jóvenes. El espacio de aprendizaje del bullerengue en Colombia ha sido por excelencia el territorio, por medio de la observación y la escucha de los cantos, el baile y el toque de los tambores de sus madres, padres, abuelas, abuelos, tíos, tías, vecinos y vecinas.

En este capítulo, el seguimiento que propone la etnografía multisituada (Marcus, 2001) se enfocará en las personas, específicamente en el papel de las mujeres como transmisoras del conocimiento sobre el bullerengue a las otras generaciones; las metáforas relacionadas con las realización de ruedas y la constitución de semilleros; los conflictos que se viven al interior de esta práctica musical y los objetos, y lo relacionado con la circulación del bullerengue en el mercado musical como mercancía. Adicionalmente, se hará un análisis de las representaciones de género en los instrumentos musicales, específicamente en el tambor llamador (macho) y el tambor alegre (hembra).

3.1.Las transmisoras de la tonada

En los tres municipios en donde se realizan los festivales de bullerengue Puerto Escondido, Necoclí y María La Baja, las cantadoras no solamente son parte de un conjunto de bullerengue, sino que también han sido referentes importantes en la historia de éste. Tan es así que, en Puerto Escondido la tarima en donde todos los años se lleva a cabo el evento se llama Eulalia Medrano, en honor a una de las cantadoras bullerengueras más importantes; en Necoclí, la Casa de la Cultura tiene un mural en honor a Eloísa Garcés y en María La Baja la Casa de la Cultura se llama Eulalia González.

Figura 26. *Retrato de Eulalia González “La Yaya”*



Fuente. Tomada por la autora, diciembre 2022. Casa de la cultura de María La Baja.

Como lo presenté en el capítulo anterior los diferentes estilos en bullerengue se diferencian principalmente por la velocidad de interpretación de las melodías y en la forma de bailarlo específicamente por parte de las mujeres, debido a que gestores culturales, investigadores e investigadoras como personas de la academia han argumentado que los movimientos corporales de la danza hacen parte de un “ritual a la feminidad” y de coqueteo con el hombre, es así que

Cuando la mujer se soba los senos mientras baila, está expresándole [al hombre] que está lista para amamantar, sobarse el vientre, que está lista para concebir, para hacer hijos, que tiene las caderas anchas y está menstruando, que ya es una mujer con todas las de la ley. Está diciendo, “Ven que yo estoy aquí”; es un ritual bello de enamoramiento, es una forma de decir “Vamos a gozarnos esto, vamos a pasarla bien rico”. (Citado en Ospina, 2019, p. 314)

Este ritual se sustenta en la idea de “la mujer que menstrúa, la que engendra y da vida” (Ospina, 2019, p. 379) sin embargo, se olvida y de alguna manera se eclipsa el rol central que han tenido las mujeres en la creación y transmisión del bullerengue ya que como se puede inferir en varios de los relatos, muchas personas han aprendido a través de la escucha y observación de sus

madres, abuelas, bisabuelas, tías o vecinas las cuales, acompañaban sus actividades cotidianas con la interpretación y baile del bullerengue. En palabras de la investigadora Martha Ospina (2019),

El rol de las mujeres ha sido central en el baile-cantao, en especial se les reconoce como cantaoras vinculantes del recuerdo memorioso y el quehacer bullerenguero cuya presencia se liga al saber ancestral que portan los adultos. El oficio se ha pasado de madres a hijas y existen testimonios de la presencia de cuando menos cinco generaciones de mujeres de más de setenta y cinco años vinculadas a esta música (...) Emilcen Pacheco, tamborero reconocido de San Juan de Urabá nacido en el corregimiento de Ubero, narra cómo en su infancia acompañaba a su madre Margara Blanco a sus correrías bullerengueras, que solían darse en horas de la noche. Recuerda Pacheco que con mucha frecuencia se ‘paraban’ en su casa con la llegada de los tamboleros y bailadores; recuerda cómo allí inició sus juegos de imitación del toque del tambor, y cómo su celo de hijo pequeño le arañaba el cariño de madre al embrujo que el bullerengue ejercía en ella. Aprendió con ella de tanto buscarla en las ruedas bullerengueras. (Ospina, 2019, p. 379)

En el municipio de San Juan de Urabá no solamente Emilcen Pacheco, tamborero, se ha destacado en el mundo del bullerengue. Este aprendió de su mamá Margara Blanco y además su hermana Alfredina Pacheco es referente bullerenguera debido a sus dotes como bailadora los cuales le transmitió a su hija Keidy Villa Pacheco, bailarina y lideresa de la agrupación bullerenguera “Juventud Alegre”.

En Puerto Escondido, aparte de Eulalia “Ula” Medrano, han existido diferentes generaciones de bullerengueras como Gracia Pérez, bisabuela del cantador Nicolás “El Cholo” Sáenz, Lupe Morelos, Galatea Morelos, Vista Galán, Eufrosia Simanca, Dina y Librada Morelos, Juana Berrio, Julia León, Petrona Miranda, Perseveranda Martínez, Alejandría Barros, Pacha y María Vitola. Hoy en día, la cantadora más antigua en este municipio es Emilia Galvis, quien a sus

más de 80 años, se sube a la tarima del Festival con la agrupación “Son Caribe”.

Figura 27. *Emilia Galvis y Xiomara Marrugo*



Fuente. Tomada por la autora a un cuadro en la casa de Emilia Galvis, julio 2022.

Emilia le inculcó a su hija Xiomara la pasión por el bullerengue, tanto que junto con su esposo y otras personas, sobretodo docentes, crearon el Festival Nacional del Bullerengue en Puerto Escondido. Así mismo, Emilia ha sido referente para su sobrina - nieta Luisa Flórez, cantadora bullerenguera de la agrupación de Xiomara, “Fakelebó”.

Figura 28. *Xiomara Marrugo y Luisa Flórez*



Fuente. Tomada por la autora, junio 2022.

En Necoclí, está la historia de la bullerenguera Eloisa Garcés madre de las cantadoras Darlina y Arlenys. En Palenque, Graciela Salgado le enseñó a sus hijos e hijas y los vinculó a la agrupación que aún está vigente, “Las Alegres Ambulancias”. Por su parte, Petrona Martínez “La Reina del Bullerengue” dejó su legado no solamente en sus hijas Joselina “La Niña”, Nilda y Aracelis, en su hijo el “tamborero embrujado” Álvaro Llerena Martínez, sino también en sus nietos y nietas, quienes conformaron la agrupación “Herederos de Petrona Martínez”.

En María La Baja⁷⁴, una de las mujeres más emblemáticas del bullerengue ha sido Eulalia González “La Yaya”⁷⁵ (1918-2008). Ella,

vendía pescado, hacía oficios domésticos en casa de los blancos, sembraba sus cultivos con su esposo y sus hijos, era alegre y efusiva, de espíritu andariego y extrovertido, cantaba bullerengue y hacía sus propias composiciones. Algunas de sus composiciones son “Mi burro mocho”, “La gallina”, “Ya cantó”, “Mejor que me mate Dios”, entre otras. Además de cantar, multiplicó sus saberes tradicionales enseñándoles a un sinnúmero de muchachos, entre ellos Wilfran Pantoja, y a cantadoras cercanas a Marialabaja que tenían el deseo de aprender de la tradición. (Atencia, 2019, p. 69)

Otra de las cantadoras más importantes de este municipio, del país y a nivel internacional es Ceferina Banquez Theran⁷⁶ (1944-2023). Es una de las protagonistas del documental “Cantadoras, memorias de vida y muerte en Colombia”, realizado por estudiantes de la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas – CUEC de la UNAM, y gracias a esto hizo una gira en México y se presentó, entre otros lugares, en la Casa del Lago de la UNAM el 4 de agosto de 2017. En la publicidad realizada se lee:

⁷⁴ Para mayor información sobre las cantadoras en María La Baja, consultar el libro “Las Cantadoras de Marialabaja. Expresión de resistencia y libertad en el Caribe colombiano” de Liliana Atencia Gil.

⁷⁵ En el video “Déjala llorar” se puede apreciar a la ‘Yaya’ cantando con algunas personas de su comunidad.

⁷⁶ “Se le ve” es una de las últimas canciones realizadas por Ceferina Banquez.

Ceferina Banquez es una cantadora con raíces africanas que levantó la voz de su canto para protestar contra la violencia que hace años la desplazó del lugar donde vivía. Su voz ha tenido eco en diversos organismos internacionales que luchan en contra de la violencia de género. (Casa del Lago UNAM, 29 de julio de 2017)

Figura 29. “*Cantadoras, memorias de vida y muerte en Colombia*”



Fuente: Tomado de la página de Facebook de Casa del Lago UNAM, 29 de julio de 2017.

<https://acortar.link/xmbvgs>

Pabla Flores “La Payi”⁷⁷, es cantadora marialabajense, hija de la Yaya, directora de la agrupación de bullerengue Pal’ Lereo Pabla y protagonista de algunos documentales sobre el bullerengue y de la producción audiovisual “La Suprema”⁷⁸. Según cuenta La Payi,

en el bullerengue había algo que no me gustaba y era que se embriagaban mucho. Cuando estaban tocando bullerengue tenían que tomá’ mucho ron, y entonces yo no me sentía bien en mi vida cristiana. Y decía: ¡pero uno para qué se tiene que emborrachar! No, esa parte

⁷⁷ Para tener un acercamiento a la ‘Payi’, se puede ver el video “Bullerengue Pal Mundo”

https://www.youtube.com/watch?v=FhcCf3N7mvE&list=PLjL-Psp7lCv0cODqfIWbF_TFn3inrFGKm&index=4

⁷⁸ La película “La Suprema” lleva este nombre porque así se llama la vereda de María La Baja en donde se grabó. La historia está inspirada en la vida del boxeador palenquero Antonio Cervantes “Kid Pambelé” y cuenta el deseo de una joven de ser boxeadora. Este es su trailer, https://www.youtube.com/watch?v=w5bYuPNIs_Q&list=PLjL-Psp7lCv0cODqfIWbF_TFn3inrFGKm&index=5

no me gusta... ¡se vuelve uno alcohólico! Porque si uno es cantador de bullerengue y siempre que vaya a cantá' tiene que bebé' se convierte en un alcohólico. Entonces eso no me dejaba cantá'. (Atencia, 2019, 76)

Muchas de estas artistas, aunque tienen un cierto reconocimiento a nivel musical y cultural deben trabajar en lo que les ofrezcan ya que aunque no sean madres solteras son igualmente responsables de la economía doméstica, en palabras de Pabla Flores “lo mismo carga el burro que la burra y la mujer debe trabajar igual que el hombre” (Atencia, 2019, p. 67).

Estas mujeres no solamente comparten su origen territorial, el Caribe colombiano, el asumirse como negras o afrodescendientes, vivir en zonas rurales, algunas de ellas tienen su propio cultivo ya sea en el terreno contiguo a la casa o en zonas más alejadas, son madres, trabajan no solamente dentro del hogar sino también en oficios varios fuera de este. Como bien lo analizó Edgar Benítez (2007), han sido las mujeres de más de 40 años las que han tenido un gran protagonismo y liderazgo en las agrupaciones bullerengueras,

Los cantos de Bullerengue, los realizan en la mayoría de las ocasiones mujeres con edades que oscilan entre los 40 y 80 años aproximadamente, son coros que han sido tallados por la rudeza de la vida campesina, son voces fuertes y muy sonoras; esto exige que solo las mujeres “paridas” hicieran parte de los grupos de Bullerengue. Las mujeres paridas son mujeres mayores de 40 años con hijos [...], hijos que a pesar de tener sus propias familias mantienen una estrecha relación con sus madres dentro de unas comunidades conformadas por familias extensas matriarcales, en las cuales surgen tanto cantadoras, cantadores como tamboreros. Hoy se ven grupos de niños, niñas y jóvenes que interpretan el Bullerengue, algunos de ellos empiezan a ser reconocidos como buenos intérpretes, pero aun existe una preferencia por los cantadores pero sobre todo por las cantadoras mayores a diferencia de lo que ocurre con los tamboreros que al desaparecer los viejos tamboreros de Bullerengue

los jóvenes ocupan su lugar. (p. 47)

Debido a la muerte de algunas cantadoras, sus hijas han decidido ir asumiendo el oficio de sus madres y han visto la importancia de ir involucrando a las generaciones más jóvenes en esta práctica cultural, por lo que han conformado escuelas musicales en sus municipios. Para la Payí, su trabajo ideal es el de “formar semilleros de cantadoras y cantadores” (Atencia, 2019, p. 77) en la misma Casa de la Cultura en donde ha prestado sus servicios como aseadora. Y aunque ella logró realmente cumplir con su sueño de enseñar y vivir de diferentes actividades relacionadas con la música, muchas otras aún no lo han podido lograr ya que como lo anota Edgar Benítez (2000) son “mujeres mayores de 40 años con muchos hijos” (p. 4) que se les dificulta dedicarse solo al bullerengue porque deben aportar o en muchos casos mantener la economía familiar.

Si bien las mujeres de los territorios bullerengueros (Puerto Escondido, Necoclí, San Juan de Urabá, María La Baja, San Basilio de Palenque, Mahates, principalmente), han crecido cercanas a la interpretación del bullerengue y que en la “sangre” (Corredor, 2021) llevan el cantar, bailar o interpretar algún instrumento musical, lo cierto es que han tenido que sacar una familia adelante en medio de la pobreza y el continuo conflicto armado colombiano el cual ha dejado a muchas como víctimas y viudas, tal y como se puede observar en algunos testimonios de personas bullerengueras⁷⁹ que fueron recogidos en el Informe Final de la Comisión de la Verdad⁸⁰, presentado el 28 de junio de 2022,

⁷⁹ En el video “Regar las plantas, los cuerpos y los jardines: la Poderosa”, realizado por la Comisión de la Verdad, se puede visualizar el impacto del conflicto armado en el bullerengue https://www.youtube.com/watch?v=r_EAfZfOGk&list=PLjL-Psp7lCv0cODqflWbF_TFn3inrFGKm&index=6

⁸⁰ “En el marco del Acuerdo Final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera, suscrito entre el Gobierno de Colombia y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo FARC -EP, mediante el Acto Legislativo 01 de 2017 y el Decreto 588 de 2017, se creó la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición, como un mecanismo de carácter temporal y extrajudicial del Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y No Repetición - SIVJRNR, para conocer la verdad de lo ocurrido en el marco del conflicto armado y contribuir al esclarecimiento de las violaciones e infracciones cometidas durante el mismo y ofrecer una explicación amplia de su complejidad a toda la sociedad” (Comisión de la Verdad).

El bullerengue siempre estuvo ahí. Incluso en los tiempos más duros cuando no se podía confiar en nadie y la muerte rondaba a cada paso. En la época en que la región de Urabá sufrió las masacres, los asesinatos, las desapariciones, la persecución y el miedo; la gente tuvo el bullerengue. Porque el bullerengue sirve para celebrar la vida y también es una forma de aliviar el sufrimiento y de vivir el duelo. (Casas de la verdad con sentido)

Las bullerengueras, han sido las responsables de que no se olvide el bullerengue a través del ejemplo, de la enseñanza continúa a sus hijos, hijas, nietas, bisnietas. Han sido ellas las encargadas de transmitir la *tonada* es decir, de enseñar cómo se van expresando los diferentes sentimientos que genera cada canción del bullerengue.

La *tonada* hace referencia a la forma en cómo se interpreta la melodía de una canción su enseñanza requiere bastante inmersión en el mundo del bullerengue ya que no existe un manual en donde se especifiquen los pasos para poder tener una tonada bullerenguera. La Payi relata como en su proceso de aprender a cantar bullerengue, junto con su mamá, tuvo que ir buscando su tonada particular y que se ajustara al estilo del bullerengue,

[Eulalia González, la mamá] me hablaba mucho de tonada, entonces yo le decía: ‘¡Mami, aquí cuando yo le hice ese leleo que yo le hice, yo cogí el leleo.....leleeeleeeelaaaaa...lelalelaleleleee!’ Y dice: ‘¡Sí hija, así es que es! Tú subes, donde veas que tienes que subir tú subes, y bajas donde tienes que bajá’. (Citado en Atencia, 2019, p. 82)

En cada leleo, “es decir, la extensión de la sílaba arrastrada en el tiempo (leeeee lee lee laaaa)” (Atencia, 2019, p. 94), que hace parte de los cantos de bullerengue, se van expresando diferentes sentimientos y emociones de las personas bullerengueras. Cada cantador o cantadora, va definiendo con el tiempo un estilo personal de interpretación el cual, está fuertemente influenciado por el territorio en el cual creció ya que a partir de lo que va escuchando y aprendiendo de otros cantadores

y cantadoras va construyendo su tonada.

En torno a la mujer y la reproducción femenina, se han creado una serie de interpretaciones en la manera en cómo las bailarinas deben mover y tocar sus cuerpos con el fin de representar un imaginario de la feminidad,

Según la explicación de las viejas cantadoras y las jóvenes que hoy hacen parte del grupo de Bullerengue de Marialabaja, algunos pasos que realizan las jóvenes en los Festivales y que hacen alusión a una relación entre el baile y las mujeres embarazadas son creaciones modernas. Al parecer, resaltan la influencia de los textos sobre folclor colombiano [...] y los grupos de proyección de ciudades como Cartagena, Barranquilla y Bogotá. (Benítez, 2007, p. 38)

Existe una fricción entre las formas en que las bullerengueras mayores han imaginado y significado el bullerengue frente a las nuevas generaciones, no solamente de mujeres, que han incorporado imaginarios sobre qué representa el bullerengue y cómo debe ser interpretado corporalmente. La diferencia entre imaginación e imaginarios, siguiendo lo expuesto en el capítulo uno, radica en su relación con lo “real” (Godelier, 2020) es decir, para las mujeres que han estado durante más tiempo en el bullerengue y que lo aprendieron a su vez de sus abuelas y madres en el ejercicio de “traer de vuelta” (ibíd.) sus recuerdos, no pueden significar este tipo de acciones de “representación de la feminidad” porque nunca lo vivieron sin embargo, las generaciones posteriores así como investigadores y académicos, aunque no han tenido “un punto de referencia real” de este tipo de manifestaciones han construido una serie de ideas sobre qué significa el bullerengue y cómo es su representación. En palabras de Godelier,

Cualquier obra de arte surge inicialmente de la mente y la sensibilidad de un individuo y, por lo tanto, posee una existencia mental [idéel] y virtual que este individuo luego transcribirá y transformará -a través de una sucesión de actos técnicos y cognitivos (e incluso mágicos) que él mismo realiza- en una realidad simbólica y material que significa algo para él y tiene el

potencial de despertar en aquellos percibiéndolo como una mezcla inextricable de sensaciones, emociones y representaciones. (p. 56)

El performance de lo femenino en las tarimas de los festivales de bullerengue ha creado una fijación en el público que ha conllevado a que se sigan reproduciendo estos imaginarios y creando una serie de narrativas sobre los roles y funciones que cumplen las mujeres en esta práctica cultural, desconociendo las historias de mujeres como Eloísa Garcés, Ceferina Banquéz, Petrona Martínez, entre muchas otras, que conformaron sus agrupaciones bullerengueras siendo adultas y madres, incluso abuelas.

Pero ¿cuáles son las nuevas generaciones de mujeres bullerengueras en Colombia?, a parte de las niñas y jóvenes que están aprendiendo en los semilleros de sus municipios están aquellas que hacen parte de agrupaciones que mantienen un formato tanto musical como heteronormativo, es decir con roles de género definidos, como las que decidieron romper con lo establecido y hacer una nueva propuesta de bullerengue.

Durante el Festival del año 2022 en Necoclí, se dio un espacio para la presentación de muestras musicales que no necesariamente tuvieran relación con el bullerengue. Si bien en escena estuvieron artistas que interpretaron música champeta, ranchera, haitiana, entre otras, también se presentó un ensamble de tambores y voces de solo mujeres llamada “Agua E’coclí”. Esta es una nueva propuesta de bullerengue, liderada por Andy Valencia uno de los tamboreros más premiados en diferentes festivales de bullerengue.

El grupo está conformado por siete mujeres y el nombre del grupo es en honor a una planta del municipio llamada coclí, “una planta aromática que por estas tierras era de gran abundancia, con la que se preparaban bebidas aromáticas, infusiones y baños medicinales” (Cardona, 2013, p. 9). Adicionalmente, algunas de ellas hacen parte de los grupos de bullerengue con más tiempo en el municipio, Las Palmeras de Urabá y Auténticas Palmeras de Urabá.

Figura 30. *Agua E'cocli*



Fuente. Tomada por la autora, octubre 2022.

“Patapelá Colectiva” es otra iniciativa de solo mujeres residentes de la ciudad de Sincelejo, departamento de Sucre. La “Colectiva Feminista Útero Goloso” es una agrupación de Bogotá y está conformada por activistas pertenecientes a la comunidad LGBTQ+ que consideran que “el bullerengue es 80% sentirlo y 20% hacerlo” (Camila Ruíz, comunicación personal, 20 de marzo 2023).

La agrupación “Alma Negra” de la región del Urabá antioqueño, está integrada por integrantes de agrupaciones bullerengueras y por estudiantes de la Universidad de Antioquia, Seccional Urabá. Incluyen en su proyecto, instrumentos tales como piano, guitarras y bajo eléctricos, batería, saxofón, entre otros.

“Tonada” es un ensamble de música de bullerengue que incorpora otros instrumentos musicales y propuestas alternativas entre la voz líder y los coros. Si bien no es una agrupación de solo mujeres si están en el límite entre lo “tradicional”, o las formas en como normalmente se realiza el bullerengue en los municipios, y la proyección, o las nuevas propuestas musicales para este género musical. Son personas originarias de Barranquilla, músicas profesionales que

aprendieron con las maestras bullerengueras Eustiquia Amaranto, de Turbo, y Pabla Flores de María La Baja. A sus integrantes es común encontrarlos en las ruedas de bullerengue de los Festivales y una de sus integrantes Febe Merab, hizo parte de un programa de televisión denominado “A otro Nivel”, en donde interpretó bullerengue. Esta agrupación fue nominada en septiembre de 2024 al Grammy latino en la categoría de Mejor álbum folclórico.

Las mujeres de las generaciones más recientes están cuestionando la participación que se les ha dado en este tipo de géneros musicales denominados como tradicionales y están proponiendo otras maneras de hacer y significar el bullerengue desde los movimientos sociales y los espacios urbanos.

3.2.Ruedas y semilleros como metáforas

Corre, corre, corre negro

Que ahí vienen los latigazos

Ahí viene un conquistador con un látigo en la mano

Ahí nacieron las tres razas

En la rueda del fandango.

“Yo no soy moreno, yo lo que soy es negro”, Eulalia González.

Durante el Foro Temático que se realizó en el marco del XXXV Festival Nacional de Bullerengue “Una bulla por el reencuentro”, en Puerto Escondido junio 2022, se suscitó una controversia frente a quiénes participaban y quiénes no en las *ruedas* de bullerengue que se realizaban cada noche.

Las ruedas son espacios comunitarios en donde participan las personas bullerengueras, tanto intérpretes como bailadoras, alrededor de los tambores y de él o la cantadora. No es solamente un espacio para aprender y compartir sino también para demostrar las destrezas y habilidades al

momento de tocar los tambores, de cantar y de bailar. Mediante el relevo tanto de percusionistas como de cantadores / cantadoras y, del “quite”⁸¹ entre las parejas bailadoras, se permiten que todos y todas puedan participar de esta celebración.

Figura 31. *Rueda de bullerengue*



Fuente: Tomada por la autora, octubre 2022.

Para Martha Ospina (2019),

Las ruedas son experiencias interfluyentes configuradas por el devenir del pueblo bullerengüero y, en ellas, prima la experiencia del sí mismo y la expresión sensible e intersensible que genera sinergia colectiva. En su interior, se vivencia el útero que la comunidad habita para propiciar el nacimiento y renovación que configura los rasgos de subjetividad de sus prójimos, incidiendo en su propia historia al configurar las intersubjetividades. (p.147)

Para el músico y profesor Miguel Camacho (Comunicación personal, 19 de octubre de 2022), el término de *rueda* es una construcción que han realizado diferentes académicos y académicas que una vez estando en los territorios y observando la dinámica de la música y el baile en forma de círculo, decidieron darle el nombre de rueda. Dicho nombre, no era de uso de sus

⁸¹ El quite es la acción de entrar bailando a la rueda y sacar sutilmente al bailador o la bailadora que está.

practicantes como si el de “cumbiamba o fandango” sin embargo, el término se popularizó en el medio bullerengüero y ahora es el que más se usa. En el relato que hace el General Posada Gutiérrez, se evidencia que desde el inicio del siglo XX se hacía alusión al término de rueda para describir el encuentro de música y baile en espacios públicos,

Ellos [la gente pobre, libres y esclavos, pardos, negros, labradores, carboneros, carreteros, pescadores, etc. De pie descalzo] prefiriendo la libertad natural de su clase, bailaban a cielo descubierto al son del atronador tambor africano, que se toca, esto es que se golpea con las manos sobre el parche y de hombres y mujeres en gran rueda, pareados, pero sueltos sin darse las manos, dando vueltas alrededor de los tamborileros; las mujeres enflorada la cabeza con profusión, lustroso el pelo a fuerza de sebo y empapadas en agua de azahar, acompañaban a su galán en la rueda, balanceándose en cadencia, muy erguidas, mientras el hombre ya haciendo piruetas, dando brincos, ya luciendo su destreza en la cabriola, todo al compás, procuraba caer en gracia a la melindrosa negrita o zambita, su pareja. Como una docena de mujeres agrupadas junto a los tamborileros los acompañaban en sus redobles, cantando y tocando palmadas, capaces de hinchar en diez minutos las manos de cualesquiera otras que no fueran ellas. Músicos quiero decir manoteadores del tambor, cantarinas, danzantes y bailarinas, cundo se cansaban eran relevados, sin etiqueta, por otras; y por rareza la rueda dejaba de dar vueltas, ni dos o tres tambores dejaban de aturdir en toda la noche. (Citado en Flórez, 2015, pp. 395-396, cursiva original)

El tambor es el que convoca a la rueda, aunque existen casos en que se avisa con anticipación por las redes sociales que se realizará una rueda en determinado lugar y fecha; una vez que se sienta él o la tamborera y empieza a tocar su tambor alegre, se van congregando a su alrededor cantadores, cantadoras, bailadores, bailadoras y uno que otro espectador. Esto es en

cuestión de segundos y si bien es totalmente improvisado, las y los bullerengueros intuyen en dónde se armará la rueda.

Por ejemplo, ya se legitimó que después de terminar cada jornada de los festivales de bullerengue se hacen ruedas en determinados sitios. No es solo un lugar de convivencia sino también de mostrar cada una de sus habilidades dentro del bullerengue, como una competencia interna en donde cada intérprete son sus propios jurados. Leonor Gómez (2012) manifiesta que es en las ruedas en donde “realmente se medían las cantaoras y donde éstas se ganaban el respeto de músicos y tamboleros” (p. 284) no solamente por su calidad o timbre de voz, sino sobre todo por su habilidad de improvisar y “tirar o botar versos” en los momentos en que el intercambio de versos se vuelve intenso y el público se manifiesta diciendo “¡empezó la tiradera!”.

Pero no solamente pasa con las y los cantadores, en el tambor existen los “repiques” que son los momentos en donde la o él tamborero demuestran sus habilidades tocando el instrumento. De hecho, existen dentro de la interpretación del bullerengue algunas frases o gritos que emiten la cantadora y las coristas conocidos como *guapirreos* que incitan a tocar con maestría el instrumento, “¡rómpelo que yo lo pago!”, “¡repica ese tambor!”, “¡óyelo tamborero!”, entre otros.

La controversia suscitada en Puerto Escondido se debió a que una parte de las y los participantes en el Festival manifestaron que “se está perdiendo la función de la rueda”, debido a que ya no es posible que todas y todos participen porque al parecer se ha monopolizado la rueda por parte de algunas agrupaciones y “no dejan entrar a los otros”, dicen los y las que son foráneas. En su defensa, los grupos porteños aducen que “los de afuera no participan en las ruedas porque ‘quieren cuidar la voz’ y ‘no llegar cansados’ al Festival” y, por tanto, se considera como injusto para las personas que si participan en la rueda.

Esta situación evidencia muy claramente la división regional que existe dentro de Colombia es la discusión entre los que son de “acá” y los de “fuera”, los que son de la Costa Caribe y los

“cachacos” o los que son de municipios más cercanos a la región andina, o los que son *costeños*, es decir los que viven cerca al mar versus los *sabaneros*, es decir aquellos y aquellas que siendo del Caribe viven más cerca de las sabanas y no al mar.

La controversia se agudizó porque algunas personas manifestaron que el problema radica en que el espacio ya no es lo suficientemente amplio para poder acoger a todas las personas que quieren participar en la rueda. En Puerto Escondido las ruedas de bullerengue generalmente se realizan en el Parque Simón Bolívar, mejor conocido como “Bolivita”⁸², y a decir verdad su capacidad se ve rebasada en los momentos del Festival debido a la cantidad de personas que asisten.

Figura 32. Estatua de Simón Bolívar “El Bolivita”



Fuente: Tomada por la autora, junio 2022.

En la discusión entre los de “afuera” y los de “adentro”, la alcaldesa municipal Heidy Torres Becerra (2020-2023) propuso como solución que fuera entonces la Alcaldía quienes realizaran y convocaran las ruedas, lo que generó un largo silencio en el auditorio porque dicha propuesta hace perder el sentido espontáneo y legítimo de la rueda y la volvería como una actividad institucional con cierta reglamentación.

Lo cierto es que tanto para los de “afuera” como para los “de adentro”, es importante e

⁸² Le dicen Bolivita debido a que en dicho parque se encuentra, según manifiestan los porteños y porteñas, la estatua más pequeña de Simón Bolívar de Latinoamérica.

indispensable participar en las ruedas de bullerengue. El poder interactuar entre personas de diferentes regiones y más aún con la comunidad del municipio porque, como también lo mencionaron, no es posible que “el pueblo en la tarima y nosotros haciendo la rueda en el Bolivita”.

Las ruedas de bullerengue aparte de tener un objetivo de cohesión comunitaria por medio del goce también tienen una función educativa y de transmisión de saberes ya que, por medio de éstas es posible aprender mediante la observación de las personas “expertas”, “famosas” o “viejas” en el bullerengue, sin embargo, esto cada vez se ve más relegado por la conformación de escuelas de formación, semilleros y talleres o cursos en bullerengue. Para Edgar Benítez (2009), este cambio en la forma de enseñanza del bullerengue más allá de ser una acción formadora es una manera de reafirmar “una buena o mala interpretación” (p. 84) en relación con otras.

Ya lo que prima no es el cómo aprendió sino el dónde aprendió, el estar en una escuela o “centro de formación” permite legitimar un conocimiento y saber práctico. Lo que se busca entonces es ir perfilando *promesas* en la música y en el baile, ya no necesariamente es un “don” que se trasmite de generación en generación, un conocimiento familiar y comunitario sino algo que es aprendido en una institución que avala dicha experticia.

La idea de promesas remite por una parte a las cualidades especiales que puede tener un ser humano, en este caso son los dotes musicales que posee o podría llegar a tener luego de un determinado entrenamiento. Promesa remite a la idea de proteger o conservar algo del pasado que está amenazado en el presente, para poderlo dar a alguien en un futuro; se convierte entonces, en el plan de vida de unos ciertos “guardianes del saber” que necesitan de otros, de las promesas, para continuar con el legado.

Al ir muriendo los y las maestras del bullerengue es necesario seguir incentivando la imaginación bullerenguera para conservar dicho legado o herencia, y si las familias extensas o las comunidades no están en la capacidad de formar a las nuevas generaciones mediante la observación

y la práctica de su propia cotidianidad, se deben buscar mecanismos que puedan formar y conservar a las futuras promesas.

En algunos de los relatos de las personas bullerengueras recordaban que no les era permitido como infantes estar con los mayores, razón por la cual muchos y muchas aprendieron siguiendo a sus familiares a escondidas, como el caso de “Doña Eloa”. Otras recuerdan que aprendieron escuchando a sus madres, abuelas o tías cantar mientras hacían los quehaceres de la casa, tal y como recuerda Etilson Salgado Reyes su niñez junto a su bisabuela y tías en San Basilio de Palenque,

veía a mi bisabuela en el patio haciendo sus labores, lavar platos, todo lo hacía en medio del baile y del canto, del *leleo*⁸³, y así todos los días. (...) y empezaba a llamar a las vecinas, ¡ey fulana!, ¡Valentina!, ¡Valentina, el mundo se acaba!, decían cosas y la otra decía ¡Estebana, caramba!, se respondían. Y de pronto la otra vecina y la otra, y recuerdo que, en medio de ese saludo por los patios, de pronto iban llegando y se armaba una rueda, empezaban a cantar solo con sus palmas y de pronto aparecía un tamborero, ¡díganle a fulano que venga!, y hacían una rueda como de unos ratos y bailaban, no demoraban mucho, esa rueda era como de 25 minutos más o menos, un ratico allí. Todo el mundo se iba y ella seguía haciendo sus quehaceres, eran momentos así. (Comunicación personal, 4 de diciembre de 2022)

Si bien esta dinámica narrada por Etilson ya no es tan frecuente en las comunidades debido

⁸³ “Es decir, la extensión de la sílaba arrastrada en el tiempo (leeeee lee lee laaaa), es una característica fundamental que da identidad al canto” (Atencia, 2019, p. 94). También es conocido como lereo, y su función es permitirle a la cantadora o contador, resaltar el tono de la melodía e imprimirle algunas emociones de alegría o de dolor, por ejemplo. En palabras de Martha Ospina (2019) “Sin embargo, en bullerengues como el sentao pueden aparecer gestos como de dolor volcado hacia el propio cuerpo y, en ocasiones lágrimas de los cantadores que expresan con el lereo o con su particular tonada, el sentimiento profundo” (p. 421).

a las dinámicas de desplazamiento de las personas por diferentes sectores del municipio o entre municipios y ciudades, lo cierto es que aún sigue siendo de esta manera como se hacen las ruedas, alguien empieza a llamar con el sonido del tambor, o por medio de un mensaje de WhatsApp o Facebook, a las otras personas bullerengueras y poco a poco van llegando con el ritmo en las palmas de sus manos, cantando o bailando.

Aunque la realización de la rueda podría generar interés en personas de otras generaciones y de otros lugares, eso no implica que se comprometan a conservar y seguir transmitiendo el bullerengue. Las promesas se deben cultivar de allí la importancia de tener semilleros musicales en donde se prepare el relevo generacional con unas bases sólidas en cómo es y cómo debe ser el bullerengue.

En la actualidad, se crean lugares especiales para aprender y transmitir los conocimientos de manera más formal y no tanto vivencial; lo que responde, por una parte, a las dinámicas tanto de aceleración de la vida y de los intercambios constantes no solamente con personas de otros lugares sino también con la abundante información que llega por las redes sociales y los medios de comunicación. Por otro lado, evidencia las situaciones de desplazamiento, forzado o no, de diferentes familias y comunidades rurales a los centros poblados o a las ciudades, generando cambios en las prácticas tanto económicas y de subsistencia como en los lazos comunitarios.

Podría decir que en un 90% de las agrupaciones bullerengueras pertenecientes a los municipios de Puerto Escondido, María La Baja, Necoclí y San Juan de Urabá, ya cuentan con sus propios relevos generacionales a partir de la creación de semilleros dentro de la misma agrupación. En lugares como Puerto Escondido, por ejemplo, a partir de las iniciativas de docentes involucrados en los procesos de etnoeducación y la Cátedra Afrocolombiana, el bullerengue puede contar con más adeptos debido a la forma en que los y las profesoras relacionan la música con la historia de sus comunidades y familias.

En María La Baja y Necoclí, se pueden encontrar semilleros en las respectivas Casas de la Cultura y como iniciativa de algunas personas líderes de los procesos culturales de los municipios. Adicionalmente, algunas personas bullerengueras con una larga trayectoria y reconocimiento han impartido talleres y cursos fuera de sus municipios lo cual ha incentivado a otras personas a crear sus propias agrupaciones.

Pero la figura de promesa tiene otra cara y esa tiene que ver con las políticas de patrimonialización y los intereses que se gestan en determinados grupos sociales por “rescatar” las prácticas musicales de los territorios, mediante el apalancamiento de recursos económicos tanto públicos como privados. Y es que, por ejemplo, los semilleros que son promovidos por las alcaldías municipales a través de las Casas de la Cultura cuentan con instructores que por lo general reciben una compensación económica, además de los vestuarios para las presentaciones, espacios para ensayar, apoyos con el transporte para ir a los eventos a donde son invitados, o poder estar en la tarima de los Festivales no necesariamente compitiendo, pero sí como parte de las muestras representativas de los municipios.

A veces las gobernaciones o el Ministerio de Cultura de Colombia apoyan algunas de estas iniciativas de enseñanza y transmisión de saberes. En otras oportunidades ha sido la empresa privada o las organizaciones no gubernamentales – ONG, las que han financiado algunas actividades lo que les ha permitido en muchos de los casos, mantener estos espacios y ampliar la cobertura a más personas.

Lo anterior es el escenario óptimo para una escuela o semillero de música, poder contar con los recursos para mantenerse, pero esa no siempre es la realidad para algunas iniciativas y proyectos de educación musical que por conflictos políticos o porque no son funcionales para los intereses del gobierno de turno y no pueden acceder a los recursos y apoyos por lo cual, la autogestión se vuelve central para mantener dichas iniciativas.

Si bien es importante contar con el apoyo institucional para mantener los espacios, realmente lo que sostiene los proyectos es el compromiso de las personas que enseñan la práctica y el de las futuras promesas. Ahora bien, es importante destacar que en la historia del bullerengue las promesas no solamente se encuentran en las nuevas generaciones o en los territorios “cunas” del bullerengue en el Festival de Puerto Escondido del año 2022 por ejemplo, el premio a la mejor cantadora de bullerengue fue otorgado a Candelaria Beltrán⁸⁴, de Bogotá y el de mejor cantador a Brayan Minota de la agrupación Renacer Ancestral.

Figura 33. *Las promesas en Puerto Escondido, 2022*



Fuente: Tomada del periódico El Espectador, (De la Hoz, 21 de julio 2022)

<https://acortar.link/A3U0tG>

Analizar los semilleros y de las ruedas a través de la creación de metáforas me permite retomar los nombres que usan las comunidades bullerengueras para denominar las actividades que realizan para mantener esta práctica cultural por medio de la enseñanza y, además, entender a qué se refieren cuando lo nombran de esta manera. Becker (2016) llama la atención sobre la importancia de conocer qué significan las palabras que se usan, así como su por qué y para qué.

Una de las principales actividades económicas de las personas en los municipios

⁸⁴ En el video que hizo la agrupación Guineo Verde para la presentación en el Festival de Puerto Escondido, se puede apreciar la voz de Candelaria Beltrán en los diferentes aires musicales del bullerengue.

bullerengueros es la agricultura y la pesca así que los procesos de siembra no les son ajenos. De manera muy puntual y sencilla, sembrar es colocar semillas en la tierra para que estas germinen y los semilleros son las áreas en donde se siembran las semillas y en donde se esperan que los embriones den frutos. La siembra implica tener un terreno previamente preparado, condiciones ambientales favorables y específicas para cada tipo de cultivo, agua y nutrientes que favorezcan su crecimiento, y cuidados constantes para que las plagas no la perjudiquen. Este proceso incluye una serie de actividades y cuidados que son fácilmente extrapolables al terreno de la educación, si él o la estudiante no tiene unas condiciones mínimas su proceso de aprendizaje se verá afectado y muy difícilmente se podrán tener promesas en ese semillero. Ahora bien, el uso del término semilleros en procesos educativos no necesariamente ha sido creado por las comunidades bullerengueras, pero han sido éstas las que se lo han apropiado y desarrollado.

Con relación a la rueda, la forma en cómo se ubican las personas que bailan, cantan e interpretan los tambores en el bullerengue, o en la cumbia, por ejemplo, es de manera circular en donde unos se pueden ver con otras y en donde cada integrante puede ir girando, pero manteniendo la forma geométrica. Estar de manera circular permite dejar libre el centro el cual es usado para entrar a bailar con otra persona y volver a salir. Para Gustavo Domínguez (2023), “en la rueda de bullerengue, así como en todos los fenómenos performativos que implican esta alineación corporal en un espacio determinado, se simbolizaba la colectividad que representa un sistema cultural” (p. 243).

Pero esta forma de baile también puede estar relacionado con la época de la conquista y la esclavitud en dónde los amos daban ciertos momentos de esparcimiento y estos eran usados para la interpretación de la música y el baile. Al igual que en el relato del General Posada Gutiérrez a inicio del siglo XX, la siguiente cita del año 1836 permite identificar la realización de este tipo de actividades en América:

Dentro de estos círculos, los participantes bailaron al son de la música también ubicada allí; y no sé qué energía es más admirada, la de los músicos o la de los bailarines. Se podía ver la mejilla de un atleta angoleño a punto de romperse ante el esfuerzo de producir un canto espantoso con una calabaza, mientras otro participante daba golpes tan firmes en su tambor que sólo la naturaleza irrompible de una piel de buey podía resistirlos. (Robertson, 1838, p. 164-169. Citado en Araujo, 2021, p. 63, traducción propia)

Tanto las ruedas como los semilleros son espacios de aprendizaje, intercambio y convivencia, considero que una no necesariamente desplaza o reemplaza a la otra, pero si difieren en la manera en cómo se aprende y las técnicas que se adquieren. Las ruedas seguirán siendo espacios espontáneos en donde la persona que quiere participar lo puede hacer, siempre y cuando sepa bailar bullerengue; los semilleros por su parte tienen un carácter más institucional en la medida que están organizados bajo el esquema de profesor - alumno, en donde la improvisación se cambia por la puesta en práctica de las técnicas y conceptos aprendidos en el aula.

3.3.Lo que *es* y lo que *debe ser*

Durante el trabajo de campo que realicé en los diferentes municipios en donde se realizan los Festivales de bullerengue las fricciones entre sus actores salían a flote en cada foro y actividad que se realizaba en el marco de los Festivales, así como en las conversaciones que sostuve con algunas personas.

Una de las tensiones más presentes es la relacionada con los procesos de patrimonialización. En Puerto Escondido un grupo de personas junto con la alcaldía municipal están de acuerdo con que se patrimonialice el bullerengue a nivel departamental y nacional tanto que ya han realizado

gestiones para que sea revisado y discutido en la Asamblea Departamental⁸⁵ de Córdoba. Para otras personas es necesario analizar esto como un proceso complejo y delicado y no tomarlo a la ligera ya que implica “ponernos de acuerdo con muchas cosas” y tener presente que existen “diferencias en cada región” y que se deben discutir los criterios que se tendrán presentes al momento de presentar la propuesta de patrimonialización del bullerengue no solo para Puerto Escondido, sino que incluya también a los otros territorios.

Figura 34. XXXV Foro Bullerengüero “Una Bulla por el Reencuentro”



Fuente: Tomada por la autora, 26 de junio 2022.

En estas discusiones es interesante analizar lo que cada grupo desea “conservar” y el “beneficio” o los intereses que subyacen al proyecto. El interés por declarar patrimonio de Colombia el bullerengue cada vez cobra más y más importancia tanto que se creó una organización sin ánimo de lucro en el año 2021 denominada “Fundación Afrocolombiana de Bullerengue y Bailes Cantados”, compuesta por afrodescendientes de diferentes territorios bullerengüeros que buscan “preservar la tradición del bullerengue” (Benjamín Díaz, comunicación personal, 15 de octubre de 2022).

⁸⁵ Las Asambleas Departamentales son Corporaciones Administrativas de elección popular “integrada por no menos de once miembros ni más de treinta y uno”, (Constitución Política de 1991, Artículo 299, modificado por el artículo 3 del Acto Legislativo No. 1 del año 2007), quienes ejercen control político sobre la administración departamental.

El “I Congreso de Bullerengue y Bailes Cantados” se realizó los días 29 -30 de agosto y 1 de septiembre de 2021 en Necoclí y se definió una ruta para el proceso de patrimonialización no solamente del bullerengue sino también de los géneros musicales de Son de Negro, Sexteto, Tambora y Champeta. Durante el 28, 29 y 30 de octubre de 2022, se realizó el “2º Congreso Nacional de bullerengue y bailes cantados” en el municipio de Apartadó, departamento de Antioquia, el cual tenía como uno de sus objetivos, socializar la importancia del proyecto a algunos senadores, senadoras, ministros y ministras, funcionarios de la UNESCO y a la vicepresidenta Francia Márquez.

Figura 35. “2º Congreso Nacional de bullerengue y bailes cantados”



Fuente: Tomado de la página de Facebook del Instituto Municipal de Cultura y Ciudadanía de Apartadó, 23 de octubre de 2022, <https://acortar.link/JWPntB>

Este proyecto de patrimonialización del bullerengue y otros géneros musicales se sustentan en el discurso de ser “prácticas ancestrales” que tienen una relación con África. Para Benjamín Díaz⁸⁶, el bullerengue es africano y por eso la importancia de “conservar” y “proteger” las prácticas culturales, incluidas las musicales, que están relacionadas con la historia de las poblaciones afrocolombianas.

⁸⁶ Fundador del Festival Nacional de Bullerengue en Necoclí y de la agrupación Palmeras de Urabá.

Esa búsqueda por “conservar” y “mantener” unas prácticas culturales bajo el discurso de la patrimonialización genera dos tensiones, la primera, está relacionada con el cómo transmitir y enseñar esta práctica musical lo cual se podría relacionar con la creación de semilleros y escuelas de enseñanza, pero buscando no solamente la transmisión de conocimientos y el involucramiento de las nuevas generaciones sino también, el establecer determinadas características y patrones de lo que *es* y lo que *debe ser*.

En Puerto Escondido, algunas de las principales bullerengueras como Xiomara Marrugo consideran que es importante que se enseñe el bullerengue en las Instituciones Educativas ya que “si los niños no bailan bullerengue no se fortalece el futuro”, sino se imagina no se pueden proyectar futuros posibles. Así mismo, las Casas de la Cultura de cada municipio bajo esta idea de la patrimonialización jugarían un papel importante ya que a través de ellas se podría “formar técnicamente” a las agrupaciones musicales mediante talleres, cursos y seminarios.

Para Edwin Flórez, más allá de realizar o no el proyecto de patrimonialización es importante que las personas interesadas en el bullerengue investiguen y de esta manera puedan no solamente tener el contexto de cada práctica sino también para “tener referentes para no aprender por imitación”; de esta forma también se podría controlar el que la práctica del bullerengue no sea solo una moda, un “bullerengue *fashion*” tal y como lo denominaron en el Foro de Puerto Escondido.

Adicionalmente, el profesor Flórez considera necesario “hacer un proyecto para la creación de un diplomado sobre bullerengue que puede ser en la Universidad del Atlántico y de manera virtual”, y de esta manera se podrían vincular personas de diferentes lugares y aprender qué es el bullerengue.

Si bien existen personas que consideran que el bullerengue es negro o afrodescendiente y que la práctica se debe circunscribir a esto, para otras es importante resaltar que el bullerengue ha logrado traspasar las diferentes barreras geográficas y culturales y que es importante que se sientan

“orgullosos cuando otras personas quieren hacer lo de nosotros”, porque más allá del color de piel y el territorio, esos *otros* “también son afro porque están rescatando nuestras raíces” y es que “el bullerengue no es de una sola persona, cada uno al hacer la puesta en escena hace una resignificación diferente” por eso se debe “respetar la esencia y la particularidad” del bullerengue de cada región.

El “conservar” la tradición del bullerengue, pero sobre todo proyecto el patrimonialización, se puede ver amenazado por cuatro factores, tal y como lo manifestó Benjamín Díaz. La primera, está relacionada con que las nuevas generaciones no se entusiasmen con el bullerengue y entonces lo dejen “perder”; la segunda, tiene que ver con la inclusión de nuevos instrumentos al formato musical que “siempre” ha tenido el bullerengue, como por ejemplo instrumentos eléctricos y de cuerda como guitarras y bajos u otro tipo de percusiones como la batería o la tambora. La tercera amenaza puede ser el que las nuevas generaciones o la “nueva ola” quiera cantar y bailar diferente a como se ha venido haciendo en los diferentes municipios y territorios, es decir, incluir voces más académicas y hacer pasos de baile que no se acostumbran a hacer, pero también, está relacionado con el continuar con unos roles de género, hombre – mujer, que se han construido y representado durante bastante tiempo.

En relación con esto último, es importante mencionar que según el ritual de “culto” a las mujeres éstas no deben tocar el tambor sino bailar, cantar y entrar en el juego del coqueteo con el hombre el cual compite con el tamborero por la atención de la mujer. Realizar alguna alteración en este ritual podría generar inconvenientes en el proceso de patrimonialización del bullerengue que está impulsando algunos gestores culturales y miembros de la Fundación Afrocolombiana de Bullerengue y Bailes Cantados.

Y finalmente, la cuarta amenaza, es que debido a lo atractivo que puede ser el bullerengue, existen personas que quieren incluir otro tipo de vestuario y accesorios, como el turbante, que

alteran esa idea de lo ancestral y que no permiten diferenciar al hombre de la mujer. Para algunos y algunas, el que existan personas no binarias o no heterosexuales en las agrupaciones de bullerengue pone en riesgo esta idea del cortejo y la seducción entre un hombre y una mujer, el principio de la familia y la reproducción heteronormativa.

En estos conflictos internos en el bullerengue, el foco está centrado en el proceso de patrimonialización y no en fortalecer su práctica a través de la inclusión de personas diversas, en la construcción de espacios seguros y en el enfático rechazo a las personas que acosan sexualmente y agreden a otras, tal y como está pasando en ciertos espacios.

En este proceso de patrimonialización las iniciativas de agrupaciones y colectivos como Agua E'coclí, Patapelá, Útero Goloso, Alma Negra, Tonada y Bullenrap, que mezcla el rap con el bullerengue y adicionalmente, incluye instrumentos musicales como “batámbora”, tambora y batería, y, “conga alegre”, congas con tambor alegre; no tendrían cabida. Como lo manifestó Haroun Valencia director de la agrupación Renacer Ancestral de San Juan de Urabá “si incluyen otros instrumentos pues están haciendo algo diferente al bullerengue” (Comunicación personal, 23 de octubre de 2022).

3.4. Mi cuerpo es un bullerengue

Para una de las invitadas a un conversatorio que se realizó en los Festivales de bullerengue, el tambor en el bullerengue no es solamente un instrumento musical éste también representa con su sonido el “bum, bum del corazón de la madre cuando el feto está dentro”. Y es que este instrumento musical, siguiendo al poeta Ramón Andrés (2012), “guarda un fuerte carácter telúrico y mágico. (...) expresa el ritmo del mundo y el pulso de la naturaleza: los hace explícitos. Es el corazón humano que bate, el corazón animal, el palpito que acompasa lo viviente”. (p. 1535)

Para el músico de San Basilio de Palenque, Colombia, José Valdés Terán, “En nuestro

territorio el tambor es un medio de comunicación, es decir, por medio del Tambor Pechiche⁸⁷ le comunicábamos a los pueblos vecinos cuando había una fiesta o cuando moría una persona” (Hernández, 2020, p. 35). Nina S. de Friedemann (1992), identificó en algunas comunidades afrocolombianas que,

El golpe del tambor abre las puertas a los senderos que conducen a los planos ocupados por Dios y por los santos o entidades asimilables a ellos y también a los otros planos donde permanecen los antepasados, los espíritus buenos, las almas de los niños y los espíritus malos y otros seres, ligados a los vivos. (p. 555)

Durante mi trabajo de campo en Necoclí, escuché historias en las cuales personas que estaban en cama agonizando oían los tambores y se levantaban a buscar el lugar de dónde salía la música, la música les ahuyentaba la muerte. En otros lugares del Caribe o del Pacífico colombiano, los entierros de ciertas personas, más aún si eran músicas, los acompañan con el sonido de los tambores. Los *yabim* de Nueva Guinea, por ejemplo, gritan y hacen sonar los tambores “para alejar los espíritus de los muertos” (Frazer, 1944, p. 256).

En el bullerengue, al decir de sus practicantes, el tambor es un instrumento que anuncia, guía, llama, comunica, representa, conecta al humano con la naturaleza, transmite historias no solamente de su origen, sea este africano o indígena, sino también de sus practicantes y constructores. A través del tambor se han creado y reproducido ciertos discursos y mitos en los cuales el tambor y tamborero se vuelven uno solo. La bailadora colombiana Delfina Coa describe de la siguiente manera su experiencia con el tambor,

uno bailando, quien entusiasma a uno es el tamborero con ese repique, cuando el

⁸⁷ El tambor pechiche, es un tipo de tambor usado en San Basilio de San Palenque que mide aproximadamente metro y medio, el doble de un tambor alegre, hecho en madera y cuero de chivo. Pechiche en el caribe colombiano es usado para decir que alguien, o algo, es consentido.

bullerengue le gusta a uno y el tamborero también le gusta el mismo bullerengue y lo llama a uno con el tambor se une uno al tambor y mejor dicho desea de cualquier cosa, lo mejor para el tamborero porque ese es el que llama a uno, oyó, entonces ahí es donde uno se enamora con el tamborero, que el tamborero llama a uno y uno va hacia el tamborero con el repique del tambor, llama uno con el repique de tambor. El coqueteo ¡claro que sí!, se le responde yendo ¡bueno tambor!, ¡vamos tambor!, ¡qué hubo tambor! Entonces él se entusiasma más y mejor toca, todavía toca mejor y llama uno más y ahí mismo entra el parejo [bailador] y brega a sacarlo a uno [bailadora] y no, y uno para dentro y la pareja para dentro y el parejo bregando a sacarlo y uno para el tamborero y ese es el enamoramiento que hay entre el tamborero y la pareja. (Eco de Tambó, 2024, 10:36)

El tambor en las narraciones de los y las bullerengueras es el que crea en el baile una atmósfera de coquetería y competencia entre el tamborero y bailador por la bailadora. Y aunque en diversas oportunidades hombres y mujeres se han enamorado en las agrupaciones bullerengueras, ya sea entre bailadores o con el tamborero, en las diferentes narraciones de bullerengueros y bullerengueras, en los documentales, tesis, podcast y entrevistas, manifiestan que los grupos estaban conformados por familiares, por parejas ya constituidas previamente y por vecinos y vecinas, es decir, ya existían historias previas de cada integrante. Más allá de ser el bullerengue un baile de cortejo, del hombre hacia la mujer, o el medio por el cual las mujeres manifiestan que ya “están listas para procrear” (Ospina, 2019), me atrevo a decir que, si bien es un espacio comunitario, también en este se conjuga la sensualidad de cada integrante y las emociones que se van creando a través de la música y la cercanía con el otro.

Marta Ospina (2019) identificó al bullerengue, desde el baile, como “una de las prácticas folclóricas danzarias que se da en los dos ámbitos: escénico y cotidiano, el primero ligado a los folclorismos y el segundo a lo que hemos llamado la danza viva” (p.198). Bajo esta misma línea,

Edgar Benítez (2007) encontró que existen dos tipos de baile en el bullerengue:

Se encuentra que para los folclorólogos nacionales, el Bullerengue hace parte de un ritual asociado a la pubertad o a la etapa de embarazo entre las mujeres afrodescendientes, mientras que para los folcloristas o músicos locales, este ritmo se asocia con las celebraciones de fiestas locales sean estas de carácter religioso, privado, asociados a cosechas ó fiestas patrias, etc. (p. 37)

Una de las primeras bailadoras que difundió el baile del bullerengue como “folclorismo”, siguiendo a Martha Ospina (2019), fue Delia Zapata Olivella quien fundó en la década de los setentas del siglo XX el Ballet Folklórico y la Fundación Instituto Folclórico Colombiano Delia Zapata Olivella. Para ella, la danza del bullerengue:

Originalmente era ejecutada sólo por mujeres y se cree que es simbólica de la iniciación a la pubertad. (...) Durante su desplazamiento, conservan donaire y compostura realizando diferentes gestos: frotan las manos sobre la región ovárica, mueven las faldas y, con ellas en las manos, describen pequeños círculos a cada lado de la cadera, representando el movimiento de las olas. (Patronato Colombiano de Artes y Ciencias et al. 2003, p. 43).

Tanto Delia Zapata (1970, 2003) como otros investigadores, bailadores y coreógrafos, entre ellos Carlos Franco (1987), Alberto Londoño (1995), Enrique Muñoz (2003) coinciden, como bien lo identifica Martha Ospina (2019), en que el bullerengue en sus inicios fue

un ‘ritual puro’ realizado con instrumentos sagrados, como una ‘danza ritual con contenido muy africano y enmarcada dentro del contexto magicorreligioso’ en el cual los tambores inician un diálogo con la orisha Ochún, diosa del amor, al que siguen cantos y una danza ritual en continua improvisación”. (p.221)

En sus inicios, “El rito coreográfico consistía fundamentalmente, en la presentación de la hembra, la llegada a la pubertad y a la época de procreación” (Hoyos, 1974, p. 2), sin embargo y

como se manifestó anteriormente, algunas de las maestras bullerengueras entrevistadas por Edgar Benítez (2007) consideran que este tipo de movimientos dancísticos son “creaciones modernas” y que el bullerengue no era considerado como un ritual, sino una música que se interpretaba en ámbitos festivos.

Edgar Benítez (2007) considera que los “documentos de folcloristas o folclorólogos” (p.37) han tenido mucha influencia en la creación del imaginario del bullerengue como un ritual, tanto que en algunos de los casos “son los textos obligados para los estudiantes de bachillerato a la hora de hacer las tareas e ‘investigaciones’ sobre las tradiciones de su región” (p.37). Estos se han impuesto sobre los “documentos locales” que han narrado y descrito las prácticas desde las mismas comunidades. El bullerengue colombiano, más aún en su parte dancística, ha tenido una serie de influencias foráneas o externas a las comunidades bullerengueras que han generado imaginarios y discursos que han influido en la manera en cómo las y los bullerengueros asumen su propia práctica cultural.

En las siguientes imágenes se puede observar como las agrupaciones se presentan en las ruedas, esos momentos espontáneos y de convivencia, como ensayan y como finalmente se presentan en los Festivales:

Figura 36. *En la rueda*



Fuente: Tomada por la autora, Cartagena 2022.

Figura 37. *Durante el ensayo*



Fuente: Tomada por la autora, Cartagena 2022.

Figura 38. *En tarima*



Fuente: Tomada por la autora, María La Baja 2022.

A nivel de ejecución musical en el bullerengue cada una de las personas que participan en él tiene una función determinada y por ello es importante que tanto el tamborero, cantador o cantadora, como bailadores estén conectados y en sintonía. En el bullerengue la habilidad musical no prima tanto como la conexión sensorial, sentimental y corporal que se crea entre instrumento – músico y entre las y los miembros de las agrupaciones bullerengueras.

Eris Manuel Pérez tamborero del municipio de María La Baja, fue el músico que acompañó a la bullerenguera Ceferina Banquéz no solamente en las presentaciones a nivel nacional sino también en sus giras a nivel internacional y esto se debió a que Ceferina con el único tamborero

con el que se “acomodó” fue con él,

es importante el acompañamiento que el tambor le genera a la cantadora porque muchas cantadoras, te hablo en el caso específico de Ceferina, ellas difícilmente se acomodan con otro tambor. Ella está adaptada por ejemplo al golpe del tambor, al ritmo que yo le ejecuto (...) es un gusto que tenemos musicalmente entre cantadora y tamborero. (Comunicación personal, 7 de enero de 2022)

El “acomodo” deriva de sensaciones y emociones que se generan, o no, entre tamborero y cantadora o cantador. A partir de cómo estos se sienten entre sí, sus cuerpos se “adoptan justo la forma del contacto que tienen con los objetos y con los otros” (Ahmed, 2015, p. 19). El acomodo me permite sentirme bien conmigo misma, sirve para mis intereses personales y puntuales, permite que mi cuerpo se apropie de un espacio y de un tiempo determinado. Pero también el acomodar significa que me adapto a la situación o a otra persona, por tanto, acomodar conlleva un yo me acomodo, tú te acomodas y nosotros nos acomodamos; implica tanto una lectura propia como hacia la otra persona y una serie de negociaciones tácitas que no necesariamente involucran acuerdos verbales sino sensoriales.

En consecuencia, las interacciones siempre han exigido el entendimiento entre los participantes: el reconocimiento de un estilo de cantador/a que se acopla con un tamborero, o de este con los bailadores, es un aspecto apropiado por la mayoría de los intérpretes. Haroun Valencia, gran tamborero del municipio de San Juan de Urabá, recuerda así su relación con Alfredina Pacheco, bailadora de una dinastía de bullerengueros del mismo municipio: ‘Alfredina hacía una o dos vueltas y se quedaba paradita, entonces ya yo conocía ese punto [...] Ella se iba suavcito a medio lado y uno se le iba suavcito también con cualquier repique, pero suavcito’ (Citado en Hurtado et al., 2022, p. 179)

En el encuentro de la cantadora, cantador con el tamborero, el acomodo se puede sentir en

la conexión de sus cuerpos y sensaciones, el cantar e interpretar el instrumento fluyen de manera armónica y se materializa en la canción, o piezas musicales, que están interpretando. El tamborero ejecuta diferentes toques en su tambor dependiendo del ritmo o estilo que van a interpretar, ya sea un bullerengue sentado, una chalupa o un fandango de lengua, pero también, depende de la *tonada* de la cantadora o cantador.

La *tonada*, como se manifestó anteriormente, es la melodía y la forma de cantar un bullerengue. No refiere únicamente al *tono* vocal que técnicamente pueden llegar en la voz, es la emotividad que transmiten en cada canción y aunque la tonada es una construcción personal y única, “debe sonar muy similar a las composiciones tradicionales ancestrales” (Atencia, 2019, p. 94) en el bullerengue.

En el tambor ese estilo personal y forma de interpretación que tiene cada músico, no solamente en el bullerengue, se denomina *asunto* el cual es el conjunto de emociones que el tamborero⁸⁸ transmite a través de su instrumento y que resuenan en la cantadora, en los coros y en las parejas bailadoras. Tanto la *tonada* como el *asunto* nacen del músico en tanto persona que viene de un contexto cultural y social en donde ha escuchado desde la infancia cómo debe ser la interpretación del bullerengue. Cada bullerenguero y bullerenguera ha incorporado una serie de técnicas musicales y conjunto de emociones que va usando en determinadas composiciones, incluye además su sello personal el cual es producto de la imaginación, es decir, de aquello que conoce y que ha visto en otros músicos y que a través de actos mentales y conscientes los dota de significado y los representa a través de la forma de interpretar sus instrumentos, en la letra de las canciones y en sus movimientos.

⁸⁸ También aplica a los y las gaiteras.

3.5.Un escudo para mi tambor

En las diferentes historias que escuché sobre el bullerengue en algunos de los territorios colombianos, le adjudicaban al tambor ciertos poderes como, por ejemplo,

Cuando los tamboreros se reunían con las cantadoras a hacer sus bailes canta'os en el campo o en lugares apartados, la gente se abstenía de pasar por donde estaba el baile porque el tamborero -que habitualmente era quien le otorgaba a la cantadora poder y secretos para realizar actos de magia- y las cantadoras hacían sus rituales de hechicería y a cualquier persona que vieran pasar le hacían encantamientos que los extraviaban en caminos extraños, lagunas enormes, parajes misteriosos o los hacían viajar con ellas a otros lugares. (Atencia, L. 2019, p. 84)

En otros, el tambor es quien recibe el “maleficio” o la “energía negativa” que va dirigida hacia el tamborero. Como bien lo identifica Sara Ahmed (2015), “El proceso de atribuir a un objeto el ser o no benéfico o dañino [...] implica claramente que leemos de una cierta manera el contacto que tenemos con los objetos” (p. 27) o con los otros humanos. Le atribuimos significado tanto al tambor como a la afectación de las acciones de “otros” sobre el “yo”.

En la cultura de los *bayankole* en Uganda, por ejemplo, el tambor tiene poder sobre las personas de la comunidad y es por lo que ante “La mala influencia de los hombres, las cosas y los hechos reduce esta capacidad o poder a pesar de su carácter inherente, por lo que el tambor tiene que ser periódicamente purificado y protegido” (Oberg, K., 2010, p. 252). Las acciones que se lleven a cabo para darle “bienestar” al tambor depende de cada cultura y comunidad, para algunas será la ofrenda de alimentos, para otras protegerlo del frío o del calor, dejarlo tocar o no por determinadas personas y en determinadas situaciones, tenerle un lugar destinado solo para él, hacer sacrificios en su nombre y para su protección, o cantarle y orarle. En el bullerengue las prácticas de cuidado del tambor se enfocan en no prestar el instrumento a otras personas ya que pueden

transmitirle algún mal, dejar el tambor en ciertos lugares que lo proteja de posibles daños ambientales derivados de la humedad, el sol y el polvo.

En la canción *Escudo pa mi tambor*, que se puede escuchar en la lista de reproducción, la cantadora Carolina Oliveros del grupo Combo Chimbita en Estados Unidos y exintegrante de la agrupación Tonada, dice: “esta canción es también de mi autoría y la compuse a raíz de una situación que pasó a mi tamborero, porque a él no lo toca nadie, ni el pétalo de una rosa”.

Traigo un escudo pa mi tambor

Señores, traigo un escudo pa mi tambor,

ampárame de los males madre mía poderosa,

me diste tu bendición para salir victoriosa,

Palabra que vino a mí, palabra de entendimiento,

Hay que quitara de mi todos los malos pensamientos,

Ampará a mi tamborero,

Ampará a mi tambor de las manos envidiosas,

Mira que traigo la contra la culebra venenosa,

Escucha mis peticiones,

Toca, toca tamborero que en la rueda se demuestra,

Que para tener el *asunto* no es de magia ni de ciencia,

Si mi madre lo supiera que su hija está en batalla,

Pondría a la gente en pila cañonazo sobre ¡güepaje!

Ampara a mis respondonas,

A mi no me toca na' porque protecciones tengo,

Con el escudo que tengo le desato todo un rezo,

Madre mía poderosa,

Señores, traigo un escudo pa mi tambor.

La cantautora se remite a la figura de la “madre” como un ser supremo a la que se le reza y se pide la protección para el instrumento y para el tamborero, así como le ha dado protecciones a ella. Además, no es solamente la melodía un acto de creatividad de un evento hipotético o metafórico sino que afirma que existen situaciones que puede perjudicar al tamborero, a su tamborero, y que es necesario tener una serie de protecciones en contra de “los males”, malos pensamientos y manos envidiosas.

El tema de las protecciones y los “males” en el bullerengue no es un tema que se hable abiertamente con las personas que no hacemos parte de éste, en algunas conversaciones que mantuve con ciertos músicos cuando apagaba la grabadora era el momento en que podía conocer algunas de sus historias. Un tamborero recordó que cuando llegó a un Festival participó en una rueda con su tambor y como la dinámica es que tanto los y las cantadoras como los tamboreros se van relevando, el siguiente tamborero que tocó su tambor al parecer hizo un determinado movimiento y le dejó una fisura al cuero que se encuentra en la cara superior del instrumento lo cual no es “normal” en un solo uso. Es por ello que en vez de repararlo y volverlo a usar, decidió dejarlo así y guardarlo. Prefirió mandar a hacer otro tambor y no “transferir” el daño recibido por el tambor a él o a otras personas ya que, como lo identificó James George Frazer (1944), en el “mundo” sobrenatural existe

una atracción secreta, una simpatía oculta, cuyo impulso es transmitido de la una a la otra por intermedio de lo que podemos concebir como una clase de éter invisible no desemejante al postulado por la ciencia moderna con objeto parecido, precisamente para explicar cómo las cosas pueden afectarse entre sí a través de un espacio que parece estar vacío. (p. 35)

Es así como la *ley de contacto o contagio*, que hace parte de los principios de la magia identificados por Frazer (1944), me permite entender cómo por medio del tambor se puede

“transferir” el mal a su tamborero ya que “todo lo que haga con un objeto material afectará de igual modo a la persona con quien este objeto estuvo en contacto, haya o no formando parte de su propio cuerpo” (p. 34), y cómo es el tambor el que recibe primero el daño y puede enviar señales, si estas son identificadas a tiempo, a su dueño para alertarlo. Es así como el *escudo pa’ mi tambor*, lo que hace es primero proteger al instrumento de todo perjuicio para luego evitar el “contagio” a su tamborero de las acciones sobrenaturales que se hagan en su contra.

El tambor deja de ser un instrumento musical y se convierte por medio del “éter invisible”, que menciona Frazer, en una extensión del tamborero. Al proteger el tambor, el tamborero se protege a sí mismo. Una de las estrategias que han establecido los y las tamboreras es el tener diferentes tambores con el fin de usar algunos en espacios comunitarios y festivos, en donde puede estar alcance de varias manos y cuerpos, como la rueda, y otros que solamente son usados y tocado por sus dueños y dueñas.

Otro bullerengüero narró que

Anteriormente, un tamborero no podía tocar con un tambor ajeno porque ahí le echaban algo, mal de ojo, como que rezaban los tambores y el que tocara con ese algo le pasaba. Incluso Encarnación Tovar⁸⁹ nunca llegó a competir con Faustino Batata⁹⁰, porque siempre que Encarnación salía por lo menos para Palenque nunca, nunca encontraba el camino y se perdía, era tanta vaina la que había en los pueblos antes. (Thomas Llerena, comunicación personal, 30 de enero de 2024)

⁸⁹ Encarnación Tovar “El Diablo” (1933-2000) era un tamborero del departamento de Sucre, que aprendió a tocar el tambor viendo a otros músicos ya que en su época no era común que se enseñara. Viajó por diferentes lugares de territorio colombiano y fue aprendiendo de diferentes géneros musicales y poco a poco se ganó la reputación del mejor tamborero. Le decían “El Diablo” porque le ganó una disputa a otro tamborero que lo retó a tocar el tambor sin cuero, colocando un pañuelo sobre la base del tambor lo que es inusual y casi imposible, por lo que se le confiere un carácter “mágico”.

⁹⁰ Realmente el nombre es Paulino Salgado “Batata” (1927-2004), tamborero de San Basilio de Palenque y descendiente de una dinastía de “Batatas” del tambor. Estuvo con el ballet folclórico más importante de Colombia, el de Sonia Orozco, y con Totó La Momposina. Al igual que Encarnación, murieron por problemas cardíacos.

En la canción *Escudo pa' mi tambor*, se manifiesta que las cantadoras o cantadores también tienen sus protecciones ante los “males” que los pueden afectar. Un cantador de bullerengue de menos de 30 años y que hace parte de un linaje materno de tamboreros y cantadores de bullerengue, me explicaba que existen unos “versos cruzados” que le canta una cantadora a otra de manera “malintencionada”.

Los “versos cruzados”, son un conjunto de palabras que están sujetos a una métrica, un ritmo y rima que el cantador o cantadora hace para otro músico o música con el objetivo de “echarle el mal”. Muchas veces solo son entendidos por muy pocas personas que tienen el conocimiento para identificar que están deseando el mal.

Se usaba mucho para decir cosas a los demás, tratando de que solo entendiera quien estaba cerca o a quien iba dirigida la sátira, no es más de ahí, la santería y eso, pues sabemos que siempre ha estado presente. Solo que a la gente le da miedo eso. Ya eso depende de si la persona que tira sabe de santería. Si los dos saben, la cosa se pone maluca⁹¹. (Thomas Llerena, comunicación personal, 30 de enero de 2024)

Es importante manifestar que los “versos cruzados” son diferentes a los versos usados en la “tiradera”. Ambos son versos pero el primero tiene la intención de “echar el mal” a otra persona sea esta cantadora, cantador, tamborero o corista, de la cual no esperan respuesta. Los segundos, no tienen la intención de “hacer el mal” sino que pueden partir de la diversión por medio de su carácter mordaz, burlesco u ofensivo; aquí se puede generar un intercambio de versos con el otro cantador o cantadora y son casi siempre improvisados. La tiradera es el repentismo que también se usa en otros géneros musicales como por ejemplo el rap.

Debo confesar que durante el trabajo de campo no identifiqué ese elemento de “hacer el

⁹¹ Maluca puede entenderse como tensa, complicada.

mal” a otra persona bullerenguera al contrario, durante las ruedas en las que tuve la fortuna de estar, como público, y en las presentaciones que asistí el ambiente fue de compañerismo, solidaridad entre unos y otras, complicidad y mucha alegría. Algunas personas decían “¿viste la tiradera que se formó?” y posteriormente se reían y hacían comentarios de burla para quien inició la tiradera o para quien la recibió. Un bullerengero con quien he sostenido largas conversaciones me aclaró que ese tipo de acciones de “hacer el mal” casi no se ven y es porque “a las nuevas generaciones no les interesa mucho el tema de la santería”. Esta asociación entre el bullerengue y la práctica de la santería solo salió en dicha conversación, ni en las entrevistas, documentales o canciones, encuentro mayor información.

Figura 39. *Agrupación de bullerengue antes de subir al escenario*



Fuente: Tomada por la autora, Necoclí 2022.

En el conjunto de relatos del medio bullerengero se escuchan referencias a las “energías negativas” o los “males” que les desean a ciertos músicos como por ejemplo, que algunos de estos han perdido su voz o han muerto en accidentes trágicos o con enfermedades terminales. Traté de ahondar en este tema con la hija de una cantadora que murió aparentemente porque le hicieron algún rezo o un “mal” pero ella fue muy enfática en decir que su mamá murió de cáncer y que debido a sus condiciones socioeconómicas y al sistema de salud no fue posible que se salvara.

Dentro de estas concepciones de enfermedad y salud, durante los Festivales noté un accesorio muy llamativo en algunos, pocos, cantadores y cantadoras y fueron las bufandas ¿y por qué fue llamativo para mí?, porque Puerto Escondido, Necoclí y María La Baja son de clima caliente, es decir, no se justifica el uso de un elemento que proteja del frío. De hecho, en una rueda escuche la mofa que alguien del público le hizo a un cantador por usar este accesorio ya que lo consideraba como innecesario y exagerado, sin embargo, cuando una de las cantadoras más antiguas del bullerengue en Colombia, Justa Amaranto, usa la bufanda los comentarios no son de burla sino que la justifican diciendo que esa es la forma en que cuida su voz.

Al colocar la bufanda en el cuello se mantiene esta parte del cuerpo caliente y se protege de cualquier corriente de aire, más aún si es fría. El calor le permite a las cuerdas vocales mantenerse a salvo de alguna enfermedad como por ejemplo, el resfriado. Para La Poderosa del Bullerengue, “las voces como la mía, voces autónomas, que nacemos con esa habilidad de cantar y resistencia, si, por lo general son voces muy naturales, voces dadas al trasnocho, al licor, nos forjamos cantando” (Comunicación personal, 30 de marzo de 2024), es importante cuidar la voz con una buena hidratación ya sea con agua o algún licor, que con el uso de la bufanda aunque no desconoce su importancia. Aunque La Poda, como cariñosamente muchas personas la llamamos, siempre use bufanda esto no quiere decir que sea su estrategia para cuidar la voz, sino como ella misma lo dice “es como mi sello, uso turbante y bufanda entonces siempre por lo general la llevo, haya frío o calor yo la uso” (Comunicación personal, 30 de marzo de 2024).

El licor al igual que la bufanda cumplen una función importante y es la de mantener caliente la garganta y por ende las cuerdas vocales; las bebidas frías son evitadas por algunos cantadores y cantadoras. La miel de abeja es un remedio muy usado ya que sirve como antiinflamatorio y antibiótico, la pimienta picante es antiséptica, el jengibre tiene propiedades antisépticas y antiinflamatorias, el eucalipto es antiséptico, el toronjil (agastache) es antiespasmódico y la sal con

mango biche (verde y ácido), es rico en vitamina C, B6, hierro y además es un alimento muy apetecido en diferentes lugares de Colombia.

Aunque existe una serie de estrategias que son usadas por algunos y algunas cantadoras en el bullerengue, lo cierto es que cada cual adapta la que mejor le sirva ya que,

este concepto [uso de bufandas] no aplica para todos en cuanto a qué usa cada persona para proteger la voz, yo por lo menos mientras me hidrate puedo cantar todo el tiempo que sea necesario en el lugar, una semana, quince días, ocho días, cierto, hay personas que solo cantan una hora, otros cantan dos o tres canciones y ya tienen un desgaste. Entonces en cuanto a las voces de acá que tenemos del bullerengue, o de esta tradición, las voces tradicionales, tienen una resistencia innata, autónoma. Pero si se pueden hacer trucos para mejorar. (La Poderosa del Bullerengue, comunicación personal, 30 de marzo de 2024).

Para los cantadores, cantadoras y coristas en el bullerengue ya no solamente es importante tener el “don” de cantar, o ser “polla de buena cría”, como se lo diría la cantadora Eloisa Garcés a su hija Darlina Sáenz, sino incorporar una serie de mecanismos que les permitan cantar en el tono adecuado para cada estilo musical y que su voz tenga una vida más larga, tratando de evitar los problemas de algunas y algunos bullerengueros de más edad y más trayectoria que con el paso del tiempo su voz ha perdido fuerza y se escucha ronca o no pueden subir a tonos más altos.

Manuel García-Orozco identificó que,

La voz del bullerengue es una construcción pluralista y diversa. Cada una de estas voces suena única y está conformado por experiencias personales, comunitarias y ancestrales irreemplazables. Tal construcción es caracterizado por diversas cualidades que se alinean con las ontologías cantadoras, epistemologías, ancestrales recuerdos y afectos, todos ellos profundamente arraigados en los principios y experiencias matriarcales de las mujeres mayores en el Caribe cimarrón. La voz del bullerengue es, por definición, femenina,

envejecida, ruidosa, corpulenta, A menudo áspera, con mucho grano y una paleta vívida de emoción sonora que puede ser poética, reflexiva, existencial, insurgente, jubilosa y melancólica. (p. 166, traducción propia)

La técnica vocal se vuelve más importante para las nuevas generaciones en el bullerengue, es así como en las escuelas para niños, niñas y jóvenes se incluyen clases para tener un mejor destreza en la voz. Algunas cantadoras y cantadores cuentan con formación académica musical por lo que incorporan una serie de técnicas para el cuidado de su voz. No obstante, el que personas de con formación académica participen en los Festivales ha generado controversias ya que algunos bullerengueros y bullerengueras consideran que las voces en este género musical deben ser “naturales” y el competir con una persona que tiene técnicas vocales los pone en desventaja y cambia la forma en como se hace el bullerengue.

Las personas que hacen los coros o las respuestas de los versos en el bullerengue no solamente cantan, sino que también bailan y hacen percusión con totuma, guache⁹² o con las palmas de las manos las cuales son remplazadas, no siempre, por palmetas, tablitas o “tablillas”⁹³. Sus cuerpos hacen música al igual que los de la cantadora y tamborero, una agrupación bullerenguera se vuelve un gran cuerpo en donde el bullerengue cobra vida; un cuerpo formado por historias, “de territorios y afectos [...] de intensidades y de flujos, impulsos, humores, energías, está hecho de experiencias y acontecimientos, inconsistencias y densidades, está hecho de azar e indeterminaciones (Farina, 2005, p. 270-271)”. El bullerengue está compuesto por cuerpos que se extienden, y se fusionan, en los instrumentos que se interpretan por eso la necesidad de generar prácticas de cuidado y protección.

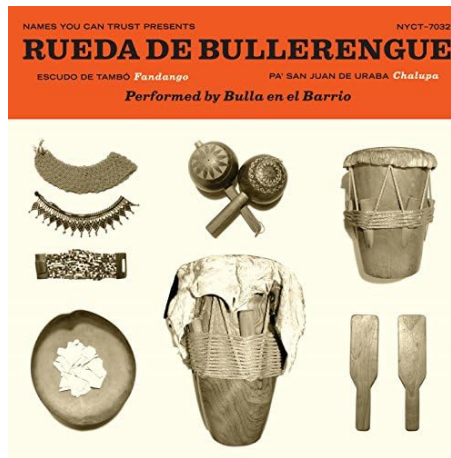
⁹² Ver descripción en la introducción.

⁹³ “Instrumento formado por dos tablillas estrechas de madera, de cuerpo rectangular, que se hacían entrechocar a la manera de una castañuela” (Andrés, 2009, p. 405).

3.6. Entre géneros e instrumentos

En la portada del trabajo musical de la agrupación Bulla en el Barrio se pueden apreciar los principales instrumentos del bullerengue: dos tambores (alegre y llamador), la totuma con restos de loza adentro, un guache y una tablitas que reemplazan el sonido de las palmas de las manos. Los otros instrumentos no hacen parte del formato clásico de este género musical.

Figura 40. *Instrumentos del bullerengue*



Fuente. Portada del trabajo musical *Rueda de Bullerengue* de la agrupación “Bulla en el Barrio”. Parte superior: maracas y llamador. Parte inferior: totuma, alegre y tablitas.

Tomada de <https://www.amazon.com/-/es/Bulla-en-el-Barrio/dp/B072FM48LF>

Figura 41. *Tablitas*



Fuente: Tomada por la autora, Cartagena 2022.

Figura 42. *Totuma*



Fuente: Tomada por la autora, Puerto Escondido 2022.

Figura 43. *Guache*



Fuente: Tomada por la autora, María La Baja 2022.



Fuente: Mercado Libre
Colombia,
<https://acortar.link/d6Y9E7>

Como se puede observar a lo largo de este capítulo, el tambor es el instrumento principal del bullerengue ya que el hacerlo sonar es un llamado para que las y los bullerengueros salgan a cantar y bailar; es el que lleva el tiempo y la melodía de la canción, es el que “alegra el conjunto” (Huertas et al., 2022, p. 179) o agrupación; sus diferentes toques incentivan a las y los bailadores a salir a bailar al centro de la rueda, su ejecución está incentivada por lo que le increpe el cantador o cantadora, los y las coristas con frases como “¡vamos tambor!” “¡repica el tambor!” pero también,

con el juego de acercarse y alejarse de las y los bailarines. En el baile se recrea un juego de coqueteo entre el tamborero que llama la atención de la bailadora y la hace ir hacia él a través del repique y la sonoridad.

Interpretar los tambores llamador y alegre en el bullerengue conlleva a una formación de años por parte de sus tamboreros y tamboreras, encontrar determinadas sonoridades es una maestría que lleva tiempo de experiencia. Como se mencionó anteriormente, en cada municipio de Colombia existen diferencias en cómo se ejecutan los tambores del bullerengue y esto tiene que ver con la forma en que cada territorio ha imaginado la música y las formas de bailarla.

Como se ha repetido en varias oportunidades el bullerengue está compuesto por dos tambores: el llamador y el alegre. También se ha dicho que el tambor llamador es el que encarga de marcar el tiempo y mantener la base rítmica de una canción; y que el tambor alegre es el instrumento principal en el bullerengue porque marca los acentos, los tiempos, las sonoridades y hace los repiques. El tamborero del alegre es el que se acomoda a la cantadora o el cantador y además, entra en el juego de seducción con la bailadora y de competencia con el bailarín.

El tambor llamador es denominado como *macho* y el alegre como *hembra*. La adjudicación de estos nombres no es específico de la música de bullerengue, en otros géneros como por ejemplo la cumbia también se les denomina de esta manera. Tampoco son nombres específicos para los tambores, en las gaitas colombianas o chuanas se denominan como *macho* y *hembra*, de hecho existe una similitud entre los instrumentos *machos* tambor y gaita, y es que en relación con sus “parejas” estos marcan el tiempo y pueden ser más pequeños; las hembras son más grandes y llevan la melodía de la canción.

Alejandra Quintana (2006) en su investigación sobre la música de gaitas en Colombia analizó la construcción social de los géneros y cómo se fueron construyendo una serie de “mitos e ideologías contextuales” (p. 195) que han determinado que “los hombres dominan el quehacer

musical, la interpretación y composición” (ibíd.) y lo femenino corresponde a un “poder simbólico [...] mágico y sensual, domina los contenidos melódicos de la música” (p. 196).

La autora encuentra que la denominación de gaita macho y hembra proviene de sus creadores, la comunidad *kogi* que habita la Sierra Nevada de Santa Marta, quienes llamaron a sus instrumentos musicales de viento *Kuizi sigi* y *Kuizi Bunzi* significando *sigi* hombre y *bunzi* mujer. El nombre original de las gaitas es *chuana* sin embargo, durante la época de la conquista fueron los españoles los que renombraron estos instrumentos como gaitas. Al difundirse el uso de la *chuana* en diferentes comunidades del Caribe colombiano sus nombres originales fueron cambiados.

Esta denominación en los instrumentos como *sigi* y *bunzi* está relacionado con los saberes de las comunidades Kogi, Wiwa, Arhuacos y Kankuamo que se basa en la

estrecha relación entre el cosmos, la tierra (fauna y flora), la arquitectura de sus viviendas y objetos ceremoniales, con el diseño de los cuerpos de hombres y mujeres. Para estos pueblos, el cuerpo humano debe mantener una simetría directa con todo lo que lo rodea para, de esta manera, salvaguardar la armonía del cosmos y el universo. (Quintana, 2006, p. 15)

Sin embargo, la cosmología de estas comunidades se ha ido tergiversando y se han construido una serie de mitos, tal y como lo manifiesta Quintana, alrededor de lo que puede llegar a significar ser hombre y ser mujer de tal forma que las mujeres se relacionan desde su rol de madres, “confinadas al espacio doméstico” (p. 196), sin falta de talento, genialidad y “la fuerza simbólica para tocar el alegre” (Ibíd.).

Esta falta de genialidad de las mujeres en la música se ha puesto en duda en el bullerengue, ya que Graciela Salgado ha sido una de las mejores intérpretes de tambor en Colombia así mismo, Jenn del Tambó ha destacado por su virtuosismo sin embargo, en los Festivales de bullerengue se

niegan a premiar a una mujer tamborera aduciendo que en el ritual que se ha creado⁹⁴ por parte de algunos gestores culturales, músicos e investigadores, alrededor del bullerengue, una mujer no puede tocar un instrumento que es “hembra” y que tampoco puede entrar en el juego de seducir a la bailadora.

En las llamadas “músicas tradicionales” como el bullerengue o la gaita⁹⁵ “cada persona, según su género ocupará un lugar y estatus diferente en su sociedad respecto del otro género, [...] tendrá diferente y desigual acceso a las funciones políticas y religiosas necesarias para la perpetuación de su sociedad” (Godelier, 2020, p. 4). Durante la realización el Festival de Bullerengue de 2021 en Puerto Escondido, una jurada y bailarina manifestó su rechazo a que una mujer tocara el tambor debido a que “tradicionalmente” los hombres lo han hecho, frente a esta postura y de las otras personas que hicieron parte de la organización del Festival la Red de Tamboreras de Colombia, liderada por Jenn del Tambó, emitieron un comunicado en donde manifestaron su rechazo y solicitaron que se rectificaran y que comprendieran que las dinámicas sociales y culturales cambian con el tiempo⁹⁶.

En la cotidianidad de las agrupaciones bullerengueras esta clasificación se difumina porque se han consolidado agrupaciones en donde las mujeres son tamboreras del alegre, en casos como Agua E’coclí, Patapelá y Útero Goloso se ha reivindicado la genialidad de las mujeres en la música y evidenciado que no es falta de talento o deseo sino de espacios en donde puedan aprender.

Las construcciones sociales de los géneros femenino y masculino generan fricciones a nivel

⁹⁴ Comparto la posición de Edgar Benítez (2007) de manifestar que el bullerengue no fue imaginado como un ritual sino como parte de un momento festivo, hoy en día en la cotidianidad de bullerengueros y bullerengueras de Colombia se sigue usando como una práctica festiva.

⁹⁵ No quiero pasar por ingenua o inocente al pensar que son los únicos géneros musicales en donde se excluye y limita la participación femenina, conozco casos no solamente en Colombia sino en países del llamado “Norte Global” en donde sigue pasando lo mismo, más aún en la música que se considera como académica.

⁹⁶ La noticia se puede ver en la página web de RegiónCaribe.org, <https://www.regioncaribe.org/post/las-mujeres-pueden-o-no-ser-tamboreras-en-el-bullerengue-tradicional>

local entre las personas bullerengueras de los municipios del Caribe colombiano y entre las agrupaciones de otras regiones del país, tal y como se ha presentado. A nivel global, y como se verá en el capítulo cinco, dichas construcciones y mitos son reinterpretados.

Sin embargo, la mayor preocupación dentro del ámbito bullerenguero colombiano no es si las mujeres representan el ritual de fertilidad, si tocan o no el tambor u otro instrumento vedado para ellas, sino que “¡el bullerengue se lo tomaron los gays, la mayoría de los bullerengueros son gays!”.

Comentarios recurrentes frente a la orientación sexual y la identidad de género de personas que hacen bullerengue fueron constantes durante la realización del trabajo de campo. Resulta difícil para las y los “protectores” de la “tradición” del bullerengue aceptar que algunas personas no se sienten cómodas con representar los roles y formas de vestir binarios, por lo que las puestas en escena de personas que se asumen como mujeres con pantalones o hombres con el cabello largo y aretes, no son bien recibidas. Este es un campo de investigación muy interesante no solamente en el bullerengue sino en los otros géneros musicales que son clasificados como “tradicionales” y en donde los roles heteronormativos están establecidos.

3.7.El bullerengue como objeto

El bullerengue por medio de la voz de Petrona Martínez ha estado nominado a los premios Grammy Latino en diferentes oportunidades. La primera vez en el año 2002 con el álbum “Bonito Que Canta”, en el 2010 con “Las penas alegres” y en el 2021 con “Ancestras”, en la categoría de mejor álbum folclór. Es así que “para Petrona Martínez y el bullerengue como género musical, entrar a este mercado [*world music*] fue un evento afortunado, en el sentido que alcanzó una visibilidad y reconocimiento que jamás habría logrado en Colombia”. (García, 2016b, p. 26)

Adicionalmente, el bullerengue hizo parte del repertorio “folclórico”, junto con la cumbia y el

porro⁹⁷, de Totó la Momposina también cantante colombiana que ha estado nominada al Grammy Latino con los trabajos musicales “Pacantó” (2002), como mejor álbum tropical tradicional, y “El Asunto” (2014), como mejor álbum folclórico. En dichos álbumes, Totó interpreta algunas canciones de bullerengue pero adaptadas a un formato musical en donde intervienen otros instrumentos.

El bullerengue ha circulado globalmente a través de la *world music*, de certámenes como los Grammy, de sellos disqueros europeos o estadounidenses que han producido y comercializado trabajos musicales y producciones audiovisuales como el documental “Lloro yo, el lamento del bullerengue” de Lizette Lemoine⁹⁸ (1998) y giras internacionales como WOMAD (World of Music, Arts and Dance)⁹⁹, en donde fue invitada en la década de 1990 Totó La Momposina.

Gracias al reconocimiento internacional que recibe el bullerengue y otros géneros musicales de la Costa Caribe colombiana, sus máximas expositoras Petrona Martínez y Totó la Momposina empiezan a ser llamadas para que realicen presentaciones musicales y para dar conferencias en diferentes ciudades de Colombia:

En el mercado colombiano, Le Bullerengue fue un CD importado muy costoso que nunca recibió mayor apoyo en los medios masivos, pero, que validaba el trabajo de Petrona y consecuentemente ayudaba a construir una audiencia y una nueva escena musical en el país.

⁹⁷ “El porro es la música privilegiada de las bandas de viento del Caribe colombiano, las cuales son consideradas como parte de los discursos identitarios de las sabanas de los departamentos de Córdoba, Sucre y Bolívar. Al primero de los departamentos se le suele asociar con el porro palitiao, así como a Sucre y Bolívar con el porro tapao. De igual forma, porro es un nombre genérico que puede englobar varios géneros musicales e, inclusive, de otras dotaciones instrumentales” (De Ávila, 2022, p. 11).

⁹⁸ Es una colombiana radicada en Francia quien se interesó por dar a conocer algunos géneros musicales de la costa Caribe colombiana tales como el vallenato y el bullerengue. Adicionalmente, presentó una propuesta para un disco de bullerengue, a partir de sus grabaciones a Petrona Martínez, al sello Radio Ocora France los cuales, posteriormente publican “el álbum Colombie: Le Bullerengue” en 1998. (Lemoine y Salazar, 2013; García Orozco, 2016).

⁹⁹ WOMAD es un festival creado por el músico Peter Gabriel en 1980 “Igualmente importante, los festivales también han permitido que muchas audiencias diferentes adquieran una visión de culturas distintas a la suya a través del disfrute de la música. La música es un lenguaje universal: une a las personas y demuestra, más que nada, la estupidez del racismo” (Tomado de: <https://womad.org/peter-gabriel-womad/>, traducción propia).

En ese entonces, empresarios culturales emprendieron a llevar a Petrona a importantes espacios culturales en ciudades como Bogotá, Medellín, y Cartagena entre otras. (García, 2016b, p. 27)

A raíz del premio GRAMMY de Petrona Martínez el 5 de marzo de 2022, se dio inicio a la agenda de la primera versión del Festival de Música Ancestral Petrona Martínez (FestiPetrona). Este evento es liderado por “Los Herederos de Petrona Martínez”, “una organización tradicional y familiar que busca preservar y continuar la música y todos los saberes ancestrales que nos deja la Reina del Bullerengue” (FestiPetrona, 1 de abril de 2022). Así mismo, contó con el apoyo del Ministerio de Cultura de Colombia, corporaciones y organizaciones culturales y artísticas, un canal de televisión regional y la Sociedad de autores y compositores de Colombia - SAYCO.

Dentro de las actividades programadas del Festival realizado en la casa de Petrona Martínez en el municipio de Arjona, departamento de Bolívar, el 2 de abril de 2022, se llevó a cabo un *Encuentro de Agrupaciones folclóricas, cantadoras, músicos y sabedores ancestrales* en el cual participaron diferentes agrupaciones de bullerengue del país. Allí, las principales cantadoras¹⁰⁰ de Bullerengue de la Costa Caribe colombiana se encontraron y participaron con sus agrupaciones musicales.

Festipetrona, responde a la necesidad de “los herederos vivos de un patrimonio identitario” (Comaroff y Comaroff, 2011, p. 52) de reivindicar su identidad étnica como propiedad mediante la creación de la marca FestiPetrona. Apelan a los “saberes ancestrales” de la matriarca de la familia, Petrona Martínez, y el llamado a proteger su legado musical.

¹⁰⁰ Como Ceferina Banquéz, Pabla Flórez, Nelda Piña (de Gamero, municipio de Mahates, departamento de Bolívar) y Joselina Llerena Martínez (hija de Petrona Martínez).

Figura 44. *Festipetrona*



Fuente: Tomado de la Página de Facebook Festipetrona, 6 de abril de 2022,

<https://acortar.link/JlxP80>

En Colombia el bullerengue no ha estado dentro del discurso oficial del Estado-Nación, como un género representante de la cultura musical colombiana, tal y como lo fue en su momento el bambuco, siglo XIX, y la cumbia, siglo XX, y es que este “respaldo” oficial es el que ha permitido que ciertos géneros musicales traspasen las fronteras nacionales. El bullerengue, antes del siglo XXI no contó con ciertos “entes comerciales e ideológicos profundamente jerárquicos” (Karush, 2019, p. 17), que promovieran su circulación.

Sin embargo, al ser legitimado el bullerengue por los circuitos de la *world music* se da un proceso de “recuperación de unas raíces musicales” (Pinilla, 2011, p.19) por parte de sectores académicos y musicales en algunas ciudades colombianas. Es así como en Bogotá, Bucaramanga, Medellín y Barranquilla, principalmente, se pueden ver y sobretodo escuchar eventos musicales con agrupaciones de bullerengue de dichas ciudades y sin vínculo social o cultural con las comunidades clasificadas como NARP,

es durante aproximadamente los últimos cuarenta años [del siglo XXI], cuando el bullerengue ha pasado de música invisible, a marginalizada, a producto cultural de

exportación, a discurso de orgullo nacional, a agente influyente en la cimentación de músicos colombianos en la escena global como Carlos Vives, Aterciopelados y Bomba Estéreo. (García, 2016b, p. 16)

Luego de ser conocida en Europa y de estar nominada en dos oportunidades en los Grammy Latino, Petrona Martínez en el año 2015 recibió el “Premio Nacional de Vida y Obra” del Ministerio de Cultura de Colombia “reconocimiento a aquellos ciudadanos que a lo largo de su vida han contribuido de manera significativa al enriquecimiento de los valores artísticos y culturales de la nación” (citado en García, 2016b, p. 28).

En otros géneros musicales como por ejemplo la trova yucateca, ésta pasó por un proceso de revalidación “en la región de origen por medio de la legitimación obtenida en el mercado global” (Vargas, 2010, p. 21) que le permitió ser reapropiada y valorada por la población yucateca como su música “tradicional”. En el caso del bullerengue, si bien los tres festivales tienen más de 30 años de existencia fue a partir del reconocimiento en el exterior, como las nominaciones al Grammy, que en Colombia se revaloró esta práctica musical. Este *efecto bumerang* que retoma Vargas (2010), explica como un producto local al tener éxito a nivel internacional “hace que la población local revalore ese producto desde una nueva perspectiva” (202).

Como cualquier práctica humana, el bullerengue está inserto en una amplia red de significados, de intereses, de intercambios, de mezclas o hibridaciones, así como de fricciones y amenazas tal y como las han identificado varias personas bullerengueras. El bullerengue ha circulado globalmente a través de “las músicas del mundo”, ha circulado localmente en el interior del país de origen y ha migrado a otros países. Desde el Caribe colombiano, más específicamente desde los municipios y territorios en donde se interpreta el bullerengue, hasta los diferentes países a donde se ha desplazado como migrante, no como turista o viajera temporal, ha encontrado nuevos territorios en donde anclarse y nuevas historias para cantar.

Como se presentó en el capítulo anterior y en este, en el bullerengue colombiano se han desarrollado dos reivindicaciones: la (re)significación¹⁰¹ de lo afro y de las mujeres como portadoras de la “tradición”¹⁰²; elementos que sirven para los propósitos de patrimonialización que buscan algunas personas. Retomar la historia de la migración forzada de personas del continente africano a América y más aún a Colombia, y enmarcar una práctica musical como afro permite construir argumentos de ancestralidad y permanencia en el tiempo, por otra parte, mantener los mitos sobre la diferenciación en los roles femeninos y masculinos dentro del bullerengue refuerza la idea de entender a esta práctica musical y dancística como un ritual.

Señalar la importancia de las mujeres en el bullerengue a partir de una función reproductiva eclipsa la transcendencia de éstas en la transmisión del conocimiento. Las diferenciaciones que se han construido alrededor de lo que debe *ser* y *hacer* un hombre y una mujer atenta contra la construcción del tejido social y comunitario que creó al bullerengue en cada una de sus comunidades y con las dinámicas no binarias que existen y que están entrando también en fricción con las posturas heteronormativas de muchos de sus practicantes.

El proceso de migración musical local del bullerengue que se ha presentado en estos capítulos, evidencia no solamente las historias que se han creado alrededor del mismo, las y los personajes más importantes, las fricciones a nivel local, la puesta en marcha de la imaginación y la creación de imaginarios y mitos, la importancia de la relación entre músicos e instrumentos, las dinámicas festivas en determinados municipios, su reconocimiento global, las propuestas disidentes a los cánones heteronormativos; también los procesos internos que han permitido que el

¹⁰¹ “Poner el prefijo (re) entre paréntesis es mi manera de recordarnos a todos que las personas negras han existido inherentemente y siempre como brillantes poseedoras de conocimiento, cultura y humanidad. Por lo tanto, (re)memorar no es un (re)conocimiento inicial u original de la negritud: se utiliza para (re)cordarnos a todos lo que las personas negras siempre hemos sabido sobre nosotras mismas en contextos que constantemente actúan de otra manera. (Dillard, 2022, como se citó en Bakari, 2024, p. 236).

¹⁰² En el siguiente capítulo ahondaré más sobre este elemento.

bullerengue inicie un viaje fuera de sus fronteras nacionales, imaginar que el bullerengue se puede anclar en otros territorios y con otras personas.

En los siguientes capítulos se analizará cómo se ha desarrollado la migración del bullerengue en México, las fricciones entre lo local y lo global así como su proceso de anclaje en la Ciudad de México.

Capítulo 4.

Yo no me llamo cumbia.

Una visa para México resulta para nosotros un asunto de vida o muerte. Sabemos que México es el único país que concede el derecho de asilo a los perseguidos políticos y por ello me atrevo a dirigirme a usted, solicitando su ayuda. [...] Como quiera que sea, de ninguna manera seré un lastre para su país¹⁰³.

Carta de Hanns Eisler a Vicente Lombardo Toledano, 1939.



<https://acortar.link/2Jh6uD>

En el presente capítulo analizaré los antecedentes de la migración colombiana a México a partir de la migración musical de determinados géneros musicales colombianos y de los proyectos: Casa Colombia en México, Tintico Pura Gozadera y Sangre Negra Café y Música. A partir del trabajo de la imaginación, personas colombianas en México han creado estrategias para anclarse, junto con la música, en el territorio mexicano.

4.1. De Colombia a México

En diciembre del 2017 se presentó en la Ciudad de México el informe “Población colombiana

¹⁰³ La traducción de esta carta se encuentra en el Archivo Hanns Eisler, Academia de Artes de Berlín, fue realizada por Roberto Kolb Neuhaus (2017, p. 114). Hanns Eisler fue un compositor alemán, perseguido por el nazismo y Vicente Lombardo Toledano, entre los diferentes cargos públicos que ejerció, fue en 1939 el Secretario General de la Confederación de Trabajadores de México – CTM.

en México”, un proyecto realizado entre el Consulado colombiano en México y el programa Colombia Nos Une, con el apoyo de la Organización Internacional para las Migraciones – OIM, con el objetivo de “generar conocimiento específico para la caracterización de la población migrante de origen colombiano residente en México” (Consulado General de Colombia, 2017, p. 3).

Las fuentes de información fueron el Censo de Población y Vivienda 2010 del Instituto Nacional de Estadística y Geografía - INEGI, la Encuesta Intercensal 2015, igualmente del INEGI, la aplicación de un formulario¹⁰⁴ tanto de manera presencial como virtual a 891 hombres y mujeres de nacionalidad colombiana y con residencia en México. Adicionalmente, realizaron entrevistas semiestructuradas, cartografía participativa y grupos focales a colombianos y colombianas ubicadas en la Ciudad de México, Estado de México, Monterrey y Guadalajara; lugares en donde porcentualmente se encuentra mayor concentración de dicha población.

En los resultados de dicho informe se puede observar un crecimiento exponencial de colombianos y colombianas en México en el período de tiempo que comprende los años de 1895 a 2015. Lo primero a resaltar es que entre el período de 1895-1930, los colombianos y colombianas en México representaban menos del 0,2% del total de la población extranjera en dicho país. Sin embargo, a partir de 1970 el número de personas colombianas en México tienden a aumentar tanto es así que en el año de 2015 el porcentaje incrementa 1.87% del total de la población extranjera en la República mexicana¹⁰⁵. En el censo elaborado en el 2020 por el INEGI, se reporta un aumento de personas extranjeras viviendo en México en relación con los datos obtenidos en el 2010 de

¹⁰⁴ Según el informe, dicho formulario estuvo compuesto por 24 reactivos y la mayoría de preguntas fueron cerradas (2017, p. 78). Adicionalmente incluye un mapa interactivo que se puede consultar en la siguiente página web: <http://colombiamap.mx>

¹⁰⁵ Aún no se tienen los datos diseminados del censo 2020 para personas colombianas en México.

961,121 personas frente 1,212,252 personas extranjeras las cuales, representan el 1% del total de la población total mexicana. De estas últimas, 797,266 son de Estados Unidos de América, 56,810 de la República de Guatemala, 52,948 de la República Bolivariana de Venezuela y, 36,244 de Colombia (Fundación BBVA, 2022, p. 96).

Dicho crecimiento progresivo se evidencia en los siguientes datos,

En los censos de 1895 y 1900, se registraron 67 personas de origen colombiano en el país. (...)

Para 1930, la población colombiana en México estaba integrada por 273 personas (...) en 1970

la población era cuatro veces mayor (1133 personas). En los primeros 15 años del siglo XXI,

la población colombiana en México se triplicó, al pasar de 6.215 personas en 2000 a 18.135 personas en 2015. (p.17)

Es importante mencionar que a finales del año 2012 se eliminó de las exigencias de la política migratoria mexicana el requisito de la visa para la población colombiana, una de las posibles razones que permitió el aumento de dicha migración. No obstante, y como se ve en los datos anteriormente señalados, dicho requisito no hizo que la migración colombiana bajara sino por el contrario, se mantuvo al alza. Y ¿por qué migran de Colombia a México? en la investigación realizada para el informe presentado en el año 2017 se identificaron las siguientes motivaciones y razones: de índole personal o como una oportunidad de vida, por turismo, laborales, educativas, de retorno, debido al conflicto armado y por realizar algún voluntariado o actividades sin ánimo de lucro.

Lo segundo a mencionar es que en el período de 1970 – 2015, con excepción de 1990, el porcentaje de migración colombiana fue mayormente femenina. Es así, como en el año 2015, de un total de 18.735 migrantes colombianos el 57.5% es de género femenino, “Al calcular el índice de feminidad, se constata que, por cada 100 mujeres de origen colombiano residentes en México, hay 74 hombres del mismo origen” (Consulado General de Colombia, 2017, p. 27). Aducen en el

análisis que esto se debe en gran medida al aumento del número de mujeres en el mercado laboral y la búsqueda de mejores condiciones profesionales, económicas y de vida que las lleva a migrar no solamente por temas laborales sino también académicos.

Y lo último, tiene que ver con la cualificación académica de las y los migrantes colombianos. El equipo de investigación del informe de Población Colombiana en México solicitó información a cuatro de las principales Universidades¹⁰⁶ mexicanas sobre estudiantes colombianos y colombianas activos en el período de 2010 y 2015, con el fin de establecer algunas características de esta población migrante. Los resultados evidenciaron que el 69.9% tiene como mínimo título de licenciatura.

Observaron que el 88% de los y las estudiantes colombianas activas en estas instituciones educativas, se encontraban cursando algún posgrado asimismo, y en consonancia con la feminización de la migración, evidenciaron un mayor número de colombianas en la educación superior, 1373 mujeres en relación con 1299 hombres. Y finalmente, en las áreas académicas en donde más se concentra dicha población en México “corresponden a las ciencias médicas o de la salud, seguidas por las de las ciencias naturales, los estudios en física, y los estudios en química o astronomía” (p. 43).

Ahora bien, los diferentes datos cuantitativos cobran vida cuando son acompañados por los diferentes relatos e historias de las y los migrantes las cuales están a su vez atravesadas por sus contextos de origen, por la decisión de migrar a determinado país y de las condiciones sociales, políticas y económicas del país de destino.

Durante el gobierno presidencial de Lázaro Cárdenas (1934-1940) llegó a México en 1939 el buque Sinaia con personas españolas que escapaban del escapando del régimen de Francisco

¹⁰⁶ Universidad Nacional Autónoma de México – UNAM, Universidad Autónoma Metropolitana – UAM, Instituto Politécnico Nacional – IPN, y Centro de Investigación y de Estudios Avanzados (Cinvestav).

Franco (1938 – 1973) y buscando refugio en uno de los países que les permitió su ingreso. Esta historia nuevamente se repite con diferentes personas latinoamericanas perseguidas en sus países de origen, en palabras del literato Mario Enrique Rey Perico, colombiano radicado en México desde la década de 1980, “México era una especie de hermano mayor que defendía a los izquierdistas de España y la Revolución Cubana, y a los perseguidos en Guatemala, Brasil, Argentina, Chile, Uruguay y Paraguay” (2020, p. 11).

Para el caso de México y Colombia, la historiadora Jeimy Paola Prieto (2023) considera que existieron dos circunstancias que permitieron el exilio de personas de Colombia en México, la primera, fue “la ampliación y transformación de los vínculos que existían entre políticos e intelectuales de ambas naciones desde el siglo XIX” (p. 344), las cuales se complementaron a finales de la década de 1910 con las relaciones que se establecieron entre algunos estudiantes y obreros de las dos naciones. La segunda, se debió a “la circulación de información sobre México y la Revolución en el espacio público colombiano, y su recepción diferenciada por los sectores de la sociedad colombiana” (p. 344) por una parte, el rechazo del sector conservador y católico de Colombia y, por otra parte, la aceptación de los grupos sociales “vinculados con el liberalismo, el socialismo y el anarquismo” (p. 27) que veían en ésta “un campo de experimentación política que valía la pena ver y conocer de cerca” (Ibid.).

La influencia de la Revolución Mexicana en América Latina y el Caribe ha sido muy importante para analizar no solamente las trayectorias de migración y exilio de muchas personas sino también, las diferentes políticas migratorias que se gestaron en México contra lo que denomina Pablo Yankelevich (2004) como los “extranjeros indeseables”.

Una de las historias más icónicas de exilio, deseable, en México es la del periodista y literato Gabriel García Márquez “Gabo”, quien en marzo de 1981 llega a México huyendo del ejército colombiano y del entonces presidente Julio César Turbay (1978 – 1982), quienes lo querían

interrogar, bajo un Estatuto de Seguridad Nacional declarado por el entonces presidente, acerca de sus supuestos vínculos con la guerrilla del M-19¹⁰⁷.

Al subirse al avión que lo llevó de Bogotá a Ciudad de México Gabo expresó lo siguiente, “No hago declaraciones políticas, pero el mismo hecho de mi salida de Colombia es síntoma de la situación del país. La situación nacional es simplemente muy confusa y prefiero esperar que se aclare, para que no cometan un error conmigo” (Esquivada, 2021).

Integrantes confesos del M-19 estuvieron en México en la década de 1980, época en la que se iniciaron los diálogos de paz entre dicha guerrilla y el gobierno nacional. Tal es el caso del exgobernador de Nariño, Colombia, Antonio Navarro Wolff, quien cuenta en un video que subió a su página de Facebook en el año de 2018, que en el atentado recibido en 1985 cuando era el representante del M-19 en las negociaciones de paz realizadas durante el gobierno de Belisario Betancur fue llevado a México en donde le amputaron la pierna izquierda ya que esta fue la que recibió el mayor impacto de la granada que le arrojaron. Según Navarro, “quedé con más raíces en México que los mexicanos, con un pedazo de pierna enterrada en un basurero de México” (Navarro, 2018).

México fue uno de los escenarios en donde se llevaron a cabo las negociaciones de paz en 1984 sin embargo, debido al hostigamiento del ejército colombiano a algunos campamentos del M-19 se suspendieron los diálogos. Nuevamente en 1990 se instala una mesa de negociación en Ciudad de México y Santo Domingo (Cauca, Colombia), esta vez con resultados favorables ya que el gobierno colombiano otorgó el indulto a las y los militantes del M-19, se convocó la Asamblea

¹⁰⁷ El Movimiento 19 de Abril se creó luego de las elecciones presidenciales colombianas del 9 de abril de 1970 en donde al parecer de manera fraudulenta ganó el político conservador Misael Pastrana al militar Gustavo Rojas Pinilla del partido político Alianza Nacional Popular. Algunos colombianos y colombianas indignadas por dicho evento deciden organizarse y empezar con sus acciones político - militares por ejemplo, robar la espada de Simón Bolívar que se encontraba en la Quinta de Bolívar, hoy museo ubicado en la capital colombiana. El presidente de la República colombiana, Gustavo Petro (2022 – 2026), durante su posición como primer ministro del país hizo la entrega simbólica de dicha espada ya que él fue uno de los integrantes de dicho movimiento.

Nacional Constituyente la cual reformuló la carta magna de 1886 dando paso a la nueva, y vigente, Constitución Política de 1991, y el M-19 finalmente se desmovilizó.

Tanto el tránsito entre Colombia y México de diferentes personas vinculadas con la izquierda colombiana, como por ejemplo García Márquez y las y los integrantes del M-19, como la ola de violencia de la década de 1980 en Colombia generada principalmente por los cárteles y capos de la droga, conllevaron a que diferentes personas tomaran la decisión de salir del país e imaginar un futuro posible en otros países.

Mario Rey (2020), describe de la siguiente manera el contexto en el cual se encontraba en su país de origen y los motivos que acompañaron su acción de migrar a México,

los asesinatos de sindicalistas y líderes sociales y el derrumbe de la organización política desde la que luchaba por el cambio, los altos costos económicos para cursar un postgrado, el fin de una etapa personal, la fuerte ascendencia migratoria y el espíritu aventurero y peregrino (...) y en los más de cinco millones de connacionales en el exterior, alrededor del 10% de la población, terminaron por darme el aventón hacia las tierras y los versos de Netzahualcóyotl (...). (p. 11-12)

Los diferentes contextos de ambas naciones México y Colombia, han generado flujos migratorios de personas que ven la oportunidad de hacer un futuro tanto para sí como para sus familias fuera de su lugar de origen asumiendo a su vez, la carga emocional, cultural y económica que conlleva el adaptarse en otro territorio. Tomando como referencia a Appadurai, en este proceso migratorio ha sido importante para las y los migrantes hacer uso cotidianamente de la imaginación con el fin de reconstruir sus historias y reconfigurar sus proyectos o de plantearse otras formas de vida.

Como lo he venido exponiendo a lo largo de estos capítulos, las y los migrantes en su equipaje llevan una de *caja de herramientas*, en tanto repertorio de hábitos o hábitos de acción (Goldring y

Landolt, 2009, p. 127), que les permite organizar su vida en el nuevo territorio a partir tanto de las prácticas culturales de su lugar de origen, previamente incorporadas en cada migrante, como de las “nuevas estrategias de acción” (Ibid., p. 147) que se van creando, e imaginando, durante su proceso de migración.

Ahora bien, la música hace parte del mundo cultural que se encuentra en la caja de herramientas de las y los migrantes y debido a las diferentes dislocaciones a las que se ve sometida durante el proceso de migración, se va transformando y adopta elementos del sistema cultural a donde llega. Roberto Kolb (2017), alude a que la música tiene la cualidad de ser polisémica y omni-adaptativa, lo que le permite “trascender los límites de lo cultural, haciendo resonar fibras emocionales e intelectuales en cada entorno nuevo, no obstante que su recepción sea, a veces, dramáticamente distinta de la acostumbrada por su portador” (pp. 105 - 106).

La música, al igual que las personas migrantes, también tiene sus propias historias de migración en donde el trabajo de la imaginación tanto de sus portadores “originarios” como la de sus nuevos “receptores”, ha sido indispensable para su anclaje en el paisaje sonoro de los territorios a los cuales llega.

Apelo al término de paisaje sonoro de Murray Shafer (2013), en tanto “campo de estudio acústico. Un paisaje sonoro puede ser, ya una composición musical, ya un programa de radio, ya un entorno acústico” (p. 24) y continúa “un paisaje sonoro consiste en acontecimientos escuchados” (p. 25). Como el mismo autor manifiesta, “he creído que el entorno acústico general de una sociedad puede leerse como un indicador de las condiciones sociales que lo producen, y que puede decirnos mucho acerca de la tendencia y la evolución de esa sociedad” (p. 24), tal y como lo veremos a continuación.

4.2. Para México: bambuco, cumbia y más música

La canción “Yo me llamo Cumbia” fue escrita en 1969 por Jesús Arturo García Peña, conocido artísticamente como Mario Gareña, y hace parte del repertorio musical de Colombia debido a que evoca diversos imaginarios y sentimientos nacionales por medio de versos tales como: “Yo nací en las bellas playas caribes de mi país/ soy barranquillera, cartagenera, yo soy de ahí/ soy de Santa Marta, soy monteriana, pero eso sí/ yo soy colombiana, ¡oh! tierra hermosa donde nací”. La cumbia, ha sido uno de los géneros musicales colombianos que más ha migrado a diferentes partes del mundo, lo que ha generado que se asocie a este país con dicho género musical.

Debido a lo anterior, tanto a ese sentimiento nacionalista que se puede ver en algunas canciones del repertorio colombiano como a la homogenización¹⁰⁸ de una pluralidad de ritmos musicales, el presente capítulo parafrasea el nombre de esta canción con el fin de llamar la atención sobre la necesidad de reparar en la historia de las diferentes expresiones, así como en la conexión entre la música, el territorio y practicantes.

El primer antecedente que tengo de la migración musical de Colombia a México se remonta a julio de 1908, cuando la compañía de zarzuela cubana Del Monte, propiedad del actor y empresario Raúl del Monte, llega a México y hace diferentes presentaciones en Mérida, Veracruz y Ciudad de México (Bermúdez, 2009). Evento que no era, ni es, ajeno a la dinámica de intercambio cultural entre México y Cuba, lo de resaltar es que en dicha compañía de zarzuela, que a su vez hacía parte de un circo, no solamente iban artistas cubanos, también viajaban uruguayos, españoles, colombianos, entre otros (Bermúdez, 2009).

Es así como por medio de un circo llega a México el género musical más importante en la

¹⁰⁸ “(...) tanto en Colombia como en otras partes de Latinoamérica se suele hablar de “la cumbia” como una entidad homogénea, sin reparar o tomar conciencia de los diferentes usos y significados que el término tiene en diferentes momentos y contextos” (Ochoa, 2016, p. 32).

historia de la música nacional de Colombia del siglo XIX (Wade, 2002), el bambuco¹⁰⁹. Este género fue considerado como “música nacional colombiana” debido a que en sus inicios estuvo íntimamente relacionado con la música militar que acompañó al Ejército Libertador de Simón Bolívar, tal y como sostiene Carlos Miñana (1997) “el bambuco fue una música guerrera” (p. 10). Hoy en día el bambuco¹¹⁰ en Colombia se sigue interpretando, pero con un formato musical diferente al utilizado en el siglo XIX.

Volviendo a la migración del bambuco a México, es a través de los músicos colombianos Pedro León “*Pelón*” Franco Rave (1867-1952), en el tiple, y Adolfo Marín (1882-1932)¹¹¹, en la guitarra, que el músico y compositor yucateco Ricardo Palmerín¹¹² lo conoce y lo (re) apropia¹¹³, dando paso a lo que hoy en día se conoce como el Bambuco Yucateco (Peniche, 2007).

Adicional a Pelón y Marín, Alejandro Willis (1887 – 1943) y Alberto Escobar¹¹⁴ también realizaron diversas presentaciones en México, específicamente en la ciudad de Mérida, Yucatán, en donde fueron contratados para amenizar algunas “fiestas de las familias pudientes de la ciudad, relacionado de esta forma al bambuco con la música de salón de la burguesía naciente de principios del siglo XX” (Galvis, 2021, p. 260).

No era solamente que los artistas colombianos pasaran largas temporadas fuera de su país

¹⁰⁹ “Hacia finales del siglo XIX, la música pasó a formar parte de los discursos sobre la identidad nacional colombiana correspondiéndole el lugar de honor al bambuco, interpretado por los conjuntos de cuerdas.” (Wade, 2002: 64).

¹¹⁰ Una de las canciones más reconocidas en el género musical del bambuco en colombiano es “Pueblito Viejo” del músico José Alejandro Morales e interpretado por el dueto Darío Garzón y Eduardo Collazos.

¹¹¹ “El enterrador” es una grabación de aproximadamente 1908.

¹¹² Una de las canciones más populares de Ricardo Palmerín es “Peregrina”.

¹¹³ “Siendo el bambuco una música que en nada se asemeja a la de los aborígenes americanos, ni a los aires españoles, no hay ligereza en asegurar que fue traída de África por los primeros esclavos que los conquistadores importaron al Cauca, más que el nombre que hoy tiene parece no ser otro que el de *Bambuk* levemente alterado” (Isaacs, citado en Espinosa, 2006, pp. 151-152).

¹¹⁴ El dueto “Wills y Escobar” se crea en 1912, grabaron con disqueras internacionales en 1915 y en 1919 se presentan en Mérida, Yucatán. “En esa memorable ocasión, alternaron con cuatro conocidos duetos yucatecos integrados por Pedro Baqueiro García-Rejón y Porfirio Bas, Manuel Manzanilla y Pepe Flores, Mateo Ponce y Pepe Cirerol y Augusto Ponce y Enrique Galaz. Al día siguiente, los colombianos debutaron en el Teatro Olimpia como variedad de la Compañía de Zarzuela Yucateca” (Pérez, L., 2019, s/p).

realizando presentaciones tanto públicas como privadas, también fueron ingresando en la industria musical por medio de la grabación de sus producciones y en la circulación en medios de comunicación,

Unos años más tarde, en 1914, viaja el dueto Wills y Escobar y en 1917 Jorge Añez, quienes entrarían de lleno a participar del auge que la música internacional tenía en las nuevas compañías discográficas norteamericanas [principalmente México y Estados Unidos] las cuales veían en ella un promisorio incremento de sus mercados y mayor cobertura para sus emisoras. (Bermúdez, 2000, p. 115)

En México y Argentina a principios del siglo XX se instalaron las oficinas de la empresa de producción discográfica estadounidense RCA Víctor, Latinoamérica, permitiendo el acceso a ciertos artistas al mundo de la grabación musical, la creación de un mercado de distribución y consumo en determinados países latinoamericanos y la masificación de ciertos géneros musicales, específicamente de México, Argentina y Cuba, “De allí que en todos los países surcontinentales (...) incluida Colombia, sean tan relevantes el son, la ranchera y el tango, en el consumo masivo” (Parra, 2019, p. 23).

Con la búsqueda de grabar sus producciones artísticas muchos músicos y músicas viajaban ya fuera a los países latinoamericanos en donde tenían sedes las disqueras o directamente a la casa matriz en Estados Unidos. Esto generó que artistas como José Barros (1915 – 2007), compositor colombiano y creador de algunas de las canciones más importantes¹¹⁵ del otro género nacional colombiano por excelencia, la cumbia, estuviera largos períodos de tiempo en “Brasil, México, Chile y Argentina” (Parra, 2019, p. 46).

¹¹⁵ En estas se encuentran principalmente “La Piragua”, “El pescador” y la “Momposina”. Es importante mencionar que José Barros no solamente compuso música de cumbia, también tiene producciones en ritmo de porro, vallenato, bolero, tango y debido a su estancia en México, “aprendió a componer rancheras y corridos” (Parra, 2019, p. 46).

El estar fuera de su país, en contacto con otras culturas y músicas, y bajo las exigencias de la industria musical, estos artistas aprendieron rápidamente lo que el mercado quería. Es así, como su práctica musical se ve alterada y transformada debido a la incursión de nuevos formatos musicales y la intervención tecnológica, conllevando a la creación de sonidos diferentes a los de su lugar de origen.

Debido al auge comercial que se genera con estos sonidos “colombianos”, entre las décadas de 1950 y 1970 se desarrolla en la ciudad de Medellín, Colombia, una industria musical que busca diversas “formas sistemáticas de consumo” (Parra, 2019, p. 111) de lo que se va a considerar como la música o el sonido del “Caribe colombiano” totalmente diferente al bambuco y a las músicas andinas.

Es así como a través de músicos que viajaron a determinados países a grabar y que además se quedaron un tiempo aprendiendo otros géneros musicales y dando a conocer su música, y por medio de una industria colombiana de mediados de las décadas de 1960 - 1970, migra a diferentes países de Latinoamérica otro de los géneros nacionales de Colombia, la cumbia (Blanco, 2014; Ochoa, 2016; Parra, 2019; Wade, 2002). Al igual que el bambuco, la cumbia en cada país al que ha llegado ha ido incorporando como propio el contexto cultural y social de los lugares de acogida, tal y como lo narra Juan Diego Parra (2019),

Otrora representativo género musical de Colombia, la cumbia abarca hoy un espectro tan amplio de fenómenos musicales a lo largo del continente americano, que incluye formas sumamente folclóricas y locales, al mismo tiempo que otras híbridas y abiertamente internacionales. Así, la cumbia puede ser en la actualidad argentina, chilena, ecuatoriana, mexicana, peruano o venezolana, asumiendo en cada uno de esos lugares distintivos propios (p. 10).

La industria musical, tanto extranjera como colombiana, constituyó una homogenización de las

diferentes músicas del Caribe colombiano ya que lo importante era vender y crear un mercado y consumidores para esta música denominada como cumbia. Esto hizo que al interior de Colombia la cumbia más allá de un tipo de música de determinados lugares del Caribe se volviera un término con diferentes significantes,

(...) aparece como una práctica social rural que implica música, baile y fiesta; como un complejo de géneros específicos dentro de los muchos que interpretan los conjuntos de gaitas, flauta de millo, acordeón y las orquestas de salón; como el conjunto de todas las músicas binarias de subdivisión binaria en tempos moderados con sonoridad del Caribe colombiano, y como categoría de mercado para vender todo lo que suene “costeño”. (Ochoa, 2016, p. 35)

Este concepto de cumbia, en tanto integrador de diferentes géneros musicales del Caribe colombiano, ha llegado a tener asideros importantes en países como Venezuela, Argentina, Chile, Ecuador, Perú y por supuesto México, que

como dato curioso, específicamente en Monterrey, se constituyó una réplica en miniatura de la atmósfera costeña colombiana, ligada a las variantes de la cumbia de acordeón y alimentada por repertorios de chucu-chucu¹¹⁶ principalmente, más allá de la constitución de tipos de cumbia de DJ, llamada cumbia sonidera, cumbia rebajada y la cumbia norteña.

¹¹⁶ “El chucu-chucu es un término onomatopéyico, proveniente del sonido del instrumento idiófono raspador de origen antillano llamado güiro. El güiro fue un instrumento usado de manera masiva en los grupos juveniles antioqueños de la época, como un sustituto de los guaches –instrumentos de semillas usados en las cumbias y los porros costeños, principalmente- y que fue aceptado de manera “natural” en la región debido a su uso en la música campesina de parranda, heredada de Guillermo Buitrago, en la que usaba la guacharaca –también un idiófono, pero más delgado que el güiro-. El instrumento sufrió un cambio de material en su construcción para mediados de los años 60 y se empezó a fabricar con metal, lo cual dio un sonido más brillante y estridente, e hizo que resaltara mucho más su timbre sobre otros instrumentos. Dada su variación tímbrica, que lo alejaba del sonido grave del güiro original, se le cambió el nombre por güira, en femenino, dando constancia quizás de evidente machismo. El nombre de chucu-chucu no alude específicamente a un género musical –como podría serlo la ‘música tropical’–, sino que apunta despectivamente a la precariedad rítmica de las músicas bailables producidas en el interior colombiano, indicando al carácter monótono del sonido. Es por esto que también se le denominó “sonido paisa”, adecuándolo de manera directa al contexto de producción masiva en Medellín, durante los años 60” (Parra, 2019, p. 122-123). Un ejemplo musical del llamado chucu-chucu se puede hallar en la agrupación “Teen Agers” y en el músico Gustavo Quintero.

(Parra, 2016, p. 137)

Con la circulación de la música considerada como cumbia, se van camuflando otros géneros musicales propios del Caribe colombiano tales como el porro¹¹⁷, el vallenato¹¹⁸ y la música de acordeón¹¹⁹, el mapalé¹²⁰, el bullerengue¹²¹, entre otros. Paralela a esta circulación, en la década de 1970 empieza a viajar la *música tropical colombiana*¹²², la cual se comercializa como una música para bailar.

Uno de los principales exponentes de la música tropical colombiana fue Lucho Bermúdez¹²³, un músico cosmopolita e inserto en una industria discográfica transnacional (Wade, 2002), quien “gracias a su proyecto consistente en codificar estructuras rítmico-armónicas de la costa norte, especialmente un tipo de porro hibridado con pulsos cumbieros y variaciones melódicas interioranas, dentro de formatos heredados de las orquestas big-band swing norteamericanas” (Parra, 2019, p. 113), consolidó un ritmo colombiano en el mercado tanto interno como externo de la industria musical.

Si bien Lucho Bermúdez nació en la Costa Caribe colombiana, en el municipio de Carmen de Bolívar, una vez inserto en el mercado global empezó a introducir en su orquesta a “personas oriundas del interior [del país], personas ‘no negras’” (Ávila Domínguez et al., 2011, p. 156) y no costeñas, con un sonido y puesta en escena propicias para los bailes de salón de la clase alta

¹¹⁷ Uno de los músicos que hizo conocer el porro a nivel internacional fue Lucho Bermúdez.

¹¹⁸ No es mi intención entrar a discutir sobre la diferencia entre vallenato y la música de acordeón, por eso me limitaré a colocar un ejemplo musical de cada uno. Es así que un vallenato puede ser la canción “Alicia dorada” de Alejo Durán.

¹¹⁹ Como ejemplo de la música de acordeón sabanero está Andrés Landero y la canción “La Pava Congona”.

¹²⁰ En relación con el mapalé, en la lista de reproducción se puede apreciar un ejemplo.

¹²¹ Una de las primeras artistas que puso en circulación diferentes géneros musicales de Colombia en el mercado de las *world music* fue Toto La Momposina. La presentación en vivo de la canción “La verdolaga” es un ejemplo de la adaptación de un bullerengue adaptado a un formato para concierto.

¹²² “Se acuñó el término genérico de música tropical (y músicaailable) para referirse a todas las variedades de música costeña [del Caribe] y luego al merengue dominicano (pero no a la salsa, que tenía una presentación distinta)”. (Wade, 2002, p. 188)

¹²³ “Así como Luís Carlos Meyer (1916 – 1988) lo fue para el género musical del porro. Apodado como ‘El Rey del Porro’ en 1943 grabó con la disquera RCA Víctor, sede México, más de 20 éxitos”. (Blanco, 2012, p. 55)

colombiana. Es importante mencionar que la orquesta de Lucho Bermúdez grabó algunos de sus discos en México y Argentina, sin embargo, es por medio de agrupaciones como Los Corraleros de Majagual¹²⁴, La Sonora Dinamita¹²⁵ y de músicos como Alfredo Gutiérrez que la música tropical colombiana se establece en México.

De esta manera recuerda el músico Alfredo Gutiérrez¹²⁶ la importancia que tuvo su estancia en México para su carrera musical,

Bueno, yo primero fui con Los Corraleros en el año 72, 74; y a Monterrey la primera vez que voy es en el 79, bueno pero ya eso es muy solo. A raíz del boom corralero algunos músicos se quedaron allá y es así como a Aniceto Molina, que andaba por allá, le propusieron formar un grupo, como una especie de Corraleros, y se quedó por allá y se estableció en San Antonio. Yo entré por el D.F., hice giras largas, estuve en Veracruz, por el Pacífico, en Mérida, en San Marcos, allá en tierra caliente, pero a Monterrey llegué en 1979, grabé por primera vez. ¡Esto representó mucho! (Delgado y Ramírez, 2012, p. 56).

Tan importante ha sido la influencia de Los Corraleros de Majagual en la cumbia mexicana que como bien lo recuerda José Juan Olvera (2019), era indispensable para las personas que gustan de esta música, o músicas, conocerse el nombre de cada integrante de la agrupación. Alfredo Gutiérrez, considera que fue gracias a los *sonideros* que mucha de la música del Caribe colombiana fue conocida, escuchada, bailada y aprehendida en México (Blanco, 2018).

Los y las sonideras son, como diría Mariana Delgado (2012), “Musicómano profeso [s / as]” (p. 180). No son solamente coleccionistas, propietarios de un sonido, o “un DJ o mezclador que ameniza un evento con su voz y presencia” (Cruzvillegas y Ruíz, 2016, p. 11) son “la

¹²⁴ Una de las canciones más famosas de esta agrupación es “Festival en Guararé”.

¹²⁵ De esta orquesta salió la cantante colombiana y nacionalizada mexicana, Margarita Vargas Gaviria “La Diosa de la cumbia”.

¹²⁶ Una de sus canciones más famosas es “Anhelos”.

representación e identidad de los barrios populares en diferentes ciudades de México” (Ibid.) conforman,

una identidad performática y estética ligada a elementos como su localidad de origen; la envergadura tecnológica que haya alcanzado y su muy particular modulación expresiva; el género musical que haya escogido; el territorio físico que haya conquistado, y el sentido épico con que habrá impregnado cada recorrido, cada actuación. Todo esto junto, es magia. Más que elementos, entidades; más que entidades, actantes en forma, en esta máquina que ya no quiere ser máquina sino suceso, un vasto suceso. (Delgado y Ramírez, 2012, p. 185).

Para Darío Blanco (2018), los sonideros son “instituciones” que cuentan con infraestructura técnica, redes sociales en donde se publicitan, “miles de seguidores” (p. 156), conexiones con diferentes estados de la República mexicana y con Estados Unidos y países latinoamericanos como, por ejemplo, Colombia, Ecuador y Perú, se especializan en un tipo de género musical, “crean y establecen una nueva estética” (Blanco, 2018, p. 69), un negocio muchas veces familiar o de vecindad y creadores musicales ya que a través de las mezclas que realizan de diferentes géneros musicales, sobre todo tropicales y afrocaribeños, con la cumbia han gestado un nuevo ritmo denominado “cumbia sonidera”¹²⁷ (Blanco, 2018, p. 62).

Gracias a ellos y ellas, tal y como lo decía Alfredo Gutiérrez, se conoció en diferentes ciudades mexicanas los distintos ritmos del Caribe colombiano¹²⁸ y artistas que muchas veces ni siquiera eran tan conocidos en su país de origen. Para ello, han tenido que destinar un considerable recurso económico no solamente para comprar sus sonidos, y todos los accesorios tecnológicos necesarios, sino también para viajar a los diferentes países y adquirir los discos que después colocarán en sus

¹²⁷ Como se puede ver y escuchar con Alberto Pedraza.

¹²⁸ Si bien Colombia ha sido el primer referente en cuanto a la música que utilizan en los bailes sonideros, también incluyen dentro de su repertorio música de Venezuela, Ecuador, Perú y de algunos países del Caribe como, por ejemplo, Puerto Rico.

bailes.

Comprar los discos colombianos representaba para los sonideros un gran sacrificio, debido a sus elevados precios por ser material importado, pero lo hacían por encima de sus propias necesidades familiares, ya que para ellos constituía una inversión que hacía más atractivo su sonido, y tendrían más contrataciones cuanto más “completa” se encontrara su selección musical. (Blanco, 2018, p. 72)

Adicional a los sonideros, en Monterrey se gestó un movimiento cultural juvenil autodenominado *Los Colombias*¹²⁹, los cuales también se han (re) apropiado de la música tropical colombiana mediante la escucha y reproducción de la música colombiana con una velocidad más lenta a la original; crearon una estética y una forma de bailar muy particular que también se distancia de lo que se puede observar en la cultura caribeña colombiana.

En palabras de Darío Blanco (2014),

La sorpresa me asaltó por varios frentes; primero la música. Aun cuando reconocía las letras, además de ciertas líneas melódicas y rítmicas, no sonaba como la música de Colombia. Luego los bailes; eran totalmente diferentes a los patrones del baile del Caribe Colombiano, eran muy llamativos y me parecía que no seguían el ritmo de la música, además tenían gran cantidad de vueltas y largos desplazamientos que no me eran nada familiares. (p. 23)

Para el músico acordeonero Aniceto Molina (1939 – 2015)¹³⁰ ya se veía en México una producción musical propia influenciada por los diferentes ritmos del Caribe colombiano, tal y como se aprecia en este extracto de entrevista realizado por el investigador José Juan Olvera (2019):

¹²⁹ Darío Blanco (2014), identificó a Los Colombias como “una cultura juvenil underground, rebelde, contestaria” (p. 26). Un ejemplo de su estética y forma de bailar se puede encontrar en la lista de reproducción.

¹³⁰ Molina, fue un músico colombiano que llegó a México por medio de la agrupación Los Corraleros de Majagual. Su mayor éxito fue “La cumbia sampuesana”, aunque no es su autor.

Un día me dijo Aniceto [Molina]: ‘Fíjate Ramberto [Salinas]¹³¹, vas a ver que estos muchachos, todo este movimiento está haciendo su propio estilo y no lo dudes que un día nosotros, los importemos a Colombia, que los traigamos de México a Colombia’ (p. 295).

En los casos anteriormente señalados sobre la migración y circulación de los géneros musicales de bambuco, cumbia y música tropical de Colombia a México se puede observar que dichas músicas han sido apropiadas por parte de diferentes grupos sociales que ven en éstas una forma de identificarse y de conformar comunidad o comunidades que trasciende lo nacional, tanto a nivel espacial, cultural y temporal. Para el antropólogo mexicano Miguel Olmos (2014),

Aunque las músicas pueden ser originadas en un contexto sociocultural y sean poderosos soportes de identidades étnicas o grupales, y pese a que el autor pueda pertenecer a una cultura, en su peregrinar mediático en el sentido más amplio, dichas manifestaciones no pertenecen finalmente a una sola nacionalidad o cultura (p. 14).

La música que migra, ya sea por medio de músicos que hacen parte de una compañía de zarzuela que viaja por Latinoamérica, o de aquellos que quieren grabar sus producciones musicales y deben desplazarse a las sedes de las compañías disqueras, o por medio de los discos de vinilo que algún melómano mexicano o mexicana llevó de su viaje por Colombia para colocarla posteriormente en un evento sonidero, genera intercambios y cambios en la práctica musical inicial lo cual queda claramente evidenciado en la adaptación musical que las y los artistas deben hacer por las “necesidades” de un mercado de consumo global, así como en las adaptaciones que le hacen los diferentes grupos sociales receptores de esta música extranjera. Lo anterior no solamente hace parte del proceso de migración musical sino de todo un engranaje de condiciones sociales y

¹³¹ “Ramberto Salinas, locutor y exlíder del sindicato de músicos de Nuevo Laredo, Tamaulipas” (Olvera, 2019, p. 294).

culturales que, por un lado, presionan dicha adaptación y por la otra incentivan el trabajo de la imaginación.

4.3.La Casa Colombia en México

Retomando los antecedentes migratorios de personas colombianas en México uno de los lugares más importantes en donde tanto personas migrantes como la música migrante confluyeron fue Casa Colombia en México (Casacol), un espacio cultural y político de finales del siglo XX. Algunos relatos que he podido conocer a través de las diferentes entrevistas realizadas a colombianas y colombianos migrantes en México, muchos ya nacionalizados, manifiestan que en la década de los 80 del siglo XX diferentes personas pertenecientes a organizaciones políticas de la izquierda colombiana llegaron como exiliadas a México. Mario Rey (2020) afirma que

aquí vivieron [México], por ejemplo varios miembros del M-19, las FARC, el EPL, el PLA, el PRT y el ELN¹³², y en los ochenta se vivió un momento muy importante en la historia del exilio, cuando se creó el centro de trabajo y encuentro Casa Colombia” (p. 25).

En entrevista con Yarima Merchán, colombiana nacionalizada en México, durante el proceso de investigación para el informe “Población colombiana en México” (2017) lograron realizar algunas entrevistas a colombianos y colombianas que estuvieron a finales del siglo XX, aproximadamente entre las décadas de 1970 y 1980, en México y a partir de allí logró conocer algo de la historia de la Casa Colombia.

La Casa Colombia, según este testimonio, fue el resultado de la unión del Centro de Estudios Colombianos conformado por estudiantes¹³³, tanto de nacionalidad colombiana como mexicana,

¹³² M-19: Movimiento 19 de abril, FARC: Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, EPL: Ejército Popular de Liberación, PRT: Partido Revolucionario de los trabajadores, ELN: Ejército de Liberación Nacional de Colombia.

¹³³ Es importante mencionar que durante estas décadas los estudiantes extranjeros en México no contaban con una beca, sin embargo, y de acuerdo con las entrevistas realizadas, para muchos y muchas resultaba más económico viajar a México a realizar algún posgrado que estudiar en Colombia.

de la UNAM y la UAM quienes estaban preocupados por la situación política en Colombia durante la presidencia de Julio César Turbay Ayala (1978-1982), específicamente con el Estatuto de Seguridad “instrumento de carácter político–jurídico-militar” (Jiménez, 2009, p. 76) que tenía como objetivo contrarrestar el auge tanto de las guerrillas, ejemplo el M-19, como de movimientos y partidos políticos que se asumían de izquierda.

A partir de la implementación del Estatuto de Seguridad, fueron perseguidos, torturados y desaparecidos diferentes personas afines, o no, al Movimiento 19 de Abril “la desaparición forzada se convirtió en una práctica ‘común’ amparada bajo la premisa de búsqueda y captura de personas que pudieran representar inestabilidad a la seguridad nacional” (Jiménez, 2009, p. 93).

Gabriel García Márquez fue uno de los tantos perseguidos bajo dicha política de seguridad y a quien nunca se le comprobó su relación con dicha guerrilla. Rafael Vergara Navarro también corrió con la misma suerte de exiliarse en México, perteneció a la Dirección Nacional del M-19 y gracias a que su padre fue un político destacado del Partido Liberal logró escapar previamente a su detención, en la cajuela de un vehículo del mismo Estado colombiano, al igual que Gabo.

Rafael Vergara llega a México en 1979 y allí se reúne con otros exiliados colombianos, no necesariamente del M-19, y junto con las personas que conformaban el Centro de Estudios Colombianos deciden crear la Casa Colombia. Si bien las personas que inicialmente fundan este espacio tienen una orientación política definida al parecer, lo que querían era poder congregar personas no solamente colombianas o mexicanas sino de América Latina en general con el fin de tener un lugar de encuentro y de intercambio de saberes y culturas.

Mixcoac¹³⁴ fue el lugar en donde inició esta Casa Colombia aproximadamente en 1979 y era autofinanciado con la venta de comida, principalmente colombiana, como lo afirmó Ricardo Cuesta

¹³⁴ Es un barrio ubicado en la alcaldía Benito Juárez de la Ciudad de México.

un colombiano que migró en 1983 a estudiar odontología en la UNAM y que retornó a Colombia. Allí también se encontraban para tomar clases de danza que ofrecía Lucy Garzón y Norma Ortiz, colombianas residentes en México. El ambiente cultural que se vivía en la Casa Colombia, gestó la creación de la orquesta de salsa y cumbia “Ajá” y el ballet Estampas Colombianas México.

El grupo Ajá inicio en el año 1982 como una “idea loca de amigos” que querían “traer la música que nos movía el corazón” (Morelia Montes, comunicación personal, 18 de marzo de 2024), sin ningún tipo de interés o motivación política. Tenían un repertorio de 10 canciones, ensayaban en la recién rentada sede de Casa Colombia y su historia se remite a una sola presentación musical, una denuncia y una deportación. Morelia Montes fue una de las fundadoras de Casa Colombia e integrante de la agrupación Ajá, ella llegó a México en marzo de 1979 buscando un mejor futuro para ella y su hijo trayendo en su equipaje una máquina de coser y USD 100. Logra contactarse con otras mujeres colombianas y es contratada para hacer trajes de baño a la medida, un mercado que no se había explorado en México.

Creó su propia empresa y se asoció con unos mexicanos para poder legalizar la empresa y regularizar la situación migratoria de sus hermanas que junto con ella colocaban el dinero, la mano de obra y vendían los trajes de baño. Paralelamente asistía a las reuniones del Centro de Estudios Colombianos que se llevaban a cabo en un salón de la UNAM y apoyaba las marchas que se realizaban en favor de la Revolución en Nicaragua; en estos espacios conoció a personas exiliadas de diferentes partes de Latinoamérica.

Posteriormente consiguen un local en donde se podían reunir y hacer una que otra fiesta, es en ese espacio en donde nace la Casa Colombia en México en medio de la coyuntura política latinoamericana de la década de los 80 del siglo XX. Aunque ella no había hecho antes música decide conformar junto con otras personas un grupo musical que hiciera interpretaciones de canciones colombianas. Le colocan al grupo Ajá porque es una expresión muy usada en el Caribe

colombiano, su debut fue en una fiesta organizada en Casa Colombia y la idea era continuar haciendo más presentaciones.

Cuando decide terminar la sociedad con las personas mexicanas fue denunciada ante el Instituto Nacional de Migración (INM) y detenida junto con sus hermanas y un integrante del grupo Ajá. Debido a una serie de circunstancias y contactos ella logra salir y hablar con el director del INM para que por medio del permiso laboral que tenía pudiera “pedir” a sus hermanas quienes efectivamente salieron, sin embargo, el integrante del grupo Ajá por no tener un vínculo familiar con ella fue deportado. Es así como inicia y termina la historia de la primera agrupación musical hecha en Casa Colombia.

Estampas Colombianas afortunadamente no corrió con la misma suerte de Ajá y aún hoy en día está en funcionamiento. Como se verá en el próximo capítulo este ballet es muy importante en la difusión de diferentes géneros musicales colombianos, entre ellos el bullerengue en México. Su historia se remonta al

8 de octubre de 1982, en la Ciudad de México, Distrito Federal, cuando sus cuatro pioneros¹³⁵ se plantean una propuesta de danza contemporánea. Entonces se monta la coreografía para el disco que lanza en México el Movimiento 19 de Abril (M-19) en homenaje a Jaime Bateman Cayón¹³⁶. Con el lanzamiento de aquella obra en la Casa Colombia (Casacol), la agrupación se da a conocer en el ámbito del quehacer, la identidad y la solidaridad latinoamericanos. (Salazar, 1997, p. 35)

¹³⁵ Martha Lucía Garzón Sarasty “Lucy Garzón”, Josué Pérez, Guadalupe Álvarez y Gabriel Muñoz.

¹³⁶ Jaime Bateman Cayón fue uno de los cofundadores y militante de la extinta guerrilla M-19. Su activismo inició en las Juventudes Comunistas (JUCO) e hizo parte de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia de donde fue expulsado. En 1973 funda junto con otras personas el M-19 y muere en 1983 debido a un accidente aéreo.

Figura 45. *Estampas colombianas México*

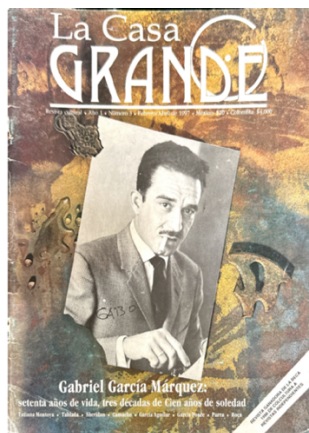


Fuente: Tomado de la página de Facebook.

<https://acortar.link/9wFaYE>

Adicional a las actividades culturales realizadas en Casa Colombia, a finales de la década de 1980 Mario Rey realizó durante diez años La Semana Cultural de Colombia y la revista La Casa Grande que estuvo en circulación durante seis años “con el objetivo de difundir las diversas expresiones de la cultura colombiana, promover el intercambio cultural entre los dos países [México y Colombia] y, a mediano y largo plazo, crear la Casa de la Cultura de Colombia en México” (Rey, 2009 p. 24). Hoy en día la Casa Colombia que funciona no es la misma de finales de la década de los 70.

Figura 46. *Revista La Casa Grande*



Fuente: Tomada por la autora a un ejemplar donado por Mario Rey.

En el edificio Rule, Eje Central Lázaro Cárdenas número 6 de la Ciudad de México se encuentra ubicada La Casa Colombia en México desde su fundación en julio de 2017. A diferencia de la de finales del siglo XX, esta está apoyada por el sector privado y la embajada colombiana. Durante los actos de apertura en el 2017 la entonces embajadora Patricia Cárdenas Santamaría manifestó que este era el sueño de Gabriel García Márquez quien, al parecer, “tuvo la visión de buscar un espacio en el corazón de la ciudad, en el cual pudiéramos mostrar lo mejor de nuestro país” (Cámara de Comercio Colombia México, 2017, s.p).

Su construcción data de inicios del siglo XX en un predio que perteneció al emperador Moctezuma, en 1524 se estableció allí un convento de la orden Franciscana. Durante el sismo de 1985 El Rule tuvo afectaciones graves que lo llevaron a su cierre. Debido a su buena ubicación y su importancia histórica, Gabriel García Márquez inició la gestión ante el Gobierno de la Ciudad de México para la adecuación y puesta en marcha nuevamente de este lugar.

En la rehabilitación del edificio “participaron la Fundación Carlos Slim, la Fundación del Centro Histórico de la Ciudad de México, el fideicomiso del Centro Histórico y la organización World Monuments Fund” (Fundación del Centro Histórico, 2017, s.p). El empresario Francisco Rule fue el encargado de remodelar la fachada y lo hizo con un estilo neoclásico. Lastimosamente el proceso duró más de una década y Gabo no alcanzó a conocerlo.

Hoy en día en El Rule se encuentra el Centro Cultural y de Visitantes El Rule compuesto por “una galería de arte contemporáneo, la Fábrica Digital y una incubadora de empresas culturales” (Secretaría de Cultura, 2017, s.p); además de la plaza nombrada Gabriel García Márquez y La Casa Colombia en México en el cuarto piso. Según la Secretaría de Cultura de México,

El proyecto de la Casa de Colombia en México se cristalizó gracias al Gobierno de la Ciudad de México, a la Embajada de Colombia en México y a un grupo de empresarios e intelectuales colombianos con fuertes raíces en México, quienes crearon una asociación civil con el

propósito de impulsar y promover proyectos artísticos, expresiones culturales, turismo, comercio y biodiversidad entre ambos países. (2017, s.p)

Según la página de Facebook de la Casa Colombia, se han realizado actividades culturales y en especial de danza junto con Estampas Colombianas y actividades de divulgación y promoción con la Embajada de Colombia en México.

Figura 47. *Casa Colombia en México*



Fuente: Tomada de <https://www.mexicodesconocido.com.mx/casas-de-cultura-en-la-cdmx.html>

De acuerdo con los datos e historias presentadas en los diferentes párrafos que hacen parte de este capítulo, tanto de los migrantes colombianos y colombianas en México como de la música migrante, México les ha permitido a muchas y muchos colombianos, al igual que para otras personas extranjeras, imaginar un futuro con una mejor calidad de vida a la ofrecida en su país de origen. En una entrevista realizada al poeta colombiano Álvaro Mutis sobre su exilio en México, el manifiesta

¿Por qué vine a México? Sencillamente por la tradición que tenía México de acoger a los exiliados y a la gente con problemas en su país, con una generosidad y, sobre todo, con un respeto profundo. (...) el mexicano tiene algo que lo hace para el exiliado muy confortable, y es que nunca interfiere, nunca penetra o quiere saber nada de uno. (Rey, 2009, p. 16)

La imaginación de las personas que deciden migrar, o no, a México se activa a través del flujo de la información que circula sobre dicho país, incluyendo tanto las producciones audiovisuales como la música que han estado en las pantallas de televisores, del cine, en los radios y las redes sociales; y de las diferentes historias de adaptación de las y los migrantes.

México ha sido para las personas colombianas un lugar de refugio y exilio en donde se han podido sentir acogidos tanto por las ideas que rodearon a la Revolución mexicana, como por la oferta educativa de la cual nos hemos visto beneficiados. Las buenas relaciones diplomáticas establecidas a finales del siglo XIX entre las dos naciones y la cercanía con el ideario político que rodeó la Revolución hicieron que se estrecharan aún más las relaciones, tal y como se puede ver en la investigación realizada por la historiadora Jeimy Prieto (2023).

El intercambio de larga data entre México y Colombia permitió no solamente el tránsito de personas de un lado a otro sino también, de las diferentes prácticas culturales como la música. México para muchos artistas de Colombia ha representado la oportunidad para grabar sus producciones musicales y de tener escenarios propicios para dar a conocer su música y establecerse.

En el siguiente capítulo se analizará el afianzamiento de los diferentes intercambios entre las personas migrantes colombianas con mexicanas, así como la apropiación de determinadas manifestaciones culturales como, por ejemplo, el bullerengue.

4.4 La música con sabor a café

Muchos colombianos y colombianas crecimos con un comercial publicitario en televisión y radio que decía: “tomémonos un tinto seamos amigos”. Colombia no es solamente uno de los tantos países exportadores de café, en el 2022 se encontraba en el cuarto puesto a nivel mundial (International Coffee Organization, 2023), también es un país consumidor y ha generado una cultura alrededor del mismo llamada internamente como “la cultura del café”, lo cual no implica

que a toda la población colombiana le guste el café, siempre existen sus excepciones. Ha sido tan importante la producción y exportación del café en este país que para finales del siglo XX se afirmaba “que casi todo el sistema colombiano de vías de comunicación ha sido condicionado, en su expansión, por el café” (Nieto, 1983, p.19).

Por medio del café, algunos migrantes colombianos y colombianas han visto una opción para insertarse en la sociedad mexicana ya que al igual que con la música, el café de Colombia goza de una buena reputación que lo hace apetecible por algunas personas consumidoras asiduas de este producto. Además, la venta del café permite la circulación de otros elementos tales como la comida y música.

El café ha estado muy relacionado con el proceso de migración del bullerengue a México debido a que por medio de los proyectos Tintico Pura Gozadera y Sangre Negra Café y Música, han circulado artistas colombianos, se han realizado talleres y conciertos de bullerengue, producciones musicales, libros sobre música y más aún han permitido congregarse una “comunidad no solo colombiana sino aquellos que les gusta la música colombiana” (Álvaro Hernández, comunicación personal, 20 de septiembre de 2021).

Tintico Pura Gozadera, tiene un poco más de 13 años de los cuales aproximadamente 11 años han sido de existencia física y dos años y medio de manera virtual debido a la pandemia del COVID 19 y a decisiones administrativas del ayuntamiento de CDMX. Este establecimiento inició como un proyecto de una colombiana en la cocina, un colombiano en la administración y un mexicano como barista, el 10 de noviembre de 2010. Sin embargo, este proyecto fue antecedido por “Tierra Colombiana”, el primer restaurante de comida colombiana en Ciudad de México creado en 1979 por Rafaela Martínez, una migrante de mediados de la década de los 70 quien junto a su esposo, un cantante de la orquesta de Lucho Bermúdez, vieron en México una posibilidad de tener una vida más tranquila y segura. El segundo restaurante que tuvo Rafaela en CDMX fue “Pueblito Viejo”

en la colonia Del Valle entre 1981-1982 pero debido a problemas con unos paisanos debe cerrar su restaurante y vender comida por encargo. Rafaela y sus hijos también fueron parte del proyecto de Casa Colombia, participando en los grupos de baile.

El proyecto de Tintico surge a raíz de una invitación del Gobierno de la Ciudad de México para montar un proyecto que, como lo dice su dueña en un podcast, “por medio de la gastronomía hiciera cultura” (Catando historias podcast), en uno de los edificios del siglo XVIII que se encuentran en el Centro Histórico de la Ciudad y que fueron restaurados en el año 2010.

La ubicación inicial de este establecimiento era República de Cuba 43, Centro Histórico de la Ciudad de México, un corredor estratégico a nivel urbano, económico y patrimonial (Autoridad del Centro Histórico de la Ciudad de México, 2018), y por ello resultaba una buena idea colocar en este sector un proyecto cultural y gastronómico que entre semana ofreciera un menú del día con comida internacional y algunas muestras culturales.

El nombre de Tintico, como lo dice su propietaria Mayerly Beltrán Sáenz, Maye, en el podcast Cantando Historias (2022), surgió de forma en que “los colombianos nos comunicamos por medio de un café, un tintico” aunque como también lo aclara, el objetivo no era tener una cocina colombiana sino hacer “una cocina saludable, una cocina diversa” sin embargo “cuando uno migra lleva la cocina con uno” entonces le fue incluyendo algunos elementos característicos colombianos, como el tintico.

Cuando las personas ingresaban al restaurante, era común que le preguntan a Maye ¿qué es un tintico?, inmediatamente ella les ofrecía un café. El tintico es una infusión de café molido, o instantáneo, con o sin azúcar. En algunas regiones de Colombia se le conoce como tinto, pero en otras como por ejemplo en Bogotá se le agrega el diminutivo “ico”. No se tiene certeza del origen del término, pero en cada región cafetera del país se tienen diferentes historias, una de éstas es:

Luis Fernando Vélez es el fundador de Amor Perfecto, una marca colombiana de cafés de

especialidad. [...] cuenta que a mediados del siglo XX, en las regiones cafetaleras, la bonanza cafetera vino acompañada de un aumento de las importaciones de máquinas de *espresso*, aunque en ese entonces, no se les conocía con ese nombre.

La extracción de café que salía de las máquinas verticales, a la cual se le adicionaba agua para diluirla, se denominaba 'tinta'. Esto causó que los clientes cuando arribaban a una cafetería pidieran la famosa 'agua entintada', en lugar de café.

Entonces, de 'traígame una agua de esas, entintada' se degeneró en la palabra *tinto*. El origen de la palabra *tinto* no es nada distinto de la extracción de café en una máquina a la que se le agrega agua, que es lo más parecido a lo que hoy llamamos *americano*. (Ballesteros, 2021, s.p)

Maye lleva un poco más de 20 años en México, obviamente antes de ella han existido diferentes oleadas o flujos migratorios desde Colombia hacia México, lo que le permitió tener un familiar que la recibiera y apoyara en su proceso de migración. Ella, al igual que muchos migrantes trajo en su equipaje parte de su cultura la cual le ha permitido de alguna manera, seguir en contacto con su lugar de origen y como estrategia de acción (Goldring y Landolt, 2009) para habitar en su nuevo lugar, hoy en día su hogar.

En su equipaje venían principalmente sus conocimientos y gustos por la cocina y la música, los cuales le permitieron no solamente socializar e intercambiar con otras personas sino también como un medio de subsistencia. En Tintico Maye, puso en circulación sus conocimientos previos al migrar como los adquiridos tanto en su tránsito como en su anclaje a un nuevo territorio. Como lo manifiesta Hannerz "A medida que las personas se desplazan con sus significados y a medida que los significados encuentran formas de desplazarse aunque las personas no se muevan, los territorios ya no pueden ser realmente contenedores de una cultura" (1998, p. 24).

En este proceso de migrar se fueron colando las diferentes representaciones de lo que es

Colombia, específicamente en su música y comida. La música relacionada con la fiesta, con el baile, con la bulla, es por esto que no era solamente colocar música colombiana para amenizar una bandeja paisa, un sancocho o un tinto, era verla en vivo y directo a través de sus artistas más representativos y bailarla.

A partir de las redes transnacionales entre México y Colombia, en Tintico se han realizado diferentes talleres, conversatorios y conciertos, permitiendo que artistas colombianos puedan venir a México a presentarse y enseñar algunos elementos de su práctica cultural. En el caso del bullerengue este lugar ha sido clave ya que allí se presentaron artistas bullerengueros como Emilsen Pacheco en el 2014 y Ceferina Banquéz en el 2017 además, allí fue en donde nació uno de los grupos de bullerengue de México: “Apilá. Mujeres, tambores y cantos” del cual Maye es una de sus integrantes.

Figura 48. *Emilsen Pacheco en México*



Fuente: Tomada de facebook. <https://acortar.link/VUfgmh>

Figura 49. *Ceferina Banquez Therán en México*



Fuente: Tomada de facebook. <https://acortar.link/3MdJva>

El 1 de noviembre de 2019, funcionarios del Ayuntamiento de CDMX pidieron de regreso el establecimiento con el fin de dar paso a otro proyecto cultural. Es así como a partir de ese momento, y debido a la pandemia del COVID 19 decretada en México en marzo de 2020, pasó a ser un proyecto virtual en donde Maye ofrecía la comida a domicilio. El 23 de septiembre de 2022, Tintico nuevamente abre sus puertas para el público esta vez en la colonia Narvarte todos los viernes y sábados y ha tenido algunas presentaciones musicales por ejemplo, el homenaje realizado a Totó La Momposina el 22 de julio de 2023 y el taller de tambor alegre y tambora el 30 de julio de 2023 con el músico Marco Vinicio Oyaga, hijo de Totó.

Tintico hace parte de un proceso de relocalización del bullerengue en México más grande. En este han intervenido otras y otros actores tales como los ballets folclóricos, los cafés y restaurantes de comida colombiana, la industria y el mercado musical que permitió la circulación entre los dos países, los sonideros, los documentales, los talleres de percusión y baile denominados como “afrocolombianos” o más aún “la escena de la música de África Occidental en la Ciudad de México” como la definió Camilo Barrero (2017), las instituciones diplomáticas de ambos países, y hasta las novelas y series colombianas que han circulado en diferentes canales de televisión.

Los hermanos colombianos César y Fernando Machado Panesso, bajo la estrategia de vender café y música colombiana iniciaron su proyecto de gestión cultural denominado “Sangre Negra Café y Música”, el cual tiene como objetivo poner a circular diferentes elementos de la cultura colombiana. No tienen un punto fijo, ellos participan con un puesto o *stand* en las diferentes ferias del libro, festivales y eventos culturales, y tianguis de música independiente, que se realizan por toda la República mexicana.

El nombre “Sangre Negra” según los hermanos Machado, no tiene un solo significado porque puede apelar al migrante colombiano, a un vino, a la música afro, al café oscuro o tal vez a un bandolero. Para ellos, el café es una pauta de gestión cultural, es un elemento que contribuye a los procesos de socialización y que acompaña a la música.

Iniciaron con una cafetera en una feria del libro en la UNAM a finales de la década de los años 90 del siglo XX, su éxito, según César y Fernando, se debió por una parte a que no era tan fácil en aquella época encontrar café colombiano en México y por otra, a que “el café es fácil de justificar”, es decir, en los eventos siempre existirá un punto de café. Fue así como siguieron asistiendo a diferentes eventos realizados en la UNAM y empezaron a tejer redes no solo con mexicanos y mexicanas, sino con la misma Embajada de Colombia en México, quienes los invitaban, ya no, a sus eventos diplomáticos.

El mercado de Sangre Negra no está en el público colombiano porque según ellos “el colombiano promedio es muy estereotipado, nuestro mercado no es el colombiano formal”, es decir, que su nicho comercial no está destinado a sus paisanos sino a los diferentes residentes y visitantes en México que quieren conocer otros sonidos y sabores.

Por medio de este proyecto cultural, la bullerenguera Etelvina Maldonado y la agrupación Alé Kumá vinieron de gira a México en el año 2005. Además, algunos discos de Petrona Martínez, Totó la Momposina y documentales musicales colombianos como “El acordeón del diablo”

(Schwietert, 2000), fueron posibles de conseguir en el mercado musical mexicano.

En las distintas versiones de la Feria del Libro de Antropología que se celebran en el Museo de Antropología de la Ciudad de México, el punto de café, comida y música es encabezado por “Sangre Negra”. Allí no solamente se encuentran productos o recetas colombianas sino también bebidas y comidas que han sido adaptadas al contexto mexicano.

Tanto en Tintico como en Sangre Negra, se puede identificar la importancia que ha tenido el café, y la comida, para la circulación de diferentes géneros musicales colombianos, entre ellos el bullerengue. Alrededor de estos espacios, han ido circulando diferentes artistas y audiencias interesadas en dar a conocer y en seguir conociendo la música colombiana.

La historia del bullerengue en México no inició con los conciertos y presentaciones de Totó La Momposina en El Festival Cervantino de Guanajuato, (1991, 2010 y 2011), o en el Festival de Música del Caribe realizado en Cancún en 1991 (Revista Arcadia, 2014), en los cuales interpretó algunos bullerengues pero en un formato musical diferente; o con Etelvina Maldonado y Alé Kumá en el 2005, el de Emilsen Pacheco en el 2014, Petrona Martínez en 2003 y 2015, o Ceferina Banquéz en 2017, sino en las diferentes relaciones políticas entre México y Colombia que han dado como resultado diferentes flujos migratorios y de información (Appadurai, 2001) en un proceso de larga duración.

En el próximo capítulo se presentará la materialización del proceso de migración tanto de personas como de la música, la creación de espacios de enseñanza y difusión del bullerengue, la conformación de agrupaciones y la configuración de “subjektividades bullerengueras” mexicanas.

Capítulo 5.

La música migra y se imagina

Me pediste que trajera la alegría de mi raza,
 Me pediste que viniera y te contara mi pasión,
 Que trajera un tamborero, cantadora y bailadores
 Lo que ayer fue un lamento, hoy es todo mi folclor
 (...)

Bullerengue yo te traigo, bullerengue yo te canto

Te traje bullerengue, te traje bullerengue.

Te traje bullerengue, Punta Candela.



<https://acortar.link/NeqsGO>

El cartel lo anunciaba como “El máximo exponente del Bullerengue de la costa colombiana en el DF” a Emilsen Pacheco. Los conciertos se realizaron en el restaurante y centro cultural Tintico Pura Gozadera, un lugar para “difundir la riqueza expresiva de Colombia y América Latina en México, a través de la gastronomía, la música, la literatura y las artes visuales”, tal y como lo dice su página de Facebook.

Emilsen se presentó en el marco del “Festival sabores y sonidos de Colombia en México”, el cual se llevó a cabo del 14 al 30 de julio de 2014. Adicional al bullerengue, el evento contó con una muestra gastronómica elaborada por dos chefs colombianos, Andrés Murillo y Luis Carlos Angulo, quienes además dieron una clase de cocina colombiana en el Claustro de Sor Juana

(UCSJ), el 17 de julio. Al parecer este festival se realizó en julio con el fin de celebrar los 204 años de la independencia de Colombia y fue organizado, “por la comunidad colombiana en México para celebrar nuestras fiestas de independencia” (México Gourmet TV, 2016).

Durante los días 18 y 19 de julio de 2014, Pacheco realizó una serie de presentaciones, conversatorios y talleres sobre bullerengue, en el entonces Distrito Federal de México. Viajó desde San Juan de Urabá, Colombia, sin los músicos que lo acompañan normalmente en sus presentaciones. No era necesario, en México podía encontrar músicos y bailarines mexicanos, mexicanas, colombianos y colombianas, que aunque no necesariamente lo conocían a él y a su obra, sí sabían interpretar y bailar el bullerengue.

Figura 50. *Emilsen Pacheco en México*



Fuente: Tomada de facebook. <https://acortar.link/FbxHt3>

El bullerengue migra a México antes de la llegada de Emilsen Pacheco, es por eso que ya se podían encontrar diferentes personas que no solamente identifican el sonido sino que conocen su estructura musical y dancística ¿y cómo se dio ese proceso? La música por sí sola no migra, necesita de los seres humanos y en muchos casos de la intermediación tecnológica para que ésta sea puesta en circulación más allá de sus lugares de origen sin embargo, es importante señalar que no necesariamente la música viaja con sus músicos o intérpretes, como lo veremos a continuación.

5.1.Un baile ¿cantado?

- Estampas colombianas México

Martha Lucía Garzón Sarasty, Lucy, migró en el año de 1982 a México. Oriunda de Cali, Colombia, esta antropóloga física y bailarina puso en circulación en la Ciudad de México diferentes géneros musicales colombianos a través de la enseñanza de la danza en el Centro Cultural Estampas Colombianas¹³⁷. Según cuenta Alfredo Salazar Duque en su artículo denominado XV años de Estampas Colombianas (1997), los inicios de este grupo en el entonces Distrito Federal se remontan al 8 de octubre de 1982.

Cuenta Lucy, en dicho artículo, que “(...) cuando llego a México no me pongo en la danza clásica, en puntas. (...) sino [en] que los individuos transmitan la historia que han vivido en Colombia, y la compartan aquí con el pueblo mexicano y latinoamericano” (p. 36). En Casa Colombia no solamente asistían colombianas y colombianos, también llegaban exiliados de diferentes partes de Latinoamérica que tenían cercanía con algunas personas que eran asiduas a dicho lugar, tal y como lo recuerda la también maestra de danza Norma Ortiz,

La idea fue como conformar todos esos niños que iban de mamás refugiadas, algunas porque yo no era refugiada, pero estaba un niño uruguayo, un niño salvadoreño, otro chileno, dos niñas chilenas, un chico mexicano hijo de un colombiano, estaban mis hijos [colombianos], estaba Mayra hija de colombianos y nacida aquí [México], (...) entonces nos juntamos las mamás que íbamos allí [Casa Colombia] y organizamos el grupo de niños. (...). Se llamaba Casa Colombia, pero iba gente de varios lugares. (Comunicación personal, 30 de marzo de 2022)

¹³⁷ En el siguiente video se puede apreciar la participación de este Ballet y otras agrupaciones de danza, durante la conmemoración del día de la independencia colombiana en México, <https://www.youtube.com/watch?v=FXdSQJ7Aeiw&list=PLjL-Psp7lCv1lN5MUzwwFZOyoQPxXRZiT&index=2&t=8s>

Figura 51. *Grupo de niños de Casa Colombia*



Fuente: Cortesía de Rafaela Martínez.

Norma Ortiz, migró a México a finales de la década de los 80 del siglo XX, aproximadamente en 1986 por medio de una invitación de la UNAM para que diera unos talleres de verano sobre danzas. Ella por medio de la Embajada de Colombia en México conoció a Lucy Garzón y apoyó en la creación de algunas coreografías de danzas del Pacífico del grupo Estampas Colombianas; hoy en día es la directora del “Festival del Tambor y las Culturas Africanas en México”.

Figura 52. *Bailadores de Estampas Colombianas*



Fuente: Cortesía de Rafaela Martínez.

Durante una de nuestras largas conversaciones, Lucy recordó que la entonces guerrilla colombiana del M-19 pagó los primeros uniformes de su agrupación. Y es que como lo manifesté

anteriormente, México permitió la llegada, el asilo y exilio, de personas que no eran afines a las políticas de los gobiernos colombianos de derecha. Alfredo Salazar (1997) manifiesta que esta agrupación de danza fue la encargada de hacer “una coreografía para el disco que lanza en México el Movimiento 19 de Abril (M-19) en homenaje a Jaime Bateman Cayón” (p.35).

Al parecer, el nombre de Estampas Colombianas fue tomado de un poema de Rafael Vergara Navarro, quien hizo parte del M-19 y se asiló en México por persecución política en Colombia, en el cual hace alusión a las raíces blancas, indígenas y afro de Colombia, tal y como lo manifiesta Yarima Merchán, lideresa de la organización civil “Me muevo por Colombia”. Lucy manifiesta que la agrupación inicialmente se denominó como “Estampas negras, danza colombiana. Orientada a la población negra colombiana” (Comunicación personal, 18 de septiembre de 2021), sin embargo, cuando recibe la invitación de hacer parte de la Casa Colombia, decide cambiar el nombre ya que “(...) ofrecemos un programa que integra todo lo que es Colombia: todas sus zonas coreográfico-musicales, teatralizadas: lo único que no hemos podido incluir, por falta de investigación, es lo indígena” (Salazar, 2017, p. 37).

Para una de las bailarinas de Estampas, quien también fue entrevistada por Salazar Duque (1997), la importancia de este ballet es que “se recupera la identidad: es como tener cinco o seis horas semanales de Colombia, aquí en México; tratamos nuestros gestos y nuestra música; (...) recuperamos ese país que hace mucho tiempo no visitamos” (p. 37); como una forma de tramitar la nostalgia del país que se encuentra lejos, un espacio para encontrarse y compartir con personas de diferentes nacionalidades, y como un espacio de formación, no formal, en donde aprender sobre otras culturas.

En Estampas Colombianas han participado tanto bailarines, bailarinas, como músicos y músicas ya que algunas de sus presentaciones las hacen con música en vivo. Fue en esta agrupación donde algunas y algunos músicos mexicanos conocieron ciertos géneros musicales colombianos

que no eran tan famosos en la industria musical internacional, como el bullerengue.

Estampas Colombianas ha sido el semillero en México de diferentes agrupaciones musicales que interpretan música colombiana, más aún bullerengue. A través de las clases que imparte Lucy, las presentaciones que han tenido en diferentes estados de la República mexicana y las invitaciones a dar talleres a algunos músicos y bailadores colombianos, ha formado una serie de bailadores y bailadoras de música colombiana. En este espacio aprendieron o tuvieron sus primeras nociones de la música colombiana algunas personas que hacen parte de las agrupaciones de bullerengue en México: “Tiempo Prieto”, “Apilá. Mujeres, tambores y Cantos”, “Ceiba Negra”, “María Candela”; y los ballets folclóricos como “Yuka” y “Ballet Colombia en México”, específicamente.

Figura 53. *Estampas Colombianas México*



Fuente: Tomada de Facebook. <https://acortar.link/dqJ4yU>

- **Grupo Yuka**

Bajo el género musical de la cumbia, se identificó no solamente el Caribe colombiano sino a todas las expresiones musicales y dancísticas del país en general. Exaltando la idea de lo mestizo o la simbiosis entre lo indígena, lo afro y lo español. No obstante, tanto Lucy como Norma buscaron resaltar más el elemento afro que el “caribeño” dentro de las expresiones culturales colombianas

lo que permitió que géneros musicales como el bullerengue fueran incluidos en sus diferentes coreografías y presentaciones musicales.

La maestra mexicana María Penélope Vargas en su compañía de danza Grupo Yuka ha hecho énfasis en la “música afrocolombiana y afroamericana”, tal y como lo manifiesta en su página de facebook. Tanto ella como su esposo David Heredia Roa, colombiano, se conocieron a finales de la década de 1980 en Estampas Colombianas, ella bailando y él interpretando percusiones.

Penélope inició en 1988 en Estampas y estuvo cuatro años allí; decide ir a estudiar y conocer más sobre las manifestaciones afro en Colombia, Cuba, Brasil y Estados Unidos. En el año 1998 realiza un taller dancístico acompañado de la agrupación musical “Grupo Tambó”, de David, y debido a lo bien que les fue deciden en el año 2000 crear su propia compañía en la cual conjugan la formación profesional tanto de personas bailarinas como de músicas.

Yuka, al igual que Estampas han sido invitadas por la Embajada Colombia en diferentes oportunidades a hacer las presentaciones en conmemoración de las fiestas patrias colombianas. Estos eventos institucionales hacen que las compañías sean reconocidas no solamente entre la comunidad colombiana que participa en estos eventos, sino también por el público mexicano que le interesa asistir a las actividades que se hacen bajo el nombre de “música colombiana”.

Es así como Margarita La Diosa de la Cumbia, colombiana nacionalizada mexicana, los ha invitado para ser parte de sus shows musicales y giras por diferentes lugares de la República mexicana durante los años 2010 a 2015. Así mismo, Yuka gracias a las relaciones con algunos músicos en Colombia, ha realizado intercambios en los cuales invitan a éstos a presentarse en México y a su vez algunos miembros de la Compañía van a Colombia a compartir y aprender al lado de músicos y bailarines.

Gracias a la amistad de David con el músico e investigador colombiano Urián Sarmiento,

organizan el proyecto de traer a Emilcen Pacheco para que se presente en Tintico Pura Gozadera. Yuka, fue el encargado de hacer el acompañamiento musical y dancístico en México a Emilcen en el año 2014; a la maestra bullerenguera Etelvina Maldonado quien se presentó junto con Martina Camargo, María Mulata y la agrupación Alé Kumá, en el año 2006, y a la bullerenguera Ceferina Banquez Theran en el año 2017.

El nombre de Yuka refiere a

una danza y ritmo cubanos que tienen una influencia negra muy importante que vienen de las danzas de ombligada, que se juntaban ombligo con ombligo, son danzas de fertilidad africanas y que van pasando por ejemplo, en Cuba como Yuka se llama y en otros países en Colombia, en Brasil también están con diferentes nombres el mismo México también tenemos ombligadas o teníamos ombligadas, ya no se bailan ahora en la colonia. Entonces dije, pues está perfecto está lo bantú, están las danzas de ombligada que están presentes en toda América y que finalmente hacen la comunión con lo afro que yo quiero y además el nombre me encantó, Yuka. (Grupo Yuka, 2020)

Figura 54. *Grupo Yuka*



Fuente. Tomada de facebook. <https://acortar.link/aQxaEn>

- **Ballet Colombia en México**

Al igual que Penélope y David, Jocelín Ponce Ríos estuvo en Estampas Colombianas solamente durante un año y consideró que allí le daban muy poco contexto social y cultural de los ritmos y para ella siendo bailarina mexicana, era importante tener mayor información para disponer su cuerpo (Liska, 2018) y transmitir sensaciones y sentimientos en cada movimiento.

Como le gustaron los ritmos del Caribe colombianos empezó a buscar por internet más ritmos y encontró material sobre los Festivales de Bullerengue en Colombia lo cual fue novedoso para ella porque en el 2014 en la capital de la República mexicana no existían grupos musicales que interpretaran este género musical, aunque algunos músicos en Estampas Colombianas interpretaban una que otra pieza de bullerengue y Lucy Garzón lo bailaba.

Su hermana también hizo parte de Estampas y cuando se retiran deciden ir a San Basilio de Palenque en el año 2015 porque les llamó mucho la atención los cantos de bullerengue que vieron por internet. Además, habían escuchado por medio de un músico percusionista colombiano, que Palenque era el lugar de origen de este género musical. Estuvieron en este lugar dos meses conociendo y aprendiendo cómo bailar bullerengue y otros ritmos musicales.

Sus ensayos eran así, eran tocar el tambor y órale se ponen allí a hacer la rueda de bullerengue y vas. Pues si fue una experiencia muy bonita, pero si es como estar a las vivas para ver que cachas, de entenderlo tal cual y ver que les preguntas porque ellos no te dicen y no es porque no te quieran decir sino porque yo creo que no hay esa necesidad de ponerse a decir. (Comunicación personal, 15 de diciembre de 2021)

De San Basilio de Palenque pasaron a María La Baja y conocieron a la maestra de bullerengue Pabla Flores y su grupo Herederos del Bullerengue quienes hicieron una rueda de bullerengue para enseñarles a bailar los diferentes aires de este género. Uno de los integrantes de la agrupación les enseñó el significado de los movimientos corporales y el sentido de los mismos,

así como la importancia de escuchar la letra de las canciones.

De regreso a México, empezaron a “desmenuzar” lo aprendido en estos territorios y la información recolectada en sus grabaciones de video, con el fin de entender mejor los ritmos musicales. En el 2016 vuelven a ir a Colombia y conocen una parte de la cultura del Pacífico.

El Ballet Colombia en México se creó en el año 2013, aproximadamente, está compuesto por bailarines, bailarinas y un grupo musical. Debido a que los músicos deben buscar su sustento económico, no es posible que esten constantemente en los ensayos del ballet lo cual genera inconvenientes para tener a toda la Compañía completa antes de las presentaciones. Son las y los bailarines los que se reúnen de manera frecuente, aproximadamente dos veces por semana, a practicar.

Ballet Colombia en México ha sido invitado en algunas ocasiones por la agregada cultural de la Embajada colombiana en México, para que hagan parte de algunos eventos como ferias culturales o celebraciones del día de la independencia colombiana.

Figura 55. *Ballet Colombia en México*



Fuente. Tomada de facebook. <https://acortar.link/DAH0ec>

- **Ballet Folclórico Colombiano Candela Viva**

Al igual que los anteriores, este ballet ha estado presente en algunos eventos institucionales

de Colombia en México como por ejemplo, la presentación del informe final de la Comisión de la Verdad en México, en el Museo de Antropología en agosto de 2022 y la celebración de la fiesta de la independencia colombiana el 20 de julio en Coyoacán. Se encuentran en proceso de conformación como Sociedad Civil, con el fin de poder acceder a más eventos no solamente de la Embajada colombiana sino también en los ofertados por diferentes instituciones mexicanas.

Esta compañía inició en el año 2022 como iniciativa de una mujer bailarina profesional colombiana que migró a México en búsqueda de mejores oportunidades laborales y de vida,

me surgió la idea de hacer un ballet folclórico porque no hay muchos grupos de folclor colombiano, pues si los hay pero digo ... yo teniendo la experiencia, el gusto y todo, dije pues vamos a intentarlo. Si fue un poco difícil, de echo sigue siendo difícil. (Geraldín Marín, comunicación personal, 18 de marzo de 2023)

El grupo está conformado aproximadamente por ocho mujeres, de las cuales solo una es mexicana y las otras colombianas que han migrado principalmente para hacer posgrados. Sus clases son gratuitas y hacen convocatorias por redes sociales y por medio de las redes de colombianos y colombianas en México para que más mujeres se vinculen al proyecto.

Debido a que su directora Geraldín Marín es profesional en danza latina y las otras integrantes no son bailarinas profesionales, han ido poco a poco investigando y conociendo sobre los diferentes ritmos colombianos, sobretodo la cumbia ya que es la más aclamada por el público mexicano. Constantemente asisten a talleres sobre interpretación musical colombiana,

hemos estado metiéndonos cada vez más con el bullerengue como que este tránsito por la danza y por la creación del ballet folclórico nos ha llevado siempre a inclinarnos mucho por el bullerengue, de hecho nuestro montaje fuerte es el bullerengue y al ser mujeres pues aún más, nos identificamos mucho con esta danza y pues al ser todas migrantes, mujeres berracas que compartimos este espacio pues nos identificamos y acá estamos en eso,

compartiendo un poco de nuestra cultura y nuestras raíces cada una desde su lugar porque bueno, la única acá bailarina digamos pues soy yo y Karlita que es mexicana pero el resto son un poco más empíricas y cada una vino por diversos motivos a México pero en el proceso han ido aprendiendo, han ido conociendo más de toda nuestra cultura y por algún motivo, cuando estás afuera de tu país sientes más todo eso. (Comunicación personal, 18 de marzo de 2023)

Para algunas de estas mujeres colombianas, este espacio ha sido importante ya que no es solamente un lugar para aprender a bailar sino un ámbito de encuentro entre mujeres, de intercambio de experiencias, de desprenderse de prejuicios y como una estrategia de seguir conectadas con su país de origen y de no sentirse solas, ya que la gran mayoría, por no decir todas, han migrado solas a México. Candela viva gestiona la nostalgia de su país a través de la danza.

El bullerengue para ellas es importante porque lo relacionan con una danza de mujeres debido al “ritual” de la maternidad que se hace en el baile. Así mismo, reconocen en él una fuerte carga emotiva y sentimental ya que algunas canciones les genera tristeza y en otras identifican la reivindicación de las comunidades afrocolombianas y negras. El gusto por el bullerengue hace que siempre en sus presentaciones bailen al menos un bullerengue.

Figura 56. *Ballet Folclórico Colombiano Candela Viva*



Fuente. Tomada de facebook. <https://acortar.link/iRVG6r>

- **Malevolence**

La artista escénica colombiana Sandra Milena Gómez, radicada en México, se apoyó en el bullerengue, y otros ritmos afrocolombianos como los lumbalus y los alabados¹³⁸, para contar la historia de resistencia de mujeres en medio del desplazamiento forzado en Colombia y en México, a través de la obra *Malevolence, diferentes formas de salvarse a sí mismo*.

Junto con su compañía “Udana Plataforma de Creación Escénica”, lanzaron este proyecto en el año 2017 y contaron con la música de la bullerenguera Ceferina Banquez Therán quien participó a su vez en el documental *Cantadoras. Memorias de vida y muerte en Colombia*, como se mencionó anteriormente. En *Malevolence* participan las artistas Pabla Ceballos, colombiana, y Edna Hernández, mexicana, quienes cantan algunos bullerengues. La línea argumentativa de *Malevolence* es,

Danzamos guiadas por las voces de mujeres que han resistido cantando, escribiendo poemas, curando heridas, reconstruyendo comunidades enteras en medio del desplazamiento forzado interno para abrir la posibilidad de seguir siendo escuchadas y que siga viva la memoria de quienes han convertido el dolor de la guerra... en diferentes formas de salvarse a sí mismo. (Gómez, 2023, s.p)

El bullerengue hace parte de la historia familiar de Sandra Milena, “yo bailo bullerengue no porque alguien me lo haya enseñado sino porque lo aprendí en la casa de mi abuela” (Comunicación personal, 16 de diciembre de 2021), en Cartagena. Es además maestra de danza contemporánea y le enseñó a los y las integrantes de su compañía a bailar bullerengue sin embargo, considera que fue muy complicado hacerlo porque

yo no lo aprendí desde la academia o desde alguien que me enseñara, entonces era

¹³⁸ Los lumbalus y alabados son cantos funerarios tradicionales de las comunidades afrocolombianas en el Caribe y en el Pacífico, respectivamente.

expresarles lo que era bailar bullerengue (...) pero en estos bailes que uno aprendió como de ver, de escuchar, de sentir, desde el hacer, hay una cosa en la traducción a otra persona que para mí es complejo (...) algo que quizás es muy tuyo, muy de tu raíz, muy de tus ancestros, que es difícil que de pronto alguien que no ha vivido o que no ha tenido eso lo agarre. (Ibíd)

Aunque el fin último de la obra no era bailar bullerengue sino tener un gesto de bullerengue que acompañara la música y las imágenes de Ceferina Banquez, más no hacer una coreografía de bullerengue es realizar algunos movimientos o gestos corporales que se sumaran a la narrativa de la obra. En *Malevolence* el bullerengue representa

un momento en el que se abre una luzcita de esperanza, ese como ese canto y ese baile que te devuelve un poquito a la vida. Que después de haber pasado por muchas cosas, está el canto que te revive y es un poco lo que Ceferina cuenta (...) y ella empieza a cantar es a partir de verse desplazada, ella antes no cantaba y ese es el bullerengue en la obra. (Comunicación personal, 16 de diciembre de 2021)

Figura 57. *Malevolence*



Fuente. Tomada de facebook. <https://acortar.link/Z0gvn5>

- **Baile y Tambó**

Desde una mirada más vivencial Álvaro Hernández, nacido en Lorica - Colombia y radicado en México, ha enseñado en diferentes lugares de la República mexicana el baile no solamente del bullerengue sino también de un conjunto de ritmos “afrocolombianos”. Durante nuestra conversación manifestó que,

mi interés va más por la tradición, no significa que no esté de acuerdo o no me gusta, sí, me gustan [los ballets folclóricos] (...) las personas que vienen con nosotros en el grupo van a tener en las clases es eso, lo más cercano a la tradición (...). Yo vengo de tierra bullerenguera, nací escuchando bullerengue, bailé bullerengue en el grupo de allá del bachillerato y digamos que conozco esta parte de la tradición, de haber nacido en un lugar donde vas a escuchar desde pequeño esa música y de ver las corporalidades. (Comunicación personal, 20 septiembre de 2021).

Durante la pandemia del COVID 19 participó de manera virtual desde México en la escuela de tambores realizada por Jenn del Tambó y la Red de Tamboreras de Colombia en donde enseñaron las técnicas para tocar el tambor en diferentes géneros musicales como el bullerengue, además, participó en los talleres que hizo la maestra bullerenguera de María La Baja Pabla Flores y su agrupación Herederos del Bullerengue sobre canto y baile.

Junto con la francocolombiana Marie Saqirik, arqueóloga y percussionista, y Albert Alean Jaraba, músico colombiano crearon el grupo “Baile y Tambó” en donde quieren “dar a conocer los diferentes géneros de la música afrodescendiente”, tal y como lo manifiestan en su página de Facebook. Adicionalmente, Álvaro ha realizado diferentes colaboraciones con la agrupación musical Tiempo Prieto haciendo algunos coros, bailando y montando la coreografía para las diferentes presentaciones.

Baile y Tambó fue creado en 2017 e inició en el primer establecimiento del restaurante-bar

Tintico, haciendo talleres de danza a cargo de Álvaro y la música en vivo con Marie y Albert. Desde un inicio, Baile y Tambó se centró en la enseñanza de bailes “afrocolombianos” ya que Álvaro se asume como afrodescendiente e indígena y comparte con Albert los conocimientos sobre música y las vivencias en el Caribe colombiano. Consideran que el público de CDMX le llama la atención no solamente la música colombiana sino más aún, las expresiones culturales consideradas como “afros”.

Cuando Tintico debe entregar el establecimiento al ayuntamiento de CDMX, este colectivo de danza y música se desplazan al Parque Ramón López Velarde ubicado sobre la avenida Cuauhtémoc, cerca del Centro Médico en Ciudad de México, a hacer las clases de manera gratuita o pidiendo una cooperación voluntaria a sus asistentes.

Álvaro por razones laborales ya no vive en la CDMX, así que el colectivo no ha podido seguir su dinámica normal de hacer las clases de danza, aunque Marie y Albert han organizado algunas ruedas de bullerengue en donde invitan a las personas que estuvieron en sus clases de danza y a algunos músicos para interpretar los tambores o para cantar.

Figura 58. *Baile y Tambó*



Fuente: Tomado de facebook. <https://acortar.link/RBv1gk>

- O Cazua

Debido al gusto por los ritmos afros y más aún por la capoeira, Marie Saqirik crea en el año 2019 un espacio autónomo ubicado en Xochimilco llamado “O Cazua”, con el fin de hacer talleres de percusión, clases de capoeira, conciertos y recibir a algunos artistas que vienen a México a dar a conocer sus expresiones musicales. Han creado una red de personas, colombianas y no colombianas, interesadas en los ritmos afrobrasileros y afrocolombianos.

Este espacio funciona los sábados, debido a que Marie entre semana trabaja en la UNAM y hace parte de la agrupación de cumbia y bullerengue Apilá. Mujeres, tambores y cantos. Es así que en O Cazua, se puede tener una jornada que puede iniciar por ejemplo, con un taller o una rueda de capoeira Angola, luego un taller de percusión de música brasileña y terminar con una rueda de bullerengue en el parque que queda atrás de la casa O Cazua.

Figura 59. *O Cazua*



Fuente: Tomado de facebook. <https://acortar.link/AnomOd>

Por medio de la danza se ha ido representando el imaginario de “la cultura Colombia”, de la exaltación de ciertos movimientos corporales y discursos que acompañan determinados géneros musicales que se ponen en el escenario no solamente de lugares como La Casa Colombia, sino también de espacios como las celebraciones patrias realizadas por la Embajada colombiana durante

la conmemoración del día de la independencia colombiana el 20 de julio, en donde por ejemplo, Estampas Colombianas ha sido en varias oportunidades la “cara” pero sobre todo el cuerpo y la voz de la “colombianidad” en México.

La imaginación, ha permitido que migrantes como Lucy, Norma, Geraldine, entre otras personas, representen, parafraseando a Godelier (2020), hechos, situaciones y movimientos corporales que tal vez no han atestiguado vivencialmente pero que han conocido por medio de la academia y las escuelas de baile en donde les han enseñado lo que se suponen son las técnicas corporales y las pautas dancísticas de las diferentes manifestaciones culturales que existen en cada región del país. Así mismo, representan para las personas que no conocemos personalmente, o corporalmente, realidades que existen o existieron en otros lugares.

En las diferentes regiones colombianas convergen manifestaciones dancísticas y musicales propias de la imaginación de quienes las han creado y que poseen determinados elementos que las hace características de cierto territorio, sin embargo, los ballets dancísticos añaden elementos que no necesariamente son propios de sus comunidades pero les permiten ser “más llamativas” para el público que las observa, de allí la importancia de representar el “ritual” de la maternidad en el bullerengue. También es justo manifestar que desde la misma academia se han “folclorizado” prácticas culturales y se han dado resignificaciones que no fueron las gestadas por sus practicantes.

Con las idas y vueltas de estas representaciones en algunos territorios, se hace la diferenciación de lo que llaman como “tradicional”, es decir la manera en cómo han aprendido las técnicas corporales dancísticas y musicales por parte de sus ancestras; y las de “proyección”, las nuevas creaciones que se han realizado sobre sus mismas prácticas por parte de otras personas. No obstante, la línea de lo “tradicional” y la “proyección” se vuelve tan delgada que en algunos momentos, del presente y el futuro inmediato, no es claro que elementos hacen parte de uno u otro lado de la línea. Y cómo dice Álvaro Hernández, es imposible que las representaciones que se

hacen en otros lugares sean iguales a las que se pueden encontrar en las comunidades ya que la corporalidad y el sentir son distintos.

La circulación en las *world music* y la industria en general de la música, ha conllevado a la generación de diferentes ideas y representaciones de “lo colombiano”, lo “afrocolombiano” y de los roles de las mujeres en el bullerengue. En el caso de la música y la danza, ciertas expresiones culturales de la región de la Costa Caribe colombiana son las que han primado en el imaginario de lo que es Colombia fuera de Colombia, y esto se debe, entre otras cosas, a la creación de un “sonido” que se asoció al género de la música tropical y que se gestó en las casas disqueras de la ciudad de Medellín en la época de los sesenta del siglo XX, tal y como lo manifiesta Juan Sebastián Ochoa (2018),

en la década de los sesenta significó el auge de unos nuevos repertorios más diversos y jocosos, formas de tocar menos serías y más carnavalescas. (...) en los sesenta no solamente se mantuvo un movimiento de tropicalización musical del país, (...) sino que, en particular, se dio un proceso de carnavalización de los repertorios musicales bailables. (p. 310-311)

Adicional a este elemento de “jocosidad” identificado por Ochoa, está la “imagen ‘caribe’: sol tropical, mar, playas ...y negros” identificada previamente por Peter Wade (2002, p. 58); se asoció en Colombia lo tropical, lo alegre¹³⁹ y lo festivo con el Caribe, con la Costa norte del país y la alegría ha sido parte esencial de la construcción del imaginario del *ser* colombiano. En palabras en Darío Blanco (2009) “creo que la vivencia colectiva y los múltiples mensajes emitidos por la música y el imaginario caribe influyen en los participantes de estos performances, construyéndose gradualmente la identidad, y el estereotipo, del colombiano alegre y rumbero” (p. 109), de allí uno de los estereotipos sobre las y los colombianos como personas que les gusta el baile y la fiesta.

¹³⁹ Para mayor información sobre lo alegre en la música colombiana ver el texto de Oscar Hernández Salgar (2016) Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas.

La cumbia hace parte de este imaginario de Colombia, un país alegre y amante del baile. No es de extrañar que fuera este género musical uno de los principales productos de exportación colombiana a mediados del siglo XX y máximo exponente de la música tropical caribeña junto con el merengue de República Dominicana.

Una de mis hipótesis es que el bullerengue migró bajo el imaginario de que en Colombia se hacía cumbia, una música alegre y fiestera y que poco a poco los flujos de información que fueron llegando a México por medio de las y los migrantes colombianos es que además de ser del Caribe, “tropical” es también afro. Es así como las bailarinas colombianas encuentran en México un público ávido de cumbia, del baile, y van integrando en su repertorio géneros musicales colombianos que permite reproducir este imaginario de lo alegre y fiestero, entre ellos el bullerengue, el porro y el vallenato, principalmente. Sin embargo, estas maestras en su trayectoria también han tenido que aprender sobre la música del Caribe colombiano ya que aunque son colombianas de nacimiento, no han tenido la vivencia de los fandangos y las ruedas de cumbia y bullerengue en sus lugares de origen. Ellas han aprendido a asimilar y corporizar estos géneros musicales para poder enseñárselos a otras personas.

Existen otras mujeres que el gusto por la música colombiana las ha llevado a ir directamente a los territorios en donde son originarias dichas prácticas. Mexicanas quienes a partir de la observación directa, de la vivencia y de uno que otro taller aprender a realizar los movimientos que ven y a entender las diferencias corporales al momento de danzar.

Pero también están las personas oriundas del Caribe y migrantes en México que han crecido en medio de diversos sonidos y movimientos corporales y que realizan una traducción cultural y de significados con el fin de transmitirlos a personas que han crecido con otras sonoridades y corporalidades. Su privilegio es ser de Colombia y más aún del Caribe colombiano porque esto les da legitimidad y un “sello de calidad”.

No es solamente aprender a bailar bullerengue, es también un disciplinamiento corporal en donde se incorporan nuevos movimientos y significados, se aprenden y reproducen discursos e imaginarios que permiten para unas personas anclarse a un nuevo territorio y para otras poner a trabajar la imaginación y conectar sus movimientos corporales con otros cuerpos que se encuentran a kilómetros de distancia.

5.2. Entre cumbias y otros sonidos

Mayo de 2021, el Paro Nacional en Colombia empieza a resonar en México y más aún en Ciudad de México. A través de actividades artísticas convocadas previamente por la organización civil conformada por migrantes colombianas en México “Me Muevo por Colombia”, diferentes personas con diversas nacionalidades cantan al unísono “Colombia no se rinde carajo”.

Con actividades tales como conversatorios, “cacerolazos” en el Ángel de la Independencia, conferencias, comunicados de prensa, encuentros artesanales y realización de conciertos “solidarios”, la comunidad diaspórica colombiana se unió desde el año 2019 al “El estallido social”¹⁴⁰ que se gestó en su país de origen.

Los conciertos realizados estuvieron a cargo principalmente de sonidos de bullerengue y cumbia, sin desconocer a los otros artistas que estuvieron presentes. El primero se realizó el 27 de mayo de 2021 y se convocaba a una rueda de bullerengue a la cual llegaron percusionistas, cantadoras, cantadores, y músicos en general de diferentes agrupaciones de la Ciudad de México.

¹⁴⁰ Se conoce como el “estallido social” en Colombia a las movilizaciones sociales que se desencadenaron a partir de una serie de reformas tributarias y a la educación superior propuestas durante el gobierno de Iván Duque (2018-2022) que junto con la pandemia del COVID-19 generó que se agravara la situación económica de miles de personas colombianas. La represión del Estado colombiano hizo que la diáspora colombiana en diferentes países se sumara a las peticiones realizadas en el marco de la movilización y que visibilizara los actos de violencia que se estaban llevando a cabo en dicho país en contra de las personas manifestantes.

Figura 60. *Concierto Solidario*



Fuente: Tomada de Facebook. <https://acortar.link/Pq7mSv>

Debido a la distribución del lugar, no se logró realizar como tal el baile y canto circular, pero si se cumplió con la función de congregar a la comunidad en un mismo espacio y generar un intercambio musical y dancístico entre todas las personas asistentes. En la rueda participaron músicos y músicas que han hecho parte o son parte de agrupaciones que interpretan bullerengue como *Apilá*, *Mujeres cantos y tambores* y *Caribe en la Voz*, o que colaboran con diferentes grupos y compañías de baile de música (s) colombiana en México pero que también tienen proyectos con otros estilos musicales, tal y como se presentará más adelante.

Figura 61. *Rueda de bullerengue*



Fuente: Foto tomada por la autora, 27 de mayo de 2021.

El otro evento que al que se convocó con motivo del paro se realizó bajo la consigna “El pueblo no se rinde carajo”, tal y como se cantaba en las diferentes manifestaciones realizadas en las principales ciudades colombianas. Nuevamente se convocó a una rueda de bullerengue ¿y por qué bullerengue y no cumbia? Tengo dos hipótesis, la primera está relacionada con el auge que ha venido tomando este género musical en México por medio de las agrupaciones que se presentan como intérpretes de bullerengue, fenómeno que no lleva más de una década en CDMX; prima entonces la novedad. Segundo, por la relevancia que se empieza a dar en diferentes países de América Latina, como México y Colombia, en la década de los 90 del siglo XX de “recuperar la raíz afro” en el contexto de las políticas de la multiculturalidad, como se señaló en el capítulo dos, el bullerengue es una música que se clasifica como “negra, palenquera o afrodescendiente” y como se evidenció en el capítulo tres, es una música relacionada con las mujeres; además que permite reivindicar el imaginario de la colombianidad no solo desde la cumbia sino también desde otra práctica cultural.

Figura 62. *¡El pueblo no se rinde carajo!*



Fuente: Tomada de Facebook. <https://acortar.link/OGeATY>

En dicho evento se conformó una rueda pero al estilo mexicano y bajo la idea de cómo es una rueda de buellerengue. Si bien este espacio no tenía una tarima que separara al público de las y los

músicos la dinámica de estar al lado de los músicos no fue posible debido a la distribución de los instrumentos y a que un elemento se integra en México, los micrófonos. En Colombia las ruedas por ser espacios espontáneos y al aire libre no contemplan usar instrumentos y accesorios eléctricos, es por ello que las y los bullerengueros deben interpretar sus instrumentos musicales y sus voces muy fuerte con el fin de ser escuchados por los asistentes.

La intrusión de cables no permite que el público y las y los músicos estén cerca, “hombro a hombro”, sino que se establece una división como si estuviera una tarima que delimita el espacio de uno y de otros. Además, resulta imposible comparar la cantidad de asistentes a una rueda colombiana frente a una mexicana ya que en los municipios del Caribe colombiano son muchas personas las que asisten y participan en la rueda, siempre habrá un familiar o amiga allí tocando o bailando.

En Ciudad de México cuando se realizan las ruedas en espacios abiertos como los parques públicos y cuando no se llevan instrumentos eléctricos, es posible observar la forma circular de la rueda ya que las personas se distribuyen tomando un poco de distancia con las otras, así mismo, en las ruedas mexicanas aún no tenemos músicos o bailadores “expertos” o “portadores de las formas correctas” de hacer bullerengue y eso permite que independientemente de si sabes entonar un bullerengue o bailar bajo una serie de movimientos y técnicas corporales, puedes participar en la rueda.

En este evento del 11 de junio de 2021, nuevamente algunas integrantes de *Apilá* participan en la rueda, se suman cantadoras y percusionistas de la agrupación *Tiembo Prieto*. Por su parte algunas personas del público se animan a “subir” a cantar o a tocar las maracas. Verónica Robles integrante de *Tiembo* saca las faldas largas y anchas con las cuales hace sus presentaciones folclóricas y se las presta a algunas mujeres del público para que empiecen a bailar. En el público identifiqué por medio del acento y sus movimientos corporales a mujeres colombianas y más aún de la zona centro

del país; los modismos delatan en muchas oportunidades el lugar de origen y más aún si la persona que observa hace parte de ese mismo contexto geográfico.

Este momento del baile me hace pensar en los imaginarios que se tienen sobre las mujeres colombianas relacionados con el cuerpo y el baile. No es cierto que exista un “don” genético para bailar y para hacerlo bien. Aunque en diferentes regiones colombianas las comunidades han creado una serie de bailes y de movimientos muy específicos, lo cierto es que sin los “sistemas de soporte de la adquisición de tecnología” (Ingold, 2001, p. 54) es decir, sin el aprendizaje directo con las personas más experimentadas y en los contextos en donde se desarrolla la práctica, no va a ser posible que se desarrollen las habilidades que se requieren.

Ahora, no es un imaginario que personas que sean nativas de determinados contextos geográficos aprendan a bailar como lo hacen allí, esto va en un adiestramiento corporal y en la imitación de los movimientos de los cuerpos que se ven constantemente y se vuelven familiares. Para Tim Ingold (2001) observar, es decir “atender activamente las acciones de otros”, e imitar, “alinear esa atención con el movimiento de la propia orientación práctica hacia el medio ambiente” (p.54), hacen parte del proceso de aprendizaje y de adiestramiento corporal. Como lo manifiesta Le Breton (1999) ver el cuerpo de otros permite asimilar y “reproducir los signos que construyen la familiaridad de la relación colectiva con el cuerpo” (p. 162), en otras palabras, el cuerpo del otro transmite información que se va incorporizando y además se vuelve un reflejo para el propio movimiento.

Las ruedas realizadas en Ciudad de México no responden a un carácter netamente político como las realizadas en el 2021, éstas también se convocan como parte de los talleres de enseñanza del baile e interpretación de tambores en el bullerengue o en los ritmos “afrocolombianos”, pero especialmente responden a la necesidad de tener un espacio de encuentro, convivencia y construcción colectiva, alrededor de las músicas del caribe colombiano, los tambores, los cantos y

el baile, tal y como se justificó el evento “Señora cumbiamba”,

Este espacio está pensado como un tiempo para conectarnos con el profundo sonido de los tambores, un tiempo en el que juntos interpretaremos, cantaremos, tocaremos, bailaremos y aprenderemos diversas músicas del caribe colombiano desde #cumbia hasta #bullerengue. Un tiempo para gozar del tiempo y de la renovación de los tiempos.

Si tienes instrumento (tambores, maracas, pandero, jarana) o tu falda para bailar, tráelos. Si sólo quieres conocer este espacio ¡ven! estaremos felices de compartir esta manifestación de nuestra cultura contigo. ¡Únete a esta rueda de acceso libre! (Tintico, 22 de julio de 2022)¹⁴¹.

Figura 63. *Señora Cumbiamba Mx. (7/08/22)*



Fuente: Tomada de Facebook. <https://acortar.link/i2OVzk>

¹⁴¹ En la lista de reproducción se encuentra la presentación de “Señora Cumbiamba” de noviembre de 2022.

Figura 64. *Señora Cumbiamba Mx.* (27/11/22)



Fuente: Tomada de Facebook. <https://acortar.link/PFr8uI>

Ahora bien desde la introducción de esta tesis se ha nombrado a *Tiembo Prieto*, *Apilá* y a *Caribe en la voz* pero ¿quiénes son y por qué son importantes en esta investigación? A continuación se presentará quiénes son y su importancia en la construcción de la *subjetividad bullerenguera* en Ciudad de México.

- **Tiembo Prieto**¹⁴²

Es una agrupación musical originaria de Ciudad de México, inició aproximadamente en el año 2017 y su propuesta musical se enfoca en la fusión de “la cumbia, el folklor africano, ritmos del caribe y urbanos” (Lalo Salgado, comunicación personal, 150 de diciembre de 2021). Son muy pocos los músicos originarios que aún están en la agrupación de hecho podría decirse que el director y tamborero Lalo Salgado y Verónica Robles bailarina principal, corista e instrumentista, son la base de la agrupación.

Lalo inició interpretando percusión guineana por influencia de un amigo el cual a su vez estaba aprendiendo con un grupo de personas que se reunían a tocar en la UNAM, luego recibe la invitación de una persona del Ballet Colombia en México que lo vio tocando tambores en la calle.

¹⁴² Esta sección está acompañada por una pequeña selección de presentaciones musicales de la agrupación y que se encuentran en la lista de reproducción.

Por medio de esta compañía de baile, Lalo empieza a reconocer la música colombiana la cual asocia con algunas canciones y melodías que escuchaban sus padres cuando era niño.

Decide hacer una agrupación de música colombiana junto con otros amigos percusionistas y su novia Verónica, la cual tiene formación en danza folclórica y gusto por la danza guineana y colombiana. El proceso de aprendizaje de Lalo ha sido por medio de la participación en compañías de baile asociadas con música colombiana y otras agrupaciones como Caribe en la Voz, también por videos de Youtube, en los talleres realizados en Tintico. El sueño de varios de los integrantes era ir a Colombia y aprender directamente de las comunidades, es así como en octubre de 2024 se cumple el sueño cuando viajan a dicho país, específicamente a Cartagena y a San Basilio de Palenque, y participan en el Festival de Tambores.

Figura 65. *Tiembo Prieto en San Basilio de Palenque*



Fuente: Tomada de Facebook.

<https://acortar.link/AAi37Q>

Esta agrupación rescata del bullerengue su “raíz afro” y su semejanza con la cumbia. En la puesta en escena de Tiembo, se puede encontrar la inclusión de otros instrumentos asociados a géneros musicales del caribe colombiano diferentes al bullerengue. Por ejemplo, interpretan la gaita colombiana y con ella hacen versiones de canciones de “Los Gaiteros de San Jacinto”, usan el acordeón muy característico de la música sabanera pero también de la cumbia rebajada de Celso

Piña en Monterrey, o la guacharacha que se usa en el vallenato; aunque también, incluyen un bajo eléctrico el cual no es propio del bulleengue.

Tiembo participó en el documental *La verdadera historia chilanga* del canal 21 tv, en el *Festival Internacional Afrocaribeño* en Veracruz, en el *Fandango Defeño* en el foro Hilvana, y ha compartido escenario en diferentes eventos con la agrupación Son Rompe Pera y con la agrupación chilena de cumbias Chico Trujillo; entre muchas otras presentaciones que han realizado en su natal CDMX y otras entidades federativas mexicanas.

Figura 66. *Tiembo Prieto*



Fuente: Foto tomada por la autora, 20 de octubre de 2023.

- **Apilá. Mujeres, cantos y tambores**¹⁴³

Esta agrupación de mujeres nació del encuentro de dos faros de atracción de “lo colombiano” en México; el primero, “Estampas Colombianas” y el segundo, “Tintico Pura Gozadera”. Cuando Fernanda Vianey Rodríguez Flórez llegó de Guanajuato a la Ciudad de México en el año 2004 a estudiar piano en el Conservatorio Nacional de Música, no se imaginó que sería la líder de un grupo de cumbia y bullerengue y más aún que continuaría su formación musical con comunidades que se encuentran a más de 3.000 kilómetros de su ciudad natal.

¹⁴³ “Este es mi bullerengue”, es la primera composición de la agrupación y al igual que otras interpretaciones se encuentra en la lista de reproducción.

Fernanda en Guanajuato escuchaba cumbia sonidera lo que le permitió familiarizarse con algunas canciones de música tropical y artistas musicales colombianos. Así mismo, ella recuerda que, en algunas colonias populares de León se asentaron personas colombianas; desde muy temprano ha estado en cercanía con “lo colombiano”.

Durante sus 10 años en el Conservatorio, Fernanda conoció a Lucy Garzón en el 2008 y empezó a asistir a Estampas Colombianas inicialmente como bailadora y luego como cantante. Este ballet viaja a Colombia a hacer unas presentaciones de danza en algunos municipios del Caribe y Fernanda va como parte de la compañía. Es en este viaje que escucha directamente el bullerengue por medio de una de las bullerengueras más importantes de María La Baja, Bolívar, la maestra Pabla Flores y de su grupo Herederos del Bullerengue. Adicionalmente, tuvo la oportunidad de asistir a un *Encuentro infantil y juvenil de bullerengue* en San Juan de Urabá, en donde “le permitieron subir a la tarima formando parte de las respondonas y portando su traje tradicional bullerengüero” (Comunicación personal, 11 de septiembre de 2023).

Conoció a Totó La Momposina en Tintico, ya que por medio de Lucy Garzón se logró organizar una presentación en dicho lugar. Fernanda se volvió cercana de Tintico y allí conoció a Maye, a Edna Hernández quien estaba en la compañía Yuka y a Laura Fernández una gaitera colombiana que también estaba en Yuka y quien deseaba hacer un grupo de mujeres que interpretaran música colombiana en el entonces Distrito Federal.

Fernanda en el 2014 invita a su amiga Mariana Malinalli, a quien conoció en el Centro Cultural Ollin Yoliztli, para que haga parte del proyecto musical femenino “Chilangas y Cachacas”, las cuales ensayaban y se presentaban en Tintico. El grupo estaba conformado por tres chilangas, Fernanda, Mariana y Edna, y tres colombianas y cachacas, Laura, Maye y Leidy Perea, quien se encontraba estudiando en la Facultad de Música de la UNAM y era cercana a Laura.

Este grupo se terminó debido a conflictos internos y a que dos integrantes colombianas regresaron a su país. Es entonces cuando Edna Hernández decide crear la agrupación de Caribe en la Voz, y Fernanda, Maye y Mariana crean Apilá el 25 de noviembre de 2017. Como en Tintico se realizaban talleres de percusión, entre otras actividades, conocieron a quien sería la otra integrante fija de la agrupación Marie Saqirik, una migrante franco-colombiana.

El gusto de Fernanda por el bullerengue, el cual descubrió en su primer viaje a Colombia, hizo que le colocaran al grupo el nombre de una canción de bullerengue sentado “A pila’ el arroz”, el cual al traducirlo al contexto mexicano quedó como “Apilá”. En el año 2019 viajaron a Colombia para participar en el *Festival Nacional Autóctono de Gaitas* que se realiza en el municipio de San Jacinto, como invitadas internacionales y homenajeando al acordeonero Carmelo Torres con el cual son muy cercanas; de echo Mariana aprende a tocar el acordeón con este maestro.

Durante la pandemia del COVID 19, tuvieron la oportunidad de presentarse en el Festival Nacional de Bullerengue de María La Baja, de manera virtual y como muestra internacional más no como concursantes. Esta invitación se dio gracias a la amistad de Fernanda con algunos bullerengueros y bullerengueras de este municipio colombiano. En el año 2022, participan en un concurso del Canal 21 tv *Música de barrio, edición cumbia* y lo ganan. Allí, presentan algunas de sus composiciones que están inspiradas en la cumbia y en el bullerengue.

Diferentes mujeres músicas tanto colombianas como mexicanas han pasado por esta agrupación, así como músicos, hombres, que las han apoyado en algunas presentaciones como, por ejemplo, Albert Alean, Luís Polindara, Camilo Barrero y Argel Pineda, principalmente. Con el grupo La Gran Locumbia en el año 2022 realizaron el video oficial de la canción compuesta por Fernanda y a la que llamó “Este es mi bullerengue”.

Apilá en sus presentaciones incluye otros instrumentos diferentes al formato del

bullerengue colombiano como, por ejemplo, la gaita hembra o *kuizi bunzi*, el acordeón, el bajo eléctrico, el requinto y la leona, estos últimos muy propios del Son Jarocho. Esto ha hecho que el bullerengue y las cumbias que interpreta esta agrupación tenga una sonoridad muy particular que difiere en gran medida de la música colombiana y es que, parafraseando a Christian López (2019), el bullerengue mexicano no solo el de Apilá sino el de las demás agrupaciones no es una versión mexicana del bullerengue “es la apropiación y reinterpretación mexicanizada del género que ha dado origen a un sonido propio que se caracteriza por su heterogeneidad y una fuerte mezcla con varios otros ritmos y géneros” (p. 533), es un bullerengue al modo mexicano “al gusto de los músicos y audiencias mexicanas (...) que no ignora como “debe” sonar el [bullerengue], sino que prefiere y decide reinterpretarlo de maneras propias en las que se expresan diferentes influencias musicales” (Ibid.). Las agrupaciones de bullerengue mexicano realizan un proceso de trabajo de la imaginación en torno a cómo es y puede ser el bullerengue en México. Por medio de la creatividad y la innovación crean un bullerengue mexicano.

Figura 67. *Apilá. Mujeres, tambores y cantos.*



Fuente: Foto tomada por la autora, 12 de marzo de 2023

- La Ceiba Negra

Al igual que Fernanda de Apilá, Rubén Pérez Pastor es oriundo de Guanajuato pero ha

vivido muchos años en Ciudad de México. Es percusionista y etnomusicólogo de la UNAM, adicionalmente es el líder de la agrupación “La Ceiba Negra” la cual nació en agosto de 2011 y cómo lo manifiesta en su página de Facebook,

Esta agrupación mexicana está interesada en recrear los ritmos y cantos tradicionales o folklóricos del Caribe Colombiano de la Costa Atlántica de dicho país tales como: La Cumbia, Bullerengue, Tamboras, Chandés, Chalupas y Puya, como referencia tenemos en el mundo a grandes intérpretes y cantadoras del género como lo son: Pedro Ramaya, Totó la Momposina, Petrona Martínez, Etelvina Maldonado, Martina Camargo entre muchas otras.

Por medio de una exnovia bogotana conoció a Estampas Colombianas, ya que ella bailaba allí. Fue tanto su gusto por la manera en que se interpretan los tambores en la música colombiana que decidió ir a ese país y aprender directamente de los maestros y maestras. Tuvo la fortuna de llegar a Barranquilla y coincidir con la realización de un precarnaval en enero de 2011, permitiéndole conocer el estilo y la formación musical de las agrupaciones que se presentan en el Carnaval de Barranquilla.

Luego de tres meses de estar por algunas ciudades y municipios colombianos, regresa a México y decide hacer unos talleres en su casa sobre percusión y crear una agrupación que interprete los géneros colombianos que aprendió durante su estancia. El formato musical de La Ceiba Negra está integrado por: tambor llamador, tambor alegre, tambora, maracas, voces femeninas, bajo eléctrico, clarinete, bailadores y bailadoras.

A diferencia de Apilá y Tiembo Prieto, en esta agrupación se incluye un tipo de vestuario que se asemeja a la de las y los músicos que se presentan en los Carnavales de Barranquilla con su tradicional camisa y pantalón blanco, pañuelo o paliacate rojo, sombrero “vueltaio” para los hombres, faldas o “polleras” largas y anchas de diferentes colores, blusas principalmente blancas

y con los hombros y brazos descubiertos, turbantes o flores en la cabeza, para las mujeres. Adicionalmente, se incluyen parejas de bailadores con una coreografía que represente algunas canciones.

Sus músicos son personas mexicanas y a veces “se echan la mano”, como bien lo manifiesta Rubén, con otras agrupaciones como por ejemplo Apilá. No han participado en ruedas y su director no está seguro de hacerlo ya que considera que las y los músicos deben tener condiciones y pagos dignos en sus presentaciones, elementos que escapan a la dinámica de las ruedas tal y como se puede ver a lo largo de esta tesis.

Figura 68. *La Ceiba Negra*



Fuente. Tomada de Facebook.
<https://acortar.link/868xxA>

- **Caribe en la voz**

Esta agrupación está liderada por Edna Hernández, una de las fundadoras de “Chilangas y Cachacas”, también nacida en Guanajuato y radicada en la Ciudad de México. Estudió danza folclórica mexicana e hizo parte durante siete años de la compañía Yuka, y otros siete años de La Ceiba Negra, sin contar su paso por Chilangas y Cachacas.

“Caribe en la voz. Compañía de tradiciones Afrodescendientes en América” nace en el año 2014, por un programa de radio que tenía Edna y cuando aún hacía parte de La Ceiba Negra.

En su trayectoria musical, diferentes músicos han apoyado el proyecto por ejemplo, Lalo Salgado y Verónica de Tiembo Prieto, Fernanda Vianey y Marie Saqirik de Apilá, Luís Polindara, Albert Alean Jaraba y La India.

Hace aproximadamente 20 años Edna estuvo en un encuentro internacional de música que se realizó en el Museo de Antropología de CDMX y allí entró al café de Sangre Negra y escuchó la música que estaban colocando los hermanos Paneso, preguntó de quién era la voz que escuchaba a lo que le contestaron que era la agrupación Alé Kumá con Etelvina Maldonado, una maestra bullerenguera colombiana. Esa fue la primera vez que Edna escuchó un bullerengue.

Su gusto por los “bailes cantados” hizo que viajara a Colombia a mediados de la década de 1990 y estuviera en un Carnaval de Barranquilla, en el municipio de Mompox en el caribe colombiano, y en Bogotá. Estando allí conoció una gran variedad de géneros musicales y a algunos músicos y cantadores.

Cuando Emilsen Pachecho estuvo en CDMX, él se hospedó en la casa de Edna debido a la cercanía que ella tiene con el músico colombiano Urián Sarmiento y quién fue el que hizo los contactos para poder traer a México al maestro bullerengero. Adicionalmente, tuvo la oportunidad de compartir con Ceferina Banquéz durante su presentación en Tintico.

El formato musical de Caribe en la Voz puede cambiar de acuerdo con el evento en donde se presentará aunque por lo general utilizan tambor llamador, tambor alegre, tambora y maracas.

Figura 69. Caribe en la Voz



Fuente. Foto tomada por la autora, 19 de marzo 2023.

- María Candela

Esta agrupación musical nació como un quinteto el 20 de julio de 2015 en Ciudad de México, y “con dos objetivos básicos: matar la nostalgia y echar al piso el estigma de mujer colombiana igual a prepago [trabajadora sexual] en México, desde el balcón de las artes porque las dos, mi socia y yo, tenemos carreras alternas” (Juliana Rueda, comunicación personal, 14 de diciembre 2021).

Las dos personas lideresas de María Candela son Luhana Riveros y Juliana Rueda, y los otros músicos son hombres. En uno de sus siete espectáculos, *Macondo*, inician siempre con bullerengue en especial “A pilá el arroz” y “Alegría”. No obstante, el ritmo principal que interpretan es la cumbia ya que es el que más les pide el público.

En Estampas Colombianas Juliana hizo algunas colaboraciones “la maestra Lucy me invitaba a sus presentaciones y cuando mi trabajo me lo permitía con mucho gusto les acompañé (...) me asignaban un personaje de relleno mientras la compañía hacía sus cambios de vestuario” (Comunicación personal, 27 de noviembre de 2023).

Adicionalmente, María Candela hizo algunos apoyos para la compañía Yuka durante el año

2023. En noviembre del año 2015, esta agrupación fue telonera de Petrona Martínez “La Reina del Bullerengue” en el IX Festival Internacional La Nao Acapulco, en el Fuerte de San Diego.

A diferencia de Tiembo Prieto y Apilá, las puestas en escena de María Candela al igual que la Ceiba Negra son con trajes que se catalogan como “típicos colombianos” es decir, el vestuario que ha sido promovido desde los ballets folclóricos y que han creado una imagen de una performatividad de estos géneros musicales del Caribe colombiano: pantalón y camisa blanca, pañuelo rojo, sombrero vueltiao, falda larga y ancha, blusa al cuerpo que hace ver la silueta y descubre los hombros y brazos de las mujeres.

Figura 70. *María Candela*



Fuente: Tomada de Facebook.
<https://acortar.link/0FWE7t>

- **Músicos de apoyo**

Algunas de las agrupaciones antes mencionadas han contado con la colaboración de ciertos músicos y músicas en sus presentaciones, sin embargo, llama la atención que dichas personas resultan ser comunes en las diferentes agrupaciones musicales y compañías de danza.

Luís Ángel Polindara García llegó a México en el año de 2006 para hacer su posgrado, maestría y doctorado en química en la UNAM. Posteriormente, hizo el posdoctorado y hoy en día es investigador asociado en el departamento de Química Orgánica de la UNAM. Adicional a su

formación académica, durante la realización de su licenciatura hizo parte del grupo de danzas de Carmen López en la Universidad del Valle, Cali – Colombia, y allí recibía una formación integral tanto en baile y música.

Es así que cuando llega a México y conoce al Grupo Yuka en el año 2007, ya venía con un bagaje que le permitió ser parte de los músicos y más aún de los percusionistas. Poco a poco fue conociendo diferentes agrupaciones en la Ciudad de México que interpretan diferentes géneros musicales colombianos y empezó a hacer colaboraciones y apoyos “cuando alguna persona no puede ir” (Luís Ángel Polindara, comunicación personal, 19 de marzo de 2023), específicamente con Apilá y Caribe en la Voz.

De acuerdo con su experiencia en diferentes agrupaciones, manifiesta que el “público de bullerengue se está creando y se sigue consolidando” y que éste está conformado en su gran mayoría por “jóvenes y académicos” (Comunicación personal, 19 de marzo de 2023). Considera además, que la aceptación del bullerengue por el público se debe a que “es un ritmo que te llena porque es muy entrañable, la música del bullerengue y las letras son muy profundas o sea, simples pero profundas [...] ese tipo de músicas pues fácilmente te pueden llenar rápidamente” (Ibid.).

Luís aparte de ejecutar géneros musicales colombianos tanto del Caribe como del Pacífico, también interpreta boleros junto con Argel Pineda Meléndez en *Barrio Bolero*; Luís y Argel, como se presentará a continuación, han participado en diferentes ruedas de cumbia y de bullerengue que se han realizado en la Ciudad de México.

Argel Pineda Meléndez nacido en el entonces Distrito Federal de México, conoció la música “bailable” colombiana por medio de las reuniones familiares ya que a uno de sus tíos le gustaba comprar música colombiana y peruana; además en su familia, tanto materna como paterna, han existido varias generaciones de músicos. Hace parte de Estampas Colombianas en donde no solamente canta sino también baila para él es importante complementar el ritmo de la música

colombiana con su corporalidad “¿cómo se traduce esto en los cuerpos?” (Comunicación personal, 16 de marzo de 2023). También ha sido parte del Grupo Yuka como cantante y ha asistido a diferentes talleres sobre “danzas afroantillanas” en la UNAM y a las clases realizadas por Álvaro Hernández con Baile y Tambó.

En las ruedas de cumbia y de bullerengue que se realizan en CDMX, Argel participa ya sea bailando o cantando algunas composiciones de bullerengue colombiano. Durante la presentación de Tiembo Prieto en el “II Coloquio Abordajes Socioantropológicos de la música” realizado el 20 de octubre de 2023 en la Escuela Nacional de Antropología e Historia – ENAH, Argel fue invitado a subir al escenario para interpretar una canción de bullerengue.

- ¿Tú crees que si se hiciera un evento de solo bullerengue la gente iría o se necesita de la cumbia para tener más público?
- Yo he visto que si se necesita la cumbia (...) y necesitan del acordeón que es un sonido que la gente de acá tienen más interiorizado, que más ha escuchado. (...) o el sonido orquestado de la cumbia, entonces a la gente aquí les gusta como más el sonido de la cumbia que el del bullerengue pero creo que si bien quizás ahorita no se podrá convocar más allá de los círculos del bullerengue o de la gente que conoce y le gusta el bullerengue acá en la Ciudad, no se podría convocar a más gente si no es por los ritmos que son más cercanos como la cumbia que los mexicanos la aceptan como parte de nuestra identidad. (Comunicación personal, 16 de marzo de 2023).

A diferencia de Luís y Argel que considera que, si bien existe un interés por la interpretación de la música de bullerengue y que el público se encuentra en un proceso de consolidación, de trascender el gusto de la cumbia y congregarse alrededor del bullerengue, para Camilo “Woppe” Barrero no existe bullerengue en México ya que,

Me parece un poco extraño esto del bullerengue [en México] como tal, si uno lo piensa a

nivel de escena pues es un concepto demasiado flexible y alguien como Straw, creo que es uno de los que lo maneja, puede decirte no pues puedes clavarte con una movida de cientos y miles de personas o de un bar local que está en la esquinita. Como bullerengue yo realmente no siento que haya algo así acá en México, no, siento que eso habría que verlo como con varias capas tal vez, como en varios momentos en que ha habido como cierto coqueteo, por decirlo de alguna manera, con las músicas colombianas y como ver en cada situación particular como se está escribiendo. (...) No siento que sea particularmente [el bullerengue] eh no sé, fuerte, visible. (Comunicación personal, 6 de octubre de 2021)

Si bien Camilo Barrero manifiesta que en México el bullerengue no es ni una “escena”, ni algo “fuerte o visible”, afirma que si existe una “movida” compuesta por dos elementos, el primero, la “puesta en escena” de algunos ballets folclóricos como Estampas Colombianas o el Grupo Yuka, y el segundo, por la influencia de un grupo de personas que les gusta la danza y música del occidente africano, en especial de Guinea, quienes “agarraron unos tambores y empezaron a tocar” (Comunicación personal, 6 de octubre de 2021). Básicamente para Camilo no existe bullerengue en México porque el repertorio de las diferentes agrupaciones está compuesto por diferentes géneros musicales como cumbia, porro, tambora y no solamente bullerengue “van picoteando de muchas partes, como diciendo que el bullerengue solito no tuviera suficiente fuerza como para sostenerse, entonces está incluido como en una sopa con otros ingredientes” (Ibid.).

Así mismo, él como músico profesional y migrante en México ha realizado talleres de música colombiana, del “caribe colombiano”, “afrocolombiana”, “afrolatina”, “afrocaribeña”, como una estrategia que le permite tener otros ingresos económicos e irse anclando fuera de su país de origen, porque como él lo dice “no hay nadie que sepa de esta vaina [música colombiana] acá” (Comunicación personal, 6 de octubre de 2021). Los primeros talleres los realizó en Estampas Colombianas, en Grupo Yuka, luego en Tintico, en la Facultad de Música de la UNAM y

posteriormente en diferentes espacios. Adicionalmente ha participado en las ruedas de bullerengue en la CDMX y ha sido músico de sesión de Apilá.

Albert Aleán Jaraba, también ha realizado diferentes talleres de percusión en Tintico, y en O Cazia sobre ritmos del “caribe colombiano” y de música “afrocolombiana”. Albert es barranquillero y migró a México en el año 2013, ha sido el profesor de algunas de las percusionistas de Apilá, ha trabajado como director musical y profesor de música en Estampas Colombianas, el Grupo Yuka, Ballet Colombia en México y hace parte del proyecto Baile y Tambó, impartiendo las clases de percusión mientras Álvaro Hernández daba las clases de danza.

Con él [Álvaro] estamos como fusionado el baile con música, hacemos esos talleres. Igual él da muchos talleres a otros grupos también de aquí de México, mexicanos, que son grupos de danza que están más que todo con su cultura mexicana pero como que siempre quieren sembrar otra cosita de afuera.(...) y realmente lo que siempre manejamos es el bullerengue, a la gente como que le llama mucho más la atención el bullerengue (...) pero si me imagino más que todo es por que es la forma de bailar sobre todo el sentado, que es expresivo, porque utilizan las faldas y la forma en como se está bailando y nos hemos concentrado mucho en enseñar el bullerengue los tres aires y especificamos y explicamos por qué se baila así, por qué esto, por qué lo otro. (...) Nos quedamos nada más como en el bullerengue, bullerengue, creo que por la expresión más que todo porque tienen como mucho material a la hora de bailar. (Comunicación personal, 21 de enero de 2022)

Hoy en día hace parte de un grupo de música de “folclor” colombiano en donde se interpretan diferentes ritmos, pero también colabora en algunas presentaciones de Apilá interpretando el bajo eléctrico y haciendo fusiones de diferentes géneros musicales. Para Albert, el gusto por el “folclor” colombiano, como él lo nombra, o más aún por el bullerengue en México se debe a su cercanía en la forma de bailar a la cumbia lo cual hace que por medio de los talleres de

danza lleguen más personas interesadas en conocer y aprender sobre este género musical.

En el año 2022 llegó Geraldine Zamora Vera “La India” a México por medio de contactos que realizó con unos mexicanos que asistieron a un encuentro musical que ella realizó en Chía, un municipio muy cercano a Bogotá. Una semana después de llegar a la Ciudad de México, fue llamada por las integrantes de Apilá para que las apoyara con el tambor en un programa de televisión tipo “*reality*” en el que estaban participando.

Este concurso es una producción de Canal 21 y de Servicios de Medios Públicos de la Ciudad de México llamado “Música de barrio” y la edición “Cumbia”; este se realizó durante los meses de noviembre y diciembre de 2022. Las grabaciones se realizaban semanalmente lo que a veces interfería con los compromisos laborales de alguna de las integrantes de Apilá, por lo que fue necesario buscar a otras músicas que las apoyaran y fortalecer la agrupación.

Apilá ganó el concurso y eso ha conllevado a que sean llamadas a realizar diferentes presentaciones no solamente en CDMX sino en otras ciudades, lo que generó que “La India”, tal y como ella misma se hace llamar, fuera reconocida en el medio de las músicas colombianas o “afrocolombianas” y la invitaran a participar en otras agrupaciones como Caribe en la Voz o a dar talleres de percusión en Ocaña.

La India nació en un municipio de la zona andina colombiana, alejada del mar del Caribe, con un gusto musical por los tambores y más aún por los ritmos caribeños colombianos. Inicia estudiando música de manera profesional en Bogotá y luego decide ir a aprender directamente con maestros y maestras algunos géneros más representativos de la región caribeña como por ejemplo, el bullerengue.

Debido a su lugar de origen, su orientación sexual y su corporalidad, la cual se aleja del imaginario de lo que “debe ser una mujer”, ha sido discriminada en diferentes sectores de la música que se considera como “tradicional” en Colombia. Es por ello que ella considera que si bien es

importante “respetar la tradición” también es necesario “colocarle un límite” y no permitir que “esa parte oscura”, como ella le dice al machismo, que está presente en el medio musical traspase fronteras.

Luego de estar con Apilá y Caribe en la Voz emprendió un viaje por los diferentes estados de la República mexicana haciendo presentaciones y dándose a conocer. Aún mantiene contactos con agrupaciones bullerengueras en Colombia como por ejemplo Útero Goloso y La Morena del Chicamocha con quienes ya ha realizado colaboraciones tanto en México como en Colombia. Su situación migratoria en México es temporal así que debe estar saliendo con cierta regularidad del país.

Figura 71. “La India” y Luís Polindara



Fuente. Foto tomada por la autora, 19 de marzo 2023.

Figura 72. Argel Pineda con Tiempo Prieto



Fuente: Foto tomada por la autora, 20 de octubre de 2023.

Figura 73. Camilo “Woppe” Barrero

Fuente. Tomada de Facebook.
<https://acortar.link/rrQbRz>

Figura 74. Albert Alean Jaraba

Fuente. Tomada de Facebook.
<https://acortar.link/AkPM2u>

El bullerengue en México, al igual que otros géneros que han migrado a diferentes contextos, son imaginados e interpretados bajo la forma en cómo fue aprendido, como fue enseñado, lo que vieron de otros y otras intérpretes, la información que les llegó, la carga emotiva que generaron con los instrumentos y las letras, el gusto, el acervo musical y el contexto social y cultural en donde se hace. En este proceso de migración musical se generan cambios y diferencias en la forma de cantar, en el formato musical debido a la inclusión o exclusión de determinados instrumentos, en la composición de las letras y en la forma de percibirlo y sentirlo corporalmente.

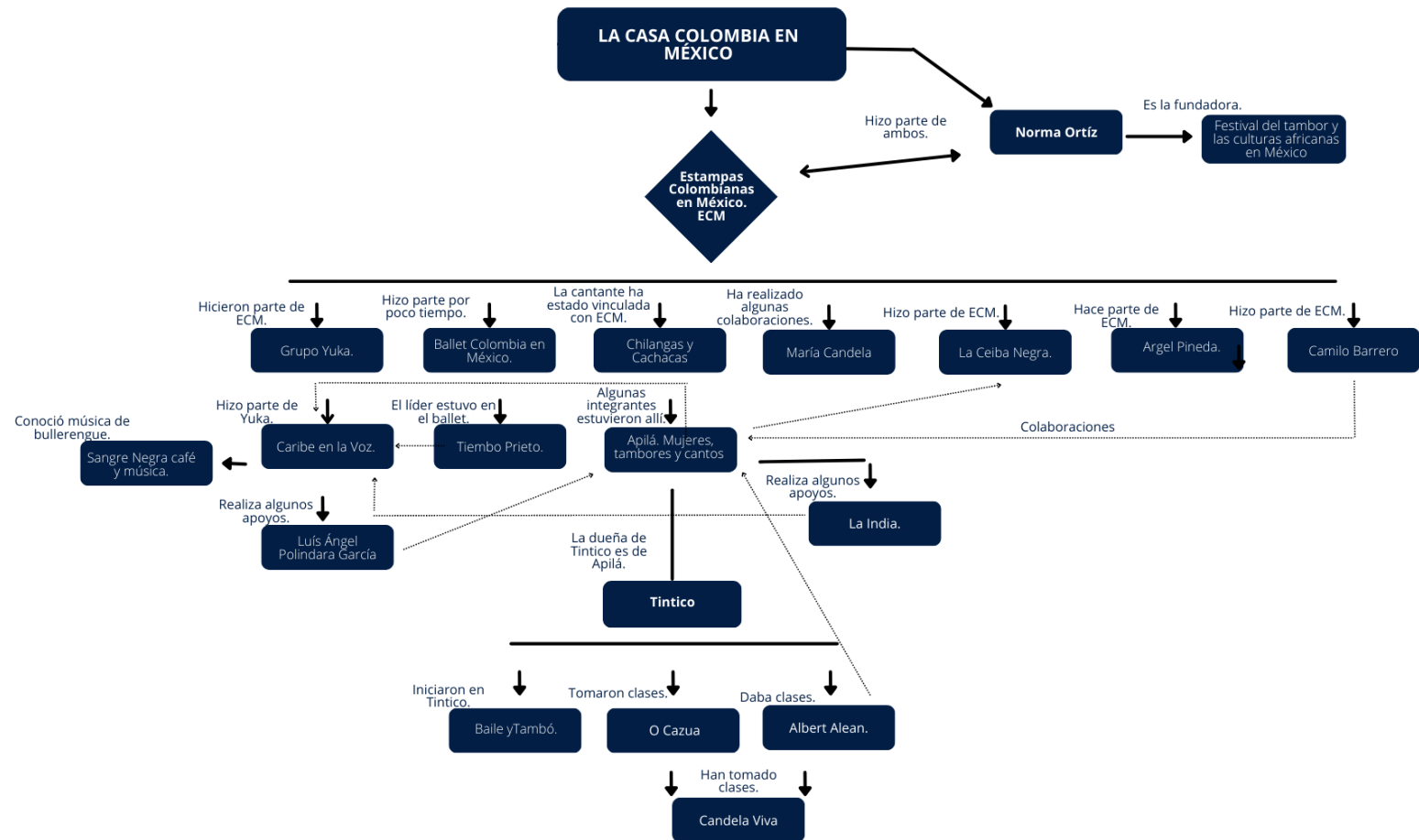
De acuerdo con lo presentado en los capítulos anteriores, se puede identificar la trayectoria del bullerengue en México y cómo ha sido apropiada por diferentes músicos, músicas, bailarines y bailarinas de Colombia y México. La importancia de las mujeres en la enseñanza, innovación y difusión de ésta práctica cultural y la relevancia de la matriz cultural afro. Imaginar el futuro del bullerengue fuera de sus comunidades y país de origen incuye a su vez, una serie de estrategias para anclarlo en un nuevo territorio y hacerlo parte del abanico de opciones musicales de un público acostumbrado a otros sonidos que aunque familiares, como la cumbia, se interpretan y bailan

diferente.

En el diagrama a continuación se observa cómo se han establecido las dinámicas y relaciones entre los diferentes actores que hacen parte del bullerengue en México, sus trayectorias y su relación con los lugares Casa Colombia en México, Tintico Pura Gozadera y el proyecto Sangre Negra Café y música. Lo plasmado en la imagen no discrimina a las personas por nacionalidad ya que como se puede analizar de lo presentado anteriormente, el bullerengue mexicano está compuesto de múltiples manifestaciones, sentires y nacionalidades.

Casa Colombia en México encabeza la figura ya que apartir de este proyecto identifique una oleada importante de migrantes de Colombia a México además de ser el lugar en donde se creó la primera manifestación musical de un grupo colombiano hecho en México y un ballet folclórico que ha servido como semillero para músicos y bailadores. Adicionalmente, se aprecia cómo han sido las relaciones entre las distintas agrupaciones y músicos de sesión.

Figura 75. Diagrama del bullerengue en Ciudad de México



Fuente: Elaboración propia.

5.3.Lo afro del bullerengue

El desconocimiento y exclusión de diferentes géneros musicales en un país como Colombia obedece según Óscar Hernández (2007), a los imaginarios de la “colonialidad musical” (p. 62), que se sustentan en la idea de la “raza” y en las concepciones epistémicas de los cánones musicales occidentales. Dichos imaginarios han operan no solamente hacia el bullerengue sino también sobre los distintos géneros y ritmos musicales que se puede encontrar en las diferentes comunidades y pueblos colombianos.

El primer imaginario analizado por Hernández (2007) está asociado con la moral cristiana y la limpieza de sangre. El bullerengue tiene sus orígenes en las diferentes personas que fueron traídas forzosamente en la trata esclavista transatlántica de los siglos XVI - XIX, y que construyeron sus hogares y familias en la nueva tierra colonizada. El bullerengue, también se relaciona con los momentos de encuentro e intercambio entre personas esclavizadas en las haciendas y minas, con el cimarronaje y la creación de palenques en el Caribe colombiano, con el desplazamiento forzado de estas comunidades debido a los proyectos de “desarrollo” económico, como la construcción del Canal del Dique¹⁴⁴ en el siglo XVI, o por el continuo conflicto armando en el país.

En la matriz de modernidad/colonialidad de América Latina, estos imaginarios sobre la categoría de “raza”, clasificaron no solamente a las personas sino también sus prácticas musicales. Es así como las “costumbres inmorales y/ o abiertamente sexuales” fueron relacionados con la “población negra” (Hernández, 2007, p. 62). El bullerengue como práctica musical de la “población negra” o afrodescendiente no podría aspirar a ser emblema nacional a menos que se sometiera a un

¹⁴⁴ Este proyecto es una intervención que le realizaron al Río Magdalena con el fin de que fueran más navegable. Dicha obra desplazó a las poblaciones que habitaban cerca de las ciénagas y el río.

proceso de “blanqueamiento”, en el que se incluyan por ejemplo, elementos e instrumentos musicales europeos. Es así como las músicas en el siglo XX que no atravesaron por un proceso de blanqueamiento, como el bullerengue, no hicieron parte del proyecto de Estado-nación. Por ende,

Este imaginario se complementó con el ideal de limpieza de sangre, que poco a poco fue construyendo a las distintas prácticas musicales como índices de un determinado lugar, una determinada raza o mezcla racial y unas costumbres inmorales y/o abiertamente sexuales (particularmente en el caso de la población negra). (Hernández, 2007, p. 62)

El segundo imaginario opera a través de la “colonialidad musical (...) de la consolidación de una ciencia musical, encarnada específicamente en las reglas de la armonía tonal, legitimada científicamente por tratadistas como Rameau” (p. 62). El imaginario epistémico colonial, ha clasificado a la música a partir de la inclusión o no de estructuras académicas musicales.

Dichos imaginarios, racial y epistémico se han ido matizando por la circulación internacional, *world music*, que ha tenido el bullerengue no solamente a través de los premios GRAMMY sino también, por medio de las producciones musicales que Totó La Momposina y Petrona Martínez han realizado en Europa.

En México, tal y como lo concluyó Camilo Barrero (2017), la referencia de lo “afro”, y para la presente investigación la categoría de lo “afrocolombiano”, permite “reconstruir unas raíces perdidas y acceder a un descubrimiento personal” (p. 206) es decir, ese “otro” que se asume como “afro” ha generado una reflexión sobre cuál ha sido y es “la raíz africana” (Carpio, 2014; Barrero, 2017; Trujillo, 2023) en la música y en la danza en Ciudad de México. Es por ello que se han creado comunidades, escenas o circuitos “afro” dentro del pasaje sonoro de CDMX por ejemplo, agrupaciones afrobrasileras, afrocubanas, afrocolombianas, y guineanas.

A través del sufijo “afro” que se le coloca a la música colombiana, se han promocionado diferentes tipos de talleres y eventos en la Ciudad, en donde como lo manifiesta Álvaro Hernández

“ya tenemos una banda” (Comunicación personal, 20 de septiembre de 2021) es decir, un conjunto de personas interesadas en participar asiduamente en estas actividades.

Carla Carpio (2014) en su investigación sobre danza afrocubana en la Ciudad de México, considera que se ha constituido una comunidad afroitinerante la cual,

no tiene lugares ni fechas permanentes de reunión, sus encuentros suelen ser más bien coyunturales, a partir de cursos, presentaciones y eventos de música y danza afrocubanas, aunque tampoco es un público exclusivo de este género, sino que suele formar un circuito en los géneros que podemos llamar afrodescendientes. (p. 84)

El bullerengue hace parte de dicha comunidad afro en tanto es entendido como música afrocolombiana sin embargo, no todas las agrupaciones bullerengueras en México se asumen como afro o reivindican la cultura afrodiaspórica aunque identifiquen las influencias de las culturas musicales africanas en el bullerengue, no desde “la esencialidad africana ni a una valoración racializada peyorativa, sino más bien (...) como elaboraciones discursivas, construidas histórica y socialmente, y situadas en marcos referenciales específicos donde existen relaciones de poder” (Trujillo, 2023, p. 32).

La inclinación por las prácticas culturales adscritas a lo “afro” en la Ciudad de México, mantienen el paradigma del “otro”, o la “otra”, del que viene de afuera y esto no necesariamente se circunscribe a la migración internacional, también apela a lo nacional a “la población en Veracruz y las comunidades de la Costa Chica en el Pacífico” (Barrero, 2017, p. 179), entre otras. Lo afro en México denota “un conjunto de prácticas heterogéneas” (Barrero, 2017, p. 212), o como lo manifestó Julio Mendívil, retomando a Philip Bohlman y Ronald M., “una matriz tornadiza, generadora de construcciones ideológicas sobre la diferencia, asociadas al cuerpo y al color de la piel” (2015, s.p). Es la búsqueda de la ancestralidad propia afro a partir de las y los otros autodefinidos y legitimados como afros.

En México, el bullerengue hace parte de un mundo más amplio, es decir, no solo se limita a Colombia, sino que se establece que su “raíz” es aún más lejana, no obstante, se reconoce que la técnica de ejecución musical, el estilo de los instrumentos y el baile es un producto colombiano, afrocolombiano. Este género musical a diferencia de la cumbia ofrece a sus practicantes la cercanía con lo afro, con diáspora afro en América Latina y no con los discursos sobre el mestizaje¹⁴⁵. A partir de este interés por lo afro, se ha generado una demanda de maestros o maestras que enseñen en talleres o cursos las músicas brasileñas, cubanas, colombianas y guineanas (Trujillo, 2023); prácticas en donde el ensamble de tambores es central. Esta búsqueda por lo africano en México ha conllevado a señalar el origen de determinado instrumento “de tal ritmo, de tal gestual o rito, cuyo sentido social o cultural se basaría en su origen, casi independientemente de su significación actual que ha sido altamente transformada por siglos de mestizaje” (Hoffmann, 2008, p. 167).

En la música del Caribe colombiano se señala con gran orgullo que el tambor alegre es una invención propia y no un instrumento africano. En México, y siguiendo con Odile Hoffmann, la creación y uso de este instrumento responde a la “matriz africana” o al conocimiento musical que traían consigo las personas que fueron traídas forzosamente a América desde África. En ambas posturas se olvida del proceso de mestizaje y los intercambios culturales que se gestan al interior de las sociedades y los grupos humanos.

El tambor en el bullerengue en México representa la base musical y la conexión con las diferentes culturas africanas que han llegado al continente americano. Por medio de este instrumento se van tejiendo relaciones entre personas de diferentes territorios que les gusta e interpretan la música que se considera descendiente de la “raíz africana”, es así como muchos de los músicos de bullerengue mexicanos tienen experiencia y conocimiento en interpretar diferentes

¹⁴⁵ La cumbia a diferencia del bullerengue ha circulado bajo la idea de ser una música que incluye la cultura indígena, la afro y la europea.

tipos de tambores como por ejemplo el djembe¹⁴⁶.

En una presentación de Tiembo Prieto en la ENAH, octubre de 2023, interpretaron algunas canciones de bullerengue adicionando a la estructura tradicional de tambores, llamador y alegre, el djembe. Se puede inferir que lo afro del bullerengue en México no solamente se identifica con los grupos sociales y culturales en Colombia que se autoidentifican como afros, negros o palenqueros sino también con la identificación de determinadas técnicas musicales y la inclusión de elementos propios del continente africano por ejemplo, el uso del djembe.

A partir de los flujos de información y de la interacción con personas de otras nacionalidades, las y los músicos mexicanos han fortalecido su imaginación y creatividad musical mediante la incorporación de instrumentos tanto de la cultura mexicana como foránea con el fin de crear nuevas sonoridades. Así mismo, la reivindicación de la “matriz africana” en el bullerengue demuestra la importancia que tiene para algunos de estos las conexiones que se establecen con el continente africano y con las personas afrodescendientes en diferentes países de América Latina.

¹⁴⁶ “El djembé es un tambor en forma de copa que antiguamente se hacía de una sola pieza de madera ahuecada. Aunque se han observado tambores más chicos y algunos más grandes, en promedio miden entre cincuenta y cinco y sesenta centímetros de altura y entre treinta y cuarenta centímetros de diámetro en su extremo superior. En este último se sujeta una piel por medio de un par de aros de hierro y se tensa utilizando un sistema de cuerdas y nudos. Es ejecutado percutiendo la piel directamente con las manos, sentado o de pie, en cuyo caso se sostiene con una correa de los hombros del ejecutante”. (Barrero, C., 2017, p.59)

Figura 76. *Los tambores*



Fuente: Página de facebook de Tiembo Prieto, 26 de septiembre de 2017.

<https://acortar.link/SoFnqr>

5.4. Te imaginé bullerengue

El trabajo de la imaginación en las y los músicos de bullerengue mexicano opera de manera diferente al de las personas bullerengueras colombianas debido a que los referentes contextuales son diversos y la asociación, por ejemplo, de determinados sonidos, expresiones y emociones no son aprendidos de manera vivencial sino por medio de la tecnología, por videos de redes sociales, por la experiencia de terceros o por encuentros muy específicos, y podría decir que limitados, con las maestras y maestros bullerengueros colombianos.

Godelier (2020) manifiesta que los “productos de la imaginación son representaciones (asociadas a emociones)” (p.6), es decir que la forma en cómo van a crear las melodías, en cómo ejecutan los instrumentos y sus movimientos en el escenario, responde a lo que cada uno de ellos y ellas ha experimentado con el bullerengue, a lo que conoce sobre cómo es y debe ser esta práctica cultural.

El trabajo de la imaginación se alimenta y representa los significados que cada persona le

otorga al mundo, es decir, a la forma en como lo ven, lo escuchan, lo piensan y lo sienten. Este trabajo se ve afectado por los diferentes flujos de información (Appadurai, 2001) que les llegan a los individuos y por las múltiples interacciones que pueden tener las y los músicos con los flujos de personas que van y vienen de diferentes lugares y, las fricciones que se van presentando en el camino de anclaje del bullerengue en Ciudad de México como perder el espacio físico en donde funcionó por tanto tiempo Tintico Pura Gozadera en el centro de CDMX, el no poder conseguir de manera fácil y económica instrumentos colombianos tales como el alegre y el llamador, la dificultad de conseguir músicos y músicas que les interese y hagan bullerengue o que el público le pida a las agrupaciones de música y danza incluir cumbia en sus presentaciones.

Frente a las fricciones que se presentan en el proceso de migración del bullerengue, se han generado acciones creativas (Tsing, 2021) por ejemplo, adaptar un lugar en donde se pueda atender a los comensales determinados días de la semana y con un espacio que aunque pequeño sirva para hacer uno que otro taller y presentación musical, ir a Colombia y traer instrumentos para vender y obtener una ganancia, ofrecer los servicios para reparar instrumentos, dar clases y talleres de música y danza colombiana bajo el nombre de “música afrocolombiana” o “del caribe colombiano”, ir constituyendo un grupo de personas que quieran aprender a interpretar y bailar bullerengue, disminuir la cantidad de canciones de bullerengue para incluir de cumbia o adaptar canciones de bullerengue al formato de la cumbia durante alguna presentación, apoyarse con instrumentos como el acordeón o la chuana que aunque ajenos al formato bullerenguero sirven para acercar a las audiencias que tienen otros gustos sonoros. Estas estrategias, como otras que se irán implementado en el proceso de migración, son las que hacen parte de la construcción de un bullerengue mexicano. No es imitar lo que se hace en el país vecino, es crear nuevas formas de interpretar y significar a partir de lo que se conoce y se vivencia.

Si bien las agrupaciones musicales en Ciudad de México hacen bullerengue, este no puede

ser exactamente igual al realizado en las comunidades bullerengueras colombianas puesto que su uso en el nuevo territorio de llegada, ha sido adaptado de acuerdo con los recursos materiales con los que se cuentan, a los procesos de significación que le dan sus nuevos practicantes, a las afectividades, sentimientos y emociones (Le Breton, 1999) que se generan en estos nuevos cuerpos y a las necesidades de reivindicación de condiciones de sexo, “raza”, clase, entre otras, que puedan tener las comunidades de acogida.

Para aquellas personas de territorios en donde la práctica del bullerengue no lleva tanto tiempo como Ciudad de México, la información que les llega aunque si bien es importante no es dotada de la carga de significado que tiene para las comunidades en donde se ha creado y ejecutado durante bastante tiempo. Por ejemplo, mientras que en los Festivales de Bullerengue se debate el que una mujer “deba” tocar o no el tambor debido a que contraviene los roles de género asignados a las personas y a los instrumentos, en Ciudad de México esa discusión no se tiene porque ni siquiera se piensa que sea un problema, al menos entre las agrupaciones bullerengueras tal vez en otros géneros musicales sí.

Lo anterior es solo un ejemplo de lo que manifiesta Herskovits, retomado por Mintz y Price (2012), de los cambios culturales en los cuales “siempre ha de recordarse que el préstamo [creación¹⁴⁷] nunca se consiguió sin producir un cambio en aquello que se tomó prestado, ni tampoco sin incorporar elementos que se originaron en los nuevos hábitos que, tanto como todo lo demás, dieron a la nueva forma su cualidad distintiva” (En Mintz y Price, 2012, p.122)”. El bullerengue en Ciudad de México y siguiendo el ejemplo anterior, no solamente ha tenido un rol disruptivo sobre las funciones “tradicionales” del hombre y la mujer en su práctica, sino que

¹⁴⁷ “‘préstamo’ puede no expresar la realidad en absoluto: ‘creación’ o ‘remodelación’ podrían ser términos más precisos” (Mintz, S., Price, R. 2012, p. 122), es por ello por lo que, para efectos del presente análisis considero que el término “creación” puede resultarme más útil.

también está abierto a nuevas propuestas desde sectores disidentes al género heteronormativo de macho y hembra, tal y como se ha estado gestando en algunas ciudades colombianas.

Como se puede observar en el video “Tambor en la Ciudad” de Tiembo Prieto¹⁴⁸, las agrupaciones de bullerengue en CDMX han roto con la concepción de cómo se debe bailar, como se establecen las relaciones entre géneros y con el tambor. Ese vínculo tan importante entre tamborero y cantadora en el bullerengue colombiano se ve desdibujado en México cuando las agrupaciones le dan la misma importancia a cada integrante de la agrupación así como a los instrumentos, sin olvidar la centralidad de los tambores en la práctica musical; o mediante la invitación al público a bailar, sin tener presente sus conocimientos previos; el uso de estéticas más urbanas y alejadas de los estereotipos de los ballets de danza y, la inclusión de otras sonoridades.

El bullerengue en México ha tenido una nueva vida a través de los nuevos usos dados por la agrupación de música y danza,

Sin la dimensión de la acción humana y de las decisiones tomadas -es decir, las maniobras- la cultura parecería a una colección sin vida de hábitos, supersticiones y artefactos. En cambio, sabemos que la cultura se usa. Y que todo análisis de su uso inmediatamente nos permite percibir cómo se acomodan las personas en grupos sociales, para quienes las formas culturales confirman, fortalecen, mantienen, cambian o resisten ciertas estructuras de poder, estatus e identidad. (Mintz y Price, 2012, p. 23)

En las ruedas de bullerengue en las que he participado en Ciudad de México, el tambor no es el que hace el llamado o guía el camino, han sido las publicaciones en Facebook en donde se convoca al público en general a ruedas de bullerengue o de cumbia. Al llegar al lugar de la rueda no son las voces de cantadoras y cantadores, o el sonido de las palmas de las manos y los pies de

¹⁴⁸ Se encuentra en la lista de reproducción, <https://www.youtube.com/watch?v=eShoIrWuwvk>

bailadores y bailadores los que inician el bullerengue, es la bienvenida que dan las y los organizadores al público, el saludo fraterno entre algunos participantes, las miradas expectantes de otros tantos que no conocen la dinámica, la ubicación de cada instrumento y músico sobre el escenario, lo que marca el inicio de un *bullerengue mexicano*.

A diferencia de las agrupaciones de bullerengue colombianas, en México no se preparan para competir o participar en Festivales o Carnavales en donde serán evaluados tanto por el jurado designado como por el público, en este nuevo territorio de anclaje son libres de utilizar un determinado atuendo sin necesidad de cumplir con unas reglas establecidas, no buscan legitimarse como “auténticos” o “tradicionales” y mucho menos demostrarlo; sus fricciones no se generan por proyectos de patrimonialización o por construcciones sociales de género.

La dinámica de las ruedas de bullerengue mexicanas, por lo general, son anteceditas por un taller o clases en donde se les enseña a las personas participantes cómo se baila, qué instrumentos musicales se ejecutan y la forma de hacerlo. En este proceso de aprendizaje el cuerpo va adquiriendo nuevos elementos para moverse y expresarse, sin embargo, lejos de disciplinar el cuerpo se insta a las y los participantes a estar en la rueda, a moverse al ritmo de la música sin importar si el movimiento fue el “correcto” o “apropiado”, finalmente no tienen que demostrar que saben bailar y por ende no tendrán la presión que será “quitado” o “quitada” de la rueda.

Tampoco importa si el cuerpo es masculino, femenino o no binario, si se asume como afrodescendiente o no, prima más el gusto y los sentimientos que se pueden explorar y representar por medio del baile. No es obligatorio que exista una pareja de hombre y mujer para bailar en la rueda, las mujeres pueden bailar con otras mujeres o solas, interpretar los instrumentos que deseen y usar el vestuario que más cómodo les parezca, ya que como lo manifestó una de las integrantes de *Apilá* “no es reproducir el estereotipo colombiano” (Comunicación personal, 10 de agosto de 2021) que se observa en los Festivales de Bullerengue.

El vínculo del bullerengue en México es con las imágenes y representaciones de lo que es Colombia y su relación con África. Es por ello que no importan tanto si el maestro o la maestra que da los talleres es “afro” o no, o si es mujer o no, si es del Caribe o no, lo que importa es su destreza y conocimiento sobre lo que está enseñando. Acá, no influye el con quién o en dónde aprendió lo cual puede suponer que existe una confianza hacia la persona que ofrece un taller o un curso, o que el imaginario de la “colombianidad” y su relación con lo alegre y festivo sea suficiente para asumir que lo ofrecido si cumple con los estándares, o que debido a la gran oferta cultural de la Ciudad de Mexico, es posible ir aprendiendo nuevas prácticas sin tener prejuicios sobre la idoneidad del o la maestra.

El ser de Colombia activa en el medio del bullerengue en México un tipo de “garantía o sello” de conocimiento sobre el cómo es y debe ser el bullerengue. Se asume, por tanto, que las diferentes prácticas culturales y saberes de un país hacen parte el dominio y la experiencia de cada persona oriunda del mismo. El ser colombiana me ha llevado a ser interrogada por parte de las agrupaciones sobre qué instrumento musical interpreto y qué géneros bailo.

Figura 77. *Clases y rueda de bullerengue*



Fuente: Página de facebook de Tiempo Prieto, 10 marzo de 2024

<https://acortar.link/xNmdKU>

Los imaginarios que se han construido alrededor de las personas y sus nacionalidades han

estado determinados por el flujo de información que ha circulado desde los Estados-nación a través de los dispositivos que unifican y normalizan “a la población en lo `nacional’” (Castro-Gómez, Restrepo, 2008, p.11). Se resaltan determinados tipos de características culturales y sociales que dan fuerza a los elementos discursivos, y no discursivos, de las políticas de unidad y homogenización que se fundan en relaciones de poder las cuales, responden a los intereses políticos, económicos y hasta religiosos de los grupos dominantes en un determinado país.

Para ello, se construyen una serie de emblemas que tienen como fin el representar a la nación como un todo único e indivisible. La orquídea es considerada por el Estado colombiano como la flor “nacional” y aunque esta solo se cultiva en ciertos sectores húmedos de la región Andina¹⁴⁹, es una planta que además de ser llamativa debido a sus múltiples especies, representa a uno de los sectores económicos más importantes del país, el floricultor¹⁵⁰. Así mismo, mediante la Ley 908 del 8 de septiembre de 2004 fue declarado el sombrero *vueltaio* como la prenda de vestir nacional colombiana, siendo que dicho objeto fue creado en la región Caribe¹⁵¹ y su uso más común se da allí. Tanto las flores, no necesariamente la orquídea, como el sombrero *vueltaio* hacen parte de los atuendos de las músicas folclóricas del caribe colombiano como, por ejemplo, la cumbia, el porro, el vallenato y en algunas oportunidades el bullerengue.

En México el nopal hace parte de los símbolos patrios, su cultivo se concentra en las regiones Centro-Sur y Oriente¹⁵² del país, específicamente en los estados de México, Hidalgo, Morelos, Puebla y la Ciudad de México, siendo esta última la segunda productora a nivel

¹⁴⁹ Las regiones de Colombia son: Amazonía, Andina, Caribe, Insular, Orinoquía y Pacífico. La Región Andina es la más poblada debido a que dentro de ésta se encuentran tres de las ciudades más importantes a nivel político y económico del país, Bogotá, Medellín y Cali.

¹⁵⁰ Colombia es el segundo país exportador de flores a nivel mundial después de Países Bajos (Castro, E., Arias, J. 2024).

¹⁵¹ En la región Caribe colombiana se encuentran dos ciudades muy importantes a nivel turístico como son Cartagena y Barranquilla, así mismo los puertos ubicados en estas no solamente son relevantes a nivel económico sino también histórico.

¹⁵² En México las regiones son: Noreste, Oriente, Sureste, Noroeste, Occidente, Suroeste, Centro-Norte y Centro-Sur.

nacional¹⁵³. Debido a su importancia alimenticia como a su uso en diferentes sectores industriales, la Cámara de Diputados en el año 2017 propuso que cada 18 de septiembre se conmemore el “Día Nacional del Nopal”, así en otros estados no se coseche ni se consuma esta verdura.

El sombrero “charro” y de “mariachi”, originarios de los estados de Jalisco y San Luis Potosí, fueron reconocidos a nivel internacional debido a su constante uso en las películas de la época de oro del cine mexicano en las décadas del treinta e inicios de sesenta del siglo XX, y se constituyeron como un símbolo de la cultura mexicana, como si fuera una prenda de uso común en las personas mexicanas.

Los anteriores son solo ejemplos de los diferentes dispositivos que se van creando en los Estado-nación para representar “lo nacional”. En palabras de Foucault, los dispositivos tienen:

una naturaleza esencialmente estratégica; esto supone que allí se efectúa una cierta manipulación de relaciones de fuerza, ya sea para desarrollarlas en tal o cual dirección, ya sea para bloquearlas, o para estabilizarlas, utilizarlas. Así, el dispositivo siempre está inscrito en un juego de poder, pero también ligado a un límite o a los límites del saber, que le dan nacimiento pero, ante todo, lo condicionan. Esto es el dispositivo: estrategias de relaciones de fuerza sosteniendo tipos de saber, y [son] sostenidas por ellos. (Citado en Agamben, 2011, p. 250).

Ahora bien, los dispositivos en tanto “conjunto de praxis, de saberes, de medidas y de instituciones” (Agamben, 2011, p. 256), tienen “la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos” (Ibíd., p. 257), lo que da como resultado la generación de diversos procesos de

¹⁵³ Datos obtenidos de la página web del Gobierno de México <https://www.gob.mx/agricultura/cdmx/articulos/el-cultivo-de-nopal-verdura-en-la-ciudad-de-mexico?idiom=es#:~:text=En%20la%20República%20Mexicana%20el,y%20áridos%20con%20escasa%20precipitación>

subjetivación. De la relación entre “los seres vivos (o las sustancias) y los dispositivos” (Ibíd., p. 258), resulta el sujeto.

Siguiendo a Agamben (2011), en este sistema mundo capitalista se ha gestado “una gigantesca acumulación y proliferación de dispositivos” (p. 258) y por ende, de diversos procesos de subjetivación. Implica entonces, que en este contexto “no hay un solo instante en la vida de los individuos que no sea modelado, contaminado o controlado por un dispositivo” (Ibíd.).

Estos diferentes dispositivos que conforman los *regímenes nacionales* sean estos de colombianidad o mexicanidad, parafraseando a Castro-Gómez y Restrepo (2008), junto con los procesos de subjetivación son el resultado de la imaginación de un *ser* y de un *deber ser*, en este caso de “lo nacional” sin embargo, aquello que queda excluido también acude a la imaginación, en tanto acción colectiva, para hacer presencia y resistir a este ideal de homogenización desde otras maneras de *ser* y *estar*. En palabras de Appadurai (1999),

Por un lado, es en y a través de la imaginación que los ciudadanos modernos se disciplinan y son controlados por los Estados, los mercados y otros poderosos intereses. Pero también es la facultad a través de la cual surgen los modelos colectivos de disensión y de nuevas ideas para la vida colectiva. (p.231)

La imaginación es por tanto, el lugar para las relaciones de poder pero también para la resistencia. Desde allí, se conciben otras formas para relacionarnos socialmente no solamente a nivel local sino también en el ámbito global es, por ende, “un espacio de disputas y negociaciones simbólicas mediante el que los individuos y los grupos buscan anexar lo global a sus propias prácticas de lo moderno” (Appadurai, 2001, p. 20).

En un contexto de constante movimiento de información y de personas, no es posible concebir que los dispositivos que crean lo “nacional”, o los *regímenes de la colombianidad o la mexicanidad*, estén libres de cualquier influencia externa. Estamos en una constante transformación

de las subjetividades, de “negociación entre posiciones de agencia (individuos) y espectros de posibilidades globalmente definidos” (Appadurai, 2001, p. 45).

Las subjetividades, siguiendo a César Guzmán (2019), están conformadas por las nociones de trayectorias y experiencias. Este concepto me permite analizar la “garantía o sello” que se le asigna a una persona por su nacionalidad, que para efectos del bullerengue en México es la colombiana, y además el analizar cómo se han construido “subjetividades bullerengueras” diferenciadas en Colombia y en México. Por una parte, están los dispositivos que conforman “lo nacional” y que influyen en la creación de subjetividades y por otra, “lo vivido, las emociones, sentimientos e ideas” (Guzmán, 2019, p. 21) que se puede analizar tanto en las trayectorias como en las experiencias de cada persona.

Como lo he mencionado a lo largo de la presente tesis, cuando migramos llevamos en nuestro equipaje una caja de herramientas que fuimos creando consciente o inconscientemente desde nuestro lugar de origen y que usamos estratégicamente para adaptarnos a nuestro nuevo lugar de origen; no implica que esta sea igual en cada migrante de determinado país, pues tanto las trayectorias entendidas como una “serie de las posiciones sucesivamente ocupadas por un mismo agente (o un mismo grupo) en un espacio en sí mismo en movimiento y sometidos a incesantes transformaciones” (Bourdieu, 1997, p. 82), como las experiencias en tanto “conjunto de las conductas individuales y colectivas atravesadas por elementos constitutivos de dimensiones heterogéneas” (Guzmán, 2019, p. 20), hacen que fluyan y se transformen nuestras subjetividades.

El ser de Colombia no implica *per sé* un conocimiento sobre el bullerengue, en mi caso no sé bailar como tampoco ejecutar los instrumentos, sin embargo, existen otros y otras migrantes colombianas que han tenido ya sea una trayectoria o experiencia, o ambas, en el bullerengue y que eso les respalde el enseñar fuera de su país de origen. Ahora bien, y como lo presenté en el capítulo anterior, los y las bullerengueras colombianas es decir, aquellas que tienen la trayectoria y la

experiencia en este género musical y que además se autodenominan así, han estado en México durante cortos periodos de tiempo y han dado uno que otro taller o concierto para luego regresar a su país; diferente a las personas migrantes que radican en México y que han encontrado en el bullerengue un medio por el cual adaptarse a su nuevo lugar de residencia, tramitar la nostalgia manteniendo contacto con una parte de la cultura de su país de origen y generar un ingreso económico adicional.

Más allá de generar juicios de valor sobre si está bien o mal, importa analizar los imaginarios que se imaginan alrededor de *ser* de Colombia y cómo a través de la imaginación las personas toman elementos de su país de origen y los usan para tener otros modos de vivir y proyectar futuros posibles así estos estén más allá de las fronteras de lo “nacional”.

El proceso de migración musical del bullerengue a México tal y como se ha analizado a lo largo de esta tesis, con una serie de antecedentes sociales e históricos, ha traído cambios al paisaje musical mexicano al incorporar nuevas técnicas e instrumentos que generan determinados sonidos, así como de nuevas estéticas, circulación de una serie de información y significados ligados a las formas de ser y hacer. La dislocación del bullerengue y su posterior anclaje en lo global ha desarrollado que estos elementos, o paisajes, técnicos, étnicos, mediáticos, ideológicos y financieros viajen de manera compleja y entrelazada que a veces resultan difíciles de separar.

El bullerengue en México se ha asumido y vivido como una música y un baile por separado, no hace parte de la catalogación de bailes cantados porque a diferencia de Colombia, en México es posible que las agrupaciones hagan música sin bailar porque en sus presentaciones prima que el público sea el que baile a su manera y a su sentir. El ritual de la feminidad y la maternidad es reinterpretado y las mujeres son las que deciden cómo mover sus cuerpos en el escenario, interpretar cualquier instrumento y vestirse como mejor les parece. La reivindicación de la ancestralidad afro no está determinada por procesos de patrimonialización, aunque si de

visibilización de prácticas y manifestaciones culturales diversas que encuentran conexiones con otras que se realizan en diferentes países como Cuba, Brasil o Guinea.

El trabajo de la imaginación ha permitido que en México el bullerengue conserve su núcleo principal, crear comunidad y conexiones con otros sentires.

Conclusiones

Le,le,le,le

Este es mi bullerengue (4)

Que suenen los tambores que hoy venimos a gozar (Ay no má)

Con este bullerengue que yo quiero ya cantar (Eso es)

Con este bullerengue que yo quiero ya bailar

Ay mamita, ay mamita,

Que resuenen los tambores

Ay mamita, ay mamita,

Que resuenen los tambores

Apilá, Apilá mujeres

Que ya vienen con tambores

Apilá, Apilá canto yo

Con este bullerengue que hoy le toca Apilá (Eso es)

Con este bullerengue que hoy le toca Apilá (Ay no má)

Con este bullerengue que hoy le toca Apilá (eso)

Suévalo México.

Este es mi bullerengue

Fernanda Vianey Rodríguez, Apilá¹⁵⁴

El bullerengue siguiendo a María Luisa de la Garza y Roberto Campos (2023), se puede definir “como un conjunto de técnicas y tecnologías de las cuales se sirven las personas para intervenir en sus respectivos mundos, que son a la vez el mundo que todas y todos compartimos”

¹⁵⁴ El video oficial de esta canción se encuentra en la lista de reproducción del capítulo cinco.

(p. 7) es decir, en el bullerengue se pueden identificar diferentes técnicas para la ejecución de instrumentos las cuales dependen del lugar y del maestro o maestra del cual se aprendió, esto también aplica para el baile y los movimientos corporales que se realizan; tal y como se detalló en la descripción de cada municipio colombiano en donde se realizan los festivales de bullerengue.

Las tecnologías apelan a la construcción y uso de determinados instrumentos musicales, y aunque el bullerengue tiene un formato musical conformado principalmente por los tambores llamador y alegre, en algunos municipios colombianos se han ido incorporando, por ejemplo, tablas de madera que reemplazan el sonido de las palmas de las manos de los y las coristas, el uso de la totuma o el guache. En el caso mexicano, y como se analizó en el capítulo cinco, algunas agrupaciones optan por incluir instrumentos eléctricos como guitarras y bajos, así como acordeón y gaita los cuales hacen parte de otros géneros musicales del Caribe colombiano y que por la familiaridad que representan sus sonidos, ya que son utilizados en la cumbia, permiten que el público y por supuesto las y los músicos conecten con el bullerengue.

Adicionalmente, el bullerengue “interviene” en la configuración de las subjetividades de las personas que ejecutan esta práctica musical y dancística. Es por ello que planteo que existen “subjetividades bullerengueras” diferenciadas en Colombia y en México. Dichas subjetividades están constituidas, como se manifestó en el capítulo cinco, por las prácticas y experiencias de las y los músicos bullerengueros. Dichas prácticas y experiencias están atravesadas por los regímenes de colombianidad, o mexicanidad, por los flujos de información y de personas, por las conexiones que se establecen con las culturas y prácticas afrodispóricas en América Latina, por las fricciones y las estrategias de acción que se llevan a cabo para migrar o (re) apropiar una música, y por el trabajo de la imaginación realizado en la construcción de realidades.

Dichas subjetividades bullerengueras si bien son diferentes en las y los músicos en Ciudad de México y los municipios colombianos, no quiere decir que entre estas no mantengan vínculos.

Sostengo que son subjetividades en plural ya que como se evidenció en los diferentes capítulos de la presente tesis, entre las y los practicantes, o entre las agrupaciones, existen diferencias ya sean en la técnica interpretativa, en la sonoridad, en la estética, en las temáticas y en la significación que se le da al bullerengue. Las subjetividades no son estáticas ni herméticas como tampoco están contenidas en un territorio, estas se pueden ver alteradas o modificadas debido a los cambios que se produzcan en las prácticas o las experiencias de las y los sujetos.

Es importante manifestar que la definición que propongo no pretende caer en esencialismos de lo que es el bullerengue ya que pueden existir otro tipo de expresiones, reivindicaciones y registros en el bullerengue. Durante la investigación realizada para la presente tesis dos elementos afloraron constantemente, por un lado, la (re)significación de lo afro y por el otro, las mujeres como portadoras de la “tradición”, (re) productoras de cultura y transmisoras del conocimiento, tal y como se analizó en los anteriores capítulos.

A nivel teórico, el uso de los conceptos *música migrante* e *imaginación* permitieron analizar a lo largo de la presente tesis, la migración cultural como un proceso de larga duración que si bien inicia con unos sujetos migrantes no necesariamente se ancla en los nuevos lugares de destino con estos mismo, sino con otros actores, nativos o migrantes. El trabajo de la imaginación de las y los músicos, así como de las bailarinas en México ha estado influenciado por una serie de “régimenes” de *colombianidad*, por un conjunto de ideas sobre aquello que se supone es el *ser de* Colombia, pero a su vez, por las conexiones que se establecen desde la música con la afrodescendencia en América Latina y con el reconocimiento de otras formas de *ser* mujer, como se verá más adelante.

Seguir a las *personas*, los *objetos*, las *metáforas*, *tramas / historias o alegorías*, la *biografía* y los diferentes *conflictos*, tal y como lo propone George Marcus (2001), me hizo ver y entender a Colombia bajo otra perspectiva y preguntar ¿qué es ser de Colombia y cómo somos los y las colombianas? desde la perspectiva de una migrante. Ese proceso de volver extraño lo familiar y lo

extraño como familiar (Guber, 2001) durante el trabajo de campo implicó un reconocimiento sobre la historia de migración interna de las comunidades, así como las motivaciones y estrategias que llevan a cabo las y los migrantes para adaptarse a nuevos contextos.

En Colombia fue entender que si bien existe una división político territorial lo cierto es que los vínculos familiares y culturales trascienden las fronteras impuestas desde la burocracia de las políticas públicas. El bullerengue no es exclusivo de Puerto escondido, Necoclí o María La Baja, en su historia se encuentran procesos de migración cultural que inician en el puerto de Cartagena con el contacto entre culturas y personas diversas, con asentamientos cimarrones, con la construcción de espacios comunitarios, sean estos festivos o no, con la marginalización y el no reconocimiento tanto de otras prácticas culturales, otros cuerpos, como de otras formas de sentir. Más que hablar sobre una región bullerenguera, tal y como se pretende en el proceso de patrimonialización, apelo a la comunidad bullerenguera, personas que están conectadas por lazos de sangre, sean estos biológicos, históricos o culturales; entendiendo que las comunidades son fenómenos complejos “en términos de proceso y como sistema de relaciones” (Serrano, 2020, p. 1).

En México fue conocer que las y los migrantes colombianos también hacen parte de la historia de este país, que los lazos que se han creado desde la Revolución Mexicana han permitido que diferentes prácticas culturales como el bullerengue, sean aceptados y (re) apropiados. Los contextos políticos entre los dos países han nutrido la posibilidad de imaginar otras formas de vida, otras sonoridades, otras corporalidades. Las agrupaciones mexicanas no están normadas por las normas de un festival ni tienen la presión de hacer bullerengue de una manera específica pueden apelar a “mexicanidad”, a sus formas de *ser* y *hacer* en México.

El seguimiento metodológico propuesto en la etnografía multisituada no se realizó a unas personas en específico sino al bullerengue, de esta manera se logró analizar las relaciones que

diferentes sujetos establecen con dicha práctica cultural. Para dar cuenta de estas conexiones y relaciones, se estableció una organización analítica conformada por tres grupos de actores que han sido parte, de manera directa o no, en el proceso de migración del bullerengue.

En el primer grupo se encuentran las y los músicos que interpretan bullerengue al igual que las personas que lo bailan, en el segundo, las personas relacionadas con los espacios en donde ha circulado y se ha enseñado el bullerengue y tercero, con migrantes en México e investigadores, investigadoras, que desde la academia o de manera vivencial se han acercado a este género musical como un sujeto de estudio. Esta división es analítica y sirve a los fines de la presente investigación, no es una representación de la “realidad bullerenguera”.

Los actores que conforman cada grupo no están discriminados por género, nacionalidad, tiempo en la práctica dancística o musical ni adscripción étnica o cultural de hecho, en el grupo de migrantes no necesariamente existe un gusto hacia el bullerengue, algunos ni lo conocen, pero han vivido los procesos de migración y hacen parte de redes migratorias¹⁵⁵. Como se puede observar en el anexo 2, fueron 82 entrevistas semiestructuradas realizadas en México y Colombia, y una en Santiago de Chile; observación participante en los festivales de bullerengue del 2022 en Colombia y en algunos eventos realizados en dicho año y en el 2023. En México si bien no existen festivales de bullerengue, si se realizaron eventos muy importantes y relacionados con el estallido social en Colombia, sin contar con las presentaciones musicales de Apilá, Tiembo Prieto y Caribe en la Voz a los cuales pude asistir.

Sin embargo, lo más importante del trabajo de campo realizado fue la cercanía con algunas personas y el poder estar en algunos espacios íntimos y familiares, el tener la oportunidad de escuchar las historias de vida de muchos de ellos y ellas, porque en esos momentos fue cuando

¹⁵⁵ Dichas redes están compuestas por “migrantes ex migrantes y no migrantes en los lugares de origen y destino a través de lazos recíprocos de parentesco, amistad y origen comunitario compartido” (Massey et al., 2002, p. 19).

entendí la importancia del bullerengue en sus vidas, “lo que la música ‘hace posible’, lo que la música facilita, lo que la música permite” (Facuse y Tham, 2022, p. 97).

Es difícil determinar el momento exacto en que el bullerengue se escuchó por primera vez en México, ya que como bien se evidenció a lo largo de esta tesis esta práctica cultural es ancestral en Colombia y debido a su cercanía con géneros como la cumbia, es muy posible que haya circulado en México desde mediados del siglo XX, cuando se dio el auge de la cumbia en Latinoamérica. O tal vez se escuchó mucho antes, en esas idas y venidas de personas entre México y Colombia (Prieto, 2023); es difícil poder determinarlo.

El objetivo de esta tesis ha sido el de determinar la manera por medio de la cual la imaginación de personas mexicanas y de migrantes colombianas en México ha permitido que el bullerengue migre y se ancle en Ciudad de México y para ello ha sido necesario identificar los elementos que constituyen dicha migración.

La música migra

Como se manifestó en los párrafos anteriores, resulta difícil identificar cuándo fue la primera vez que circuló el bullerengue en México, sin embargo, si se pueden establecer la serie de elementos que han permitido que migre. A lo largo de esta tesis se ha expuesto la diferencia entre circular y migrar, entendiendo la primera como el movimiento o tránsito que tiene la música por medio de los diferentes canales que hacen parte de la industria musical, desligándose de cualquier intención de anclarse o ser (re) apropiada por sus consumidores. La circulación musical comprende la esfera global permitiendo que una determinada producción artística sea difundida y consumida en diferentes lugares al mismo tiempo.

La migración musical si bien hace parte de la movilidad musical, al igual que la circulación, ésta se liga a la migración de personas y a la caja de herramientas con las que se migra. Su

movimiento es local y se inserta en el paisaje sonoro de la comunidad receptora, tal y como se ha presentado en el capítulo cinco. La (re) apropiación que se realiza en el territorio de anclaje está lejos de ser una copia o una imitación, se transforma en una nueva música que conserva vínculos y conexiones con la práctica inicial o primaria, por ende, “las músicas que viajan/migran, al alejarse de sus contextos primarios dejan atrás modos de transmisión, ritualidades, funciones sociales. Al llegar a otro contexto, pueden ‘perder su forma’ o, en una palabra, transformarse” (Facuse, et al. 2022, p. 51).

Siguiendo a Facuse, Rivera y Torres (2022), en las comunidades receptoras se generan “nuevas significaciones y valoraciones” (p. 49) a partir de un “lento proceso de interpretación y creación colectiva en donde no estarán ausentes los efectos de moda, banalización y exotización” (Ibid.). Por ende, las músicas que migran pueden “integrar nuevos entramados de significación en función de las comunidades que les dan vida” (Ibid, p. 32); su usos y campos de acción cambian porque “al cambiar la práctica de contexto cambian también las dinámicas sociales que en torno a ella se generan” (Ibid, p. 47).

Las músicas migrantes fluyen en múltiples “mundos dislocados” Appadurai (2001), sean estos étnicos, tecnológicos, financieros, mediáticos e ideológicos. En el caso del bullerengue no solamente han circulado los imaginarios del *ser* de Colombia sino también la de ser un género musical afro; el bullerengue en CDMX se mueve ya sea en los circuitos de las músicas colombianas y caribeñas o en las escenas afroitinerantes. El formato musical debe ser adaptado ya que la disponibilidad de los instrumentos es limitada, sea por costos o por movilidad entre países, y además no permiten dar la sonoridad que buscan las agrupaciones mexicanas. Las representaciones de la “feminidad” tan arraigadas en el discurso de patrimonialización del bullerengue en Colombia han sido reinterpretadas permitiendo la creación de agrupaciones solo de mujeres y la utilización de otras estéticas; “las músicas migrantes operan como recursos para producir reflexiones,

autoconocimiento, estados emocionales, experiencias y prácticas” (Facuse y Tham, 2022, p. 98).

En la conferencia de Nate Maddux¹⁵⁶ en la Universidad Federal del Estado de Rio de Janeiro -UNIRIO, 13 junio 2024, presentó algunos de los hallazgos de la investigación que se encuentra realizando sobre la (re) producción de la Samba en Estados Unidos y Canadá. Este evento me generó bastantes reflexiones sobre cómo se está investigando la música migrante desde diferentes escenarios y qué es lo que se está encontrando. Retomaré algunos elementos presentados por el Dr. Maddux y que son relevantes para esta tesis.

El bullerengue en México, o la samba en EE. UU y Canadá, no se mueve en escenarios de competencia como los festivales; sus músicos, músicas y bailadores, bailadoras, no deben prepararse todo un año para poder concursar, ser admitidos y posteriormente evaluados por un jurado en un evento masivo. En México, el bullerengue hace parte de los gustos y del repertorio musical de las agrupaciones.

Al no estar insertos en concursos, su estética no responde a estándares establecidos sino a lo que cada agrupación quiera proyectar en el escenario. En el caso de los ballets folclóricos como Estampas Colombianas, Yuka, Ballet Colombia en México, Candela Viva, sí se mantienen los estereotipos del vestuario que se debe emplear al momento de representar una coreografía pero tienen libertad para decidir qué usar y cómo usarlo.

Algunas canciones de bullerengue tienen palabras que son desconocidas en el léxico mexicano, algunas otras no son tan entendibles por la forma en que son pronunciadas por lo que las agrupaciones deben hacer un ejercicio de la imaginación para poder entender qué es lo que se quiere decir. Uno de los casos en específico es lo que le ocurrió a Apilá con A pilá o el no entender

¹⁵⁶ En el siguiente enlace se puede conocer un poco de su trayectoria <https://www.uww.edu/umc/great-teaching/nate-maddux>

lo que Martina Camargo dice al final de la canción “Me robaste el sueño¹⁵⁷”, algo como “pas cué” cuando Lalo salgado de Tiembo Prieto me pregunto qué es lo que dice yo asumí que decía “va pues” pero al preguntarle al antropólogo y músico Edgar Benitez manifestó que lo que quiere decir es “Pascua es”, esta respuesta tiene su base no solo porque realizó una investigación sobre el bullerengue en María La Baja o por ser de la Costa, sino porque fue en algún momento el percusionista de Martina Camargo.

Otro elemento importante con el léxico y la pronunciación de las y los músicos de bullerengue colombiano, es que en México no se hace una imitación o folclorización de estos elementos a diferencia de lo que pasa en ciudades “cachacas” como Bogotá o Medellín en donde algunas agrupaciones tratan de cantar de manera “costeña”; situación por demás molesta para las personas bullerengueras del Caribe.

Como se ha manifestado en diferentes oportunidades, la consecución de instrumentos y de personas que los sepan interpretar no es tan fácil. Este es un nicho económico incipientemente trabajado por algunos migrantes. Asimismo, la forma en cómo aprenden ha sido a través de los ballets folclóricos, de los circuitos de música afro en la ciudad, de algún maestro o maestra que ha viajado desde Colombia a hacer alguna presentación musical y un taller, de algún migrante que de clases o por medio de videos en internet; es imposible que la transmisión el conocimiento se pueda hacer de generación en generación.

Las agrupaciones mexicanas no buscan la autenticidad ni conservar la “tradición” del bullerengue, están abiertas a la creatividad, la fusión y mezcla de otras sonoridades. En sus presentaciones musicales tienen un repertorio que si bien incluye bullerengues, saben que deben

¹⁵⁷ Esta canción al parecer tiene su origen en el género musical de la tambora, sin embargo, tiene su estructura musical muy similar al del bullerengue por lo que algunas agrupaciones mexicanas la incluyen en su repertorio. Se puede escuchar en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=g-PO9S0s9rs>

interpretar alguna cumbia sea esta mexicana, cumbia rebajada, o colombiana, con el fin de atraer y cautivar a más personas en el público.

Como bien lo manifestaron Facuse, et al. (2022)

la música se inserta en un conjunto denso de prácticas culturales: dancísticas, gastronómicas, artesanales, rituales, comerciales, religiosas, entre otras. Un entramado que podemos reconocer con el concepto de enjambre de prácticas culturales portadoras de una densidad de significaciones compartidas por la comunidad del territorio en donde se originaron. (...) una práctica nunca está aislada, sino que se ensambla con un conjunto de otras prácticas, formas de experiencia, intenciones (rezar, protestar, celebrar), emociones (goce, alegría, duelo), performatividades, instituciones” (...) las prácticas culturales pueden desterritorializarse, insertarse en nuevos contextos, re-ensamblarse significativamente en nuevos enjambres. En un principio, los pliegues del enjambre pueden ser frágiles, y menos densos, e inclusive, impertinentes, pero pueden ir ganando densidad con el paso del tiempo y del encuentro entre mundos culturales. (pg. 50-51)

Entre Negro y Afro, tonadas y mujeres.

El bullerengue ha estado relacionado, como ampliamente se presentó en los anteriores capítulos, con la afrodescendencia en América Latina y en México específicamente ha servido, junto con otros elementos y prácticas, para que agrupaciones como Tiempo Prieto enarboleden la bandera de “reconocimiento de su alteridad” (Quecha, 2015, p. 150).

La imaginación ha permitido la creación y desarrollo de esta práctica, así como establecer vínculos y conexiones a nivel global, en el Atlántico Negro propuesto por Paul Gilroy (2014). En Ciudad de México se ha gestado una dinámica de “intelectualización/estetización” que ha retomado diferentes prácticas culturales “afrodiaspóricas” y “afrodescendientes” con el fin de identificar lo

que algunos músicos denominan como la “tercera raíz”, es decir, sus antecedentes culturales en las personas que llegaron de África a América durante la época de la conquista y que se establecieron en diferentes partes del territorio y desarrollaron diferentes sistemas sociales, políticos, culturales, económicos, familiares y religiosos.

En México esa búsqueda por la ancestría africana aún está vigente y más aún en Ciudad de México en dónde la alta migración nacional e internacional ha permitido el contacto e intercambio con personas que ven y siente el mundo de maneras plurales y divergentes. En el bullerengue colombiano y más aún el del Caribe, se han generado una serie de reivindicaciones culturales y políticas relacionadas las formas de vida, de subsistencia, de afectividad¹⁵⁸ y de relacionamiento entre lo humano y lo no humano. Interesante realizar investigaciones que relacionen los procesos de conformación de lo afromexicano a partir de la música y más aún si esta es migrante, las conexiones que se pueden establecer entre las nociones de afrodescendencia en diferentes países de América Latina a partir de la música y la danza.

En el caso de la presente investigación el elemento “afro” hizo su primera aparición en la denominación del bullerengue en México como música afrocolombiana, elemento llamativo ya que en Colombia si bien es una práctica musical de algunas comunidades autodenominadas como Negras, Afrodescendientes, Raizales y Palenqueras, también hace parte del “grupo” de músicas del Caribe colombiano. Durante la realización de las entrevistas con bullerengueros y bullerengueras en Colombia, más aún en las comunidades en donde se realizan los festivales y zonas cercanas, algunas personas manifestaron que el bullerengue era una música negra, otros como afrodescendiente y otros pocos como costeña.

¹⁵⁸ “La afectividad simboliza el clima moral que baña constantemente la relación del individuo con el mundo, la resonancia íntima de las cosas y los sucesos tal como los dispensa la vida cotidiana en una trama discontinua, ambivalente, inasible por su complejidad y su mosaico” (Le Breton, 1999, p. 105).

A medida que avanzaba la investigación y el trabajo de campo, lo “afro” se manifestaba en torno a la reivindicación de las comunidades afrodescendientes, sus prácticas culturales, sus formas de conocimiento y en el cumplimiento de sus derechos. No obstante, lo afro en el bullerengue se interrelaciona con la importancia de las mujeres como (re)productoras de la cultura.

En las diferentes investigaciones realizadas sobre el bullerengue en Colombia (Velásquez, 1985; Benítez, 2009; Fundación Cultural Nueva Música, 2008; Rojas 2012; Lemoine y Salazar, 2013; Pérez, 2014; Pinilla, 2015; García, 2016; Atencia, 2019; Ochoa y Gómez, 2019; Ospina, 2019; Hurtado et al., 2022; Domínguez, 2023; Garzón, 2023; Trujillo, 2023; García-Orozco, 2024) se ha indicado que han sido las mujeres las lideresas en los procesos de creación y reproducción del bullerengue, mediante la transmisión de saberes de generación en generación. Edgar Benítez (2009) apuntaba a demás, que han sido las mujeres “ya paridas” es decir, mujeres mayores de 40 años y con hijos, a veces con nietos, las que hacían bullerengue en sus territorios.

En el video “The Bullerengue-Voice Epigraphs (Chapter 3)”¹⁵⁹ realizado por Manuel García-Orozco para su canal de YouTube Chaco World Music, aparecen los testimonios de algunas bullerengueras importantes en el Caribe colombiano: Martha Herrera, Juana Rosado, Petrona Martínez y Joselina “la niña” Llerena Martínez, en donde establecen como es transmitido el bullerengue entre mujeres y entre generaciones y como es que las nuevas generaciones “agarrarle la voz” de sus antecesoras, sean éstas sus madres o no. En palabra de La Niña, “cuando ella llegue a fallecer [Petrona Martínez], ahí en el cajón, a mí me toca cantar entonces eso es agarrarle la voz”.

Como se presentó en el capítulo “Mi madre, mis abuelas”, han existido linajes de mujeres cantadoras de bullerengue que han formado a sus hijas o nietas en la práctica del bullerengue y también les han generado la presión de tomar sus lugares cuando fallezcan. La conexión existente

¹⁵⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=RqJTeTa3xhU>

entre las diferentes generaciones bullerengueras ha permitido que esta práctica no se pierda o se debilite con el paso del tiempo, en palabras de Orozco-García (2024),

Cada generación aporta sus matices y cualidades al recibir de una antepasada y transmitiendo a una heredera, en el proceso añaden nuevas capas de significado afectivo al bullerengue-voz, conectando emocionalmente a una determinada cantadora con su desaparecida antepasada en la interpretación musical. (p. 14-15, traducción propia)

Ahora bien, esta conexión intergeneracional tiene sus fricciones producto de los intercambios culturales, los flujos de información y las orientaciones sexo-genéricas que cada vez son más visibles y reivindicadas por las nuevas generaciones bullerengueras colombianas, una línea de investigación interesante para desarrollar, la relación entre los cánones de lo “tradicional” y las orientaciones no binarias.

Ahora bien, en el caso del bullerengue en México su transmisión y aprendizaje no se ha dado por un linaje femenino ni por la escucha y producción continua en sus familias y vecinos. Es así que el trabajo de la imaginación que deben hacer las y los músicos o bailadoras en México es aún mayor, es tratar de conectar una serie de técnicas musicales y corporales, con la información que pueden obtener por medio de los medios de comunicación, de los relatos de migrantes o de los maestros o maestras que les dan un taller de un par de horas; por ello la necesidad de la gran mayoría de viajar a Colombia, a los “municipios bullerengueros” para conocer cuáles son las condiciones materiales y emocionales en las que se desarrolla la música y la danza del bullerengue.

En México los conceptos de tonada, acomodo, asunto aún no han sido corporizados, y solo el tiempo y el desarrollo del bullerengue en nuevos contextos territoriales podrá indicar si estos elementos son o no constitutivos de la práctica en México o, si por el contrario, se generan nuevas formas de nombrar y de representar. Lo cierto es que las mujeres en México han generado otras formas de relacionarse, de usar y de significar el bullerengue que tiene que ver con lo que les

permite ser y sentir. Para algunas cantar bullerengue les permite “hacer catarsis”, sacar “todo mi sufrimiento”, “a mí me da por llorar”, “me empodera”, “poder estar entre mujeres”; y bailarlo les faculta a “conectar los movimientos corporales con el tambor”, “moverse libre” y “desprenderse de prejuicios”.

La importancia de esta tesis radicó en analizar un proceso de migración de larga data entre dos países latinoamericanos desde una práctica musical que no ha sido hegemónica sino por el contrario, una música realizada por grupos sociales marginados. Así mismo, identificó como las músicas migrantes son objeto “de nuevas significaciones y valoraciones” en los territorios de destino por parte de una serie de agentes y dio algunos elementos para reflexionar sobre *qué es ser de un país*. Sus aportes permiten analizar el fenómeno de la migración y de los estudios sobre las subjetividades desde la antropología de la música.

el análisis antropológico de este tipo de expresión cultural no puede reducirse a ella, es decir, la música por sí misma, sino que necesariamente debe considerarse en el contexto sociocultural más amplio del cual forma parte, y a partir del cual adquiere sentido y capacidad para construir formas de pertenencia social. (García, 2016, pág.13)

El fandango de la ENAH no solamente fue el detonador de mi imaginación investigativa, es también la representación de cómo ha sido y cómo es, cómo se vive y cómo se ha desarrollado el bullerengue en México en la medida en que visualiza que su interpretación toma elementos musicales del bullerengue colombiano pero que también incluye nuevas sonoridades, estéticas, corporalidades y discursos.

Referencias

Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo?, *Revista Sociológica*, año 26, número 73, México: Departamento de Sociología, Universidad Autónoma Metropolitana., 249-264.

Agudelo, C. (2019). Paradojas de la inclusión de los afrodescendientes y el giro multicultural en América Latina. *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, 16(1), e37746. doi: <https://doi.org/10.15517/c.a.v16i2.37746>

Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. México: Centro de investigaciones y estudios de género, Universidad Nacional Autónoma de México.

Alcaldía Municipal de María La Baja. (2020). *Plan de Desarrollo, 2020-2023*, <https://www.marialabaja-bolivar.gov.co/Transparencia/PlaneacionGestionYControl/Plan%20de%20Desarrollo%20Maria%20La%20Baja%202020%20-%202023.pdf>

Alcaldía Municipal de Puerto Escondido. (2016). *Formulación del nuevo plan básico de ordenamiento territorial 2016 – 2027. Diagnóstico integral del territorio*. <http://www.puertoescondido-cordoba.gov.co/planes/plan-basico-de-ordenamiento-territorial-2016--2027>.

Alcaldía Municipal de Puerto Escondido. (2020). *Plan de Desarrollo Municipal Puerto Escondido 2020-2023 “Haciendo la Diferencia”*. <http://www.cordoba-bolivar.gov.co/planes/plan-de-desarrollo-municipal-2020--2023>.

Andrés, R. (2009). *Diccionario de instrumentos musicales. Desde la antigüedad a J.S. Bach*. Barcelona: Ediciones Península,

Andrés, R. (2012). *Diccionario de música, mitología, magia y religión*. Barcelona: Acantilado.

Appadurai, A. (1999). Globalization and the research imagination. *International Social*

Science Journal, 51 (160), 229-238.

Appadurai, A. (2000). Grassroots Globalization and the Research Imagination. En *Public Culture* 12(1), pp. 1–19, Duke University Press. URL http://www.arjunappadurai.org/articles/Appadurai_Grassroots_Globalization_and_the_Research_Imagination.pdf.

Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.

Araujo, S. (2021). *Samba, sambistas e sociedade: um ensaio etnomusicológico*. Brasil: Editora Universidad Federal de Rio de Janeiro (UFRJ).

Argyriadis, K., De la Torre, R., Gutiérrez Zúñiga, C., & Aguilar Ros, A. (2008). *Raíces en movimiento: prácticas religiosas tradicionales en contextos translocales*. México: El Colegio de Jalisco: Centre d'Etudes Mexicaines et Centraméricaines: Institut de Recherche pour le Développement: CIESAS-Occidente: ITESO.

Atencia, L. (2019). *Las cantadoras de Marialabaja. Expresión de resistencias y libertad en el Caribe colombiano*. Colombia: Universidad Nacional de Colombia (Sede Caribe).

Autoridad del Centro Histórico de la Ciudad de México. (2018) *Plan Integral de Manejo. Centro Histórico de la Ciudad de México 2017-2022*. México: Programa Universitario de Estudios sobre la Ciudad, Universidad Nacional Autónoma de México.

Ávila Domínguez, F., Pérez Montfort, R., & Rinaudo, C. (2011). *Circulaciones culturales Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social: El Colegio de Michoacán : Universidad de Cartagena : Institut de Recherche pour le Développement : Proyecto de la Agence Nationale de la Recherche (ANR), «Afrodescendants et Esclavages Domination, Identification et Héritages dans les Amériques».

Bakari, M. (2024). Bullerage as a Tool for Afro-Colombian Self-Determination.

PerspectivasAfro 3/2, 231-248. Doi: <https://doi.org/10.32997/pa-2024-4729>

Ballesteros, Y. (25 de febrero de 2021), *Explorando el tinto y su papel en la cultura cafetera de Colombia*. <https://perfectdailygrind.com/es/2021/02/25/explorando-el-tinto-y-su-papel-en-la-cultura-cafetera-de-colombia/>

Barragán, A. (10 de julio de 2014). Festival Sabores y Sonidos de Colombia en México, <http://www.protocolo.com.mx/cultura/festival-sabores-y-sonidos-de-colombia-en-mexico/>

Barrero, C. (2017), *La escena de la música de África Occidental en la Ciudad de México*, [Tesis para optar por el grado de Maestro en Música en el área de Etnomusicología]. México: Repositorio Institucional Universidad Nacional Autónoma de México.

Becker, H. (2016). *Manual de escritura para científicos sociales. Cómo empezar y terminar una tesis, un libro o un artículo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Benítez, E. (2000). Huellas de africanía en el bullerengue: la música como resistencia. En *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, Bogotá, <https://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-iii-congreso-bogota-colombia-2000/>

Benítez, E. (2007). *Bullerengue baile cantao del Norte de Bolívar. Un Acercamiento a la Dinámica de Transformación de las Músicas Tradicionales en el Caribe Colombiano*. [Tesis para optar por el título de antropólogo]. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Benítez, E. (2009). Bullerengue, baile cantao del norte de Bolívar. Dinámica de transformación de las músicas tradicionales en el Caribe colombiano. En *Antropología. Revista Interdisciplinaria*, <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/2839>

Bermúdez, E. (2000). *Historia de la Música en Santafé y Bogotá 1538 – 1938*. Bogotá: Fundación de MVSICA.

Bermúdez, E. (2009). Cien años de grabaciones comerciales de música colombiana. Los

discos de 'Pelón y Marín' (1908) y su contexto. En *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 17, 87-134.

Blaking, J. (2003). ¿Qué tan musical es el hombre? En *Desacatos*, número 12, México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 149-162.
<https://www.redalyc.org/pdf/139/13901211.pdf>

Blanco, D. (2008). *La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica. Los colombianos de Monterrey- México (1960-2008) Interculturalidad, Identidad, Espacio y Cuerpo*. [Tesis para optar al grado de Doctor en Ciencia Social con Especialidad en Sociología El Colegio de México]. México: Repositorio Institucional El Colegio de México.

Blanco, D. (2009). De melancólicos a rumberos...de los Andes a la costa. Identidad colombiana y la música caribeña. En *Boletín de Antropología*, 23/40, Antioquia: Universidad de Antioquia, pp. 102-128.

Blanco, D. (2012). Los bailes sonideros: Identidad y resistencia de los grupos populares mexicanos ante los embates de la modernidad. En Delgado, M., Ramírez, M. *Sonideros en las aceras, véngase la gozadera*. México: Tumbona Ediciones.

Blanco, D. (2014). *Los colombianos y la cumbia en Monterrey. Identidad, subalternidad y mundos de vida entre inmigrantes urbanos populares*. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Nuevo León.

Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.

Buelvas, J. (2017). Que los hombres toquen y las mujeres bailen! Género y sexualidad en la música de gaitas de Montes de María. En Revista Institucional *Adelante Head*, volumen 8, 77-87.

Bueno, C., Ayora, S. (2010). *Consumos globales: de México para el mundo*. México: Universidad Iberoamericana, Universidad Autónoma de Yucatán.

Camacho, G. (2006). El vuelo de la golondrina. Música y migración en la Huasteca. En

Híjar, F. (Ed.). *Música sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 251-288.

Cámara de Comercio Colombia México, (2017). Casa de Colombia en México, un sueño hecho realidad, recuperado de <https://www.ccmexcol.com/casa-colombia-mexico-sueno-hecho-realidad.html>

Campos, L. (2006). Interculturalidad, Identidad y Migración en la Expansión de las Diásporas Musicales. En *Razón y Palabra*, Número 49, Ecuador: Universidad de los Hemisferios.

Cardona, G. (2013). *Municipio de Necoclí, paraíso en el Caribe colombiano*. Necoclí: Editorial Zenú.

Carpio, C. (2014). *Cuando el cuerpo se vuelve plegaria. Aproximaciones al estudio de la danza afrocubana en la Ciudad de México*. [Tesis para obtener el grado de Maestra en Estudios Políticos y Sociales]. México: Repositorio Institucional Universidad Nacional Autónoma de México.

Carredano, C., Picún, O. (2017). *Huellas y rostros Exilios y migraciones en la construcción de la memoria musical de Latinoamérica*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Carvalho, J. (2003). La etnomusicología en tiempos de canibalismo musical. Una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas. En *Trans. Revista Transcultural de Música*, número 7, Barcelona: Sociedad de Etnomusicología.

Casas de la verdad con sentido. *Apartadó: sonidos y palabras para curar el alma*. Comisión de la Verdad. <https://web.comisiondelaverdad.co/especiales/verdadconsentido/t-apartado.html>

Casa del Lago UNAM (29 de julio de 2017). Bullerengue por la paz. <https://www.facebook.com/CasadellagoUNAM/photos/a.10150951139031462/10155521724301462/?type=3>

Castro, E., Arias, J. (2024). Estudio de Benchmarking como Herramienta de Optimización Estratégica de las Exportaciones de Rosas Ecuatorianas. En Revista Economía y Negocios, Quito: Universidad UTE,.

<https://revistas.ute.edu.ec/index.php/economia-y-negocios/article/view/1270/1117>

Castro-Gómez, S., Restrepo, E., (Ed.), (2008). *Genealogías de la colombianidad*, Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar.

Catando Historias Podcast. (27 de febrero 2022). Maye Beltrán.

<https://www.facebook.com/delaSalaT.podcast>

Centro Cultural Estampas Colombianas México. (29 de septiembre de 2021). Les hacemos una cordial invitación a la celebración del 39 aniversario del Centro Cultural Estampas Colombianas México.

<https://www.facebook.com/centroculturestampascolombianas/photos/pb.100063701882889.-2207520000./2981097232153193/?type=3>

Cetsac. [Centro cultural]. (6 de mayo de 2020). Desde María la Baja (Bolívar) Luis Alfonso Valencia "El Buda" nos envía su explicación del ritmo Bullerengue Porro. Facebook <https://www.facebook.com/cetsac/videos/246602523252024>

Comaroff, J., & Comaroff J. (2011). *Etnicidad S.A.* Buenos Aires: Katz Editores.

Comisión de la Verdad. <http://comisiondelaverdad.co>

Congreso de la República de Colombia. (1993). Bogotá: Ley 70 “Por la cual se desarrolla el artículo transitorio 55 de la Constitución Política”.

Consulado General de Colombia. (2017). *Población colombiana en México*. Ciudad de México: Ministerio de Relaciones Exteriores, Dirección de Asuntos Migratorios, Consulares y Servicio al Ciudadano.

Contreras, R. (2024). *Imaginar futuros la temporalidad del ganarse la vida en el Valle del*

Mezquital. México: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México.

Cook, N. (2001). *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Madrid:Alianza editorial.

Corredor, D. (2021). Una historia sin sangre. Un proyecto de patrimonialización de la técnica de interpretación musical del pito atravesao en Morroa, Sucre. En *Maguaré*, vol. 35, No. 2. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 255-282.

Cruzvillegas, J., Ruíz, J. (2016). *Pasos Sonideros*. Ciudad de México: Literatura y Alternativas en Servicios Editoriales S.C. (Proyecto Literal), Secretaría de Cultura, Dirección General de Publicaciones.

Defensoría del Pueblo, 11 octubre 2022. Defensor del Pueblo advierte agravamiento de la crisis humanitaria de migrantes que cruzan el Tapón del Darién
<https://www.rindhca.org/actualidad/indh/colombia/defensor-del-pueblo-advierde-agravamiento-de-la-crisis-humanitaria-de-migrantes-que-cruzan-el-tapon-del-darien>

De la Garza, M., Campos, R. (2023). *Etnomusicología desde Chiapas. Ritualidades contemporáneas*. México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

De la Hoz, V. (21 de julio 2022). Candelaria Beltrán y Brayan Minota: el nuevo sentir del bullerengue. En periódico *El Espectador*,
<https://www.elespectador.com/entretenimiento/musica/candelaria-beltran-y-brayan-minota-el-nuevo-sentir-del-bullerengue/>

Delgado, M., Ramírez, M. (2012). *Sonideros en las aceras, véngase la gozadera*. Tumbona Ediciones.

DeNora, T. (2005). Music and social experience. En Jacobs, Mark y Weiss, Nancy (eds.). *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*. Malden, MA: Wiley-Blackwell.

Departamento Administrativo Nacional de Estadística (Dane). (2018). *Censo nacional de población y vivienda 2018 – Colombia* <https://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-por-tema/demografia-y-poblacion/censo-nacional-de-poblacion-y-vivenda-2018>.

Departamento Administrativo Nacional de Estadística – DANE. (2021). *Comunidades Negras, Afrocolombianas, Raizales y Palenqueras*. Gobierno de Colombia. <https://www.dane.gov.co/files/investigaciones/boletines/grupos-etnicos/informe-resultados-comunidades-narp-cnpv2018.pdf>

Domínguez, G. (2023). El bullerengue en María La Baja: Construcción de un relato folklórico. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 18 (1): 236-249. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/36747/dominguezacosta>

Durkheim, E. (2012). *Las formas elementales de la vida religiosa. El sistema totémico en Australia (y otros escritos sobre religión y conocimiento)*. México: Fondo de Cultura Económica, Universidad Autónoma de México, Universidad Iberoamericana.

Eco de Tambó. (Presentadores). (2024, 5 de enero). Delfina Coa [Episodio de pódcast de audio]. En Spotify https://open.spotify.com/episode/48FvkZ6fzS0WuRmqtSDaMY?si=lvOH_EysT8yQIX86akmDZg

Elías, N. (2009). *El proceso de la civilización Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Fondo de Cultura Económica.

El País, 15 de octubre 2022. Embajador de EE.UU. pidió a los migrantes que están en Necoclí no viajar ilegalmente a su país. <https://www.elpais.com.co/colombia/embajador-de-ee-uu-pidio-a-migrantes-represados-en-necocli-no-viajar-ilegalmente-a-su-pais.html#:~:text=Embajador%20de%20EE.-.UU.,norteamericano%20actualmente%20se%20encuentra%20cerrada>.

El Tiempo, 23 de agosto 2022. Reducción de personas afro en censo 2018 fue invisibilización estadística: Corte. <https://www.eltiempo.com/justicia/cortes/corte-dio-ordenes-al-dane-por-reduccion-de-afrocolombianos-en-censo-2018-696773>.

El Tiempo, 12 de octubre 2022. Necoclí: así es la dura emergencia humanitaria por 10.000 migrantes represados. <https://www.eltiempo.com/colombia/medellin/antioquia-lanzan-alerta-por-casi-10-000-migrantes-represados-en-necocli-709156>

Espinosa, J. E. G. (2006). *No doy por todos ellos el aire de mi lugar: La construcción de una identidad colombiana a través del bambuco en el siglo XIX* [Tesis de Doctorado]. España: Universidad Autónoma de Barcelona.

Esquivada, G. (2021). Hace 40 años Gabriel García Márquez se quedó a vivir en México: las intrigas políticas detrás de su adiós a Colombia. En *Infobae* <https://www.infobae.com/cultura/2021/04/01/hace-40-anos-gabriel-garcia-marquez-se-quedo-a-vivir-en-mexico-las-intrigas-politicas-detras-de-su-adios-a-colombia/>

Facuse, M., Tham, M. (2022). Los públicos de las escenas musicales migrantes: contribuciones para una sociología de la recepción. En *Papers: revista de sociología*, Vol. 107, N° 1, pg. 89-119. España: Universidad Autónoma de Barcelona.

Facuse, M., Rivera, I., Torres, R. (2022). La cuestión de la autenticidad en las músicas migrantes: desplazamientos y controversias en el espacio transnacional. En *El oído pensante* 10.2. pg. 29-56. Argentina: Universidad de Buenos Aires.

Farina, C. (2005). *Arte, cuerpo y subjetividad: estética de la formación y pedagogía de las afecciones*. [Tesis doctoral, Departamento de Teoría e Historia y de la Educación]. España: Universidad de Barcelona.

Franco, C. (1987). Bailes cantados de la costa Atlántica. En *Revista Colombiana de Folclor* 1, no. 2, Patronato Nacional de Artes y Ciencias.

Frazer, J. (1944). *La Rama Dorada. Magia y religión*. México: Fondo de Cultura Económica.

Festipetronea (1 de abril de 2022). ¡Ya llegó el día!, <https://www.facebook.com/105189545285643/photos/a.124172283387369/156813146789949/>

Festipetronea (6 de abril de 2022). #Gracias a todos los aliados y colaboradores que aportaron para la realización de la primera versión del #festipetronea, <https://www.facebook.com/105189545285643/photos/pb.100076035381286.-2207520000./157991683338762/?type=3>

Figueroa, R. (2014). *El son jarocho en los Estados Unidos de América. Globalizaciones, migraciones e identidades* [Tesis que para obtener el grado de Doctor en Historia y Estudios Regionales]. México: Universidad Veracruzana, Xalapa de Enríquez.

Figueroa, R. (2024). “Salsa Mexicana”, *Rumbero y Jarocho* [Podcast]. Youtube https://www.youtube.com/watch?v=x_QKvIUe79w

Florez, E. (2009). *El bullerengue en Puerto Escondido*. Documento inédito.

Flórez, N. (2015). El fandango espacio de resistencia, creación y libertad. En *Revista Música Oral del Sur*, número 12, Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Franco, C. (1987). Bailes cantados de la Costa Atlántica. En *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, Vol. I, no 2, Bogotá, 53 - 72.

Friedemann, N. (1992). Huellas de africanía en Colombia. Nuevos escenarios de investigación. En *Thesaurus: Boletín del instituto Caro y Cuervo*, tomo XLVII, No 3, 543-560.

Friedemann, N. (1998). San Basilio en el universo Kilombo-África y Palenqueamerica. En Maya, L. *Geografía humana de Colombia. Los afrocolombianos. Tomo VI*. Santa Fe de Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.

Fundación BBVA, México (2022). *Anuario de migración y remesas México*. Ciudad de

México: Fundación BBVA México y por la Secretaría de Gobernación a través de la Secretaría General del Consejo Nacional de Población (SGCONAPO).

Fundación Cultural Nueva Música. (2008). *Cantadoras Afrocolombianas de Bullerengue*. La Iguana Ciega; Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura; CERLALC; Ministerio de Cultura.

Fundación del Centro Histórico, (16 de junio de 2017). *Reinauguración del edificio El Rule*, recuperado de <https://fundacioncentrohistorico.com.mx/reinauguracion-del-edificio-rule/>

Galvis, J. (2021). De bambucos y cumbias en México y Colombia. Caminos de etnomusicología. En *Antropología Americana*, volumen 6, número 12, 245-266, DOI: <https://doi.org/10.35424/anam.v6i12.892>

García, C. (1995) Descartes: la imaginación y el mundo físico, en *Diánoia*, 41(41), 65–82. <https://doi.org/10.22201/iifs.18704913e.1995.41.532>

García, J. (2016). Introducción. Música y antropología. Notas acerca de una relación olvidada. En *Cuicuilco* revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, volumen 23, número 66, 11-23.

García, M. (2016a). *Petrona Martínez, la cantadora que alegra las penas*. Bogotá: Ministerio de Cultura Programa Nacional de Estímulos Premio Nacional de Vida y Obra.

García, M. (2016b). De Música Marginada a Producto Cultural de Exportación: Perspectiva Histórica de Petrona Martínez y el Bullerengue. En *proyecto Bullerengue Universal*, www.bullerengue.com, Fundación Cultural Latin GRAMMY®.

García-Orozco, M. (2024). *Bullerenge and Cantadoras: Elderly Women Singers' Knowledge, Memory, and Affect in the Afro-Colombian Maroon Caribbean* [Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy] Estados Unidos: Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University.

Garzón, C. (2023). *Bonito que canta. La voz de Petrona Martínez*. Barranquilla: Editorial Círculo Abierto.

Gilroy, P. (2014). *Atlántico Negro. Modernidad y doble conciencia*. España: Ediciones Akal, S.A.

Godelier, M. (2020). *The imagined, the imaginary and the symbolic*. London, New York: Verso.

Goldring, L., & Landolt, P. (2009). Reformulación de las unidades, identidades, temporalidad, cultura y contextos: Reflexiones sobre la investigación de los movimientos migratorios. En Rivera, L., Lozano, F., *Encuentros disciplinarios y debates metodológicos. La práctica de la investigación sobre migraciones y movilidades*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 123-159.

Gómez, S. (18 septiembre de 2023) Malevolence.

https://www.facebook.com/656058836/videos/840448204209510?locale=es_LA

Gómez, P. (2019). Ontologies musiciennes: ¿Qu'est-ce que la musique pour les bullerengueros de Colombie (côte caraïbe)? [Master recherche en sciences sociales: Arts et Langages, mention musique] Francia: L'École des hautes études en sciences sociales.

Grupo Yuka, (28, diciembre 2020), https://www.youtube.com/watch?v=DgIXDDM_4Qc

Grupo Yuka, (13, marzo, 2021)

https://www.facebook.com/photo/?fbid=197105425545096&set=a.197105395545099&locale=es_LA

Grupo Yuka. (28, diciembre 2020), Yuka parte de la historia: festejando 16 años sólo documental. YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=DgIXDDM_4Qc

Guber, R. (2001). *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo Editorial, Norma.

Guevara, N. (2018). Migración colombiana en la Ciudad de México, fronteras étnicas y estereotipos: Una exploración autoetnográfica. En *Alteridades*, Universidad Autónoma de México, 28(56), 59-69. <https://doi.org/10.24275/uam/izt/desh/alteridades/2018v28n56/Guevara>

Guzmán, C. (2019). Las ciencias sociales en América Latina desde las trayectorias y las experiencias científicas de sus investigadores. En *Revista CTS*, número 41, volumen 14, 9-39.

Hannerz, U. (1998). *Conexiones transnacionales. Cultura, gente, lugares*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.

Hernández, J. (2020). *Tiela mi Palenge*. Colombia: Mincultura.

Hernández, O. (2007). Marimba de chonta y poscolonialidad musical. *Revista Nómadas* No. 26. Colombia: Universidad Central.

Hernández, O. (2016). Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Híjar, F. (Ed.). (2006). *Música sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Hoffmann, O. (2008). Entre etnización y racialización: los avatares de la identificación entre los afrodescendientes en México. En Castellanos, A. *Racismo e Identidades. Sudáfrica y Afrodescendientes en las Américas*, UAM-Iztapalapa, México, pp.163-175.

Hoyos, E. (1974). El Bullerengue: fertilismo, esclavismo, sincretismo. En *Lecturas Dominicales, Periódico El Tiempo*, 3 de noviembre, Colombia.

Hurtado, L., López, G., Arcila, M. (2022). Bullerengue: aproximación a esta manifestación afrocolombiana desde los estudios del performance. *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe colombiano* (septiembre-diciembre), 170-199.

Ingold, T. (2001). El forrajero óptimo y el hombre económico. En Descola, P., Gísli, P. (Coord.). *Naturaleza y sociedad. Perspectivas antropológicas*. México: Siglo XXI editores, 37-59.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía – INEGI. (2021). *Presentación de resultados del censo de población y vivienda 2020*.

https://www.inegi.org.mx/contenidos/programas/ccpv/2020/doc/censo2020_principales_resultados_ejecutiva_eum.pdf

International Coffee Organization. (2023). *The Coffee Report and Outlook*.
https://icocoffee.org/documents/cy2022-23/Coffee_Report_and_Outlook_April_2023_-_ICO.pdf

Jiménez, C. (2009). Aplicación e instrumentalización de la doctrina de seguridad nacional en Colombia (1978-1982): efectos en materia de derechos humanos. En *Colección*, N° 20, 75-105.

Kant, I. (2014). *Crítica de la razón pura*. Barcelona: Editorial Gredos.

Karush, M. (2019). *Músicos en tránsito. La globalización de la música popular argentina: del Gato Barbieri a Piazzolla, Mercedes Sosa y Santaolalla*. Argentina: Siglo XXI editores.

Kolb, R. (2017). Música y migración: la identidad musical en la maleta. Tres estudios de caso. En Carredano, C., Picún, O., (Ed.) *Huellas y rostros Exilios y migraciones en la construcción de la memoria musical de Latinoamérica*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Kopytoff, I. (1991). La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso. En Appadurai, A., *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México, Editorial Grijalbo, S.A. de C.V.

La Ceiba Negra, página de Facebook.

https://www.facebook.com/LaCeibaNegra/about_details?locale=es_LA

Le Breton, D. (1999). *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Lemoine, L., y Salazar, J. (2013). ¡Ay Petronita, la vida vale la pena!: semblanza de la cantadora Petrona Martínez. En *Revista Nómadas*, No. 39, Colombia: Universidad Central.

Liska, M. (2018). *Entre géneros y sexualidades. Tango, baile, cultura popular*. Milena caserola.

List, G. (2012). *Música y poesía en un pueblo colombiano*. Patronato colombiano de artes y ciencias, Bogotá: Fundación Joaquín Piñeros Corpas, Junta Nacional del Folclor.

Londoño, A. (1995). *Baila Colombia. Danzas para la educación*. Editorial Universidad de Antioquía.

López, C. (2019). *La escena musical del reggae en México: Historia y expresiones de glocalización y translocalidad*. [Tesis para optar al grado de Doctor en Música, Etnomusicología]. México: Repositorio Institucional Universidad Nacional Autónoma de México.

López-Dóriga Digital. (9 julio 2014). *Con música y comida, Colombia celebra su independencia en México* <https://lopezdoriga.com/sin-categoria/con-musica-y-comida-colombia-celebra-su-independencia-en-mexico/>

López, G., Arcila, M., Hurtado, L., (2022). Bullerengue en Urabá, manifestación sociocultural compleja. Una perspectiva interdimensional. En *Revista Encuentros*, V. 20-01. Universidad Autónoma del Caribe, 10-28.

Magnani, J. G. (2014). Circuito: Propuesta de delimitación de la categoría. Ponto Urbe Revista do núcleo de antropología urbana da USP, 15.

Marcus, G. (2001). Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal. En *Alteridades*, volumen 11, número 22, México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa (UAM-I), 111-127.

María Candela, <https://www.facebook.com/mariacandelamexico>

Massey, D., Durand, J. y Malone, N. (2002). *Beyond Smoke and Mirrors: Mexican Immigration in an Era of Economic Integration*. Nueva York: Russell Sage Foundation.

Maya, L. (1998). *Geografía humana de Colombia. Los afrocolombianos. Tomo VI*. Santa

Fe de Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.

Mayer, R. (2008). *Musiques migrantes de Laurent Aubert*, en *Journal de la Société des Océanistes* [En línea], 126-127, consultado en marzo 2023, URL: <http://journals.openedition.org/jso/2212>; DOI: <https://doi.org/10.4000/jso.2212>

McLuhan, M., Powers, B.R. (1995). *La aldea global: transformaciones en la vida y en los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*. España: Editorial Gedisa S.A.

Me nuevo por Colombia, página de Facebook
<https://www.facebook.com/MeNuevoPorColombia>

México Gourmet TV, 2016, 8 de julio 2015. *Festival Sabadores y Sonidos de Colombia en México*. <https://www.youtube.com/watch?v=8oWRT4CPm4Y>

Mendivil, J. (15 de 09 de 2015). ¿Existe una música africana? Recuperado el 1 de 11 de 2023, de Suburbano: <http://suburbano.net/existe-una-musica-africana/>

Ministerio de Cultura. (2009). *Plan Especial de Salvaguardia – PES Del Espacio Cultural Palenque de San Basilio*. Revisado en
<http://patrimonio.mincultura.gov.co/SiteAssets/Paginas/PES-Palenque/01-Espacio%20Cultural%20de%20San%20Basilio%20de%20Palenque%20-%20PES.pdf>

Mintz, S., Price, R. (2012). *El origen de la cultura africano-americana. Una perspectiva antropológica*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Universidad Autónoma Metropolitana, Universidad Iberoamericana.

Miñana, C. (1997). Los caminos del Bambuco en el siglo XIX. En *Revista A contratiempo*, Santafé de Bogotá: Segunda época, (9), 9-11.

Muñoz, E. (2003). El Burengue: Ritmo y Canto a la Vida. En *Revista Artesanías de América*, N° 54, 49-76.

Navarro, A. (21 de diciembre de 2018). Conoce los detalles del atentado en el que perdí mi

pierna y adquirí mi voz característica [página de facebook]. Recuperado el 20 de agosto de 2022 de <https://www.facebook.com/navarrowolffantonio/videos/1051198041733654/>

Narváez, J. (2022). *Latin Yorks. Identidad cultural y asimilación de los (in)migrantes latinoamericanos en Nueva York*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, Universidad Nacional Autónoma de México

Nieto, L. (1983). *El café en la sociedad colombiana*. Bogotá: El Áncora Editores.

Noticia al Día, Que hay después del infierno del Darién: así es la ruta de los migrantes que sobreviven a la selva, <https://www.noticialdia.com/al-dia/que-hay-despues-del-infierno-del-darien-asi-es-la-ruta-de-los-migrantes-que-sobreviven-a-la-selva-video/amp/>

Oberg, K. (2010). El reino de Ankole en Uganda. En Fortes, M., Evans-Pritchard, E., *Sistemas Políticos Africanos*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Universidad Nacional Autónoma Metropolitana, Universidad Iberoamericana.

Ocampo, J. (2006). *Las fiestas y el folclor en Colombia*. Bogotá: Panamericana Editorial Ltda.

Ochoa, A. (2003). *Músicas globales en tiempos de globalización*. Buenos Aires, Argentina: Grupo editorial Norma.

Ochoa, F., Gómez, N. (2019). “Se busca el bullerengue”: concordancias y afectaciones del concepto folclor en las prácticas culturales locales. En *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, edición 10, 121-166.

Ochoa, J. (2016). La cumbia en Colombia: invención de una tradición. En *Revista Musical Chilena*, Año LXX, N. 226, 31-52.

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

Olmos, M. (Ed.). (2014). *Músicas migrantes, la movilidad artística en la era global*. El Colegio de la Frontera Norte, A.C.

Olmos, M. (Coordinador). (2020). *Etnomusicología y Globalización. Dinámicas cosmopolitas de la música popular*. Tijuana: Colegio de la Frontera Norte.

Olvera, J. (2019). Cumbia norteña mexicana. En Parra, J. *El libro de la Cumbia. Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas*. Instituto Tecnológico Metropolitano y Discos Fuentes Edimúsica S.A, 281-304.

Orozco, C., Sanandres, E., Molineros, I., (2012). Colombia, Panamá y la Ruta Panamericana: Encuentros y Desencuentros. En *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, No. 16.

Ospina, M. (2015). En últimas ¿qué es el bullerengue para los bullerengueros? En *Revista Redes en Red, Red de Redes de Danza folclórica*, pp. 22-27, Ministerio de Cultura de Colombia.

Ospina, M. (2019). *El bullerengue colombiano entre el peinado y el despeluque. Subjetividad, intersensibilidad y prácticas danzarias*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Parra, J. (Ed.). (2019). *El libro de la Cumbia. Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas*. Instituto Tecnológico Metropolitano y Discos Fuentes Edimúsica S.A.

Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Zapata, D., Massa, E., Betancourt, I. (2003). *Manual de danzas folclóricas de la Costa Caribe de Colombia*, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Fundación Joaquín Piñeros Corpas, Junta Nacional del Folclor.

Pelinski, R. (2000). *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. España: Ediciones Akal.

Peniche, R. (2007). La época de oro de la canción yucateca. *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán*, 21, 239-240.

Pérez, A. (1995). "Presentación". En: Ana Bella Pérez Castro (ed.). *La identidad: imaginación, recuerdos y olvidos*. México: UNAM-IIA.

Pérez, L. (2019). Willis y Escobar trajeron hace un siglo la simiente del bambuco. En *Novedades Yucatán*, 7 de abril, <https://sipse.com/novedades-yucatan/opinion/con-musica-por-fuera-columna-luis-perez-sabido-wills-escobar-trajeron-hace-siglo-simiente-bambuco-329115.html>.

Pérez, M. (2014). El Bullerengue la génesis de la música de la Costa Caribe colombiana. En *El Artista*, No. 11, Colombia: Universidad Distrital Francisco José de Caldas Pamplona, 30-52.

Pinilla, M. (2015). Sobre la construcción de gustos y subjetividades en torno a un tránsito musical: primeras noticias de la bulla en la capital del país. En *Revista Digital A Contratiempo*, Centro de Documentación Musical, Biblioteca Nacional, Ministerio de Cultura de Colombia.

Prieto, J. (2023). "Has llegado a la región más transparente del aire". *Desterrados colombianos en México (1908-1930)*. Red de archivos diplomáticos iberoamericanos, Secretaría General Iberoamericana.

Quecha, C. (2015). La movilización etnopolítica afrodescendiente en México y el patrimonio cultural inmaterial. En *Anales de Antropología* 49, no. 2. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, pp. 149-173.

Quintana, A. (2006). *Género, poder y tradición. Al baile de la gaita el caimán le replica. Estudio de la música de gaitas y tambores de la Costa Atlántica colombiana (San Jacinto, Ovejas y Bogotá) desde una perspectiva de género*. [Tesis de maestría en Estudios de Género, área mujer y desarrollo]. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Quiroga, C., Vallejo, D. (2019). Territorios de agua: infraestructura agrícola, reforma agraria y palma de aceite en el municipio de Marialabaja (Bolívar). En *Revista Colombiana de Antropología*, Volumen 5, número 1.

http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-65252019000100059

Ramírez, R. (2008). *Revista Folclórica Bullerengue*. Puerto Escondido, Córdoba: Órgano difusor del Folclor Cordobés.

Ramírez, R. (2010). *Así es Puerto Escondido*. Montería: Servicios impresos.

RegiónCaribe.org, (página web) ¿Las mujeres pueden o no ser tamboreras en el Bullerengue tradicional?, <https://www.regioncaribe.org/post/las-mujeres-pueden-o-no-ser-tamboreras-en-el-bullerengue-tradicional>

Restrepo, E., Pérez, J. (2005). San Basilio de Palenque: caracterizaciones y riesgos del patrimonio intangible. En *Jangwa Pana*, Revista del Programa de Antropología de la Universidad del Magdalena, volumen 4, 58-69.

Revista Arcadia, (6 de marzo 2014), Premios al Arte y Getsión Cultural Congreso Ispa, Totó la Momposina. En *Revista Semana* <https://www.semana.com/agenda/articulo/toto-la-momposina/35898/>

Rey, M. (2009). *Migración colombiana a México: una historia de afecto, arte y cultura, a pesar de los pesares*. Ciudad de México, (Artículo inédito).

Rey, M. (2020). *Los mexicanos que nos ha dado Colombia*. Ciudad de México: (Artículo inédito).

Ribeiro, G. (2003). *Postimperialismo. Cultura y política en el mundo contemporáneo*. España: Editorial Gedisa, S.A.

Rojas, J. (2012). “Me siento orgullosa de ser negra y ¡que viva el bullerengue!”: Identidad étnica en una nación multicultural. El caso del Festival Nacional del Bullerengue en Puerto Escondido, Colombia. En *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, No. 2, volumen 7, Bogotá: 139-158.

Rojas, J. (2013). *From street parrandas to folkloric festivals: the institutionalization of*

bullerenge music in the colombian Urabá region. [Submitted to the faculty of the University Graduate School in partial fulfillment of the requirements for the degree Master of Arts]. Estados Unidos: Department of Folklore and Ethnomusicology, Indiana University.

Salazar, A. (1997). XV Años de Estampas Colombianas. En *La Casa Grande*, año 1, número 3, México.

Salazar, J. (2023). Buscando la tradición musical del Caribe colombiano. Estudio de caso de Petrona Martínez, la reina del bullerengue. En *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, vol. 20, núm. 2, Universidad de Costa Rica.

Sangre Negra Café y Música, Página de facebook.

<https://www.facebook.com/sangrenegracafe>

Sarmiento, U., Burgos, P., López, F. (2012). Bulla y Silencio. En Quintana, A., Millán, C., (ed.) *Mujeres en la música en Colombia. El género de los géneros, Colección Culturas Musicales en Colombia*, Vol. 2, Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 347-349.

Schwietert, S. (2000) *El acordeón del diablo*, película.

Shafer, M. (2013). *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona: Intermedio.

Secretaria de Cultura, (20 de julio de 2017). Abre Casa de Colombia en México, en el Centro Cultural y de Visitantes El Rule, con exposición de Pedro Ruíz, recuperado de <https://www.cultura.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/0551-17>

Semana, 14 octubre de 2022. Necoclí declara calamidad pública para atender crisis humanitaria por ola de migrantes <https://www.semana.com/nacion/medellin/articulo/necocli-declara-calamidad-publica-para-atender-crisis-humanitaria-por-ola-de-migrantes/202225/>

Serrano, J. (2020). Las comunidades en la visión de los antropólogos: disquisiciones y lineamientos de análisis. En *región y sociedad*, 32, e 1248. Argentina: Rio Negro, <https://doi.org/10.22198/rys2020/32/1248>

Sevilla, A. (2013). *El fandango y sus variantes. III Coloquio Música de Guerrero*. México: Instituto Nacional de antropología e Historia.

Siankope, J., Villa, O. (2004). *Música e interculturalidad*. Madrid: Editorial Catarata,.

Tinoco, F. (9 julio de 2014). *Festival sabores y sonidos de Colombia en México*,

<https://masaryk.tv/78683/festival-sabores-y-sonidos-de-colombia-en-mexico>

Tintico Pura Gozadera, Página de facebook.

<https://www.facebook.com/TinticoPuraGozadera>

Tintico Pura Gozadera, (s.f.)

http://tinticopuragozadera.com/?fbclid=IwAR0_rxIVMLTxriuead6eCNsP4itnZn7_linJI7azs35zs_pBoRy9AKo7Z8vs

Tintico Pura Gozadera, (22 julio de 2022). Señora cumbiamba Mx.

<https://www.facebook.com/TinticoPuraGozadera/photos/pb.100064619382711.-2207520000/5402724483150845/?type=3>

Trujillo, M. (2023). *De ritmos y tambores: escena musical afroitinerante en la CDMX*. [Tesis de Licenciatura para optar por el título de Licenciada en Antropología Social]. Repositorio Institucional Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Tsing, A. (2021). *Fricción. Una etnografía de la conectividad global*. Barcelona: I.F publications.

UNESCO. (s.f). Espacio cultural de San Basilio de Palenque. Patrimonio Cultural Inmaterial. <https://ich.unesco.org/es/RL/el-espacio-cultural-de-palenque-de-san-basilio-00102>

Universidad de Antioquia, Facultad de Artes. (2021). *Cantadoras de vida: canto y cuidado materno-infantil desde la práctica bullerenguera en Urabá*. Informe de revisión bibliográfica. Gerencia de Afrodescendientes. Medellín: Gobernación de Antioquia, Secretaria de Inclusión Social y Familia.

Valencia, G. (1995). Apuntes sobre el bullerengue en la región del Dique, Colombia. *En América negra*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. No. 9, 233-238.

Velázquez, C. (1985). *Los bailes cantados de fandango o bullerengue en la Isla de Barú (Departamento de Bolívar)*. [Tesis de grado en antropología]. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Velázquez, E. (2004). *Poetas y Juglares de la Sierra Gorda*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Ediciones La Rana.

Villareal, H. (2006). *Imaginarios musicales de la globalización*. México: Fondo editorial Tierra Adentro.

Wade, P. (2002). *Música, Raza y Nación. Música tropical en Colombia*. Vicepresidencia de la República de Colombia, Departamento Nacional de Planeación, Programa Plan Caribe.

Yankelevich, P. (2004). Extranjeros indeseables en México (1911-1940). Una aproximación cuantitativa a la aplicación del artículo 33 constitucional. En *Historia mexicana* volumen 53, número 13, El Colegio de México, 693-744.

Zapata, D. (1970). “El bullerengue”, En *Colombia Ilustrada. La Revista de Coltejer al servicio de la cultura colombiana*, No. 2, 189-210.

1 Minute 1 Story. (23 octubre 2020). Cap 6: Tintico , "Gracias Maye, Gracias Tintico. Ahora tenemos una idea diferente de Colombia".

<https://www.youtube.com/watch?v=wc2V3IE0tCw>

Anexos

1. Referencias musicales

Introducción

- Los Gaiteros de San Jacinto en el Festival Ollinkan realizado en Tlalpan, 2017.
<https://www.youtube.com/watch?v=SrXuvCGyse8>
- Ceferina Banquez en La Casa del Lago de la UNAM, agosto de 2017.
<https://www.youtube.com/watch?v=gA6rDHg0pBw>
- Emilsen Pacheco se presentó en un restaurante en el centro de la Ciudad de México, 2014.
<https://www.youtube.com/watch?v=7m-uGb-ps2E>
- *A pilá el arroz*, Etelvina Maldonado, https://www.youtube.com/watch?v=cF3E_9kZfWU
- *A pilá el arroz*, Totó La Momposina <https://www.youtube.com/watch?v=KRvVDD5tOhM>
- *Alma pal Bullerengue*, Yimalá https://youtu.be/uzoJyX_aua8?si=JKxfc05HVLiMV8iA
- *La cosita*, Las alegres ambulancias, https://www.youtube.com/watch?v=s_ftNctuoCo
- *La gozadera*, Los Soneros de Gamero con Isolina León,
<https://www.youtube.com/watch?v=--xoUlzO7hs>
- *La bomba*, Nelda Piña y sus tambores, <https://www.youtube.com/watch?v=tVyv-SnHLYA>
- Los Herederos de Petrona Martínez, <https://www.youtube.com/watch?v=OjuaPQY08KQ>
- Oraliteratura, Guillermo Valencia, https://www.youtube.com/watch?v=KkvaA_N0nqc
- Tráiler “Bogotá Bullosa”, Guineo Verde,
<https://www.youtube.com/watch?v=bLqVZPzbyQc>
-

Capítulo 1.

- *Tierra Santa*, Petrona Martínez, <https://www.youtube.com/watch?v=fBmwQxi5Q2g>

- *La candela viva,* Toto La Momposina, <https://youtu.be/LnmtdHiKdTE?si=pSddnj5Fj212HsyO>
- *Rosa,* Magín Díaz, <https://youtu.be/MnUolDbROy8?si=56KH55qC5hdTNwUG>
- *El ventarrón,* Petrona Martínez, https://www.youtube.com/watch?v=JaD8fw_AtBc
- *La totuma,* Magín Díaz y Petrona Martínez <https://youtu.be/V5h45ynswqk?si=SBnqdfjcX6tsOn6>
- *Las penas alegres,* Petrona Martínez <https://www.youtube.com/watch?v=rZF92ZGjNzA>
- *Aguacero de mayo,* Totó la Momposina <https://www.youtube.com/watch?v=goTo4yNHXWM&list=PL572D425D4FC81C57&index=19>
- *El niño roncón,* Petrona Martínez y Susana Baca, <https://www.youtube.com/watch?v=JujnGg7EKdY>

Capítulo 2

- *Bullerengue,* Alma Negra, <https://www.youtube.com/watch?v=JrHdBfFpuNU>
- *Bullerengue para un ángel,* Orito Cantadora y chalupa, <https://www.youtube.com/watch?v=bw6nYS48yoY>
- *Negra de ojos negros,* Pabla Flores, <https://www.youtube.com/watch?v=UbowUIcU3EM>
- *La flor de Colombia,* Herederos del bullerengue, <https://www.youtube.com/watch?v=9spHXYulGkY>
- *Tres golpes no más,* Las Alegres Ambulancias, https://www.youtube.com/watch?v=MvIG50-_QbI

- *Déjala llorar,* Etelvina Maldonado,
https://www.youtube.com/watch?v=ABMGbR_fskw&list=PLIjjBZE_Y9WcBt6_YXM7B4GYAK5FGBJ9
- *Yo me voy contigo,* Yimalá, <https://www.youtube.com/watch?v=Wi1QCqVIXKM>
- *El vuelo,* Herederos del Bullerengue, <https://www.youtube.com/watch?v=8oWWVTDcf3k>
- *Guacamayo Prieto,* Bullerengue Pa Vendé,
<https://www.youtube.com/watch?v=8HWVWdqQBWM>
- *Colombia sin Panamá,* Bulla en el barrio, <https://www.youtube.com/watch?v=wedwjJl56-0>
- *Zoila,* Palmeras de urabá con Eloisa Garcés,
<https://www.youtube.com/watch?v=gyCfQfXB0FY>
- *Palo e Juana Miranda,* Palmeras de Urabá con Darlina Sáenz,
<https://www.youtube.com/watch?v=MW8yA9bjtbc>
- *La Montaña,* Darlina Sáenz y sus cumbiamberos,
<https://www.youtube.com/watch?v=s8djPR9tVGk>
- *Al son de María La Baja,* Bulla y Tambo
<https://www.youtube.com/watch?v=TxpTVFWWJ8c>
- *Muchacha traeme a tu hermana,* Pabla Flores,
<https://www.youtube.com/watch?v=msQcFTqUDMA>
- *La mazamorra,* Pabla Flores, <https://www.youtube.com/watch?v=1xWgux0cIRc>

Capítulo 3

- *Pa la escuela nene,* Eulalia González, <https://www.youtube.com/watch?v=H4pRZiaENDo>
- *Déjala llorar,* Eulalia González “La Yaya”

- <https://www.youtube.com/watch?v=WIV6JhD4RDI>
- *Se le ve*, Ceferina Banquez Theran <https://www.youtube.com/watch?v=Ekwuo3VBmS8>
 - *Ron Café*, Eulalia González y Etelvina Maldonado,
https://www.youtube.com/watch?v=T80f2O7aMXk&list=PLjL-Psp7lCv0cODqfIWbF_TFn3inrFGKm&index=13
 - *Yo quiero di mamá*, Patapelá Colectiva, <https://www.youtube.com/watch?v=yUTI5Ha6vtY>
 - *Argenida Julio*, Colectiva Feminista Útero Goloso,
<https://www.youtube.com/watch?v=RxvknokqG2g>
 - *Si el negro la ataja*, Alma Negra, <https://www.youtube.com/watch?v=B6Q8PO0ubzA>
 - *El golpe de mi tambó*, Tonada, <https://www.youtube.com/watch?v=H4AQ66jUuWk>
 - *Rueda de bullerengue en Puerto Escondido*,
<https://www.youtube.com/watch?v=nUcopIkW4To>
 - *Lloraba Patricia Julia*, San Isidro, Para la Rueda, Guineo Verde con Candelaria Beltrán,
https://www.youtube.com/watch?v=xLA0_MNCQgo
 - *Vamos ya*, Renacer Ancestral, <https://www.youtube.com/watch?v=wsAvBrjeLdk>
 - *Bullenrap*, <https://www.youtube.com/watch?v=qv5a8FuCr4o>
 - *Paulino Salgado Batata*, <https://www.youtube.com/watch?v=dTgGH7dA1WE>
 - *Las Alegres ambulancias*, <https://www.youtube.com/watch?v=yXTfCYNuNPM>
 - *Escudo pa mi tambor*, Tonada, <https://www.youtube.com/watch?v=EzyW9UgHUgg>
 - *Eustiquia Amaranto Santana*, Brisas de Urabá
<https://www.youtube.com/watch?v=vM6YnbICI0Q>
 - *Yo soy así*, Eustiquia Amaranto Santana,
<https://www.youtube.com/watch?v=NGn86tNhCHQ>

- *Colombia me llora*, Eco de Tambó, <https://www.youtube.com/watch?v=DhGCM-cdUsg>
- *Dame la mano prima*, Eco de Tambó, <https://www.youtube.com/watch?v=VPFaOzb9nsI>
- *Mira el sol*, Bulla en el Barrio, <https://www.youtube.com/watch?v=QWjjtCvDW6M>
- *He venido*, Orito cantadora y Jenn del Tambó, <https://www.youtube.com/watch?v=tTIE9fRyPEc>
- *A pie de tambor*, La Morena del Chicamocha, <https://www.youtube.com/watch?v=xZ7QT20UD6g>
- *Un niño llora en los montes de María*, Petrona Martínez, <https://www.youtube.com/watch?v=Ab5XqeTD8IM>
- *Acompáñala*, Totó La Momposina, <https://www.youtube.com/watch?v=xfRsJO8lJHM>
- *Chivirica*, Herederos de Petrona Martínez, https://www.youtube.com/watch?v=cpJH5T_MjZI

Capítulo 4

- *La maleta*, Punta Candela, <https://www.youtube.com/watch?v=1n75Tr92Jdo>
- *Vamosnos pa Venecia*, Tonada, <https://www.youtube.com/watch?v=NNXxk55YH3A>
- *Rula*, Eco de Tambó, <https://www.youtube.com/watch?v=StPpAQIXApo>
- *Carambantúa*, Voces del bullerengue, <https://www.youtube.com/watch?v=TMSb9i5EsRc>
- *Yo me llamo cumbia*, Totó La Momposina, <https://www.youtube.com/watch?v=1pFPQG9pwEM>
- *Pueblito Viejo*, Garzón y Collazos, <https://www.youtube.com/watch?v=PXynEewwZfs>
- *El enterrador*, Pelón y Marín, <https://www.youtube.com/watch?v=k5bRuOmdhws>
- *Peregrina*, cantada por Norberto Plascencia, <https://www.youtube.com/watch?v=bTtyczz0PwQ>

- *La Piragua*, José Barros, <https://www.youtube.com/watch?v=hSrchpY2HIo>
- *Cumbia*, <https://www.youtube.com/watch?v=HN1PHJE1ZFE>
- *Color de arena*, Gustavo Quintero y los Teen Agers, <https://www.youtube.com/watch?v=2GjNwqfbdHs>
- *Carmen de Bolívar*, Lucho Bermúdez, <https://www.youtube.com/watch?v=qF7BYTnYPZA>
- *Alicia dorada*, Alejo Durán, <https://www.youtube.com/watch?v=CKw2-Vx8D8Q>
- *La Pava Congona*, Andrés Landero, <https://www.youtube.com/watch?v=PSSzBDWakbI>
- *Mapale*, <https://www.youtube.com/watch?v=Yk4fNSFefWE&t=289s>
- *La verdolaga*, Toto La Momposina, <https://www.youtube.com/watch?v=ywrviotuu3g>
- *Micaela*, Luís Carlos Meyer <https://www.youtube.com/watch?v=2iAltmybS1A>
- *Festival en Guararé*, Los corraleros de Majagual. <https://www.youtube.com/watch?v=hh3RHYEa6R8>
- *Escándalo*, Margarita “La Diosa de la cumbia”, <https://www.youtube.com/watch?v=pDg0yZe17nA>
- *Anhelos*, Alfredo Gutierrez, <https://www.youtube.com/watch?v=d6ESZUwOoAo>
- *Sonido La Changa*, <https://www.youtube.com/watch?v=G0iCBwuZxyE>
- *Cumbia Sonidera*, Alberto Pedraza, <https://www.youtube.com/watch?v=d3eNkMNEZcA>
- *Los Colombias*, <https://www.youtube.com/watch?v=hx4XXFJFsfY>
- *La cumbia sampuesana*, Aniceto Molina, <https://www.youtube.com/watch?v=9WRI3NiDPtw>

Capítulo 5

- *Te traje bullerengue*, Punta Candela <https://www.youtube.com/watch?v=OTymOE5vWug>

- Emilsen Pacheco y su bullerengue tradicional,
<https://www.youtube.com/watch?v=siYbFOFBkeA>
- Presentación de Estampas Colombianas, https://www.youtube.com/watch?v=6uDt20_heI8
- Presentación Grupo Yuka, <https://www.youtube.com/watch?v=2TzRd-d-zN4>
- *La Piragua*, Ballet Colombia en México,
https://www.youtube.com/watch?v=XCX_j6VRKWo
- *La Churumbela*, Ballet Folclórico Colombiano Candela Viva,
<https://www.youtube.com/watch?v=9AacGNFiqo0>
- Señora Cumbiamba, <https://www.youtube.com/watch?v=bBpLPodjLOo>
- *El pescador*, Tiembo Prieto, <https://www.youtube.com/watch?v=HQHO9bGjW04>
- Presentación en el Festival Afrocaribeño, Tiembo Prieto,
<https://www.youtube.com/watch?v=f9Vca3hQCMg>
- *Pájaro Cencontle*, Tiembo Prieto, <https://www.youtube.com/watch?v=TU7iT7aLAc>
- *Este es mi bullerengue*, Apilá, mujeres, cantos y tambores,
<https://www.youtube.com/watch?v=h4GU6qxfwmY>
- *Déjala Di*, Apilá, mujeres, cantos y tambores,
<https://www.youtube.com/watch?v=YMGQJS64pZc>
- *Ya llegó La India*, Apilá, mujeres, cantos y tambores,
<https://www.youtube.com/watch?v=r2c2pvVMjiE>
- *La Rebuscona*, La Ceiba Negra, <https://www.youtube.com/watch?v=nwL9lzsZEVl>
- Presentación Caribe en la Voz, <https://www.youtube.com/watch?v=2PBDFeiWxro>
- Presentación María Candela, https://www.youtube.com/watch?v=2R9zI_ngCfU
- *Tambor de ciudad*, Tiembo Prieto, <https://www.youtube.com/watch?v=eShoIrWuwvk>

2. Entrevistas realizadas

10-sep-20	Mayerlí Beltrán	Fundadora del bar restaurante “Tintico Pura Gozadera” CDMX.
24-jun-21	Elkin Retamozo	Pal’Lereo Pabla, Maria La Baja.
10-ago-21	María Alejandra Ávila López	Apilá mujeres, tambores y cantos, CDMX.
16-ago-21	Elkin Retamozo	Pal’Lereo Pabla, Maríalabaja.
18-ago-21	Andrés Maldonado	I Love Bullerengue y de Punta Candela, Bucaramanga.
26-ago-21	Rubén Pérez, Pérez Pastor	Ceiba Negra, CDMX.
31-ago-21	Martha Lucía Garzón Sarasty	Estampas Colombianas, CDMX.
14-sep-21	Fernanda Vianey Rodríguez Flórez	Apilá mujeres, tambores y cantos, CDMX.
17-sep-21	María Penélope Vargas	Yuka, CDMX.
18-sep-21	Martha Lucía Garzón Sarasty	Estampas Colombianas, CDMX.
19-sep-21	Mayerlí Beltrán	Fundadora del bar restaurante “Tintico Pura Gozadera”, CDMX.
20-sep-21	Álvaro Hernández	Baile y Tambó, CDMX.
06-oct-21	Camilo "Woppe" Barrero	Tallerista de percusiones colombianas en CDMX.
21-oct-21	Edna Hernández	Chilangas y Cachacas, Yuka, Ceiba Negra, Caribe Voz. CDMX.
10-nov-21	Marcela Pinilla	Investigadora, Bogotá.
14-dic-21	Jazmín Millán Orozco	Tiembo Prieto, CDMX.
14-dic-21	Juliana Rueda Forero	Corista y bailadora de María Candela
15-dic-21	Lalo Salgado	Tiembo Prieto, CDMX.
15-dic-21	Jocelin Ponce Ríos	Ballet COLMEX, CDMX.
16-dic-21	Sandra Milena Gómez	Maestra de danza contemporáneo, CDMX.
07-ene-22	Eris Manuel Pérez	Tamborero de Ceferina y Herederos del Bullerengue, Cartagena.
11-ene-22	Ricardo Cuesta	Estampas Colombianas, CDMX.
18-ene-22	Ulises Rico	Estampas Colombianas, CDMX.
21-ene-22	Albert Alean Jaraba	Tamborero y profesor, CDMX.
17-feb-22	Edgar Benítez	Antropólogo y tamborero, Bogotá.
17-feb-22	César y Fernando Machado Paneso	Café Sangre Negra, CDMX.
30-mar-22	Norma Ortiz	Maestra de danza y organizadora del evento África y tambores, CDMX.
05-may-22	Viera Alondra Saavedra Contreras	Flor de Guayaba, Santiago de Chile.
20-may-22	Mario Rey	Casa Colombia en México, CDMX.
24-jun-22	Julio Galván	Tamborero de los Negritos del Caribe, Puerto Escondido.

26-jun-22	Yarley "Happy" Escudero Castillo	Tamborero y director de Corazón de Tambó, Urabá.
28-jun-22	Edwin Flórez Galvis	Profesor, músico y escritor, Puerto Escondido.
28-jun-22	Nicolás "El Cholo" Sáenz Madrid	Músico "Son Caribe", Puerto Escondido.
29-jun-22	Luisa Fernanda Flórez	Bullerenguera, Puerto Escondido.
29-jun-22	Xiomara Marrugo	Profesora y bullerenguera, Puerto Escondido.
30-jun-22	Nuris Sánchez	Habitante, Puerto Escondido.
30-jun-22	Emilia Galvis	Música "Son Caribe", Puerto Escondido
01-jul-22	Luís Magin Tous Barrios	Habitante de Cristo Rey, Puerto Escondido.
01-jul-22	Pedro Marsiglia Ballesteros	Habitante de Cristo Rey, Puerto Escondido.
01-jul-22	Ana Rosa Julio	Habitante de Cristo Rey, Puerto Escondido.
01-jul-22	Cármén Zamira Tous y Jesús Ávila	Músicos "Chenche Bulle", Cristo Rey, Puerto Escondido.
01-jul-22	Julián Pérez	Tamborero Cristo Rey, Puerto Escondido.
06-jul-22	Ángel Pastor Ramírez y Heidy Velásquez	Bullerengüero y organizador del festival, Puerto Escondido.
07-jul-22	Tito Daniel Ávila	Tamborero "Los Negritos del Caribe", Puerto Escondido.
15-oct-22	Benjamín Díaz	Ex alcalde y fundador Palmeras de Urabá, Necoclí.
15-oct-22	Daniel Caicedo	Darlina y sus cumbiamberos, Necoclí.
18-oct-22	Darlina Sáenz	Darlina y sus cumbiamberos, Necoclí.
18-oct-22	Agua E'coclí	Agrupación de tambores, Necoclí.
18-oct-22	Stella De Arco	Reina de bullerengue 2022, Necoclí.
19-oct-22	Álvaro Arenas	Director general de la Casa de Nuestras Culturas de Necoclí.
19-oct-22	Miguel Camacho	Director de música de la Casa de Nuestras Culturas de Necoclí
22-oct-22	Sergio Castro	Yimalá, Sonsón – Antioquia
23-oct-22	Haroun Valencia	Renacer Ancestral, Urabá.
23-oct-22	Brayan Minota	Renacer Ancestral, Urabá.
20-nov-22	Wilson Medrano	Corporación Cultural Abalenga, Cartagena.
20-nov-22	Walber Liñan Valdez	Cuerpo y Tambor, Cartagena.
21-nov-22	Franki Hernández	Famia ri Tabalá, Sexteto Tabalá, percusionista de Nelda Piña, San Basilio de Palenque.
22-nov-22	Teresa Reyes "La Burgos"	Las Alegres Ambulancias, San Basilio de Palenque.
23-nov-22	Filiberto Arrieta e hijo	Los Soneros de Gamero.
23-nov-22	Isolina León Blanco	Los Soneros de Gamero.
23-nov-22	Nelda Rosa Piña	Cantadora de Gamero.
25-nov-22	Rafael Enrique Llerena	Herederos de Petrona Martínez, Cartagena.
28-nov-22	Javier Mutis	Productor musical, Cartagena.

30-nov-22	Wilman León, Maura Caro	Corporación cultural Chumbun Gale Compae, Maria La Baja.
01-dic-22	Luís Alfonso Valencia	El buda y su tambó, Maria La Baja.
01-dic-22	Guillermo Valencia	Músico de Petrona Martínez y escritor, Palenquito.
04-dic-22	Etilson Salgado Reyes	Tamborero, Cartagena.
09-mar-23	Yarima Merchán	Me muevo por Colombia, CDMX.
16-mar-23	Marie Saqirik	Percusionista de Apilá, CDMX.
16-mar-23	Ángel Pineda Meléndez	Estampas Colombianas, CDMX.
18-mar-23	Geraldine Marín (y otras)	Ballet Candela Viva, CDMX.
19-mar-23	Luís Ángel Polindara García	Percusionista, CDMX.
20-mar-23	Geraldine Zamora Vera "La India"	Percusionista independiente, CDMX.
20-mar-23	Brenda Camila Ruíz Gil	Percusionista de Útero Goloso de Bogotá, CDMX.
24-mar-23	Mariana Malinalli	Acordionera y voz de Apilá, CDMX.
30-ene-24	Thomas Llerena	Músico de Herederos de Petrona Martínez, Cartagena.
08-feb-24	Rafaela Martínez	Primer restaurante colombiano en México.
11-feb-24	Veronica Robles Mejía	Tiembo Prieto, CDMX.
23-feb-24	Yunuet Gil	Danza y voz en Tiembo Prieto y Ceiba Negra, CDMX.
25-feb-24	Angélica María Oyaga	Bailarina e hija de Toto La Momposina, México.
27-feb-24	Marco Vinicio Oyaga	Director musical de la agrupación de Toto La Momposina, CDMX.
27-feb-24	Mayra Crosswayth	Música percusionista y cantadora, México.
18-mar-24	Morelia Montes	Líder de Casa Colombia y grupo Ajá, México.
30-mar-24	La Poderosa del Bullerengue	Bullerenguera, Eco de Tambó.