



Bullerengue, baile cantao del norte de Bolívar. Dinámica de transformación de las músicas tradicionales en el Caribe colombiano

En este texto presento una serie de reflexiones sobre las negociaciones entre elementos culturales, tradicionales, populares y modernos que en últimas han ayudado a la elaboración de identidades locales y regionales, y la forma como nos vemos y nos ven a los caribeños colombianos.

Región sonora del bullerengue

La zona del Caribe colombiano se destaca por su amplia diversificación de músicas tradicionales y populares, eventos como el carnaval de Barranquilla o las fiestas de Cartagena evidencian la diversidad sonora de un pueblo con una gran herencia afro. Músicas interpretadas con cantos, pitos y tambores, con acordeón e instrumentos de viento en grandes formatos callejeros animan las fiestas populares de toda la región. Las diversidades sonoras son el reflejo de las diversidades identitarias que dejan ver a los investigadores el carácter complejo de las realidades sonoras y culturales de estos pueblos.

Los relatos que aquí se plasman se basan en el ejercicio de realizar acercamientos a algunas de las expresiones musicales tradicionales, en especial el bullerengue, un ritmo con fuerte influencia afro, y los festivales donde éstas se interpretan se convierten en casi los únicos escenarios para el desarrollo de estas expresiones sonoras en un contexto marcado por la globalización.

El bullerengue hace parte de los llamados “bailes cantaos”, que durante mucho tiempo han acompañado a las comunidades negras de gran parte del Caribe colombiano. El bullerengue es un conjunto de ritmos y bailes festivos propio de las comunidades afrodescendientes ubicadas cerca del litoral, y que se distinguen por tener una historia asociada a la resistencia cimarrona. Dentro de esos bailes cantaos también se encuentran rit-

* Antropólogo egresado de Universidad Nacional de Colombia-Bogotá. Alumno de la maestría de Estudios del Caribe en el Instituto de Estudios del Caribe de la misma universidad.



mos como la tambora, la guacherna, el chandé, la tuna tambora —interpretada en la zona minera de Cáceres-Antioquia—, el congo, el son de negros o el pajarito, y todos ellos comparten una serie de características que nos permiten integrarlos en una misma categoría:

—Son ritmos interpretados por grupos extensos (más de 12 personas).

—El tambor principal es cónico, por lo general hecho con maderas de banco o carrito, forrado con piel de chivo, venado o zaino, tensado con cuerdas de fique y cuñas de madera; en la mayor parte del área de influencia de los bailes cantaos a este tambor se le llama “alegre” o tambor mayor; mientras en la región del río Magdalena, donde se interpretan los aires de tambora, pajarito y chande, a ese mismo tambor se le conoce como “corrulao”.

—El grupo se compone de una o más personas que cantan, y por lo general son mujeres mayores de 50 años, un grupo que hace coros y palmas, y otras personas que bailan.

—La mayoría de canciones empieza con un llamado por parte de la cantadora o cantador, en el cual se menciona el coro; otro elemento característico es la recurrencia del juego entre el canto principal y el coro.

—No existe la intervención de instrumentos melódicos o de viento.

Festival: institucionalizando la Identidad

La identidad está en la cumbia, pero no en cualquier, sino en esa cumbia que cumple con los requisitos fijados por los folcloristas.¹

El estudio detallado de los Festivales de músicas regionales favorece una mejor comprensión sobre los elementos cambiantes de la música y la danza tradicional de hoy en día.²

La mayoría de los trabajos sobre músicas “tradicionales” en la costa norte de Colombia han tenido como

¹ Carlos Miñana Blasco, “Entre el folclore y la etnomusicología”, en *A Contratiempo*, núm. 11, 2000, p. 142.

² Guillermo Carbó Ronderos, “Tambora y festival: influencia del festival regional en las prácticas de la música tradicional”, en *Huellas*, núm. 58-59, 2000, p. 2.

objetivo realizar descripciones y clasificaciones instrumentales y dancísticas o de tratar de inferir su origen. Incluso muchos de los trabajos se restringen a buscar este origen realizando descomposiciones fonológicas de las palabras —como en el caso de la interminable discusión sobre el origen de la cumbia—, pero ninguno de ellos busca dilucidar los procesos de transformación o revalorización de estas músicas y bailes populares, los cuales llevan a pueblos enteros a sentirse representados por un ritmo, una fiesta un baile. Ante esto Carlos Miñana comenta:

Ligada a la recolección-conservación está la clasificación taxonómica como producto final o síntesis, y como esfuerzo por superar a la descripción anecdótica [...]. Al folclorista le interesa más perseguir una melodía olvidada, pieza faltante de su colección, que entender las prácticas musicales en sus transformaciones y en su contexto socio-cultural; prefiere acumular y catalogar cuidadosamente la información, a arriesgar una interpretación.³

La zona norte de Colombia se identifica culturalmente por su diversidad sonora, “a partir de mediados del siglo XX ritmos, bailes y fiestas populares se fueron convirtiendo en elementos identificadores de la nacionalidad colombiana”.⁴ De esta manera, diferentes intérpretes de ritmos como el vallenato, la cumbia, el porro, el bullerengue y la gaita difundieron sus sonoridades por muchos países de distintos continentes; asimismo, eventos como el Carnaval de Barranquilla o el Reinado Nacional de la Belleza se convirtieron en iconos festivos de Colombia.

Gracias a este auge, desde finales de la década de 1960 nacen los primeros festivales de músicas tradicionales y populares⁵ en la región Caribe: el más impor-

³ Carlos Miñana Blasco, *ibidem*.

⁴ Peter Wade, “Music, Blackness, and National Identity: Three Moments in Colombian History”, en *Popular Music*, vol. 17, núm. 1, 1998, pp. 1-19.

⁵ La discusión entre músicas tradicionales y populares ha estado en el ámbito de la investigación etnomusicológica desde hace décadas; en los últimos años los académicos han tratado de agruparse alrededor del concepto de lo popular para definir aquellas identidades sonoras que tienen bases étnicas o de tradición oral, entendiendo que éstas se encuentran en constante cambio y que esta dinámica de cambio no es nueva: estas músicas a las que lla-



tante de ellos —el Festival de Música Vallenata en la ciudad de Valledupar— tuvo desde el principio una serie de factores económicos y políticos que definieron el empuje para que una música rural se popularizara y llegara a las salas de baile de los grandes clubes de la capital del país. Por un lado esta música se convirtió en símbolo de la pujante industria marimbera, que creó cientos de ricos en la región que poco a poco fueron incursionando en la vida política colombiana; por otro, el presidente López Michelsen, con familia en esta región, respaldó esta música y su festival, lo que permitió su institucionalización y fortalecimiento.⁶

Gracias al desarrollo de este festival, en otras áreas del Caribe colombiano empiezan a aparecer otros festivales con el ánimo de seguir difundiendo las músicas populares de cada región. Es así como aparecen el Festival de Tambora en el Sur de Bolívar, el Festival de Cumbia en el Banco Magdalena, los festivales de Gaita larga en los Montes de María y Cartagena, del Porro y Millo, o de Pito Atravesao en las sabanas de los departamentos de Sucre y Córdoba, y a principios de la década de 1990 surgen los festivales de Bullerengue y Son de Negros en el Canal del Dique, y muchos otros festivales regionales que dan sentido e importancia a músicas locales.

Llama la atención que al lado del discurso tradicionalista que sustenta y legitima estos eventos exista una serie de prácticas culturales que permiten el desarrollo y permanencia de estas músicas, como los concursos de canción inédita, la creación de escuelas no formales de música y danza tradicional, y la implantación, difusión y apropiación de ciertos parámetros que permiten clasificar y categorizar la forma “correcta” de ejecución e interpretación de un ritmo. Estos avances permiten ocasionalmente a estas músicas regionales —que forman parte de los imaginarios de representatividad e

identidad de sus pobladores— empezar a moverse en un circuito internacional, e incluso confundirse a veces con los circuitos comerciales de las músicas modernas.

Los festivales de bullerengue son muestra fehaciente de la influencia del Reinado Nacional de la Belleza y otros eventos de la cultura cartagenera y nacional sobre las culturas populares del Caribe. Tanto en el norte de Bolívar como en los departamentos de Magdalena, Sucre, Atlántico y Córdoba se realizan réplicas de dichos eventos, así como de los de los carnavales de Barranquilla, dando muestra de la importancia de tales festejos para el imaginario cultural de una parte importante de los caribeños.

En estos festivales es usual que los reinados monopolicen la atención de organizadores, participantes y espectadores. Eventos como los desfiles de carrozas, la entrevista de las candidatas ante el jurado y la coronación son parte fundamental del espectáculo. Como trataré de mostrar en las siguientes líneas, los festivales son espacios para experimentar, transformar y modernizar esas expresiones de música y danza, además de espacios para la negociación de identidades entre diferentes sectores.

Los eventos con mayor afluencia de agrupaciones “folclóricas” en el país —el Festival y Reinado Nacional del Bambuco (Neiva), el Festival y Reinado Nacional del Folclor (Ibagué) y el Carnaval de Barranquilla, entre otros— tienen como personaje central a las Reinas, quienes disponen de una serie de preparadores, guías y actividades que deben seguir como receta si quieren lograr el título; éstas cumplen diferentes funciones de promoción y difusión de los eventos, y muy seguramente también debieron influenciar en la decisión de incluir el reinado como parte del festival, con miras a ser de carácter “internacional”.

Es en este tipo de eventos donde se realizan negociaciones y mediaciones entre los componentes que identifican lo local —el pueblo—, lo regional o caribeño y lo nacional. En festivales como el de Marialabaja, se encuentran elementos locales como la música, exposiciones sobre los cultivos, gastronomía tradicional y exposiciones sobre los árboles genealógicos, dentro de un ambiente de fiesta donde al terminar las presentaciones de bullerengue en la tarima sigue la fiesta entre

mamos tradicionales también son fruto de procesos de negociación y re-significación. Mi intención al utilizar estos términos es problematizar aún más el contenido del ensayo y aclarar que su interés consiste en dejar una serie de preguntas que puedan ser acaloradas o entendidas en el transcurso de mis estudios de maestría; para más información sobre este tema puede consultarse la página electrónica <http://www.hist.puc.cl/iaspm/iaspm.html>.

⁶ Peter Wade, *op. cit.*



bullerengue, vallenato, música de acordeón de las sabanas del Caribe colombiano y champeta.

Al acercarse a los festivales vale la pena preguntarse ¿qué motiva a un grupo de personas a dedicar tiempo, esfuerzos y recursos en la realización de un festival? ¿Quién participa en el festival y por qué lo hace? ¿Cómo es la participación de la administración pública en estos eventos? Existen pocos trabajos que tomen los festivales como objeto de investigación, y entre ellos destaca el de Carlos Miñana sobre las fiestas en Popayán, pues aun cuando se trata de una región alejada del Caribe ofrece referentes importantes sobre el análisis de los festivales; otro trabajo importante es el de Guillermo Carbó sobre dos festivales de tambo en el sur de Bolívar.⁷

Miñana encuentra dos problemas fundamentales que influyen la institucionalización de las fiestas en Popayán, y posiblemente contribuyeron a la creación del concurso de chirimías en esa ciudad; uno era el problema del dinero: “contratar conjuntos para que toquen en las fiestas es muy costoso”. El segundo problema es el de la política cultural, que aparece constantemente en los municipios del Caribe colombiano. En pueblos arrasados por la corrupción, los festivales justifican la existencia de una casa de la cultura, la contratación una serie de asesores culturales, funcionarios y la realización de eventos culturales apoyados en un discurso tradicionalista, donde el emblema principal son las músicas tradicionales y los personajes son representaciones nacionales, como en el caso de San Jacinto. Todo esto para convertirse en botín que, como otras cosas, los políticos manejan a su conveniencia para tratar de pagar favores y ganar adeptos. Un problema adicional, presente sobre todo en pequeños y medianos festivales, es que no se sistematizan las experiencias, y éstas sólo quedan en aisladas y malas grabaciones de video que terminan siendo parte de colecciones privadas del folclorista.

Comparto con Guillermo Carbo su idea de que “el Festival, entidad relativamente reciente cuyo número parece incrementarse cada día [...] juega un papel muy

importante en el proceso de cambio de la música y la danza tradicional, ya que reúne, conserva y difunde —y en algunos casos de manera exclusiva— las prácticas musicales del país”.⁸ Según este autor, la pérdida de la importancia de las músicas tradicionales en sus contextos naturales —debido a los avances tecnológicos como la radio, la televisión y las diferentes formas de reproducción de música— afectó notoriamente las costumbres musicales de los pueblos costeros. Es precisamente en este contexto que hacia finales de los años sesenta empiezan a aparecer en la región Caribe numerosos festivales.

Al igual que en otras regiones, los creadores de estos eventos comparten una serie de necesidades, como se deduce de lo señalado en un folleto sobre el Festival de Bullerengue de Puerto Escondido-Córdoba: “El rescate e impulso de la *más pura tradición* cultural del municipio [...] Esta música y baile venía en franca decadencia y olvido por parte de las nuevas generaciones [...] Buscar la *integración* y presencia en un sólo sitio de todos los bullerengueros del país [...] Buscar la máxima *difusión* de esta tradición folclórica ante propios y extraños”.

Los festivales del Caribe colombiano han logrado la creación de escuelas municipales para enseñar las músicas y las danzas “tradicionales”, tal es el caso de la escuela de cantadoras de Chandé de Talaigua Viejo, la escuela de bailes cantados y tradición oral en San Martín de Loba, en el sur de Bolívar (Río Magdalena), las casas de la cultura de Marialabaja en Bolívar y Puerto Escondido, en Córdoba, las escuelas de gaitas de los municipios de Ovejas Sucre, San Jacinto y San Juan Nepomuceno en Bolívar, las casas de la cultura de Necoclí en Antioquia y San Onofre en Sucre, y el Comité Cultural del barrio El Socorro de Cartagena de Indias, entre muchos otros.

A la mayoría de estas escuelas asisten niños, y con el paso del tiempo aprenden los ritmos del Caribe colombiano; sin embargo, en ese transcurso del aprendizaje realizan pequeños cambios e introducen nuevas formas interpretativas en las músicas y la danza, elementos que no comparten algunos organizadores de festivales, pues tratan de mantener la música y los bailes en una espe-

⁷ Carlos Miñana Blasco, *De fastos a fiestas, navidad y chirimías en Popayán*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 1997; Guillermo Carbó Ronderos, *op. cit.*

⁸ Guillermo Carbó Ronderos, *op. cit.*, p. 2



cie de caja de cristal, libre de cualquier transformación y sin tener en cuenta que los festivales y competencias por sí mismos innovan y crean escenarios para la transformación de los ritmos y bailes “populares”.

Además, los festivales de músicas tradicionales/populares generan espacios donde jóvenes y adultos se integran, comparten experiencias, intereses y celebraciones. En una sociedad moderna donde los espacios inter-generacionales son escasos, los festivales se han convertido en uno de los pocos escenarios donde se reelaboran los imaginarios que dan sentido de pertenencia local, caribeña y nacional.

El festival es criticado por unos y defendido por otros, pero al final termina siendo parte importante de la vida cultural social de los pueblos de Caribe, ya que no hay pueblo —por más pequeño que sea— que carezca de un festival en torno al que no puede manifestarse un fervor popular de identidad. El festival del frito, del cangrejo, del coco, del maíz, del aguacate, de gaitas, bullerengues y porros son parte de las identidades del pueblo costeño. Como acontecimiento, es una creación novedosa que retoma una tradición y la coloca como parte importante dentro del imaginario colectivo de un grupo poblacional, que bajo el discurso del “rescate de las tradiciones ya perdidas” introduce en el ámbito rural elementos celebratorios tomados de eventos modernos como el Carnaval de Barranquilla, el Festival de Música Vallenata y los cientos de reinados que se realizan en nuestro país, todos ellos con gran despliegue de los medios de comunicación que buscan internacionalizar las tradiciones populares.

Sin embargo, ¿cuáles son los elementos que se negocian y transforman, cada vez de manera más acelerada, en estos festivales. En primer lugar, llama la atención el hecho de cómo después de la creación de estos festivales y la aparición de las escuelas de música y danza, los elementos comunicativos que desarrollan sus intérpretes son fácilmente asumidos y re-significados por los niños y jóvenes. Así, un baile conocido por ser ejecutado por ancianos hoy es retomado por jóvenes y niños; sus intérpretes recorrían pueblos a pie y visitaban familiares en época de fiesta llevando el bullerengue; hoy los jóvenes visitan otros pueblos y ciudades para asistir a festivales y encuentros tratando de ganar un galardón.

Es de esa manera como nuevos pasos, nuevas formas y técnicas de interpretación, así como nuevos cantos, aparecen en las tarimas de los festivales para renovar el repertorio; sin embargo, los cantos tradicionales —esos que no tienen autor o de los que las comunidades han olvidado sus autores— siguen siendo parte del repertorio de nuevos y viejos grupos. Las formas de aprender a interpretar cantos e instrumentos, así como la forma de bailar, ya no se aprende viendo en las ruedas de bullerengue a los viejos y famosos músicos y bailarines; hoy las escuelas tienen formadores jóvenes, y las tarimas de los festivales se llenan de cámaras y grabadoras como ejes centrales de la reafirmación de una buena o mala interpretación, la cual queda en la retina del espectador hasta el año siguiente.

En el festival confluyen diferentes intereses porque ahí concurren diferentes sectores sociales, brindando un carácter abierto y participativo. De esta manera el festival como evento, y la plaza principal como espacio de su realización, se transforman en lugares de negociación de diferentes intereses. Así llegan a la plaza grupos que brindan su sabiduría como portadores “legítimos” y tradicionales de las músicas, se presentan los organizadores y folcloristas como portadores “legítimos”, que han aprendido en su ejercicio práctico de gestión la forma organizativa para sacar adelante estas iniciativas. Los políticos se presentan como posibilitadores institucionales y legales de este ejercicio cultural que “recupera” las tradiciones de un pueblo, al que meses después cobrarán su loable aporte por medio de votos. Así, muchos otros sectores reconocen los festivales del Caribe ante todo como un espacio de negociación de diferentes intereses.

En estos festivales se conjuga un propósito instrumental con la necesidad expresiva. Los organizadores van detrás de las prebendas políticas y el reconocimiento que implica la realización del festival. Las posibles reinas van detrás de los premios y el prestigio de llegar a ser “las Reinas”; los maestros veteranos van detrás del único espacio de interpretación del bullerengue y del encuentro con los viejos amigos de música, con la vida festiva que rememora pasados y mejores tiempos, pero también en pos del reconocimiento de ganar los festivales.