

TOCAR EL TAMBOR DEL BULLERENGUE  
EN EL ESTILO DE EMILSEN PACHECO

DAVID LEONARDO MONTES NIÑO

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

FACULTAD DE ARTES ASAB

MAESTRÍA EN ESTUDIOS ARTÍSTICOS

TUTORA: SONIA CASTILLO

BOGOTÁ D.C.

2015

## TABLA DE CONTENIDO

1.1. OBJETIVOS .....	6
1.1.1. OBJETIVO GENERAL .....	6
1.1.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	7
1.2. METODOLOGÍA .....	7
2. CAPITULO I: EL RELATO .....	12
2.1. MI ENCUENTRO CON EL BULLERENGUE .....	14
2.2. IR, VOLVER, REPENSAR, VIVENCIAR, COMPARTIR.....	19
2.3. EL BULLERENGUE NO ES SÓLO MÚSICA .....	19
2.4. VOLVER A LA MÚSICA.....	24
2.5. TOCAR EL TAMBOR, TOCARME A MÍ .....	26
2.6. TOCAR TAMBOR EN EL BULLERENGUE, TOCAR BULLERENGUE.....	30
2.7. FESTIVALES COMO TAMBORERO DE SAN JUAN .....	32
3. CAPÍTULO II: CORPOREIDAD, BULLERENGUE Y EMILSEN PACHECO .....	40
3.1. CORPOREIDAD: La apertura a los intercambios y relaciones humanas en mi experiencia con el bullerengue.....	41
3.2. BULLERENGUE.....	48
3.2.1. Imaginarios y discursos .....	48
3.2.2. Bulla.....	52
3.2.3. Instrumentos .....	58
3.3. EMILSEN PACHECO .....	63
4. CAPITULO III: ANÁLISIS BIOMECÁNICO, MUSICAL Y ESTÉSICO COMO ÁMBITOS DE INDAGACIÓN DE LA CORPOREIDAD.....	66
4.1. ANÁLISIS BIOMECÁNICO: LO BIOGÉNICO .....	67
4.1.1. Descripción Anatómica Funcional .....	70
4.1.2. Procedimiento.....	72
4.1.3. Observación.....	72
4.1.4. Resultados .....	74
4.1.5. Consideraciones preliminares .....	76
4.2. ANÁLISIS MUSICAL DE LOS TOQUES DE TAMBOR: LO NOOGÉNICO..	79

4.3. EL BULLERENGUE EN LOS INTERCAMBIOS: LO SOCIOGÉNICO.....	88
4.3.1. LEXICO: Palabras y significados desconocidos.....	92
4.3.1.1. La escucha, los diálogos .....	94
4.3.1.2. Otros significados.....	96
4.3.1.3. Énfasis y pausa en el habla, en el tambor y el baile. ....	103
4.3.1.4. La asociación de enunciados o frases con revuelos. ....	109
4.3.2. SOMÁTICA.....	112
4.3.2. ESCÓPICO.....	122
5. CAPÍTULO IV: INTERPRETACIÓN DE LOS ANÁLISIS: LOS TEJIDOS.....	124
DEL BULLERENGUE .....	124
5.1. LA RECOGIDA.....	125
5.2. TAMBORERO EN COMUNIDAD .....	129
5.3. TAMBORERO CREADOR.....	130
5.4. IDENTIDAD PROPIA .....	133
5.5. PROPUESTAS DE ESTUDIO.....	134
6. CONCLUSIONES GENERALES.....	141
7. PROYECCIONES POSIBLES DE LA INVESTIGACIÓN .....	143
Bibliografía.....	144

#### TABLA DE GRÁFICAS

Gráfica 1. Asociación de los elementos de la pregunta de investigación con su resolución metodológica.....	12
Gráfica 2. Transcripción del toque del tambor hembra de Emilsen Pacheco. Manuscrito del autor.....	88
Gráfica 3. Árbol de Estudio, organización vertical de frases por funciones. Manuscrito del Autor.....	139
Gráfica 4. Transcripción de Fandango. Manuscrito del Autor.....	156
Gráfica 5. Transcripción de Chalupa. Manuscrito del Autor.....	157

## 1. INTRODUCCIÓN

¿Cómo se puede sentir un bogotano blanco de 22 años en una comunidad negra que habla, se mueve, se comunica, toca y baila tan diferente a él?

En el Caribe colombiano, tras la migración de negros africanos traídos por la conquista española, se instala una expresión cantada y danzada con tambores: el bullerengue. Desde este punto, esta expresión se fue diseminando por los departamentos de Atlántico, Bolívar, Córdoba y Sucre, adquiriendo un estilo particular en lo que se conoce hoy como la región de Urabá. Allí, familias provenientes de Isla Barú y otros lugares contiguos a Cartagena, en el departamento de Bolívar, se instalaron en busca de tierras o actividades económicas alternativas y en auge. *“La recolección de la nuez de tagua junto con la raicilla de ipecacuana era, desde comienzos de siglo, una de las principales razones por las cuales llegaban inmigrantes de las sabanas del Sinú y de la costa Atlántica”* (STEINER, obra, 1993, pág.36).

Una de esas familias es la de Emilsen Pacheco Blanco, una persona fundamental en el desarrollo de este trabajo.



Grupo Bullerengue Tradicional de San Juan de Urabá. Foto tomada por Urián Sarmiento el 7 de enero de 2007 a la fotografía original, que reposa en la Casa de la Cultura de San Juan de Urabá.

Conocí a Emilsen en mi condición de músico enfocado en la percusión, en el festival de bullerengue de Necoclí en el año 2002, teniendo un interés particular por el toque del tambor. Este instrumento, presente en varios géneros musicales de la costa atlántica colombiana, muestra rasgos particulares en el bullerengue, especialmente en el estilo de Emilsen Pacheco. La rareza, riqueza y complejidad de la interpretación en el tambor alegre (o tambor hembra) del bullerengue de Emilsen Pacheco me llevaron a querer entender y apropiarme su estilo.

El presente trabajo de grado da cuenta de aquellos insumos necesarios para lograr mi punto de aproximación actual al toque del tambor en el estilo de Pacheco y propone reflexiones sobre esta experiencia. En el toque del tambor convergen varios elementos de la experiencia, que dispongo en dos grandes componentes. Uno de ellos es el estudio técnico musical del tambor; el otro es la vivencia con Emilsen Pacheco y los bullerengueros; una condición clave es que ambos confluyen inseparablemente, pero serán desglosados en estas dos partes para su ordenamiento.

La confluencia de lo técnico musical y lo humano, en una práctica armónica del toque del tambor bullerengüero, me fue llevando a la necesidad de encontrar una visión más completa y holística de ser humano, como la expuesta por Arturo Rico Bovio en el libro *Fronteras del Cuerpo, Crítica de la Corporeidad* (1998), a partir del cual filtro y ordeno la interpretación de mi experiencia.

De otra parte, el aporte de este estudio está en la vivencia del suceso bullerengüero, en su hacer y en su apropiación corpórea. Esto genera perspectivas y diversas reflexiones que surgen a partir del sentir en la experiencia.

Existen varias tendencias en estudios sobre el bullerengue, que brindan miradas desde configuraciones históricas, descripciones fundamentadas en los estudios folclóricos como el de Abadía Morales<sup>1</sup> o desde la interpretación y puesta en escena como la de Delia Zapata<sup>2</sup>, las cuales se han ido acuñando poco a poco en los imaginarios bullerengüeros, especialmente por la presencia de estas miradas en ámbitos institucionales que los replican como referente. Acerca de ellas, se presentan las afinidades y distancias halladas en las indagaciones de este estudio.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, este estudio sobre el bullerengue y la percusión delimita su indagación en la pregunta: ***¿Cuáles son los elementos necesarios para lograr mi apropiación del toque del tambor en el estilo de Emilsen Pacheco, según el estudio de la práctica del bullerengue con dicho músico?***

## **1.1. OBJETIVOS**

### **1.1.1. OBJETIVO GENERAL**

---

<sup>1</sup> Guillermo Abadía Morales 1912-2010. Musicólogo y folclorólogo con amplia experiencia en el estudio y la recopilación de saberes regionales a lo largo del territorio colombiano. Representante de los estudios folclóricos en Colombia con gran influencia en los ámbitos institucionales.

<sup>2</sup> Delia Zapata: Nacida en 1926 y fallecida en 2001. Escultora, bailarina, investigadora y maestra de la danza folclórica colombiana. Su auge y acogida como bailarina y directora hizo que sus puestas en escena a nivel nacional e internacional fueran consideradas estandarte nacional de la danza tradicional colombiana.

Reconstruir el relato y la interpretación de mi experiencia de aproximación al bullerengue en el estilo de Emilsen Pacheco, para mostrar el papel que juegan en la comprensión de esta expresión el estudio técnico musical y la vivencia en comunidad.

### **1.1.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- Configurar un marco de autores y estudios sobre el bullerengue, que permitan la organización conceptual de las principales recurrencias que caracterizan la presente investigación, con miras a comprender y argumentar mis apropiaciones corpóreas del orden técnico y experiencial en el bullerengue.
- Conformar un marco metodológico propicio para la recopilación, la sistematización y la posterior valoración, de los insumos obtenidos a partir de la experiencia de observación participante en el entorno colectivo y creativo del bullerengue de Emilsen Pacheco.
- Realizar una argumentación situada y contextualizada de los aspectos que conforman la experiencia del bullerengue en el estilo de Emilsen Pacheco, a partir de la valoración y la interpretación integrada tanto de los procedimientos musicales y técnicos, como de los aspectos humanos de apropiación de la práctica específica del toque del tambor.

### **1.2. METODOLOGÍA**

La presente tesis se inscribe en la Línea de Investigación en Estudios Artísticos del programa de maestría con el mismo nombre, particularmente en el eje problemático de los estudios críticos sobre las corporeidades, desde el cual se interroga por la participación de

la condición corporal en los ámbitos de la creación artística o poética y de las manifestaciones creativas de la vida cotidiana o prosaica.

Por lo anterior, esta línea de investigación centra sus estudios en la indagación de la experiencia vivida, o recuperada, a partir del lugar de enunciación del investigador como agente activo y participativo de aquello que investiga, reconociendo que esto último a la vez enruta las dinámicas de existencia de las comunidades, o de las personas que en estos procesos se hallan comprometidas.

Este estudio de perspectiva corporal sobre el bullerengue busca contribuir a los estudios artísticos, en tanto amplía las prácticas de investigación y estudio de “lo musical” más allá de las fronteras disciplinares de la “música”, situando, contextualizando y corporeizando una práctica como el bullerengue, donde las comunidades que la realizan no solo crean música, sino que además a partir del bullerengue modelan sus propias dinámicas de existencia y disfrutan del placer vital de sus corporeidades musicales, danzantes y colectivas.

Por lo expuesto anteriormente, el fundamento metodológico de esta investigación está basado en el relato de la experiencia, el cual cuenta con herramientas de análisis tanto cualitativas como cuantitativas, en el aparte del análisis musical. El diseño narrativo basado en el recuerdo es considerado como una opción valiosa en la propuesta de la *Investigación Basada en Artes*, donde se considera, citando a Creswell, que “*el contar una historia ayuda procesar cuestiones que no estaban claras*” y llevar lo vivenciado a las palabras esclarece lo sucedido (Creswell, 2000, en HERNÁNDEZ, La Investigación Basada en las Artes. Propuestas para Repensar la Investigación en Educación, 2008, pág. 15). La reconstrucción de los hechos en la narración permite concretar un punto de referencia para dar una interpretación sobre la comprensión de lo hallado; el relato es necesario para dar a entender el antecedente y la particularidad de la experiencia. Es importante señalar que, desde los Estudios Artísticos y la Línea de Corporeidad, esta tesis es una mirada a la configuración de un campo plural de prácticas y discursos, tanto teóricos como metodológicos, provenientes



de las ciencias sociales y de las artes, en la realización de una investigación inter y transdisciplinar.

Previamente a esta vivencia, la opción para aprender era grabar todo en las visitas a las regiones. Pero hacerlo tiene una dificultad, pues implica cierta ausencia y limitación de ese momento y al tiempo genera una distancia con las personas presentes. Muchas de las enseñanzas que son de carácter oral, gestual, en la confianza de una conversación reservada, escapan al registro, mucho más cuando se teje una relación con quien se aprende. No todo se puede grabar, ni todo lo que se pregunta en una entrevista obtiene respuestas precisas. Son los seres humanos, con quienes se interactúa, textos polivalentes que van atando imprevisiblemente un recuerdo con otro para construir un saber.

Ante esta forma de apropiación de los saberes prácticos de una comunidad, mediante visitas y convivencia con ellos por períodos de tiempo, subyace la reflexividad y la práctica etnográfica como recurso usado por la antropología (Labajo, 1997). La reflexividad, entendida como aquella *“interacción recíproca entre quien indaga, el ámbito indagado, las colectividades que lo conforman, sus materias y materiales, las condiciones sensoriales compartidas (...)”* (CASTILLO, Algunas Reflexiones sobre Investigación Creación, trabajo inédito, pág. 2). La narración en este contexto de reflexividad es un recurso que busca balancear el peso entre la calidez de la vivencia y la solidez argumentativa, siendo un escenario ideal que nutre y potencia la experiencia como proceso de vida. A manera de recursos de la experiencia etnográfica, existen registros de audio y video de esta vivencia que ayudan a recordar y ejemplificar la riqueza del saber bullerengero, tanto a nivel musical como en una dimensión holística del saber y de los intercambios humanos.

En un transcurso de indagación de más de diez años –que aún no termina–, participar de una rueda de bullerengue es ir al lienzo y capturar del caos los colores que flotan en los intercambios humanos. Es también volver a la paleta para buscar nuevas mezclas, recordar los colores hallados y seguir pensando cómo volver a colorear este lienzo infinito. Delimitar es fijarse en uno de esos colores; haber puesto por escrito el relato de experiencia,

permitió poder delimitar la mirada investigativa en el toque del tambor, sin abandonar la riqueza humana que interviene en dicho toque.

En ese orden de ideas, el procedimiento investigativo seguido en este trabajo es el siguiente: una vez presentado el relato –y después de exponer las categorías principales que enmarcan esta propuesta en la línea de estudios de la corporeidad– emergen de él tres aspectos fundamentales a indagar.

Los dos primeros se centran específicamente en el estudio del toque del tambor, empezando con un análisis musical de 3 toques de tambor de Emilsen Pacheco, para develar aspectos cualitativos y cuantitativos de cada estilo y establecer comparaciones. Se prosigue con un análisis que corresponde al estudio anatómico funcional basado en mi forma de tocar tambor.

El tercer aspecto indaga sobre los intercambios humanos de la experiencia, que complementan todo el acervo que interviene a la hora de tocar tambor, para poder entender todos los elementos como una totalidad, en la perspectiva de la corporeidad.

Sería contradictorio con los planteamientos que propongo y con los de Arturo Rico Bovio querer privilegiar el lugar de lo académico o lo empírico para este trabajo. Aclaro que no es mi intención y por el contrario, esta investigación representa la conciliación y el complemento de diversos espacios de formación que he tenido la fortuna de recibir. En el acudir tanto a herramientas teóricas presentes en el ámbito académico como a las evidencias que brinda la experiencia, está la gratitud y el valor que otorgo a haber transitado por ambos ámbitos sin querer privilegiar uno u otro sino ponerlos a disposición, en sus bondades, de los aprendizajes presentes en mi vida.

También es importante aclarar que con este trabajo no pretendo sentar la verdad sobre el toque de Emilsen Pacheco, o estandarizarlo, ni la verdad sobre el estudio de las expresiones

musicales regionales. En ambos casos, el relato de mi experiencia y de los procedimientos a los que acudí para resolver la pregunta de cómo tocar el tambor, pueden ser si es el caso, una propuesta o una contribución a quienes hallan transitado por preguntas similares y cada quién interpretará su camino en la medida de sus necesidades. En la misma vía, la alusión a lo que he llamado una experiencia de aprendizaje descontextualizado en mi paso por el estudio de la percusión en la universidad no constituye una generalización ni sugiero que así sea para todo el mundo. Todas estas razones están representadas en la decisión de escribir el texto en primera persona.

*¿Cuáles son los elementos necesarios para lograr*

*mi apropiación del toque del tambor*



*Indagación sobre mis necesidades de un estado corpóreo idóneo para tocar el tambor en términos de fuerza y resistencia*

*en el estilo de Emilsen Pacheco*



*Indagación musical del estilo de Emilsen Pacheco en los subgéneros del bullerengue chalupa, sentado y fandango*

*según*

*el estudio de la práctica del bullerengue con dicho músico?*



*Indagación sobre la persona de Emilsen Pacheco en su forma de comunicarse y su relación con su música en el bullerengue*

**Comentario [T1]:** cambio de pregunta

Gráfica #1. Asociación de los elementos de la pregunta de investigación con su resolución metodológica.

De esta forma, presentaré un cuerpo de texto dispuesto en un Primer Capítulo, el cual contiene el relato de la experiencia y la presentación de las categorías estructuradoras del trabajo –con las fuentes que las nutren–, como *Corporeidad*, *Bullerengue*, *Emilsen Pacheco*. El Segundo Capítulo ahonda en tres aspectos de análisis: biomecánico, musical y de intercambios humanos. En el tercer capítulo se cruza lo anterior, en un proceso de interpretación que propone reflexionar las implicaciones del estudio y la vivencia con la comunidad, en la experiencia de apropiación del bullerengue enmarcado en el entendimiento del ser humano como corporeidad. Finalmente, como conclusión, enuncio los aspectos que hallé como resultados de investigación en la búsqueda de dar respuesta a la pregunta propuesta.

## 2. CAPITULO I: EL RELATO

En este capítulo presento, a través del relato y el registro del diálogo con los músicos, la descripción de la experiencia vivida y la perspectiva teórica de la corporeidad como recurso para la comprensión de la experiencia, teniendo en cuenta mi condición de artista investigador. Mediante la narración, pretendo dar testimonio de experiencias significativas de vida a la hora de tocar el tambor, cantar o bailar en una rueda de bullerengue.

Existen dos rasgos claves para la indagación y la interpretación: la memoria y el relato. “*El concepto de trabajos de la memoria se refiere al trabajo crítico a través de la relación con el pasado, el presente y el futuro, es decir, son tanto el acto de recordar como el de interpretar y transmitir formas de comprensión del pasado, el presente y el futuro*” (SEVERINO, *Recolecciones Sonoras y Visuales de Escenarios de Memorias de la violencia*, 2009, pág. 165). El adentrarme en el mundo del bullerengue se ha constituido también en la escucha de otros relatos del bullerengue de antes, el de ahora y el que hacen los más jóvenes. Relatos centrados especialmente alrededor de las historias que cuenta Emilsen Pacheco, las cuales me han permitido hacer mi propio relato y al tiempo cuestionarme en mi propia corporeidad. “*(...) investigar con los relatos de las personas contribuye a comprender, por ejemplo, cómo construyen las identidades, qué sentido dan al cuerpo en sus vidas*” (DAVIS & SPARKERS, *Biblioteca Virtual en Educación Física*, 2009, pág. 4). El hecho de haber escogido el diseño narrativo del trabajo, me ha permitido hacer reflexiones esclarecedoras sobre mi identidad, mi corporeidad y mis perspectivas sobre el estudio de la música. La oralidad y el contar historias son las formas como aprendí y recibí el saber de los bullerengueros. Historias de vida, de familia, historias de un pueblo narradas a través del arte del bullerengue.

Esto ha sido abordado también en los estudios de “*espacios comunitarios como grupos problemáticos singulares, cuyo despliegue ofrece resistencia a los pensamientos unidisciplinarios*” (FERNÁNDEZ, LÓPEZ, BORAKIEVICH, & OJÁM, *De los Imaginarios y Prácticas Sociales a las Prácticas Colectivas*, 2011, pág. 8). Sobre dichos colectivos existe la concepción de *imaginario social*, una categoría desarrollada por Castoriadis: “*(...) quien -sintéticamente- lo concibe como el conjunto de significaciones que mantiene unida a una sociedad y la mantiene unida como tal*” (Castoriadis, 1990, en FERNÁNDEZ, LÓPEZ, BORAKIEVICH, & OJÁM, 2011, pág. 8). La indagación sobre los imaginarios que brotan de los relatos bullerengueros es el componente que ha permitido entender mi práctica musical con un sentido, un contenido, una historia y un propósito en el toque del bullerengue: el de recrear en el encuentro de las personas en la música y la danza “*experiencias de vida narradas desde los cuerpos*” (CITRO, *Cuerpos Significantes*, 2009,

pág. 3); confluir en la alegría del bullerengue, en la euforia del compartir para hacer memoria y expresar a través del canto, toque y el baile, el complejo camino de la vida personal en nuestra historia como pueblo.

## **2.1. MI ENCUENTRO CON EL BULLERENGUE**

En octubre de 2003 nos dirigimos hacia Necoclí, Antioquia, junto con un grupo de profesores de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, en el marco de una serie de salidas que se hacían para un proyecto de investigación llamado ‘Movilidad y Recurrencia’, del grupo de investigación COMA (Contexto, Música y Arte). Dicho municipio acoge anualmente el Festival Nacional del Bullerengue.

De este festival tengo varios recuerdos; momentos que quedaron plasmados en mi memoria y que son el comienzo de este primer encuentro con el bullerengue. El primer impacto o asombro lo recuerdo bien: fue en el parque central de Necoclí, donde, viendo un grupo infantil, distinguí un ritmo diferente que no había escuchado antes y fue anunciado por el presentador como *bullerengue*, inmediatamente busqué un lápiz y arranqué la etiqueta a una cerveza para escribir el ritmo que hacían el llamador y el alegre. La guardé y pregunté alrededor cómo se llamaba eso que acababan de tocar; me dijeron: “*Fandango*”. “¿*Fandango*?”, el fandango que yo conocía era el de banda, presente en la sabana de Córdoba, tocado con instrumentos de viento, un conjunto instrumental y género muy diferente. Más adelante, con las entrevistas e indagaciones, fuimos descubriendo varias cosas. Una de ellas, que este estilo de bullerengue que se toca en la región de Urabá es diferente al bullerengue que viene de San Basilio de Palenque y otras zonas del departamento de Bolívar. Además, que la denominación de los géneros de bullerengue Chalupa y Fandango, es compartida por otros grupos instrumentales como los grupos de Gaita, Flauta de Millo y Banda en el Caribe Colombiano.

En este festival, dentro de las preguntas que formulábamos, estaba la que indagaba por el origen del bullerengue; sobre esto lo que percibía en una respuesta generalizada era

incertidumbre. De todas las respuestas, recuerdo una señora que dijo no saber de dónde venía el bullerengue, pero lo que sí sabía era cantarlo y bailarlo. Lo que significó esa respuesta en aquel momento para mí era la posibilidad de centrar la atención en la historia que el mismo bullerengue contaba en los cuerpos de quienes hacen bullerengue. La incertidumbre sobre el pasado del bullerengue encuentra certezas en las memorias que encierran las letras, los versos, la información consignada en los cuerpos negros de los bailadores y bailadoras bullerengueras, en la construcción de los instrumentos, en las formas y timbres del canto, en su forma de hablar, su humor y su forma de contar historias. Se abría para mí un mundo por explorar, un mundo persuasivo, interesante, consignado en las personas.

También recuerdo que las señoras nos contaban que algunos temas de Sexteto se cantaban también en el bullerengue y fuimos encontrando evidencias de que el Sexteto fue muy cercano al bullerengue, con similitudes en las formas verso y coro, evidencia de que los límites entre un género y otro, entre un país y otro, entre unos y otros, son imaginarios.

En esa ocasión conocí a dos personajes que acompañaban al grupo infantil de San Juan de Urabá: a uno de ellos le decíamos ‘Lucho’ y al otro -amigo hasta el día de hoy, Carlos Enrique Angulo-, ‘Carlos Quique’.



Carlos Enrique Angulo y Ainán Mariana Montes. San Juan de Urabá, julio de 2009.

Foto: David Montes.

Con ellos dos viví ese festival de bullerengue de una forma diferente, ya que conocí la fiesta, la playa, celebrar el encuentro. El penúltimo día de festival ellos dijeron que se devolvían ya para San Juan, porque no tenían más plata; entre todos reunimos para que se pudieran quedar, compartimos comida y pudimos estar todos hasta el final. Carlos Quique, quien es más hablador, nos presentó a quien -según él- era un gran tamborero del bullerengue: Emilsen Pacheco, director del grupo infantil de San Juan de Urabá. Esa fue la primera vez que nos vimos.





Emilsen Pacheco. San Juan de Urabá, junio de 2008

Foto: David Montes.

Nos lo presentó y él fue como siempre ha sido cuando conoce a alguien: reservado, de pocos gestos de comunicación y serio. Al día siguiente lo vi tocar por primera vez. Me sorprendió su fuerza, su rapidez y, por sobre todo, su toque genuino, único. No comprendía mucho de lo que su tambor sonaba porque no eran ritmos, ni repiques conocidos o “convencionales” para el tambor alegre, como los que conocía en mi experiencia previa con la música de la costa atlántica. La experiencia de estudiar el tambor brinda con el tiempo la posibilidad de identificar en un toque qué género se está tocando, de qué región puede ser, qué influencias tiene, la fluidez, técnica y experiencia de quien toca. Quedé intrigado por su estilo tan particular, tan persuasivo, era gustoso de escuchar y me atrapaba.

Otro día, haciendo entrevistas en un colegio, se dispusieron varios grupos de bullerengue a tocar y tuve la oportunidad de interactuar allí con ellos, tocando tambor. Me di cuenta esa

vez de que, además de los nervios y la confrontación que significa estar en un ambiente diferente al habitual, tenía en mi toque ciertas diferencias y contrastes con quienes tocaban en esa región de Urabá. Sentía en mí poca fluidez, poca estabilidad, dudas, poca fuerza, cansancio, no resistía tocar por mucho tiempo, sentía inseguridad y pocos recursos para tocar bullerengue. Lo que hacía provenía de mi experiencia con el alegre en la cumbia y la gaita, pero pude reconocer en ese momento la gran diferencia entre tocar estos otros géneros y tocar bullerengue, aunque todos ellos se toquen con el tambor alegre.

Momentos después de haber tocado y de hablar con Pacheco, recuerdo sus palabras. Me dijo: *“Te voy a decir algo para hacerte un bien: Tú tocas, pero tocas mal. Estás tocando y te sales. Tienes buenos golpes para el tambor, pero bullerengue... no sabes tocar.”*

Lo recuerdo con claridad y, aún hoy, él también lo recuerda. Ante esas palabras y, aunque la forma de hablar de Emilsen es fuerte y cruda, todo lo que decía era completamente cierto y yo lo sabía. Sus palabras no fueron más que un buen gesto y un honor. Lo que hice tocando no pasó por alto, por fortuna me habló. Eso no hizo más que generar una cercanía y una complicidad con él, ya que me mostró con ello cuán perceptivo era con cualquier toque de tambor. A medida que se aprende a tocar, se aprende a escuchar, a aprender viendo y escuchando, y cada toque de otra persona es acervo para la memoria y la asociación.

Una vez terminado el festival y en la despedida, quedó la invitación pendiente para ir a San Juan de Urabá, para conocer, visitar, aprender. Pasado un día, después de partir y estando con la gente del grupo de investigación en Arboletes, a 15 minutos de San Juan, llamé a Carlos Quique para ir a visitarlos y seguir hablando, ya en su casa. Llegué esa tarde y me hospedó en una casa de su familia. Me brindó comida y salimos más tarde a encontrarnos con Emilsen en una tienda. Allí tuve la oportunidad de descubrir un poco más quién era aquel tamborero: Un hombre humilde, noble, lleno de resabios y convicciones; un hombre sincero y celoso con su conocimiento, lleno de enigmas, relatos e historias por escuchar; un músico que genera complicidades musicales y con mucho saber de la vida.

Así empezó mi intriga y avidez por adentrarme en el bullerengue, con referencia en su saber y en lo que encierra todo su ser. Aquella tarde, en el parque de Necoclí,

transcribiendo en una etiqueta de cerveza, se abriría un camino de mucho tiempo buscando, husmeando; no imaginaba cuántos pasajes de mi vida transcurrirían en el bullerengue, como terminar participando en el grupo Bullerengue Tradicional de San Juan de Urabá como corista, luego tocando llamador, luego tocando tambor y ser ganador del premio a mejor tamborero en el Festival de Bullerengue de Puerto Escondido, como sucedió en el año 2012.

## **2.2. IR, VOLVER, REPENSAR, VIVENCIAR, COMPARTIR**

### **2.3. EL BULLERENGUE NO ES SÓLO MÚSICA**

Ahora que he contado por qué y cómo me encaminé en el acercamiento a la gente del bullerengue, voy a contar parte de lo que fue ese entender el bullerengue de una forma más amplia y extensa que solo la musical. Si bien, una forma de aproximación al bullerengue ha sido desde la disciplina de la música y lo sigue siendo, ya que es el campo que más domino y de mayor interés por mi oficio, sin embargo, esta sección desemboca en la necesidad de dar una mirada a un sinnúmero de eventos que están alrededor del toque del tambor, sin los cuales la música por sí sola carecería de sentido.

Lo que más había llegado a Bogotá sobre bullerengue por el año 2000 y conocí yo en esa época era el toque de bullerengue de Paulino Salgado “Batata” y de otros músicos con los que compartía toques, veía o aprendía como Deiver Narváez, Alonso Puello, Marco Vinicio Oyaga y Gilbert Martínez, entre otros<sup>3</sup>. De todos ellos me fui haciendo una idea de lo que era tocar bullerengue en el tambor alegre. Este se puede reconocer por la particularidad del

---

<sup>3</sup> Paulino Salgado “Batata”: Músico heredero de la tradición de los Batata, una descendencia de tamboreros de San Basilio de Palenque. Ha sido uno de los músicos más reconocidos de la percusión en Colombia e ícono del toque del tambor, a quien conocí seguí, aprendí, estudié y compartí con él en mis inicios como tamborero. Deiver Narváez: Bajista, tamborero y compositor barranquillero de un infinito talento, con quien tuve la oportunidad de convivir día a día durante tres meses tocando en Europa y aprendiendo el estilo del toque atlanticense colombiano. Alonso Puello: Maestro del tambor alegre, intérprete y tamborero de muchos artistas en el mercado musical comercial, quien fue mi profesor en la ASAB. Marco Vinicio Oyaga: Tamborero conocedor de la tradición musical del caribe colombiano, hijo de Totó la Momposina y director de su grupo, con quien tomé clases durante un año. Gilbert Martínez: Músico bogotano, quien aprendió de los gaiteros de San Jacinto, Batata y de su padre Gilberto Martínez, con quien he tocado durante varios años.

“canteo”, que es tocar con los dedos en el borde del tambor, y el “bajoneo”, un timbre que se logra con la totalidad de la palma extendida adentrada en el parche.

Adicional a esto, identificaba la danza de bullerengue como una coreografía de mujeres vestidas de blanco, que era representada por diversos grupos de danza folclórica o tradicional, como el grupo de Delia Zapata Olivella.

Conocía también el trabajo de Petrona Martínez, cantadora en auge por esa época, quien presentaba el bullerengue en conciertos musicales. En un taller de ella, al que asistí en la entonces Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), se expresó la idea de los inicios del bullerengue como una práctica de mujeres que, a escondidas, en los patios de sus casas, tocaban, cantaban y bailaban. Sobre esta presentación se suma la imagen de Petrona Martínez, una “matrona”, una mujer de presencia importante dentro de su núcleo social, con conocimientos de medicina tradicional, referente de autoridad y conocimiento.

Pero en las visitas al Urabá antioqueño y cordobés no encontré mujeres vestidas de blanco en coreografías ceremoniales, grupos musicales haciendo conciertos, ni toques de bullerengue como los que veía en Bogotá. El bullerengue se hacía de forma muy diferente; no era cantar, bailar o tocar sino todos ellos a la vez. Era vivir el bullerengue, ‘bullerenguear’ como la acción del bullerengue en todas sus facetas.

Los grupos de bullerengue que se presentan en las tarimas de los festivales son grupos numerosos de cantadores, cantadoras, bailadores, bailadoras, coros, tamborero, machero, (estos dos últimos, con contadas excepciones, por lo general son hombres). Su disposición es muy similar siempre, formando una medialuna de frente al público con centro en los tambores macho y hembra (llamador y alegre), los cuales están un poco más adelante y frente a los cuales salen a bailar. Siempre está bailando una pareja hombre-mujer y si alguien más sale a bailar uno de ellos se retira dando paso al que entra, quedando siempre únicamente una pareja. Esta es una disposición que se ha adoptado para que los grupos puedan presentarse en la tarima y es similar a la disposición que se adopta por fuera de los escenarios. Solo fuera de las tarimas no se piensa en “dar la espalda al público”, porque este no existe, sino una sola fiesta de bullerengue.



Grupo Tradicional Brisas de Urabá. Puerto Escondido, Córdoba, junio de 2007.

Foto: Inti

Hay dos espacios diferentes donde se hace bullerengue. Un espacio es la presentación de grupos de bullerengue. Otro diferente es cuando se forma una rueda de bullerengue. Hablo de “rueda” cuando me refiero a la ocasión (al margen del escenario) en la que confluyen varias personas en torno al canto, el baile y el toque de bullerengue. Rueda, por la disposición espacial de quienes participan en ella, aunque en esa idea de círculo perfecto es bastante difusa en la práctica real. Es más una reunión concéntrica en torno al tambor. Entre más numeroso es el grupo más grande es la rueda. La denominación rueda es compartida por el bullerengue con otros eventos de la costa atlántica como la cumbia o el fandango de banda en Córdoba. Hablo de la rueda de bullerengue cuando me refiero al evento no escénico en el que confluyen varias personas en torno al canto, el baile y el toque de bullerengue.



Rueda de Bullerengue. Puerto Escondido Córdoba, junio de 2007.

Foto: David Montes.



Rueda de Bullerengue. Puerto Escondido Córdoba, junio de 2007.

Foto: David Montes.

Algo que no encontraba yo al fijarme solo en la música, era la relación que hay entre la música y la danza; entre el sonido y el movimiento. Simplemente abstraía yo del bullerengue lo que sucede en muchas músicas y es que algunos tocan y otros bailan sobre ese ritmo. Fue Emilsen Pacheco quien me explicó la verdadera relación entre el tambor y los bailadores. Dice Emilsen y también Jesús Pacheco, su hermano y reconocido bailarín, que el tamborero es quien manda a los bailadores. Cuando el tamborero hace repiques, los bailadores hacen más “pases”, que son figuras diferentes al paso normal. Y cuando el tamborero sienta su toque, recoge o cantea, que es hacer un toque más calmado, los bailadores deben estar más calmados y reposar sus movimientos. Tener la experiencia de tocar tambor para que bailen Emilsen o Jesús Pacheco es descubrir cómo puede existir una conexión, entre lo que hace el tambor y lo que el bailarín responde imitativamente. Es por eso que pensar el bullerengue desde el tambor no es solo la operación de tener una baraja

de repiques o revuelos para irlos desplegando en el transcurrir de una pieza musical. En el toque del tambor hembra del bullerengue entran las miradas, de quienes están participando, el ánimo de los coros en su intensidad y fuerza, el cantador que improvisa con melodías y versos diferentes cada vez, los bailarines, los gestos de todos los que participan. Todo esto sucede alrededor del tambor, ante lo cual, lo que hace el tamborero es dejar fluir y seguir el orden que dictan los acontecimientos.

Esta es, por supuesto, una forma de entender la música de forma diferente. Y por ello la mirada exclusiva en lo musical no es suficiente para entender una expresión como esta. Es necesario bailar, cantar, tocar tablas, totuma, observar, comparar, memorizar, comprender, indagar, recordar, sentir, aprender, enlazar, concatenar, hablar, confirmar, entre muchas otras acciones adicionales a solo tocar. En el contexto de los estudios de folclore existe la clasificación de bailes cantados, denominación que alude a lo que pasa en tradiciones como la del bullerengue o la tambora, donde la música y la danza se dan simultáneamente.

Lo que quiero mostrar acá es el salto que mi indagación fue dando, desde un provechoso acercamiento a la música hasta poder observar la infinita inspiración para toda vitalidad de quienes intervienen en el bullerengue. A su vez, reflexionar sobre mi aproximación musical al bullerengue me hace valorar el lugar de los recursos técnicos que permiten mayores desarrollos en el aprendizaje de ésta expresión cultural.

El no ser nativo del contexto bullerenguero -a diferencia de aquellos que han vivido esa experiencia desde de la infancia- me ha significado mucho menos tiempo en resolver la iniciación técnica en la ejecución del tambor, gracias a los estudios musicales. A su vez, el ejercicio técnico descontextualizado que viví en la academia toma sentido al poder trascender del estudio a la vivencia en la amplitud del bullerengue.

## **2.4. VOLVER A LA MÚSICA**



Paso ahora a relatar los recursos y dinámicas que he encontrado en esta aproximación musical, donde se entrecruzan las cercanías estéticas al estilo de Emilsen Pacheco y mi apropiación del toque de bullerengue en el tambor. En esta investigación he utilizado el recuerdo para la recuperación de la experiencia vivida, a través de mis narraciones –pues como lo relataba anteriormente decidí abandonar los recursos como apuntes, memoria de imagen o audio y me dediqué a propiciar espacios de vivencia. Desde la primera vez que Emilsen me vio tocar, siempre me ha dado consejos y comentarios de la forma como lo hago, además de animarme para aprender también a cantar y a bailar, así lo he hecho y así lo hacen los bullerengueros. Ellos aprenden de todo para entender la expresión en su conjunto, pero siempre hay algo en lo que se tiene un mejor desempeño y eso va marcando los roles en los que cada quien se desenvuelve. Desempeñar un rol con frecuencia corresponde a una habilidad sobresaliente que se tiene con respecto al colectivo. En mi caso, ese rol es el de tocar el tambor. Y la indagación por tocar el tambor en el bullerengue me ha llevado por varios caminos.

Uno de esos caminos ha sido enmarcarme dentro de la perspectiva estética de Emilsen Pacheco, la cual es afín a la mía. Su estilo tiene una particularidad con respecto a otros géneros musicales de la costa atlántica donde interviene el tambor. Dicho estilo y dicha particularidad está en las figuras rítmicas que describen sus revuelos, así como la forma de cantar que propone una recogida diferente a la de estilo bullerengue de Bolívar o del porro de Gaita. Esta recogida o base, como es llamada en otros contextos, tiene un uso diferente del bajoneo o fondeo, ya que si bien está presente en las variaciones de la base, no tiene el ritmo característico. Sus revuelos generalmente no acuden a subdivisiones ternarias irregulares sobre los ritmos binarios como el bullerengue sentado y la chalupa. Son además revuelos cortos y explosivos. La razón para esto no tiene un origen exclusivo en el toque del tambor sino en su relación con los bailarines, con el cantador y con la densidad del tema o “canción”.

Dado que el tamborero en sus recogidas y canteos “ordena” a los bailadores su forma de bailar, los revuelos no pueden ser tan largos para no agotar la recursividad y el físico de los bailadores, así como también para no tapar o “ahogar” el pregón del cantador. El tambor

incide directamente en la regulación de la calma y la actividad en la rueda de bullerengue. Pero también es increpado a aumentar dicha actividad por los coros, los bailadores, los cantadores y por el mismo llamador, cuando el tambor está muy calmado o falta de fuerza. Es por eso que quien toca el tambor tiene una forma particular de interpretar los flujos de dinamismo que se dan en una rueda de bullerengue. Desde la estética de Pacheco, es preferible hacer muchos canteos antes que muchos revuelos para el bullerengue sentado y el fandango. Esta particularidad me atrapó estéticamente porque propone una diferencia entre los estilos, similares unos con otros, de los géneros de la costa atlántica. En el bullerengue, tocar el tambor hembra es dialogar con los movimientos y expresión de los bailadores; con la constancia, fuerza y llamados del tambor macho; con los pregones del cantador; con la fuerza y el ánimo de los coros. Esto me propuso retos diferentes a los que siempre tuve para tocar tambor; era eso, además del ritmo, la técnica, la propiedad de los revuelos bullerengueros, la resistencia muscular, la pertinencia de los silencios. Ambas formas de aproximarme eran indispensables. Era tocar bien el tambor, pero además tocarlo bien en el contexto del bullerengue. Por eso, de todos los estilos, decidí adoptar uno, el de Pacheco.

Adoptar una forma de tocar el tambor me suponía varios retos, unos afines a mi condición técnica en desarrollo y otros afines a la apropiación del estilo bullerengueros. Entre ellos los desarrollos aún en proceso, como la claridad de los revuelos, la claridad de cada timbre y sus contrastes, la resistencia muscular, la pertinencia de los revuelos en contraste con la base, la diversidad de recursos rítmicos para improvisar.

## **2.5. TOCAR EL TAMBOR, TOCARME A MÍ**

El primer reto que empecé a abordar fue el aprestamiento físico y técnico sobre el tambor. Ésta tarea la venía realizando desde hace ya un tiempo, anterior al encuentro con el bullerengue. Sin embargo fue en los contextos vivos de la música donde empecé a sentir la falta de fuerza, resistencia muscular, de recursos técnicos y estilísticos para tocar. Una cosa

es tocar estudiando solo en la casa, otra cosa es hacerlo en el contexto de una rueda de bullerengue.



David Montes. Puerto Escondido Córdoba, junio de 2007.

Estudiar el tambor en Bogotá, de la forma como lo viví en la universidad, me había brindado varios recursos valiosos. Mi experiencia universitaria como estudiante de percusión en el tambor se fundamentó en algunos insumos técnicos sobre la postura, la colocación de las manos en el tambor y la calidad de los timbres como “quemao”, abierto, bajoneo, canteo, entre otros. También en el conocimiento y reproducción de los ritmos o géneros. En este punto el trabajo consistía en poder tocar la base e improvisar. Para la base hay un seguimiento muy preciso del ritmo y los timbres por parte del docente; es una célula rítmica que se debe imitar lo más fielmente posible. Para la improvisación, en el caso de mi experiencia como estudiante, se me daba la “libertad” de tocar según mi posibilidad de hacer lo que quisiera. Pongo libertad entre comillas porque en realidad a la hora de improvisar me sentía maniatado, sin recursos para hacerlo. “*¡Improvise!*”, era para mí una orden que no podía surgir de la nada y, aunque intentaba improvisar con los recursos que la

métrica permite, no bastaba eso para acercarme al estilo del género base. Y así transcurrió esta vivencia la mayor parte del tiempo en la universidad, por lo cual una de las preguntas que llevaba en la mente al tener las vivencias en las regiones era: ¿cómo desarrollar mis posibilidades en el instrumento?

Para el caso del tambor en el bullerengue, fue de la siguiente manera. La primera solución que me propuse fue que, no teniendo yo el nivel técnico para tocar como lo hacían los maestros en las regiones, debía ponerme a estudiar para alcanzarlo. Por eso mi primer acercamiento siguió siendo el de la lógica predominante en mi estudio universitario: seguir ejercitando el estudio frecuente del instrumento para lograr un nivel más complejo en la ejecución.

¿Cómo pasar de abiertos a quemados más rápidamente y viceversa; cómo mejorar en la velocidad y claridad de los golpes; cómo hacer combinaciones de timbres que me implicaran mayor dificultad y destreza para incorporarlos a mi forma de tocar? Y de esta forma transcurrían horas y días de estudio con el tambor junto al metrónomo, o al equipo de sonido en pocas ocasiones. Cuando se puede apreciar el desarrollo en los cambios que se logran al tocar, se siente satisfacción. Pero esto pasa tocando en la casa y, cuando después de este estudio, tocaba con los grupos en las presentaciones, en las ruedas, ¿qué pasaba? Pues aún tenía cosas que no fluían y ahí la satisfacción era parcial, porque sentía mayor disposición técnica pero faltaba algo, lo cual me frustraba un poco y a la vez me retaba.

¿Qué era entonces eso que seguía faltando? Era el desequilibrio aún presente por no poder balancear y unificar mi corporeidad en la tensión entre el estudio técnico y la vivencia. Empecé a fijarme entonces en cómo estaba tocando en el contexto real y notaba que no tenía fluidez, que tenía capacidad en las manos para tocar pero no sabía qué tocar. Por ese entonces Emilsen me increpaba, como siempre, con sus valiosos consejos y observaciones, lo cual representa una gran ventaja y un privilegio.

Pasado el festival de Bullerengue de Puerto Escondido de 2006, Emilsen me decía que estaba tocando bien en ese momento y que ahora no estaba tocando tan bien. Esto obedecía a que para el festival estuve estudiando y preparándome. Meses después estaba ya fuera de

forma. Entonces empecé a fijarme en que sí es posible lograr, con la preparación, un estado óptimo para tocar. Tocar el tambor es un ejercicio exigente y cuando esa acción no se repite con constancia, no se tienen los mismos alcances. Empecé a darme cuenta de que los ejercicios técnicos iniciales quedan en la memoria y con poco tiempo de recordarlos vuelven a emerger. Pero en las capacidades que habitaban mi corporeidad seguía necesitando un complemento que me permitiera habitar y ser habitado por el bullerengue.

Para poder desplegar esos recursos era necesario atender a aquella dimensión física de mi ser, que me permitiera dominar la fuerza, la resistencia y vencer el cansancio. Esta reflexión tuvo implicaciones en las demás dimensiones de mi corporeidad, porque, el hecho de ser consciente de no tener un estado muscular propicio para tocar, hace pensar en la vida que se lleva en la ciudad, en contraste con la vida de campo, la diferencia de los cuerpos que están adaptados a un trabajo físico más exigente, en contraste con nuestras costumbres cada vez más sedentarias. En consecuencia a toda esta reflexión, vino una atención especial a mi corporeidad y una conciencia de los músculos que intervenían con mayor presencia en el toque del tambor sobre los cuales estaba recayendo el cansancio y la fatiga.

El resultado de todo este proceso fue muy beneficioso para mi desempeño. Logré una gran fluidez y facilidad para tocar posterior a estos periodos de entrenamiento y estudio. La fuerza con la que debía tocar el tambor, que es importante en esta música, era mucho mayor y tenía más tiempo de duración. Es normal que tan pronto uno se sienta a tocar el tambor lo haga, por la emoción, con mucha fuerza e intensidad. Después de un momento esta intensidad y fuerza disminuyen por el cansancio, así como también disminuye la claridad del ritmo y los timbres. El estudio técnico y muscular hace más paulatina esta disminución. Permite por ende que se tenga mayor claridad rítmica, tímbrica, fuerza, volumen, intensidad, velocidad. Esto desemboca en una sensación de plenitud y satisfacción por la realización de lo que se anhela plasmado en música y movimiento, cuando se engrana en un contexto como el del bullerengue. El cuerpo se percibe de una forma diferente, en términos del placer que produce traducir los pensamientos en movimientos engranados a la realización de una intención colectiva, expresada por el bullerengue.

Ahora, volviendo al papel que en aquel momento jugaba todo esto en el complejo del bullerengue, yo iba adquiriendo, entonces, más herramientas para apropiarme y aprender esta expresión que me había propuesto. Y esos hallazgos los iba contrastando en los encuentros con el bullerengue y con Emilsen. La contribución del estudio técnico y muscular es innegable, él también lo notaba y me decía “estás practicando”. Sí, el cambio es evidente; pero aún quedaban cosas por mejorar.

## **2.6. TOCAR TAMBOR EN EL BULLERENGUE, TOCAR BULLERENGUE**

Si bien, antes tuve que depurar aspectos que me permitieran tener un desempeño deseado y eso me implicó un estudio de mí mismo, ahora se abría la necesidad de adoptar el estilo y la estética del bullerengue. Hay tantos estilos y estéticas de bullerengue como bullerengueros. Por eso, siendo foráneo con respecto al mismo, decidí tomar como senda el estilo y la estética de Pacheco, por varias razones: nuestra cercanía personal, su reconocimiento en el ámbito bullerengüero como sabedor y el gusto mío por la forma como hace bullerengue. Es una similitud en la estética, ya que, de muchos estilos bullerengüeros que conocí, éste en particular me cautivó.

Pero fue solo hasta ese momento que empecé a fijar mi atención en el estilo. Lo que tocaba antes siempre fue un revuelto de estilos del formato de cumbia, gaita, bullerengue de diversos lugares (millo, gaita y clarinete atlanticense, bolivarense, magdalenense, cordobés). Esto representó para mí una nueva etapa, fue el final de aludir solo a la memoria, al recuerdo y al cultivo de lo interpersonal.

Hubo un detonante que marcó un hito en esta nueva iniciativa, fue un consejo de Emilsen. Él me increpaba alguna vez en su casa sobre mi proceso, me decía “*tú no quieres aprender, tú no anotas nada, no grabas; todos los que vienen por acá graban, se llevan toda la información y a ti nunca te veo haciendo eso*”. Él dice que me regaña porque quiere que yo aprenda. Para mí, lo que él llama regaños son grandes consejos y son además un gran abrazo y tenía toda la razón con lo que me decía. Me puse entonces en la tarea de imitar su

estilo como ejercicio de aprendizaje, aun cuando sabía que tocar idéntico a otra persona no es posible, ni debería ser el objetivo final. Encontré entonces en la imitación un derrotero para el cultivo de mi propio toque. Coincidió por esa época el lanzamiento del disco de Emilsen y del Grupo Bullerengue Tradicional de San Juan de Urabá que lleva por nombre: *¡Bulla! Emilsen Pacheco + Tradición Bullerenguera De San Juan De Urabá*. Ese ha sido el referente sonoro que he usado para estudiar los toques de Emilsen, al lado de su toque en vivo, del cual también he aprendido mucho. Escuchar este disco con la claridad que la grabación brinda, me permitió determinar los toques de Emilsen, en sus timbres y ritmo. Cuando me quedaba alguna duda de esto, la cotejaba al verlo tocar.

Con este disco observé varias cosas. Los tránsitos entre las recogidas y los revuelos, de qué forma se pasaba de uno a otro, las bases que Emilsen hace y cómo las varía, sus revuelos y cómo los combina. Este campo es tan extenso, que tan solo con este disco no termino de descubrir algo diferente cada vez que lo escucho. Ha sido un aprendizaje muy valioso que va quitando un velo tras otro, descubriendo, escudriñando cada detalle con el oído. Muchas han sido las formas de hacerlo:

- Oír y disfrutar la grabación mientras me dedico a otras actividades.
- Escuchar la grabación, con la atención centrada exclusivamente en ella.
- Tocar sobre la grabación.
- Escucharla y detenerme en algún repique.
- Estudiar los repiques por aparte, buscando formas de insertarlos al toque.
- Escuchar y transcribir o escribir alguna guía de los repiques, para estudiarlos por separado.
- Tocar lo que va quedando en la memoria para practicar.

Aparte de todas estas formas, me quedan otras que no he podido realizar por tiempo, ya que requieren más elaboración, espero en algún momento realizarlas como parte de este proceso de estudio que aún continúa. Ellas son:

- Transcribir para apreciar comparativamente las recurrencias que tiene Emilsen Pacheco en sus toques.
- Disponer las transcripciones y escritos en piezas estructuradas a manera de estudios.
- Crear un sistema de práctica con la aparición modificable de repiques, bases y variaciones.

## 2.7. FESTIVALES COMO TAMBORERO DE SAN JUAN

Después de haber participado en algunos festivales de Puerto Escondido haciendo coros y tocando el llamador con el grupo Bullerengue Tradicional de San Juan de Urabá, un día Emilsen me propuso que fuera el tamborero del grupo, en el festival de Necoclí en octubre de 2011.



Grupo Bullerengue Tradicional de San Juan de Urabá. Puerto Escondido Córdoba, junio de 2007.

Foto: David Montes.



Esto me sorprendió, pero a la vez me alegró, porque fue algo que siempre deseé. Por supuesto, acepté de inmediato, aún con dudas de poder cumplir este rol con suficiencia, pero con la certeza de tener una gran oportunidad de encarar una situación que me confrontaría afectiva, emocional y profesionalmente, además de un gran aprendizaje. Este rol ya lo había cumplido en ciertas ocasiones no formales con el grupo, en ensayos, prácticas, o ruedas, pero nunca en una tarima y sabía que la exigencia allí era mayor. Por eso no era nuevo para mí ser tamborero en el grupo, pero sí lo era cumplir el rol oficial con el grupo ante un festival. Otro aliciente que me daba más tranquilidad era que el festival de Necoclí no era concurso y eso propone una forma diferente de relacionarse y de estar, tanto a nivel interno del grupo como con las otras delegaciones. El no ser concurso elimina la tensión de competir y libera del compromiso de ganar.

Me preparé por un tiempo, como he descrito anteriormente, en todos los aspectos posibles. Los días antes del festival constituyeron un tiempo en el cual mi ser por completo se puso en disposición para ello, buscando espacios para tocar tambor, escuchando música y practicando. En esa ocasión el punto de encuentro con Emilsen no fue su casa de San Juan, como habitualmente hacíamos, sino en Mulatos, una población en las intermediciones de la carretera que de San Juan conduce a Necoclí. Esto fue porque había un equipo grabando el documental *La Ruta del Bullerengue* y al momento de mi llegada a San Juan ya habían partido todos juntos. En Mulatos nos encontramos y desde allí viajamos todos juntos hasta Necoclí, cantando, tocando, en un constante hablar, gritar y reír que no tuvo un solo momento de silencio hasta la llegada.

En Necoclí nos ubicaron en el salón de un colegio, lugar para el cual los grupos deben llevar colchonetas, hamacas o estereras para acostarse; les dan un candado para el salón y “fichos” o boletas para reclamar las tres comidas durante cada día de estadía. Hay que mencionar que las condiciones para estar en estos festivales son bastante difíciles, por el tema de dónde acostarse, el agua y por la alimentación. El agua es siempre escasa y se opta por sacar de un tanque por baldes para bañarse en el patio del colegio. Aun así, quienes estamos allá ponemos estas vicisitudes por debajo del encuentro y del bullerengue mismo,

que es la razón principal para ir. Allí en el colegio, los grupos se disponen para estar y practicar, de forma que se propicia el encuentro. En las prácticas de un grupo siempre llegan personas de otros grupos a ver e interactuar. Los niños comparten, juegan y piden consejo a los mayores, como se registra en los videos grabados de este festival. También es un lugar donde se habla del bullerengue y de la organización del festival, lo cual siempre es tema de controversia. Se intercambian o venden discos, se parrandea, se pelea, se corteja y se conocen los bullerengueros.

Fue en este festival donde noté la tendencia a sacar discos de los grupos de bullerengue y la importancia que esto tiene en los semilleros o grupos de niños, ya que estos practican generalmente con grabaciones. En estas prácticas y presentaciones son los materiales grabados los que más están influyendo en los imaginarios y estilos de los nuevos bullerengueros, así como también de los adultos.

El festival tiene varias actividades programadas como el desfile, el foro y las presentaciones en tarima. Sobre ellas existen varias percepciones: sobre el desfile, es una práctica que se remonta a las alboradas y caminatas que en otra época tenían la función de pasar por las casas del pueblo, para convocar a los bullerengueros.

El otro espacio que se plantea es el foro. Este espacio propone un tema, en torno al cual algún invitado desarrolla un contenido y se abre la participación del público asistente. También a este espacio se convoca a todos los grupos e integrantes. En esa ocasión el foro estuvo destinado a la exposición del tema afro en general.

Sobre las presentaciones en tarima, mi atención siempre ha estado centrada en los grupos de bullerengue, ya que alternan también grupos de otros formatos como gaita y grupos de danza folclórica y tradicional que presentan un trabajo más coreográfico. La presentación es el punto central. Ya siendo de noche y después de esperar un rato detrás de la tarima, subimos a ella. Jesús Pacheco al subir siempre cambia la ubicación de los micrófonos cuando estos han sido puestos de frente a los tambores y los reubica poniéndolos a los lados, ya que de la otra forma los bailarines no pueden llegar hasta el tambor, es decir, los micrófonos se interponen entre los bailarines y los tambores o los tamboreros. Durante la

presentación recuerdo haber sentido la exigencia física que pide el momento y esto es más por la emoción. El toque es un toque a todo dar, sabiendo que son dos o tres temas solamente los que se interpretan. La fuerza que se imprime allí es total y no se escatima en tocar suave o guardar fuerzas. Pero también exige un control entre hacer revuelos y recoger, ya que no se puede tapar al cantante, no se puede extralimitar en revuelos para los bailarines y no saturar de intensidad y densidad con el tambor.

En esa ocasión sentía con satisfacción cómo la preparación surte efecto para poder tocar con más amplitud el tambor en términos de movimiento, resistencia y claridad. Esto permite que los toques del tambor tengan mayor propiedad, que amarren al grupo, que sean más estables en términos de velocidad y engranaje con el machero; que ese habitar del cuerpo más preparado, dispuesto y consciente del bullerengue permite descubrir todo lo que sucede alrededor con los coros, los bailarines y el cantador. Emilsen en ese festival, luego de las presentaciones en tarima, me dijo que nunca canteara en la chalupa. En medio de la sinceridad cruda y escueta de Emilsen y comentando sobre el desempeño del grupo en el festival, me dijo que él se sintió bien y que *“hicimos las cosas bien”*, como suele decir. Los comentarios recibidos sobre el grupo también fueron buenos. Recuerdo uno comentario de un viejo bullerengüero que en la calle le dijo a Emilsen *“te tenías guardado tu gallo fino”*.

En una rueda en la calle, una vieja bullerengüera de Turbo iba a empezar a cantar y cuando me vio sentar al tambor me dijo, *“si no sabes tocar, ni cojas ese tambor porque dejo de cantar y me voy”*, aceptando el reto, me senté. Lo que sucedió fue que juntos tocamos y cantamos en la noche y ella asentía con su gesto mi forma de tocar. Otro grupo también del Urabá antioqueño, me pidió el favor de que los acompañara tocando el tambor con ellos en tarima. Fueron todos estos gestos que me hacían sentir por diferentes lados la aprobación de lo que estaba haciendo. Y esa fue la impresión y el balance que quedó al terminar el festival. Emilsen me dijo que todavía hay detalles en mi forma de tocar que se debían pulir.

Fue además un festival en el que, sin la presión de concursar, se puede parrandear con tranquilidad, cosa que hicimos la penúltima y la última noche, en las que pasamos momentos muy agradables con la gente del grupo y en especial con Emilsen y Jesús

Pacheco. Estos fueron los buenos recuerdos del festival 2011 en Necoclí, queda el sabor de haber hecho un buen festival, de haber cumplido bien y además de aprender, haber disfrutado.

Tiempo después fui invitado por Emilsen para ser el tamborero del grupo en el festival de María la Baja, el cual dejó de igual forma un recuerdo imborrable. La alegría de siempre de Jesús Pacheco, el saludo particular casi en otra lengua y de otro mundo, en jerga de “Kinkón” (Carlos Contreras), Emilsen, “Blacho” (Blasina Contreras) “Sangri” o “Sangrijuela” (Julio Ruiz), “Luchy” (Luz Yeidis Pacheco), “Pachi” (Francisca Julio). Los cruces con la gente de otros pueblos y caras conocidas que se vuelven a encontrar años después. Pero también los contrastes con un festival difícil de vivir para mí. El tema de la alimentación y el agua fue tan complicado que hubo varios intoxicados, incluyéndome.

Una de las niñas intoxicadas del grupo de Arboletes fue a parar al hospital del pueblo y, siendo la última noche del festival, se soltó el suero que le habían puesto ante la avalancha de vómito y diarrea -que nos dio a todos los intoxicados. Ella se fue a buscar su traje bullerengero y se subió a la tarima a bailar con su grupo, aunque duró muy poco tiempo porque al rato y por su debilidad se desplomó desmayada y le tocó volver al centro de salud.

Los eventos de este festival fueron dos foros, el desfile y tres presentaciones en tarima, cada una destinada a exponer uno de los subgéneros o ritmos del bullerengue como son bullerengue, chalupa y fandango. En el primer foro se hizo una charla, descontextualizada para muchos de los asistentes, quienes desconectados y ante la impuntualidad terminaron yéndose.

Gran parte del festival y de la energía de los grupos se centró en el descontento y el malestar por la desorganización. Para el desfile se citó en un lugar que luego fue cambiado para otro sitio a las afueras del pueblo, cerca de la carretera, después de dos horas de tener a los grupos esperando bajo el rayo inclemente del sol (grupos con adultos mayores). En este transcurso ningún organizador se hace presente y todo lo que circula son voces tergiversadas de razones por teléfono con informaciones encontradas. Las presentaciones

fueron lo mismo en organización. Tengo muy claro en mi mente la imagen del afán de Emilsen y los demás integrantes del grupo por alistarse diligentemente en horas de la tarde para cumplir la cita en el parque principal del pueblo para la presentación en tarima y el contraste recurrente de esto con la hora de inicio del evento, que era cuatro o cinco horas después, con los grupos ya cansados, los trajes sudados, sucios de polvo, barro, los maquillajes corridos, la gente con hambre y sed. El desgaste de esperar y esperar por horas para ver cómo paulatinamente se alista el sonido, se dispone la tarima y finalmente entrada la noche llegan los jurados. Tanto así fue el retraso, que en la última noche los mismos operarios del sonido no siguieron prestando su servicio ante la impuntualidad y el retraso exagerado de la organización y se terminó a grito herido dando el veredicto en la tarima. Para el segundo foro citaron a los grupos a las 7 de la mañana, sin desayunar y empezó a medio día en un Kiosco en las afueras, donde no había para dónde coger. Los jurados expusieron varios de sus pensamientos en torno al bullerengue, como la necesidad de que los cantadores tradicionales aprendieran del canto lírico, o pedir a todos los tamboreros que tocaran igual.

En este festival le fue dado a Emilsen el premio a mejor tema inédito por “Voy a hablar con Dios” y a Jesús Pacheco el segundo puesto en la categoría de mejor bailador. Sin embargo, bastante amargo es el recuerdo que queda de ese festival. Desilusión por ver el descuido de uno de los tres únicos festivales de bullerengue. Veía también cómo trataban tan diferente a los foráneos e investigadores, como un grupo de compañeros y estudiantes de la ASAB de un semillero de investigación, a quienes brindaron buen hospedaje y alimentación, mientras los bullerengueros de más edad, deshidratados e intoxicados dormían en el piso, sin agua y sin comer bien. Personas mayores, que aun teniendo que viajar por muchas horas desde ciudades como Apartadó o Chigorodó, llegan a pasar tres días en estas condiciones.

Mi gratitud fue más grande con Emilsen cuando, aun después de la amarga experiencia de María la Baja, me llamó para ser el tamborero del grupo en el festival de Puerto Escondido en 2012. Con este completaba el recorrido como tamborero del grupo por los tres festivales de bullerengue.

De aquella vez recuerdo haber llegado en avión a Montería y desde allí a San Juan. Siempre que hay un encuentro anterior al festival la seguridad es mayor, porque es posible encontrarse tocando, practicar. Recuerdo haber llegado en moto a la casa de Emilsen y él, que estaba acurrucado haciendo algo afuera de su casa, me recibió con una enorme sonrisa. Recuerdo también ser muy consciente de cómo el olor del campo, del monte costero, también me pone en un escenario diferente que no es el habitual de Bogotá. Es un olor de aire caliente, de plantas, de naturaleza, de mar, que seguramente asocio con una situación de vida diferente, con vacaciones, distensión, con una temporalidad y una disposición diferente para hacer las cosas. No pasó mucho tiempo desde que llegué para que sacaran los tambores y llegaran Jesús y Julio. Después de este primer encuentro, Emilsen se sintió bien con mi toque y me dijo que estaba tocando bien. En esa disposición y con esa buena sintonía nos dispusimos a viajar.

En el camino a Puerto Escondido había una inundación que cubría por completo un tramo, unos 50 metros de carretera. Me sorprendía cómo de todos los carros, que iban quedando obligatoriamente parados por ese hecho, iba saliendo gente a hablar como si fueran conocidos de muchos años, contando historias y comentando con bulla y gritos todo lo que sucedía, mientras los carros que podían se atrevían a atravesar la inundación. Finalmente, lo que fue un hecho para mí novedoso y lleno de asombros, relatos y sorpresas en la algarabía, era para ellos cuestión de rutina y de esperar a que el agua bajara, como finalmente sucedió en un lapso de media hora.

Habiendo llegado a Puerto Escondido y gestionado el lugar de alojamiento, nos fue asignado el salón de un colegio cercano a la tarima, con agua para bañarse a totumadas. La alimentación de este festival se asigna por medio de familias, que en sus casas reciben a los grupos y así, además de generarse un vínculo y una intención diferente con quien prepara los alimentos, es mucho mejor la comida, en calidad y cantidad.

Este festival fue muy masivo, ya que por ser la edición 20 la organización quiso invitar a tantos grupos como nunca había habido antes. Hay que anotar que las delegaciones deben llevar una reina y participar del reinado, el cual ocupa un lugar importante y es parte del

enlace –junto con los conjuntos vallenatos- del factor económico, la venta de licor, la activación del comercio, la economía del pueblo y la popularidad del alcalde. Gran parte del desfile se ocupa en las reinas y en este, al lado de las bandas, los grupos de bullerengue quedan relegados y rezagados.



Reinas del Festival. Puerto Escondido, Córdoba. Junio de 2007.

Foto: David Montes.

A Emilsen le gusta, cuando estamos caminando o desfilando, hacer muchos fandangos, pues, según él, es el ritmo que se utilizaba para desfilan. Al haber tanta gente y tantos grupos, tanto en el desfile como en la alborada se confundían los grupos y nos turnábamos el tambor para tocar. Había una conexión especial con Jesús. Él me habló de cómo se sentía bien bailando cuando yo tocaba el tambor, decía que “*cuando me pide, yo le doy*”, es decir que con su gesto, cuerpo y expresión me pide revuelos y la duración, cierre y recogida de

estos acoplan bien con su paso. También me decía que lo que me faltaba era seguridad y convicción.

En estos dos festivales entendí, como nunca, al subir a la tarima, la importancia del apoyo del machero, en la firmeza de su toque, en su mirada, en su atención, ya que él con el tamborero determinan el acople, la velocidad, la fuerza y la contundencia de la música. En ambas ocasiones Julio o “Sangri”, como a veces le llamamos, subió borracho y casi dormido para la tercera presentación, entonces, el no integrarse a la velocidad y la fuerza con la que se toca, sino tocar casi durmiendo, no deja que el tamborero toque cómodo y por ende todo el grupo trastabilla.

Dos noches, de las cuatro que pasamos allí, estuvimos tocando. Una costumbre que tiene Emilsen es que, si salimos juntos, está pendiente de dónde estamos y para devolernos insiste en devolernos juntos, para cuidarnos, a menos de que alguien insista demasiado en quedarse. También es costumbre de él, por experiencias anteriores, que si saca un tambor, al irse a dormir se lo lleva, así le ruegan que lo deje, ya que así ha perdido varios tambores.

En ese festival, durante la premiación, nos sorprendieron cuando anunciaron mi nombre al dar el premio a mejor tamborero. Fue algo que no esperaba y que, aún con la rareza de los premios que se entregan en los festivales, fue un gran honor y una alegría, porque así no hubiera sido el mejor, era un reconocimiento que hacía la comunidad a mi acercamiento al bullerengue. Emilsen dijo con sinceridad “*lo hicimos bien*”.

Así han transcurrido 10 años de caminar en el bullerengue.

### **3. CAPÍTULO II: CORPOREIDAD, BULLERENGUE Y EMILSEN PACHECO**

Este capítulo tiene el propósito de presentar las categorías que estructuran la mirada que propongo sobre mi experiencia. Ellas son *Corporeidad*, *Bullerengue* y *Emilsen Pacheco*.



### **3.1. CORPOREIDAD: La apertura a los intercambios y relaciones humanas en mi experiencia con el bullerengue**

Una persona sentada, quieta, encorvada, pensando, dirigiendo la mirada hacia las palmas de sus manos abiertas sobre sus piernas, fue levantando lentamente sus ojos al frente para descubrir a los demás, al mundo, y termina de pie, en movimiento, siendo, bailando, tocando, cantando, atenta a lo que sucede en cada momento, con cada quien y en cada lugar.

La anterior es la situación que describiría el proceso de transformación que ha transcurrido en mi mirada, desde observarme a mí mismo hasta apreciarme en el mundo, en la perspectiva de la relación con los demás; desde observar mi formación disciplinar hasta ver el mundo en su complejidad; desde buscar figuras rítmicas hasta encontrar una cultura con sentido de vida; desde el mucho pensar hasta la amplitud de ser.

Haber escrito el relato me puso enfrente de varios aspectos de los que no era consciente, los cuales me hacen valorar la experiencia vivida y tener un mapa más claro del recorrido. Uno de ellos es el valor de la experiencia académica y las herramientas que ella brinda para abordar el conocimiento que se busca. Otro de ellos es la fortuna de los hallazgos que, en la interacción con otras personas, me llevaron a encontrar un complemento a la experiencia académica, tanto en el bullerengue como en otras situaciones de vida.

Ahora, en perspectiva veo que mi búsqueda musical inicial era cerrada de foco, con un matiz lógico y anclado en una racionalidad desnuda, de la cual el resto de mi ser colgaba como partes fragmentadas que, aún vivas, estorbaban por desuso, por la incapacidad de enviarles vida. La vida misma con el tiempo ha ido dinamizado las experiencias y atando las partes fragmentadas, sumando ser, dejando un sabor más placentero a mi existencia y ganas ávidas de más vida.

Por otro lado, es también la ruptura disciplinar hacia una vivencia que desborda el concepto mismo de disciplina con cualquier prefijo (como trans, inter u otros) y me centra en los seres humanos, las personas, en las cuales pongo la mirada obligándome ineludiblemente a

mirarme a mí mismo, en el camino de querer hacer bullerengue. Y aunque el camino de aproximación sea desde la música, el paso por los seres humanos rompe completamente los límites de la membrana disciplinar.

En esta interpretación, de un ser fragmentado mutando a un ser en su totalidad, fui encontrando paralelos conceptuales que me permiten dialogar con la experiencia bullerenguera. La mutación corresponde a la apertura de foco en la indagación, antes por el conocimiento específico musical y luego hacia la necesidad de entablar canales de intercambio con los seres humanos, el nicho de la búsqueda. Dichos paralelos corresponden a textos y reflexiones que desde el recorrido académico se conectan con el nudo de la pesquisa como son las personas, los seres humanos, la gente.

La apertura de la que hablo en mi recorrido hacia el ser humano, considerando una visión más completa, es consonante con los planteamientos de los estudios de Arturo Rico, en su libro *Las Fronteras del Cuerpo Crítica de la Corporeidad*, (1998). Busco en la voz de Arturo Rico Bovio un coro que resuene con mi voz; un coro que apoye el pregón de mi relato, del camino valioso y los lugares que hallé aprendiendo a tocar.

¿Cómo es que aún nos debatimos en la escisión entre el cuerpo y el espíritu, entre el cuerpo y la mente? *“Como ilustración basta indicar que desde los enfoques corporales la separación dada entre los planos físicos e inmaterial no tiene fundamentos sólidos.”* (RICO B., 1998, pág. 30)

La decisión de retomar el concepto de corporeidad parte, en un principio, de las ideas de Rico Bovio, por considerar al ser humano en una perspectiva diferente a la vieja separación de los aspectos espiritual, corporal y racional. El recorrido que este autor hace por la historia, recogiendo las visiones del cuerpo de las culturas del mundo desde la antigua Grecia, pasando por la fenomenología y aterrizado en la actualidad latinoamericana, hace caer en cuenta de la necesidad, no solamente de seguir pensando en una forma de denominar al cuerpo, sino de repensar la forma de concebirnos como seres humanos, de cara al momento y al mundo en el que vivimos hoy.

Teniendo esta forma de concebir la corporeidad, Rico cuestiona la antigua visión de *cueros* fisicoquímico, biológico, psíquico y propone interpretarlos como *capas* de un mismo cuerpo, detectables y distinguibles. Sobre esto aclara que *“al mencionar esta variada modalidad de nuestra corporeidad no se pretende crear una visión parcelaria del cuerpo humano, sino tan sólo romper con el concepto puramente físico que de él tiene la tradición cultural donde nos encontramos insertos”* (1998, pág. 57). Para denominar dichas capas, el autor propone el término *valencias*, en similitud con el concepto usado en la química, ya que mediante ellas se construyen los vínculos entre nosotros y los demás seres. Las subdivide en dos grupos paralelos: necesidades y capacidades; las necesidades como impulsos que nos llevan a entrar en movimiento y las capacidades como los medios corpóreos con los cuales contamos para satisfacer nuestras necesidades.

A su vez, las necesidades y capacidades pueden ser pensadas en, por lo menos, tres niveles paralelos al montaje evolutivo, denominados biogénico, noogénico y sociogénico. El nivel biogénico alude a la subsistencia del individuo y a su sostenimiento energético-orgánico (como respirar, dormir o cubrir carencias térmicas). Las sociogénicas aluden a la vida social y la relaciones con el otro, donde se ubica la comunicación, la sexualidad, la búsqueda de afecto y similares. Las necesidades noogénicas corresponden al crecimiento de cada quien como persona; allí se ubica el desenvolvimiento vocacional de la creatividad humana.

Las valencias también son pensadas como centrífugas y centrípetas, según sean entrantes o salientes del sistema corporal.

*“El primer dato desprendible de la reconsideración del hombre como cuerpo en el sentido integrador ya descrito, es que somos seres abiertos, insuficientes en nuestra individualidad. Física, biológica y psíquicamente requerimos de algo y alguien más. Carencias y excedencias nos impulsan a salir de nuestros límites corporales a fin de obtener los medios para cubrir los llamados originarios de nuestra naturaleza corpórea. Simultáneamente nos encontramos de recursos congénitos gracias a los cuales podemos efectuar los distintos intercambios con la exterioridad. A este conjunto de propiedades*

*naturales los denominaremos “valencias” para indicar por similitud con el uso de este término en Química, que con su concurso se construyen los vínculos – permanentes o efímeros- entre nosotros y los demás seres.” (RICO B, 1998, pág. 59)*

Esta figura de las valencias resulta interesante y acertada, por la similitud de lo que significa el enlace químico de los átomos con lo que son las relaciones humanas. Los elementos o compuestos en sus niveles de energía externos, al ser impares, tienden a buscar enlaces energéticos que les significan completitud. De ahí la similitud de una rueda de bullerengue con un medio termodinámico que propicia la reacción química. Muchos otros términos afines resultarían figurativos y metafóricos, tal vez en una mayor escala de nuestro devenir energético también, como enlace químico, elemento, compuesto, repulsión de pares electrónicos de la capa de valencia, química cuántica, afinidad química, radicales libres, carga eléctrica, oxidación, velocidad de reacción, concentración, frecuencia, colisión, presión, orden, temperatura, solvencia, fuerza iónica, ser reactante, entre otros procesos químicos que me remiten directamente a diversas situaciones vividas en el bullerengue.

La necesidad de aprender el bullerengue para insertarme cada vez con mayor propiedad en su dinámica, es en términos de Bovio la *latencia*: es un bucle dinámico que halla en la satisfacción o insatisfacción de las necesidades un motor de movimiento. *“En la perspectiva de las valencias del cuerpo, la movilidad proviene del impulso a satisfacer las necesidades corporales mediante el ejercicio de las capacidades correspondientes. Un ente sin necesidades sería estático, carente de dinamismo”* (RICO B, 1998, pág. 73)

Para contrastar la idea de las valencias con mi vivencia, retomo desde el relato y el recuerdo cómo las necesidades y capacidades me pusieron en la dinámica de indagar por las formas de aproximación. Por eso me di a la tarea de buscar todos los caminos posibles que me pusieran en el lugar del acercamiento al bullerengue. Podía reconocer, para analizarlos desde la perspectiva de las valencias, tres caminos fundamentales, que toman forma de tejido en el complemento de unos con otros: el convivir para compartir con los bullerengueros y, al asimilar su forma de vivir, poder poner en contexto mis estudios y preparación personal. Igualmente, cultivar mis capacidades para tocar tambor en la

dirección de lograr una consciencia y conducir la mente de otra manera al ritmo del tambor del bullerengue. Ir y volver al bullerengue era y es todavía un poner a prueba lo que soy capaz de hacer y lo que me falta para aprender esta expresión apasionante. *“Es cierto que nuestra estructura orgánica peculiar solamente participa en generar una idea de las cosas si se le pone en relación con el medio ambiente sin cuyo concurso no se podrían ejercer y justipreciar sus capacidades y límites; el hombre se conoce a sí mismo a medida que se deja a prueba”* (RICO B, 1998, pág. 25)

El relato me recuerda cómo mi contacto con el bullerengue ha sido una dinámica de ir y venir; de visitas al contexto bullerenguero, donde siempre estuve midiendo mis posibilidades y alcances, lo cual me genera necesidades e indagaciones que busco suplir con mi estudio personal. Fue la búsqueda que motivó mi estudio o práctica del bullerengue, como lo llama Emilsen. Y reconociendo las capacidades de los hacedores de bullerengue, la gente de las regiones como Emilsen Pacheco y los bullerengueros de la costa atlántica, fui apreciando lo que me falta para poder desempeñarme con tales alcances.

En esta senda de aprender fueron surgiendo necesidades, como brotes que generaban nudos por desatar. Dos formas de acercamiento fueron tomando una hoja por los extremos, para encontrarse en el centro. Después de dejar de transcribir la música y dedicarme a escuchar para observar en los encuentros con el bullerengue, reconocía la necesidad de desarrollar mis capacidades corporales para tener el desempeño que quería en el bullerengue. A diferencia de la actividad cotidiana de las comunidades afro, mi cotidianidad no ha requerido un trabajo físico por necesidad. Esto es diferente para el caso de los bullerengueros, quienes trabajan en la pesca, la construcción, la agricultura, entre otros oficios, que requieren una condición física diferente a la de alguien que solo busca de vez en cuando la actividad cardiovascular por esparcimiento y como algo opcional. El cansancio rápido, la falta de fuerza, la torpeza, la poca resistencia de un cuerpo no acostumbrado al trabajo físico, me puso en la tarea de desarrollar mis músculos para tocar el tambor, el cultivo de mis capacidades biogénicas desde la totalidad de mi ser, reflejada en mi constitución. Este acto de examinarse a sí mismo parte de la comparación con las capacidades de otras personas y provoca la necesidad de desarrollar las propias. Y en este

sentido me propuse recurrir a las herramientas a que diera lugar para mejorar mi desempeño en el tambor.

*“¿Por qué no intentar una concepción del cuerpo como la totalidad del hombre y revisar, con la máxima imparcialidad posible, sus propiedades características, recurriendo a todos aquellos métodos epistemológicos que nos brinden un conocimiento más completo de las características corporales?”* (González, prólogo de la obra *Fronteras del Cuerpo, Crítica de la Corporeidad*, RICO B., 1998, pág. 53)

Una parte importante en este trabajo es la observación detallada –que en la experiencia fue intuitiva– del funcionamiento biomecánico de la ejecución del tambor. El hecho de tocar el tambor, en comparación con otras corporeidades que tienen necesidades, capacidades y prácticas diferentes a las mías, me puso en la tarea de observarme para descubrirme y forjarme en la dirección de tocar el tambor, no solamente en el sentido de tocar, sino también en el proceso de redescubrirme en mi historia y toda mi composición corpórea, reafirmando el ser que soy; reconocer la conexión de todos los elementos que conviven simultáneamente en el momento del bullerengue y bailar, cantar, preguntar, recordar, memorizar, afecto, contexto. Todos estos tienen un poco de cada valencia y están presentes en todos los momentos, especialmente porque desembocan en bullerenguear, actividad que siempre ha estado presente y que contiene a todas las anteriores.

Es por eso que fue surgiendo una amistad con el abandono de la observación analítica y el entregarse al devenir humano en el compartir. Cuando se desea estar en conjunción con otra persona resulta un estorbo estar apuntando, grabando o registrando. Fue el registro, para los afectos y para apropiarme en mi humanidad, una forma de relacionarme, de ser y de entender esa particularidad de personas con las que quería aprender.

Más allá de mí mismo, está la relación con los demás. Tal vez este sea uno de los aportes más grandes de mi encuentro con el bullerengue y con otras experiencias de vida. El estudio de ciertos manejos de lo musical toma sentido, para mí, en tanto está aplicado a un contexto particular de colectivos humanos.

*“Arturo Rico Bovio cambia el enfoque y considera estas dimensiones con un criterio unitario –holístico para usar un término muy en boga– lo que enriquece la condición humana que, querámoslo o no, se centra en el cuerpo arrancado de él lo síquico superior y lo cultural como extensión de lo somático que rompe las fronteras físicas y se prolonga comprensiva y creativamente hacia el mundo exterior. Cada uno es una persona, pero esa persona no se la puede comprender sino a través de la interrelación con los otros mediante la posibilidad que tenemos de crear y manejar símbolos utilizando el invento mayor de la humanidad: el lenguaje.” (González, prólogo de la obra Fronteras del Cuerpo, Crítica de la Corporeidad, RICO B., 1998, pág.7)*

Corporeidad sería entonces un término que procura considerar la totalidad del ser humano, de la misma forma en que la vivencia en el bullerengue ha comprometido mi ser por completo. Aunque en ciertas reflexiones haga énfasis en algún aspecto humano, no significa que los demás no estén siempre presentes. Mi ser siempre está, en su totalidad, transitando y observando cada parte de la que está compuesto. La razón para abordar el concepto de corporeidad como significado que engloba diferentes dimensiones del ser humano, es que la vivencia en el bullerengue me ha llevado a pensar, sentir e intuir. Todos ellos son actos que no podrían ubicarse solo en la dimensión espiritual, mental o corporal, sino en cualquiera de ellas y en la simultaneidad de todas. El nombrar algún aspecto será para resaltar algo en él, como ubicación de la disertación, no desconociendo la totalidad del ser.

El plano de mi acercamiento musical inicial al bullerengue tenía un énfasis sin duda de carácter lógico. ¿Cómo entender los funcionamientos métricos y rítmicos del bullerengue, las combinaciones tímbricas que llevan a conformar un ritmo en el tambor, las técnicas utilizadas para tocar y cantar? Este interrogante fue la motivación inicial. Luego fui entendiendo que para poder tocar el tambor del bullerengue tenía que entender y hacer otras cosas diferentes a solo tocar el tambor o concentrarme en mis manos. Tenía que entender cómo funciona la danza y bailar, cómo funciona el canto y cantar. Esto me enfrentó a choques afectivos por la forma como tenemos que desenvolvernos en un contexto como Bogotá, por nuestra educación, por nuestra forma de hablar, por costumbres como la

cortesía, los modales y en general por las formas de interactuar. Pero no solo tenía que entender la danza y el canto, sino también que emocionalmente y afectivamente mi ser debía estar en una disposición diferente a la coerción con la que tocaba y por ende debía adentrarme en el sentir y la disposición de vida de la gente bullerenguera.

Tuve que situarme en el bullerengue y habitarlo de manera contextualizada. Ello fue trascendiendo posteriormente a búsquedas corporales, de sentido y afectivas, relaciones humanas y similitudes halladas entre lo ritual y lo festivo del bullerengue urabeño, especialmente en la forma de ser entendido por Emilsen Pacheco. De forma tal que la palabra corporeidad, aunque tenga raíz en la palabra cuerpo, no quiere limitarse a su acepción común. Hablar sobre el concepto de corporeidad pretende abordar explícitamente las dimensiones del ser humano y dar una salida para entender el ser humano total, desplazando la antigua concepción de cuerpo. Esta es la razón para retomar los planteamientos de Rico Bovio, en los que encuentro postulados afines entre mi experiencia de acercamiento al bullerengue y su propuesta de las dimensiones noogénicas, sociogénicas, y biogénicas de la corporeidad, pensada también en relación con los intercambios, las necesidades y las capacidades. Por ellos transitaré para seguir ahondando en mi reflexión.

## **3.2. BULLERENGUE**

### **3.2.1. Imaginarios y discursos**

Existen diversos matices en las historias sobre el bullerengue, cada una genera visiones e imaginarios contrastantes; hay versiones que pueden pensarse como interpretaciones y relatos de la historia que inaugura la llegada de esclavos al norte de lo que hoy llamamos Colombia. A esta región –y alrededor de sus expresiones culturales– han llegado personas de diversas disciplinas, quienes observando e indagando han escrito sobre el tema. Pocos de ellos, salvo algunas tesis de pregrado y maestría muy recientes, se han permitido hacer una



inmersión en el bullerengue desde su vivencia extendida y frecuente, desde el hacer bullerengue.

Los documentos que aparecen con mayor difusión, son aquellos que podríamos denominar *estudios folclóricos*, cuyo ejemplo más claro pueden ser Guillermo Abadía Morales, Manuel Zapata y Delia Zapata. Ellos conformaron la Junta Nacional de Folclor, junto a instituciones emblemáticas como el Instituto Caro y Cuervo o el Conservatorio de la Universidad Nacional. Estas iniciativas, que tuvieron por objeto dar una mirada reivindicadora de los saberes regionales, populares o tradicionales y observarlos desde visitas a las regiones, han hecho aportes significativos a la difusión de los mismos. Sin embargo, ya en la producción escrita se recurre a generalizaciones que han contribuido a la estandarización de las regiones, trajes típicos –entre otras cosas que muchos de nosotros recibimos como parte del currículo en nuestra niñez escolar–, así como a las ideas de lo nacional o nacionalismo (WADE, obra, 1997).

Dice Abadía, en su libro ‘Compendio General de Folklore Colombiano’: “*De un estudio cumplido por el autor de este Compendio en el año de 1938, bajo la tinoso sugestión del profesor Antonio García, se concluyó la división siguiente que fue publicada en la Revista Norte de Méjico, por esa época. Desde entonces esa división ha sido aceptada y adoptada por nuestros folklorólogos latinoamericanos, la división es:*

- a) *Zona Andina o de la Cordillera*
- b) *Zona de la Llanura o de los Llanos Orientales*
- c) *Zona del Litoral Atlántico*
- d) *Zona del Litoral Pacífico”* (1983, pág. 12)

Estas clasificaciones (o las taxonomías que posteriormente hizo Abadía), que buscaban estructurar sus investigaciones, fueron asumidas posteriormente en los currículos educativos del país, con lo cual se fueron generando estereotipos sobre el carácter de lo colombiano, costeño, indígena o lo negro; también sobre los trajes típicos: “*Se aboga por fijar el tipo de vestido regional de cada departamento o provincia*”; o los pasos y formas de moverse para cada danza.

De igual forma aparecen en los textos folclóricos adjetivaciones sobre lo apropiado y lo inapropiado, llegando a la añoranza de lo que, transformándose, se pierde y hay que recuperarlo con esfuerzos institucionales. Al hablar sobre el bullerengue, Abadía dice: *“Las formas estilizadas modernas que no tienen fuente popular sino que han sido ideadas por gente no-folk, es decir, por semiletrados urbanos muy pagados de las modas turísticas internacionales, no son tradicionales y se consideran siempre como adulteraciones”* (Compendio General de Folklore Colombiano, 1983, pág. 43). Estudios como el de Gloria Triana llamado *Litoral Caribe*, no logran adentrarse en la especificidad del funcionamiento musical de cada género y clasifica el bullerengue dentro del grupo de las tamboras, por su formato. Con esa generalidad afirma que *“esa misma manifestación recibe diferentes nombres: bullerengue...fandango...chandé...tambora...chalupa...tuna.”* y luego acepta que *“Sin hacer un análisis de las estructuras musicales, es difícil establecer la diferencia entre unos y otros”* (1987, pág.15).

Igualmente le sucede a Abadía Morales, quien no logra encontrar ninguna diferencia entre el Pango y otros géneros de la costa pacífica (Compendio General de Folklore Colombiano, 1983). Estos relatos del folklore se mueven entre la descripción y la interpretación, como seguramente lo hacemos todos los que nos referimos al tema. Así lo aclara Alberto Londoño en su libro *Danzas Colombianas* (1996), quien habla de una *“(…) permanente lucha por la defensa y el rescate de la cultura tradicional popular”*, al tiempo dice que su trabajo es producto de la *“experimentación realizada con alumnos y colegas”* y, al igual que otros escritos que figuran en la historia del bullerengue como danza, hace referencia a *“coreografías ...elaboradas para la proyección académica, por lo tanto se apartan un poco de las formas tradicionales”* (1996, pág.4).

Aun así, considero importante aclarar que mi postura frente a los estudios folklóricos mencionados es ante todo de respeto y valoración, frente a la información entregada por todas estas investigaciones, pues con base en estas perspectivas, he logrado ampliar mi idea de cómo se han dado los hechos que han conformado lo que hoy seguimos llamando bullerengue. Mi apreciación es que no son los estudios folklóricos, en su generalización, creación o interpretación, los responsables de la desinformación y confusión; es la ausencia

de materiales e investigaciones a profundidad sobre los saberes regionales lo que ha permitido que en los imaginarios urbanos e institucionales se cataloguen este tipo de estudios como verdades incuestionables, ante la imposibilidad de quien recibe la información de cotejarla con el pasado o la realidad actual.

Hoy en día la información es más accesible y hay mucha más que en el tiempo de esos estudios folclóricos. Sin embargo, considero que este caos se debe a la naturaleza misma de nuestra condición híbrida y de la misma dinámica entrópica que intenta construir y reconstruir nuestra identidad como pueblo, hasta el día de hoy. De esta forma, todos seguimos contribuyendo a que surjan a diario diferentes vectores de creación y perspectivas desde el arte, los relatos, lo discursivo y lo institucional.

Aún con ello, en la historia del Bullerengue es innegable el importante papel que han desempeñado las mujeres. Su liderazgo en las colectividades bullerengueras como "jefas" de los grupos tal como han sido llamadas, obedece no solo a la predominancia de la voz en el tejido sonoro del bullerengue sino a la figura central que han sido en hogares con ausencia de hombres trabajadores, migrantes, nómadas o que forzosamente han alimentado el conflicto armado presente en esta zona del país. Esa presencia femenina constante ha sido la base del conocimiento heredado en el conocimiento de las plantas, los remedios, la partería, el canto, el baile y el saber hecho cuerpo y canción en el bullerengue. Así fue el caso de Márgara Blanco, madre de Emilsen Pacheco y jefa del grupo Bullerengue Tradicional de San Juan de Urabá. Las mujeres madres, hijas, abuelas, esposas, hermanas han alojado en su seno, no solo el dolor de la devastación española, sino también el legado que esa barbarie engendró en el devenir plagado de violencia de las generaciones desde aquel entonces hasta hoy. Este lamento es compartido sin distinción por hombres, mujeres, niños, ancianos, indígenas, negros, mestizos y blancos. Aun así, este trabajo no asume la perspectiva desde la condición de género y no enuncia a Emilsen Pacheco ni al autor desde su condición de hombre o de su masculinidad. La razón para ello se halla en los mismos resultados que la investigación al final arroja como es la necesidad de complemento y equilibrio. Si se habla de macho se habla de hembra, un bailaror necesita de una bailadora y una cantadora de un tamborero.

Por lo mismo la presencia de la mujer, cantadora, jefa, madre, bailadora, tambor hembra es sin duda un componente fundamental en el tejido de relaciones del bullerengue.

Para presentar un panorama de cómo emergen estos imaginarios, haré una presentación del bullerengue como contextualización de este trabajo, tejiendo escritos, relatos e impresiones propias.

### **3.2.2. Bulla**

Mi intención al asumir la investigación sobre el bullerengue de Emilsen Pacheco en este aparte, es relevar dentro de todo el universo de investigaciones, discursos, relatos y representaciones que existen sobre el bullerengue, aquellas perspectivas afines al estilo de Pacheco que permitan contextualizar, cómo se generó, qué lo caracteriza, qué relatos escritos son afines a la perspectiva que expresa Pacheco del bullerengue y son recurrentes con la presente investigación. En este sentido creo que es importante entender que mi alusión al bullerengue hace referencia en su mayoría al estilo de Urabá específicamente en el estilo de Pacheco a lo cual denomino "el bullerengue de Emilsen Pacheco". No sobra aclarar que esta última expresión no sugiere que el bullerengue sea propiedad de Emilsen Pacheco ni omitir otras formas o estilos sino que hace referencia a su visión y su estilo.

La intención de referirme a este estilo en particular obedece a que considero una gran necesidad dar a conocer esta forma de hacer bullerengue la cual no tiene difusión. Hasta hace muy poco tiempo y a raíz las visitas de Emilsen Pacheco y de otros maestros a Bogotá se conoce este estilo de la rueda, el bullerengue en pareja y todas sus particularidades tan valiosas, lo cual ha generado interés por acercarse a esta expresión. Desde esta perspectiva, los datos más relevantes son aquellos que muestran que desde las prácticas de los entonces esclavos en Cartagena este estilo existía y de allí se extendió por toda la costa hasta el

Urabá. De los otros estilos de bullerengue reconozco que no soy conocedor, no he profundizado en ellos en mis visitas a las regiones y no pretendía redundar sin saber en las diversas y variadas investigaciones que existen sobre ellos. Con ello no omito la relación del estilo de Urabá con los demás. Pero en la práctica del bullerengue, como lo he vivido, no se dan los otros estilos ni se alude a ellos como estructuradores del estilo propio. Por eso los datos y conceptos que entre muchos escojo son aquellos que me permiten contextualizar la pregunta de cómo tocar el tambor en el estilo de Emilsen Pacheco como foco principal de mi indagación.

Bullerengue es “bulla”, es la bulla de los negros; es la definición que Emilsen da cuando se le pregunta por la denominación y el uso de la palabra Bullerengue. *“La bulla para el negro es una necesidad, el negro sin bulla no puede ser, el día que a los negros les quiten la bulla se mueren”*, explica Emilsen. A esto yo agregaría que la bulla no es solo sonora; cuando Emilsen da esta explicación, la acompaña de movimientos. Explica que los negros siempre andan silbando, cantado y, enseguida, camina de forma exagerada, dramatizando el movimiento de hombros, brazos y pies. Cuando los negros hablan o quieren dar a entender algo, la bulla de su voz y todos los sonidos que acompañan su relato resuenan en sus gestos y su cuerpo entero. La bulla de los negros es bulla del cuerpo. Emilsen habla sobre la forma despectiva como el término bulla ha sido usado para hablar del ruido de los negros en los entornos de los blancos. *“Esos hijueputas negros pasan haciendo bulla”*, dice, como remedando a los blancos; una frase que puede resumir la historia del bullerengue en el contexto de la esclavitud en el caribe colombiano. Y este remedo de Emilsen no es lejano a lo que dejan ver las descripciones formales de los cronistas españoles, quienes en un comienzo, cuando las expresiones festivas de los negros llegados a Cartagena de Indias empezaron a surgir, hablaban de la incompreensión del “palmoteo”, “manoteo”, gritos y movimientos indecentes, antes que hablar de música o danza. Así lo evidencia Gutiérrez, al citar escritos del siglo XIX en Cartagena, con expresiones como:

*“bailaban cielo descubierto al son del atronador tambor africano, que se toca, esto es, que se golpea con las manos sobre el parche (...) 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. (...) cantando y tocando palmadas, capaces de hinchar en diez minutos las manos de cualesquiera otras que no fueran ellas. Músicos, quiero decir manoteadores del tambor, cantarinas, danzantes y bailarinas, cuando se cansaban, eran relevados, sin etiqueta, por otras; y por rareza la rueda dejaba de dar vueltas, ni dos o tres tambores dejaban de aturdir en toda la noche". (GUTIÉRREZ, 2009)*

William Fortich esclarece vínculos que, a la vista, se deducen en la disposición espacial y similitudes musicales entre la cumbia, el fandango y el bullerengue, citando a Alejandro Carpentier, Fernando Ortiz y J. Jahn, quienes a su vez citan el testimonio del padre Labat describiendo la Calinda, Calenda o Fandango como “*danza de origen africano, de movimientos impúdicos*”, donde se improvisan versos “*cuyo estribillo es acompañado por todos los espectadores y acompañados por palmas*” (Labat, 1970: 51 y s, citado por Jahn, 1970, en FORTICH, 1991, pág.18)

Cita también a Moreau de Saint Mery, quien describe la Calenda así: “*Las negras ordenadas en círculos marcan el compás con palmas y responden en coro a uno o dos cantores cuyas voces penetrantes repiten o improvisan canciones, pues los negros poseen el don de improvisar y ello les depara la oportunidad de dar rienda suelta a la sátira*” (de Saint Mery, en FORTICH, 1991, pág.32).

En todas estas indagaciones de Fortich, se relevan los nombres de Calenda, Calinda, Caringa Congó, Chica y Chuchumbé, así se denominaban entre los negros llegados a las Antillas y terminaron siendo llamados fandangos por los colonos, debido a la similitud con los eventos practicados al aire libre en España. En este contexto se dio la concesión de los amos para que estas expresiones se dieran con limitaciones de tiempo y de espacio, es decir, solo en los lugares permitidos para ello y hasta la puesta del sol. Cuenta Fortich, citando a Ureña y Piñeres, sobre cédulas y edictos de mediados del siglo XVII, acerca de cómo en Cartagena el Obispo Diego Peredo llegó a prohibir estas prácticas, lo cual generó problemas de orden público y al llegar esto a oídos del Rey, este pidió informes sobre dichas prácticas, como se describe aquí:

*“una rueda, la mitad de ella toda de hombres y la otra mitad de mujeres, en cuyo centro... bailan un hombre y una mujer que mudándose a rato proporcionado por otro hombre y otra mujer se retiran de la rueda, ocupando con la separación apuntada el lugar que les tocó, y así sucesivamente alternando, continúan hasta que quieran el baile”.* (FORTICH, 1991, pág. 34).

Esta podría ser la descripción de una rueda de bullerengue de hoy en día. Tras ese informe, el Rey ordena retirar la prohibición de los llamados Bundes o Fandangos. Los textos descriptivos de aquella época coinciden con lo que cuenta Emilsen acerca de que los españoles fueron quienes aceptaron la necesidad de permitir a los negros expresarse para sobrellevar el peso del desarraigo y la esclavitud; el quitarles este tipo de expresiones dificultaba mantenerlos bajo control.

Por no tener estos fandangos ningún instrumento melódico, e incluso inicialmente tampoco percusión, fueron llamados *fandangos de lengua* o *fandangos de lenguas* (MUÑOZ, 2003), nombre que aún se mantiene hoy para el subgénero ternario del bullerengue. Estas expresiones de música y danza sin instrumentos melódicos diferentes a la voz fue denominada también *bailes cantados* (FRANCO, 1987). Los fandangos fueron tomando lugar en la vida del período colonial, al punto en que las damas que observaban las fiestas prestaban a las negras sus vestidos. Esas fiestas se fueron adaptando al calendario católico, por lo cual coinciden con las fechas de realización de los festivales de bullerengue en la actualidad (FRIEDMANN & AROCHA, 1986).

A través de todas esas descripciones, se puede notar cómo desde ese entonces se daba la denominación de rueda que se mantiene hasta hoy, en cuanto a la disposición espacial y el carácter festivo, como lo describe Emilsen también. El carácter más cercano a lo ritual del bullerengue, diferente al sentido de fiesta que tiene en Urabá, se sitúa más en Bolívar (donde predominan Cartagena y Palenque). Por un lado, se ha hablado de un baile de iniciación de pubertad propuesta por autores como Zapata, Abadía, Londoño y en coreografías que han trascendido los ámbitos de la danza folclórica e institucional, dando la vuelta para ser apropiadas como legado tradicional en los contextos regionales. Otras

versiones dicen que el bullerengue fue practicado por mujeres en estado de embarazo que no salían a la calle y se reunían en sus casas, como lo afirma Andrew Valdéz, lo cual es una información generalizada en el ámbito bullerengero (VALDÉZ, 2013).

Por otro lado, hay muestras de la cercanía del bullerengue con el Lumbalú, que tiene ocasión en las prácticas alrededor de la muerte en Palenque. Todo esto concuerda con la afirmación de Emilsen acerca de que el bullerengue en Bolívar es más ritual y en Urabá es fiesta; así lo confirma también Andrew Valdéz, palenquero del Sexteto Tabalá y conocedor de su tradición.

En la fiesta del bullerengue, en su contexto de origen, se crea una realidad de tiempo no medido, de espacio no limitado, de cuerpos desnudos de sus ropajes, lo cual da lugar a la libertad. Los componentes que constriñen el desenvolvimiento de la realización plena de las personas, desde la época de la colonia, como la buena educación, los límites de tiempo y espacio, la apariencia, son sobrepasados por la fiesta del bullerengue. Esto es lo que marca una diferencia clara entre el bullerengue como fiesta y como escena, que surge principalmente en los festivales, actualmente tres: el realizado en Puerto Escondido, María la Baja y Necoclí. Por otro lado, los festivales siempre causan controversia y generan cuestionamientos en cuanto al hecho de ser las ocasiones más importantes del bullerengue en el año, por estar enmarcados en el ámbito institucional, económico, comercial y político de las alcaldías que los organizan.

Uno de los puntos nodales que encierra la problemática del bullerengue en los festivales es que su expresión está principalmente dada en la representación de las ruedas en tarima para el concurso, limitadas por un periodo de tiempo de tres minutos. Como lo propone Goffman, la escena es diferente cuando se hace en lugares diferentes y produce condiciones totalmente diferentes de significación (Relaciones en Público Microestudios del oden público, 1979). La importancia que ha cobrado para los grupos de bullerengue de los pueblos el hecho de acudir a un festival es que el uso de esta práctica, como tradición inmersa en la cotidianidad, se ha perdido cada vez más y actualmente es predominante la modalidad de presentación pagada o motivada por entes institucionales.



Es un registro muy diferente el hecho del encuentro, el baile y la comunidad tejida, al de uniformarse, mostrarse para un jurado e intentar persuadirlo para ganar en competencia con los demás. La acción de constituir un grupo oficial de bullerengue, ponerle un nombre y uniformarlo es motivada por los requerimientos para acudir a los primeros festivales de bullerengue. Es la diferencia de una “*conciencia corporal como un objeto en los espacios públicos*” como las tarimas donde “*podemos sentir que estamos en primer plano, mientras que, cuando estamos en casa, estamos entre bastidores*” (GOFFMAN, 1979, pág. 64).

Una tarima de bullerengue es un espacio delimitado, también con un tiempo máximo de presentación, donde solo se expone un cantador y un tamborero. No hay lugar a los quites comunes en la fiesta, en donde un cantador retoma un verso después de otro, se relevan así como los bailarines o los tamboreros cansados después de una canción o un toque que puede durar horas sin pausa. La tarima del festival limita el tiempo de cada canción a dos o tres minutos, obligando a una disposición espacial en función de los micrófonos, del público y de los jurados.

“*El espacio es externo para los individuos, en cuanto impone reglas y normas particulares sobre ellos, e interno para los mismos, en cuanto es experimentado y, de hecho, transformado por ellos.*” (GOFFMAN, 1979, pág. 24). De esta forma, se van modificando las apropiaciones de cada quien sobre las formas de hacer bullerengue y lo que legitima un jurado en un año como ganador o correcto es reproducido por quienes aprenden al siguiente año.

Una acentuada *preocupación por el cuerpo visible* (RICO B., 1998) puede ser uno de los factores que influye en las formas de moverse al bailar, tocar y cantar bullerengue. La preocupación actual y contemporánea por la forma de proyectar una imagen al hacer bullerengue, en cualquiera de sus roles, ha generado cambios en la forma de bailar, cantar y tocar, ya que la costumbre de hacer bullerengue para impresionar, comparar y competir frente a jurado se ha tornado habitual, en contraste con la intención de hacer una fiesta; dos ámbitos donde el bullerengue se desarrolla en la actualidad, que es necesario aludir y mencionar en sus contrastes y complementos.

### **3.3.3. Instrumentos**

En cuanto a los roles y los instrumentos, en el bullerengue de San Juan de Urabá hay cantadores, cantadoras, bailadores, bailadoras, coros, tamborero, machero, tablas y totuma. Algunos grupos tocan el Guache, pero no es común. En el canto y los tambores hay con más frecuencia quienes desempeñan estas funciones. Por ello se habla de tambolero o tamborero, machero, cantador o cantadora y en el grupo de San Juan de Urabá también se solía hablar de la totumera, como fue en su tiempo la hermana de Emilsen Pacheco, Aminta Pacheco y hoy Francisca Julio “Pachi”. Los tamboreros por lo general son hombres, con escasas excepciones. Su ubicación es siempre en el centro y frente a ellos se baila, más puntualmente frente al tambor macho. Baila solamente una pareja hombre-mujer y si alguien más sale a bailar uno de ellos se retira dando paso al o la que entra.

La denominación macho y hembra que se les da a los tambores del bullerengue aparece en otros instrumentos como la gaita u otros tambores del caribe y pacífico, donde se da el comportamiento de complementariedad entre ellos y allí confluyen diversas metáforas en torno a los roles hombre mujer. Para el caso del bullerengue, el tambor hembra hace más bulla, repica, revuela, adorna, habla más, es el que manda a los bailadores dando figuras rítmicas que deben ser emuladas en el baile y complementa también al canto, adornando o bajando la intensidad para dar paso a la voz. El macho es la base, es la estabilidad, “es quien manda”.



David Montes, tambor hembra. Puerto Escondido, junio de 2007.  
Foto: Jesús Pacheco.



Participante del semillero de Emilsen Pacheco, tambor macho. San Juan de Urabá, junio de 2007.

Foto: David

El tambor llamador o macho es un poco más pequeño que el tambor hembra y tiene un sonido más grave. En otras músicas el macho se toca con la mano; en el bullerengue existe la particularidad de que se toca con dos palos, uno sobre el cuerpo del tambor, en la madera y otro sobre el parche.

Macho y hembra siempre se ubican cerca uno del otro y se corresponden rítmicamente, lo cual los obliga a estar muy pendientes y comunicados. Estos dos son los únicos tambores que hay en el bullerengue, los otros instrumentos que hay son las tablas y la totuma.

Las tablas hacen lo mismo que las palmas. Surgieron porque después de un tiempo prolongado de hacer palmas en el bullerengue, las manos se cansan y duelen, además, estas no suenan tan fuerte como las tablas. La totuma es el fruto redondo del árbol de totumo vaciado, seco y cortado por la mitad, que tiene en su cavidad trozos de loza que la gente va recolectando cuando se rompe un pocillo o un plato.



Totuma. Bogotá, febrero de 2015.

Foto: David Montes

Estos elementos configuran, junto al canto, la base sonora sobre la cual se da el bullerengue. El canto se centra en el cantador o cantadora y las demás personas responden

con el coro. Todo el bullerengue tiene la forma de pregón y coro. Se les llama a veces canciones o temas, como lo hace Emilsen Pacheco, pero no tiene casi nunca –salvo nuevas elaboraciones y adaptaciones- la forma de estrofa y coro que puede tener una canción comúnmente.

Se dan en esta región tres clases de bullerengue: fandango, sentado y chalupa, se diferencian por su velocidad y ritmo. El bullerengue sentado es el más lento de todos, en ocasiones se le dice simplemente bullerengue con el apelativo sentado, asentado o “sentao”, solo cuando su velocidad es muy lenta. La Chalupa es más rápida que el bullerengue, en métrica también binaria y el llamador se toca igual. El fandango es de métrica ternaria, cambia sustancialmente en el toque de los tambores y el baile.

Dicen Emilsen y Jesús Pacheco que el tamborero es quien manda a los bailadores. Cuando el tamborero hace repiques, los bailadores hacen más “pases”, que son figuras diferentes al paso normal. Y cuando el tamborero sienta su toque, recoge o cantea, los bailadores deben estar más calmados y reposan sus movimientos.

### 3.3. EMILSEN PACHECO

Emilsen nació en Uveros, un municipio del norte urabeño de Antioquia, en febrero de 1956. Cuando tenía 8 años su familia se trasladó al municipio de San Juan de Urabá, desde entonces allí ha pasado su vida junto a su familia. En San Juan aprendió a tocar bullerengue de otros maestros como su tío y otros de quienes logró captar solo observando. Nunca alguien se sentó a enseñarle; solo a corregirle en el hacer, aprendiendo él en la inmediatez del instante. Lo que iba quedando en su memoria cuando veía, lo practicaba luego en su casa, así fuera pegándole al techo, así fue acumulando un gran legado de información y experiencia en el toque de tambor. Al principio le gustaba más tocar caja vallenata, de hecho, antes de tocar bullerengue, cuenta que le gustaba practicar con una caja que le regalaron.

Su familia había llegado a Urabá proveniente de Bolívar, cuando existían infinidad de terrenos sin propiedad ni uso alguno por el hombre. En estas migraciones llegaron sus abuelos, en la época donde se comerciaba la raicilla y cuando apropiarse de un terreno no era problema. Así se asentaron sus abuelos en esta región, trayendo además el legado bullerengero desde Bolívar, testimonio que coincide con muchos otros que cuentan cómo los bolivarenses provenientes de Cartagena y sus alrededores migraron a esta región con las mismas expectativas de vida que cuenta Emilsen sobre sus abuelos (PACHECO, 2013).

Con frecuencia, Emilsen relata cómo inicialmente no le gustaba tocar bullerengue. La razón principal era que veía a la gente que hacía bullerengue “tomando trago” y eso a él no le llamaba la atención. Su madre lo retaba diciéndole que la razón por la que él nunca tocaba era porque no sabía o no podía. Para demostrar lo contrario, él tocó bullerengue y desde entonces, cuando todos vieron que lo hacía muy bien, le pedían con insistencia que tocara, hasta sacarlo obligado de su casa sin ropa para sentarlo en el tambor.

Poco a poco, él se fue convenciendo de tocar bullerengue y de participar de la misma forma que lo hacían los demás. También ha sido un hombre dedicado a la pesca y al campo. Cuenta que hacia los 18 o 20 años fue machetero, lo hacía en momentos de necesidad,

cuando no había trabajo; le pagaban 50 pesos por el día. En esa época, según él, con mil pesos se vestía él y también Blacina, su esposa. A ella la conoció cuando tenía 12 años y tiempo después formaron un hogar con dos hijas y tres hijos. Es paradójico que ninguno de ellos fue bullerengero. En conversaciones con ellos, expresan que el bullerengue o dedicarse a él no trae ningún beneficio, especialmente económico, por eso han preferido dedicarse a actividades como la pesca o la construcción.

Una de sus hijas, Luz Jaidis “Luchi”, en los últimos tiempos ha integrado el grupo de bullerengue tradicional de San Juan de Urabá como bailadora y corista. Al preguntarle sobre cuánto tiempo puede tener este grupo Emilsen, dice que más de cuarenta años, que es el tiempo en el que él entró, pero que antes de eso el grupo ya tenía bastante tiempo de existir. Allí participaba y lideraba la madre de Emilsen, Mágara Blanco, reconocida bullerengera en su tiempo y fallecida hace más de 10 años. En ese entonces, cuando él comenzó a tocar tambor, aprendía de los tamboreros mayores, observándolos, y empezó a ser el tamborero que reemplazaba al principal cuando éste se cansaba, hasta que fue él el principal.

Cuando comenzaron los festivales de bullerengue en Puerto Escondido Córdoba, Emilsen ganaba siempre el premio como mejor tamborero, hasta que fue declarado fuera de concurso y aun así, nunca hasta el año 2013 había dejado de asistir a un festival. Es en estos eventos, él comparte su saber y es referente obligado de todos los que llegan a aprender, investigar o disfrutar del bullerengue. En cuanto al tambor, es el referente más reconocido en el estilo bullerengero de Urabá y ahora es también cantador. Desde que su madre murió, al ver cómo decaía la práctica del bullerengue por la ausencia de la cantadora, él empezó a cantar.

Emilsen es también compositor y vive la vida cantando, sobre cada situación puede recordar un tema y lo canta o si no existe lo inventa en el momento. Y no solo compone bullerengue, sino muchos otros géneros, desde son corrido, pasando por champeta y hasta merengue dominicano. Todos ellos, temas que plasman situaciones de vida que él expresa en sus canciones.



Desde mi perspectiva, Emilsen es una persona noble y sincera. De él se puede esperar el buen trato y los gestos amables de un amigo, así como la sinceridad escueta de las cosas que él considera errores. Por eso he aprendido que los halagos de Emilsen son transparentes y también lo son sus regaños. Una persona como Emilsen, de tanta vida recorrida, tantas experiencias y conocimiento sobre medicina, el campo, el mar, la naturaleza, los animales, la música, la danza, historias de vida llenas de moralejas, es un libro repleto de historias, enseñanzas y consejos que no le da a todas las personas y que tampoco podría yo divulgar, por motivos respetables que tiene él para cuidar su saber. Para él, algo muy importante en la relación con los demás es el “trato bonito”, “saber tratar a las personas”. De esta forma, él puede o no abrir su palabra y conocimiento a quien lo busca y, de lo contrario, puede cerrarse al punto de ser indescifrable.

Cada encuentro con Emilsen trae, sin duda, siempre una sorpresa y algo por aprender. Así lo demuestran todos quienes aun después de años siguen acudiendo a él para aprender como músicos, bailarines, antropólogos, musicólogos y otras disciplinas. Emilsen ha caminado el país hablando sobre el bullerengue y sus perspectivas de vida, especialmente en Montería, Medellín y Bogotá. Pero por su casa han pasado personas de diversas nacionalidades, que llegan allí por referencia obligada de quienes conocen el mundo del bullerengue y de los cultores más representativos de los contextos regionales en Colombia. Él ha participado en diversos documentales que han llegado a ser registrados hasta la puerta de su casa y a los cuales se puede acceder con facilidad en internet.

Emilsen ha grabado dos discos junto a sus grupos *Bullerengue Tradicional de San Juan de Urabá* y *Tamborito Alegre*, con el sello Reef Records, lo cual le permitió figurar en revistas y nominaciones de premios a nivel comercial, aunque ha obtenido mayor beneficio económico con talleres y conciertos que ha hecho en diferentes ciudades del país. Su situación de vida es precaria económicamente y en su casa no cuenta con agua potable, lo cual obliga a estar juntando dinero para comprarla en casas aledañas que tienen pozo o bolsas en las tiendas.

Actualmente Emilsen fabrica y repara tambores alegre, llamadores y tamboras, de esa actividad obtiene eventualmente algún ingreso, y de familiares o personas cercanas ocasionalmente pescado o plátano. Pero, paradójicamente, de lo que más se alimenta es de pollo y arroz, que es más barato. Lo demás es menos accesible. Con esas condiciones nutricionales y los servicios de salud del lugar, es difícil llevar una vida saludable. Aunque Emilsen no ha sufrido problemas graves de salud, en medio de la precariedad de las condiciones de vida y de los pésimos servicios de salud. En los dos últimos años han fallecido cuatro de sus hermanos. Dos de ellas bullerengueras, como Alfredina Pacheco Blanco, quien en otros tiempos, y aún en sus últimos años de vida, fue reconocida como una de las más grandes bailadoras de bullerengue.

Por un tiempo Emilsen trabajó con la casa de la cultura de San Juan en la enseñanza de bullerengue a los niños del municipio. De allí han salido muchos bullerengueros bailadores, cantadores y tamboreros, que ahora participan en otros grupos y un sinnúmero de jóvenes, que guardan alguna referencia del bullerengue en el municipio gracias al paso por su semillero. Pero las malas condiciones de pago y la falta de colaboración de los entes institucionales para esta labor han distanciado a Emilsen de esta práctica e incluso de la participación del grupo en los festivales. Como dice él, nadie es profeta en su tierra; por el contrario, hace poco estuvo en México, donde compartió y conmovió con su saber. En Bogotá y Montería ha sido homenajeado y tiene allí, entre otras ciudades como Barranquilla y Medellín, un grupo numeroso de personas que siguen su legado y con quienes ha generado importantes lazos de amistad.

#### **4. CAPITULO III: ANÁLISIS BIOMECÁNICO, MUSICAL Y ESTÉSICO COMO ÁMBITOS DE INDAGACIÓN DE LA CORPOREIDAD**

Metodológicamente hablando, he presentado en el primer capítulo aspectos recuperados de la experiencia vivida en el ámbito del bullerengue de Emilsen Pacheco, a través del recurso narrativo del relato. En el presente capítulo se presentan los resultados del análisis de los

dos componentes que configuran la tensión principal en este trabajo: la valoración de los aspectos desde el orden musical de la técnica del toque de tambor y la valoración de la interacción con Emilsen Pacheco en el componente social.

#### **4.1. ANÁLISIS BIOMECÁNICO: LO BIOGÉNICO**

Campo de indagación: El conocimiento de mi funcionamiento Biomecánico al tocar tambor.

Relación necesidad-capacidad: Está dada en la necesidad de resistencia y fuerza en mi corporeidad al tocar tambor en la ausencia de una actividad física para subsistir. Dicha necesidad genera el impulso por la práctica asidua del toque para el desarrollo de las capacidades biogénicas en complemento de las capacidades técnicas preexistentes. Adicionalmente reclama un conocimiento de lo que pasa detrás de los dolores, de la incapacidad de los movimientos al tocar, para lo cual se acude al estudio anatómico funcional del cuerpo involucrado en el toque.

Relación con las demás valencias y la completitud del ser: Los puntos que atan esta dimensión biogénica con lo noogénico y lo sociogénico están expresados en la frustración y la emoción. La frustración entendida como la incapacidad y por ende necesidad de tocar claramente y por más tiempo, lo cual impide lograr la realización musical anhelada en el aprendizaje del toque del tambor. La emocionalidad que genera el entorno colectivo del bullerengue hace que se imprima más fuerza y energía al momento de tocar. Pero en una dimensión más amplia del tiempo, el contacto con un grupo social culturalmente diferente implica una indagación de la constitución física hasta las formas de pensamiento implícitas en su conocimiento.

En la vía de observar realmente cómo funciona mi cuerpo cuando toco tambor, más allá de especular si creo que estoy utilizando un músculo o no, en comparación con una imagen, para tener la certeza de qué es lo que en realidad sucede quise indagar a alguien experto en el tema. Por eso desarrollé este análisis de la mano del Profesor David Escalante, profesor de la Cátedra de Anatomía y Biomecánica en la Licenciatura en Educación Artística con Énfasis en Danza y Teatro, de la Universidad Antonio Nariño, docente de Morfofisiología en la Fundación Universitaria de Ciencias de la Salud, Instrumentador Quirúrgico, bailarín y quien actualmente desarrolla una tesis de maestría en Morfología Humana, en la Universidad Nacional, sobre anatomía funcional en bailarines de danza zoomorfa.

Bajo su asesoría, me propuse plasmar un panorama del funcionamiento biomecánico del miembro superior, que es la zona que entra en movimiento al tocar el tambor y desde ahí quise analizar mi movimiento, las particularidades de mi propia ejecución, mi forma de tocar, mis especificidades. Es así como descubrí que el panorama que me planteaba intuitivamente, como el que describí en el relato, era tan pobre y parcial que no alcanzaba a dimensionar ni una pequeña parte de la complejidad del tema. Esto cobra una gran importancia cuando el nivel de estudio como instrumentista en la música requiere una gran dedicación y especialización, pero también es una responsabilidad como profesor de quienes se desempeñan en este tipo de prácticas especializadas, un ámbito en el cual es común la aparición de lesiones leves y graves por desconocimiento y hábitos inadecuados.

De esta forma me adentré en un recorrido desde los estudios que en medicina se han realizado sobre anatomía y biomecánica, para lo cual es necesario entender las denominaciones y lenguaje que usan estas disciplinas. La meta de esta observación analítica de mi toque del tambor, para entender los principios biomecánicos de lo que hago, es determinar qué tipos de movimiento realizo, con qué músculos. Habiéndole expuesto esta intención, el profesor Escalante me sugirió el siguiente procedimiento para la indagación:

1. Localizar e identificar la parte del cuerpo que está en funcionamiento cuando se hace el movimiento para el toque del tambor: miembro superior y cintura escapular.
2. Hacer el estudio anatómico básico del miembro superior y la cintura escapular, su estructura ósea, cómo se unen los huesos (articulaciones) y cómo se insertan los músculos en ellos.
3. Determinar la función de los músculos del miembro superior.

4. Tomar fotos y videos del toque para observar el músculo que se activa a simple vista y qué movimientos se realizan. De acuerdo a cada movimiento (flexión, extensión, etc.), definir con la ayuda de los textos de anatomía qué músculos se utilizan para cada uno. Estos pasos sugeridos por el profesor Escalante obedecen a la identificación y comprensión de los puntos específicos en el cuerpo a trabajar, en razón de que su desempeño no se puede optimizar si no se sabe con certeza qué se está trabajando y cómo funciona.

Le planteé al profesor Escalante la duda de por qué sería necesario adentrarse en lo óseo si mi interés se centraba más en lo muscular. Ante esto, me explicó que los músculos funcionan como palancas y son ellos los que causan la fuerza; pero siendo todo movimiento muscular una palanca, necesita un punto de apoyo que es el hueso esquelético: Si no está el hueso, el músculo esquelético no funciona. Si hay un daño en el hueso, el músculo no funciona, porque al hacer la fuerza de tracción no tiene de dónde sostenerse. Plantea el profesor la idea de un árbol con un tronco vencido, sobre el cual se hace fuerza; es tan importante su apoyo, que si se fractura no hay forma de que exista la fuerza. Esa es la razón para observar y entender primero el sistema óseo y luego las articulaciones, que son las que permiten unión y movimiento.

#### **4.1.1. Descripción Anatómica Funcional**

Entrando en materia, el profesor me recomendó observar la alineación de la cintura escapular, debido a que por las posturas que se suele tener, se tiende a hacer escoliosis, que es llevar la columna hacia la derecha o hacia la izquierda, lo cual es una deformación.

Ante esto, se procedió a hacer la observación de mi espalda, haciendo consciencia de que tengo una molestia en la espalda que produce cansancio y mayor elevación del hombro derecho; para esa observación se hace la rotación de los hombros atrás. El profesor Escalante notó, en efecto, la elevación mayor de un hombro con respecto al otro y nota una desviación de la columna hacia la izquierda. Esa desviación frecuentemente ocurre debido a

un esfuerzo de cargas puestas sobre el lado derecho, como morrales, maletas o instrumentos musicales pesados, como es mi caso. Para comprobarlo, tomamos las dos correas de la maleta que cargo usualmente –que son iguales de fabricación-, en su máxima extensión, notando que la correa derecha ha cedido más que la otra, debido a que ha sido más usada y forzada. De la misma forma en que ha cedido la maleta ha cedido la columna, explica el profesor. Partiendo de esa desviación, se puede deducir que se está produciendo un cansancio muscular, en términos de fatiga, calor u hormigueo, debido a la compresión de los nervios en la columna vertebral. En efecto, así es, ante este primer hallazgo, que luego fue más evidente en la demostración del toque del tambor, se halló que el músculo de la espalda que genera dolor es el erector de la columna. La recomendación es que ahora, siendo consciente de esta situación, se dé un uso y esfuerzo equitativo a los pesos impuestos sobre ambos hombros, como por ejemplo cargar el morral con ambas correas para no ahondar en la desviación y los problemas que esta escoliosis puede seguir generando.

Entramos luego de esto a hacer la descripción del funcionamiento óseo del miembro superior, que es donde se concentra la ejecución del tambor. Allí existen cinco regiones de articulación: cintura escapular, hombro, antebrazo y mano. Todas ellas son tipos de articulaciones diferentes y acunan músculos responsables para cada movimiento. Por sugerencia del profesor Escalante, es clave tener una información general de:

- Articulaciones
- Tipos de articulación
- Tipos de movimiento
- Músculos que intervienen

Esto debido a que la consulta de materiales, en los libros de anatomía requiere una información general, en términos de las denominaciones que en la medicina se han dado a cada uno de estos aspectos. Sobre ellos hago una contextualización en una tabla incluida en el anexo, en la cual es importante explicar la terminología utilizada en el campo “acción”, ya que es un punto fundamental en la observación del movimiento para tocar tambor. Los

movimientos que realiza el cuerpo humano han sido tipificados y denominados de forma particular, entonces me es necesario entenderlos y describirlos para poder comprender por qué los realizo.

#### 4.1.2. Procedimiento

Habiendo explorado estos conceptos como punto de partida, procedimos a hacer la grabación del toque del tambor. Para esto se grabaron dos formas de tocar: una tocando bullerengue sentado, que es un ritmo de menor exigencia y que incluye movimientos diferentes al quemado o el abierto (como el canteo, rublos, bajoneos) y que tiene una menor exigencia. Luego se realizó sobre un toque básico de chalupa, con una sucesión de revuelos a velocidad alta para evidenciar mi comportamiento en situación de alta exigencia.

#### 4.1.3. Observación

Como primera medida, durante la demostración del toque y en la observación del video, el profesor Escalante evidencia una sobresaliente contracción del trapecio, así como un alto uso del músculo dorsal ancho, que en la tabla aparece como musculo latísimo del dorso.

MÚSCULOS AXIOAPENDICULARES POSTERIORES SUPERFICIALES

MÚSCULO	ORIGEN	INSERCIÓN	INERVACIÓN	ACCIÓN	IMAGEN
Músculo trapecio.	Línea nuchal (borde medial). Protuberancia occipital externa. Ligamento nuchal. Proceso espinoso C7-T12.	Clavícula (borde lateral). Escápula (acromion y espina).	Nervio accesorio y C3-C4.		
Músculo latísimo del dorso.	Proceso espinoso (6 vértebras torácicas inferiores). Fascia toracolumbar.	Húmero (surco intertubercular [tubo]).	Nervio toracodorsal (C5, C7, C8).	Extiende, abduce y rota medial el húmero.	

Ante la evidente contracción del trapecio, es necesario tener en cuenta la acción de los músculos del manguito rotador: supra espinoso, infraespinoso, subescapular y redondo menor.



Para proceder la identificación de los tipos del movimiento, detallamos el video que registró la demostración, analizando sobre la imagen la cualidad de la acción. Los detalles del movimiento que se evidencian en el análisis sobre la imagen grabada son:

- Buena postura de la columna vertebral.
- Acción del trapecio.
- Acción del deltoides extensión flexión y abducción.
- Acción del dorsal ancho.
- Flexión y pronación de codo.
- Pronación supinación, (rotación del radio sobre el cúbito).
- Tocar con los codos abiertos implica un movimiento constante de abducción.
- Manos en pronación.
- Flexión y extensión de muñecas siendo frecuente la extensión.
- Verificando el cuello no existe tensión en él.
- Movimiento del pectoral que influye en el movimiento de aducción.
- Hombro en flexión, aducción, abducción y ligera rotación interna.
- Repetición constante del movimiento de flexión extensión en el codo (más flexión que extensión).
- La fuerza del movimiento de flexión y extensión de la muñeca está más en los músculos flexores: el movimiento hacia abajo implica fuerza cuando se ataca el cuero del tambor, cuya elasticidad permite que los músculos extensores del antebrazo tengan una pequeña ayuda y un menor esfuerzo. Así, estos tendrían una función agónica en el movimiento de flexión y una función antagónica en el movimiento de extensión.
- Flexión relativa débil del antebrazo.
- Extensión y abducción de la mano.
- Extensión de los cuatro dedos.
- Supinación del antebrazo.
- Rotación del brazo para girar la palma en dirección anterior o superior.

#### 4.1.4. Resultados

Según lo anterior, se obtiene que **los músculos y acciones que en definitiva intervienen en al tocar el tambor son:**

##### MUSCULOS AXIOAPENDICULARES

- **Trapezio.** La porción descendente eleva, la porción ascendente desciende, la porción media retrae la escápula y las parte ascendente y desentiende en conjunto rotan la escapula y descienden la cavidad glenoidea.
- **Dorsal ancho.** Extiende, aduce y rota medialmente el húmero; el movimiento que interviene principalmente es de aducción al tocar el tambor.
- **Deltoides porción anterior.** Flexión y rotación medial del brazo. El movimiento que interviene principalmente en el toque del tambor es el de flexión.
- **Deltoides porción media.** Abducción del brazo, es la separación de los brazos del cuerpo y la apertura de los codos la que hace que se genere un dolor en la parte lateral del hombro cuando toco. Si los codos se bajarán (angulación del codo hacia caudal), habría una mayor acción de los músculos flexores de la muñeca, pero implicaría una menor movilidad de los codos en su movimiento de flexión y menor posibilidad de imprimir fuerza en el ataque del golpe sobre el tambor. Dicho movimiento de abducción y aducción permite mayor intensidad y fuerza al tocar. Evitar el movimiento de aducción al bajar los codos, además de desactivar la función muscular del deltoides, también inhabilita la ayuda que imprime en el ataque del pectoral.
- **M. Supra espinoso.** Inicia y asiste al deltoides en la abducción. Influye en la postura inicial del movimiento del toque.
- **M. Redondo mayor.** Aduce y rota medialmente el brazo.
- **M. Subescapular.** Rota medialmente y aduce.
- **M. Pectoral menor.** Influye en el anclaje de la clavícula, que es una postura constante al tocar.

- **M. Serrato anterior.** Protrae la escápula y sujeta contra la pared torácica, rota la escápula.

## MÚSCULOS DEL BRAZO

- **M. Braquial anterior.** Flexiona el antebrazo en todas las posiciones.
- **M. Coracobraquial.** Ayuda a la flexión y aducción del brazo.
- **M. Biceps braquial.** Ayuda a la flexión y principal supinador.

## ANTEBRAZO

(21 músculos, epitrocleares y epicondiliares)

Todos los músculos anteriores que permiten flexionar la muñeca salen de la epitroclea y los que permiten extenderla se originan del cóndilo. Para la acción del toque, donde influye en mayor medida el movimiento de flexión, se deben tener en cuenta los músculos epitrocleares, que se encuentran ubicados en tres capas:

- **Pronador redondo.** Pronación y flexión del antebrazo
- **Flexor radial del carpo.** Flexiona y abduce la mano (la flexión influye en el toque).
- **Palmar largo.** Flexiona la mano en la muñeca y tensa la aponeurosis palmar. Influye principalmente en la ejecución del timbre abierto y bajoneo, pero también en las diferentes clases de quemao.
- **Flexor cubital del carpo.** Flexiona y abduce la mano.
- **Flexor superficial de los dedos.** Flexiona las falanges.
- **Flexor profundo de los dedos.** Flexiona las falanges.
- **Pronador cuadrado y redondo.** Pronan el antebrazo y fibras profundas del radio y del cúbito
- Todos los músculos posteriores del antebrazo
- Flexión relativa débil del antebrazo
- Extensión y abducción de la mano

- Extensión de los cuatro dedos
- Supinación del antebrazo
- Rotación del brazo para girar la palma en dirección anterior o superior

#### **4.1.5. Consideraciones preliminares**

Sobre el estudio y análisis aquí realizado, queda un gran aprendizaje alrededor de las necesidades y capacidades en la especificidad de mi experiencia. Este estudio es una meta cumplida que tenía en deuda, después de varios años de estudio y enseñanza de la ejecución del tambor, en los cuales cobra una gran importancia la ejercitación muscular. Es gratificante comprobar sobre la experiencia real, cómo la comprensión asible de lo que pasa en el propio cuerpo brinda un importante entendimiento de sí mismo sobre la práctica. Poder entender todo lo que sucede durante una actividad, que se repite casi a diario en la vida, brinda herramientas sobre cómo asumir con conciencia y cuidado de sí mismo el estudio del tambor. Conciencia porque, para mi caso, por ejemplo, el hecho de desligar el estudio de un instrumento de acciones tan triviales como saber sentarse, cargar una maleta en la espalda o conocer lo que pasa en el propio cuerpo, no permite optimizar el desempeño físico y propicia la aparición de dolores, enfermedades leves o graves en las partes involucradas durante el toque.

Es asombroso descubrir cómo posar la mano sobre el cuero de un tambor está ligado a una cantidad inimaginable de procesos en el cuerpo, que hacen parte de un todo perfecto. Sin mencionar la complejidad del sistema nervioso, circulatorio y su relación con los procesos cerebrales, pues a nivel mecánico existen particularidades, que son pasadas por alto con frecuencia en el estudio del tambor. Lo que intuitivamente se suele mencionar es que hay que buscar una postura correcta para tocar, pero no hay un dominio claro sobre cuál es en realidad dicha postura correcta. En este caso, podría decir que, si bien pueden darse unos lineamientos generales sobre el sentarse bien (como tener la espalda recta y ángulos rectos), cada quien busca y debe encontrar su postura correcta sobre la base del conocimiento de lo que pasa en su cuerpo. El estudio anterior puede tomarse como una base general de los músculos y movimientos que intervienen al tocar un tambor, con las particularidades

técnicas del tambor alegre colombiano; pero aun así, la particularidad de la técnica de cada persona, en cada género y su estilo, necesitan una mirada Biogénica sobre sí, ligada a un todo en su humanidad.

El aporte que este estudio puede brindar está en el reconocimiento de las partes que intervienen en el desempeño físico del toque del tambor, como la espalda, los abdominales, el pecho, los hombros y no solamente las manos y los brazos. El reconocer qué músculos y qué clase de movimientos caen bajo su responsabilidad, brinda, según mi criterio, tres claves fundamentales: ¿cómo identificar los músculos en cuerpo propio?, ¿cómo ejercitarlos? y ¿cómo cuidarlos? También es una contribución para los músicos que quieran aprender a tocar el tambor en el bullerengue y en otros géneros donde interviene el alegre.

Un ejemplo para mi caso: algo que me impedía tocar por tiempos superiores a tres o cuatro minutos, era cansancio en el brazo. En la búsqueda, la atención y la conciencia de esta situación, pude identificar que ese dolor proviene del **músculo deltoides** en su porción media, responsable de un movimiento en especial para tocar el tambor. Con esta información me di a la tarea de fortalecer su desempeño, en términos de fuerza y resistencia. Las dos opciones para ello eran hacer pesas, ejercicios elásticos u otros descontextualizados del toque, los cuales deseché, porque no tengo la paciencia para hacerlos con constancia y no me siento bien haciéndolos. La otra opción, que es la que finalmente tomé, era ejercitar el movimiento haciendo énfasis en él durante el estudio personal de la misma ejecución del tambor, es decir, entrenar y preparar el músculo para momentos de alta exigencia.

Este estudio también permite entender que al ser este músculo responsable de mantener el codo alejado del cuerpo durante el toque, puede ser aliviada su carga acercando los codos al tronco, lo cual hace que los músculos que intervengan más sean los flexores y extensores de la mano. Es decir, relevar las responsabilidades de los diferentes músculos en los momentos de más cansancio es también una opción. Y por ello la importancia de tener todos los músculos preparados para que todo el sistema funcione bien. Por supuesto, al tiempo de ejercitar un músculo, está la necesidad de cuidarlo, ya que la focalización

constante en él produce una sobre carga que debe ser acompañada de los calentamientos y estiramientos pertinentes para él.

Por esta razón, omito disponer acá una serie de calentamientos, estiramientos o ejercicios de fortalecimiento de cada músculo y lo dejo a la necesidad de que cada quien según la particularidad que este mapa de estudio le permita hacer sobre la observación de sí mismo.

Al tiempo, debo decir que dicha observación sobre sí mismo no puede ser eterna ni convertirse en una finalidad por sí sola. De alguna forma, veo con nostalgia cómo el ser humano ha llegado al punto de desarrollar la necesidad de hacer ejercicio por su actividad, cada vez más lejana del trabajo físico en el entorno natural y más cercana a los aparatos, que hacen todo por él. Aun así, cuando esta opción es una necesidad, como ha sido mi caso, debo decir que esta mirada sobre sí mismo, debe ser un paso para levantar la mirada también sobre los demás y el arte que se desarrolla, en vez de una mirada aislada sobre el cuerpo, que es la que quisiera desdibujar. Este es un aspecto sobre el cual dejo un campo de reflexión abierto y que pienso desarrollar más adelante, en las conclusiones finales.

#### 4.2. LO NOOGÉNICO: EL ESTUDIO MUSICAL DEL TAMBOR

Este aspecto no se ubica exclusivamente en la perspectiva noogénica de Arturo Rico Bovio; lo asocio con esta dimensión de la corporeidad, ya que es el punto nodal de mi búsqueda inicial y en gran parte cumple con el rol de realización personal, en cuanto a la satisfacción de mis expectativas como músico. No necesariamente lo muscular se ubica exclusivamente en lo biogénico, ya que tiene algo de noogénico y de sociogénico también; los intercambios humanos de lo sociogénico no se anclan con exclusividad en el aspecto sociogénico. Solo los ubico en estos grupos de valencias corpóreas, para movilizar la reflexión en torno al énfasis en el que cada aspecto de mi experiencia se puede destacar. Esta indagación musical es un punto clave del recorrido hacia el toque del tambor y parte fundamental del testimonio y engranaje de este proceso.

Al tiempo de poder tocar, fui recorriendo el camino de saber tocar, cosa que es bastante diferente de sólo mover las manos y los brazos con propiedad, para producir ciertos sonidos en el tambor. Es una fase diferente tocar tambor a tocar bullerengue. Esta necesidad surge, por supuesto, en el contexto bullerenguero, cuando al apreciar los lenguajes de los tamboreros en sus revuelos y bases de bullerengue, podía notar cómo los toques que yo hacía tenían rasgos diferentes, o mejor, desconocían y especulaban sobre los rasgos del tambor bullerenguero. Para asirme de alguna certeza en medio de tanta información en el mundo bullerenguero, me centré en imitar y aprender la forma de tocar de Emilsen Pacheco. Para ello, hice seguimiento de sus toques cuando compartíamos juntos y también en su ausencia, en mi casa con grabaciones y apreciando otros tamboreros para descubrir cuáles son los rasgos distintivos que hacían del toque de Emilsen Pacheco algo particular.

#### **4.2. ANÁLISIS MUSICAL DE LOS TOQUES DE TAMBOR: LO NOOGÉNICO**

Campo de indagación: La apropiación musical del toque del tambor desde el estilo de Emilsen Pacheco como ámbito de realización personal.

Relación necesidad-capacidad: La necesidad de aprender el toque del bullerengue conlleva el estudio de una forma de hacerlo que me sirva de guía para aprehender este lenguaje. En el preguntarse cómo tocar el tambor desde el estilo de Emilsen Pacheco se halla el estudio del elemento rítmico de su forma de tocar, lo cual constituye un eje central de su particularidad.

Relación con las demás valencias y la completitud del ser: Sobre la relación con lo sociogénico, el estudio rítmico me ha permitido apropiarme y desarrollar mi capacidad de entrar en una estética, en un medio como el contexto bullerenguero y desenvolverme dentro de una comunidad contrastante culturalmente. En la misma dirección, saber tocar bullerengue facilita la interacción con el colectivo bullerenguero. En relación con lo biogénico, el estudio rítmico y el estudio anatómico son dos componentes ineludibles de la técnica. Los estudios personales desarrollados con afinidad al bullerengue tienen una

dimensión relacionada con el fomento de las capacidades físicas que una vez propiciadas adecuadamente permiten la claridad en el ritmo y la música que se interpreta.

Uno de los aspectos sobresalientes de la experiencia es el estudio musical del tambor, teniendo en cuenta que fue la razón inicial de la aproximación al bullerengue, y que ha seguido siendo central a pesar de haber sido enriquecido por una perspectiva más amplia en los intercambios humanos. Es por eso que resulta clave hacer un análisis musical de los toques del tambor de Emilsen Pacheco, relevando aspectos cualitativos y cuantitativos de su toque en general y de cada uno de los tres ritmos del bullerengue (chalupa, bullerengue sentado y fandango).

Es importante resaltar lo que fue arrojando esta parte de la pesquisa, por cuanto la forma de imitar los toques del maestro Pacheco, hasta ahora, ha sido intuitiva, dejando a lo que la memoria pueda recordar, imitando sin escribir o haciendo grafos no convencionales de los toques como guía para el estudio. Realizar estas transcripciones empieza a arrojar evidencias fundamentales del toque de Emilsen Pacheco, que si se hubieran realizado antes, seguramente se hubiera logrado una imitación más fiel. Y tal vez la razón por la cual esto no fue hecho, fue precisamente para no hacer una imitación exacta, sino libre, dejando un margen bastante amplio para la propuesta y creación de un toque propio basado en la influencia de Emilsen.

Aun así, la transcripción más precisa de los toques de tambor permite apreciar con detalle la riqueza del estilo que se tomó como modelo, sus cualidades y las mismas razones por las cuales, desde un principio, siempre me ha producido una admiración, ahora corroborada. Igualmente, estas transcripciones dan un extenso material de estudio para seguir aprendiendo y practicando los toques de bullerengue. Aun así, se debe aclarar que las transcripciones rítmicas que aquí se plantean dejan por fuera muchos otros aspectos, que en la experiencia han sido depurados, como la misma comprensión del sentir del bullerengue, el aspecto tímbrico, fraseo e intención del toque, acentuación, lateralidad, postura de las manos, relación con los bailadores y los cantadores, agógica, entre muchos otros que solo



se aprenden al lado del maestro y los demás bullerengeros. Lo aclaro porque la transcripción resulta ser para mí una herramienta invaluable en el aprendizaje y el análisis del mismo. Pero, por sí sola no alcanza a cubrir un sinnúmero de aspectos de la vivencia.

Por otro lado, aunque es bastante cercana, aún hay ritmos, golpes o timbres que quedan por fuera de la grafía musical (como los de relleno o fantasmas, atresillados u otros ritmos e intenciones), pues resulta complejo expresarlos en grafos. Por eso, es bueno aclarar que por sí solas, las transcripciones como herramienta de análisis, no cubren la riqueza de la vivencia bullerenguera al lado de los seres humanos.

Sobre estas transcripciones hago un análisis cualitativo por compases o por frases, determinando y clasificando la función que cumple la frase o compás. La primera de ellas es del bullerengue sentado *Yo de ti me enamoré*, del disco *BULLA Emilsen Pacheco + Bullerengue Tradicional de San Juan de Urabá*.

#### 4.2.2. CLASIFICACIÓN FUNCIONAL

##### BASE (B)

Para el caso del tema de bullerengue escogido, existe claramente la diferencia del canteo con los demás toques. El canteo es el momento del toque del bullerengue donde se toca en el ‘canto’ o borde del tambor con la punta de los dedos. En el lenguaje de la percusión se le suele llamar base, ya que es el ritmo básico sobre el cual se estructura el género y permite identificarlo de otros. Para este caso, la base del bullerengue aparece con una B y arriba el número de compases de base seguidos.

##### VARIACIÓN

Otro elemento que subyace de la base es la variación, que defino como un motivo rítmico que varía la base sin llegar a tener la diferencia o acentuación suficiente para considerarse como revuelo. En este caso, hay una variación reiterada que está resaltada con color

amarillo (variación A) y con una línea vertical (variación B). Estas variaciones podrían ser interpretadas como revuelos menos destacados, pero, por la recurrencia de una célula rítmica que siempre se repite, la llamo variación.

## REVUELO

Los repiques o revuelos –así denominados por Emilsen- son toques que se resaltan sobre la dinámica normal, se destacan por su mayor intensidad, mayor número de eventos y por variar con notoria diferencia rítmica los demás toques. En este caso los revuelos están encerrados en rectángulos con línea negra.

## CIERRE

Otro elemento que aparece reiteradamente es un motivo, que usualmente se usa al final de los revuelos, antes de hacer una base o después de las variaciones. A este motivo le doy el nombre de cierre, por encontrarle el sentido y la cualidad de culminar los fraseos. En este caso aparece señalado con color rojo y varía con tres motivos rítmicos, que se diferencian levemente. Estos aparecen señalados como cierre A (con una pequeña línea a la izquierda), cierre B (línea a la derecha) y cierre C (línea en el medio).

## PUENTE

Este motivo, muy sencillo, aparece siempre en medio como complemento o unión entre diferentes variaciones o revuelos.

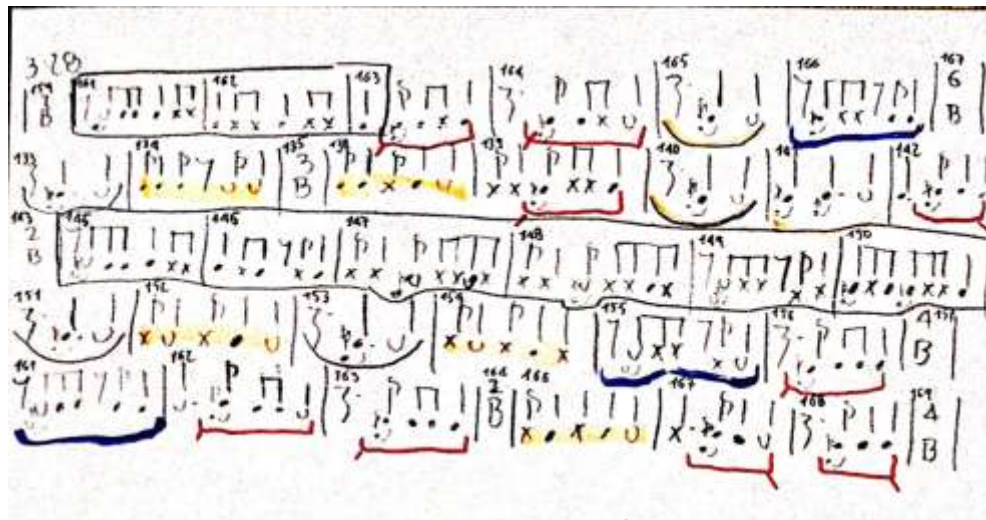
## VARIACIONES LEJANAS

Finalmente, están las variaciones, las cuales no constituyen repiques y son particulares en el discurso del toque.

### 4.2.3. TRANSCRIPCIÓN *YO DE TI ME ENAMORÉ* (Bullerengue Sentado)

10de 3 me enamide     10de 3 me enamide     10de 3 me enamide

This image shows a page of handwritten musical notation. The title at the top is "10de 3 me enamide", which is repeated three times. The notation consists of multiple staves of music, each with various notes, rests, and bar lines. The notes are primarily black, with some red and blue markings. There are numerous annotations, including small letters (p, f, x, u, v, b) and numbers (1-150) written above and below the notes. Some notes are highlighted in yellow. The overall appearance is that of a working draft or a manuscript for a musical piece.



Posterior a la clasificación funcional, se hace un conteo de los eventos o ataques para determinar un promedio de la densidad por compás, ya que este dato servirá para hacer comparaciones entre los géneros y los dos estilos de tocar el tambor.

Igualmente, se hace una relevancia cuantitativa sobre la recurrencia del uso de cada timbre (abierto, quemao, canteo, bajoneo), para apreciar también qué diferencias hay en la predominancia tímbrica de cada género y de cada estilo.

Habiendo hecho la transcripción y teniendo la clasificación funcional, tenemos los siguientes datos sobre la presencia de cada motivo en número de compases o apariciones a lo largo del tema:

TOTAL DE COMPASES: 171

Base : 75 compases- 43%

**VARIACIÓN** : 28 (3 variaciones B y 25 variaciones A) 16%

**CIERRE** : 44 (29 cierres A, 12 cierres B, 3 cierres C) 25%

**REVUELO**

P	36 compases 21%
PUENTE	22 12%
<u>VARIACIONES LEJANAS</u>	9 COMPASES 8 VARIACIONES. 5%

La importancia del canteo es preponderante –tal y como siempre lo ha dicho Emilsen, para el bullerengue sentado es fundamental cantar. En el toque de este tema lo demuestra.

- La relación entre el canteo y los demás toques es casi de 1 a 1, es decir, se podría pensar que por cada compás que se haga de variación o revuelo, se debería hacer un compás de canteo.
- La repetición de canteos seguidos más larga que hay es de 7 compases y la más corta es de 1 compás.
- En promedio, los canteos son de 2 o 3 compases.
- Se hizo 30 veces canteo.
- De las 30 veces que se hizo canteo, 22 estuvieron precedidas por cierres, 6 por variaciones y 2 por variaciones lejanas.
- De las 30 veces que se hizo canteo, 8 fueron seguidas por puente, 8 por variación, 4 por cierre, 4 por revuelo, 5 por variación lejana.
- Los intervalos en los que no se hizo canteo varían entre 1 y 13 compases.

#### 4.2.4. SECUENCIAS

Llamo secuencias a las combinaciones recurrentes de los compases clasificados. Estas tienen como fin evidenciar las estructuras de frases que suele hacer Emilsen al tocar. Para evidenciarlas, hago un mapa de la función de cada compás según la clasificación funcional propuesta, siendo B la base o el canteo, C el cierre, V variación, VL variación lejana, R revuelo, P puente:

C-B-B-C- C- C- V- C- B- P- V- C- B- B- V- C- C- P- V- B- B- P- V- C- B- P- V- R- C-  
P-V-B-P-V-R-R-C-V-V-V-C-B-B-R-R-R-R-C-B-B-P-C-V-C-C-B-B-P-C-P-C-V-C-

B-VL-R-R-R-C-C-P-V-C-B-B-R-R-C-B-B-B-V-C-P-V-R-R-R-R-R-C-B-B-B-V-P-C-  
V-P-R-R-R-R-C-P-P-V-C-B-B-B-V-C-P-V-B-V-P-V-B-B-R-R-R-R-C-B-B-VL-VL-C-  
P-V-P-V-B-B-B-B-VL-C-B-B-R-R-R-R-C-C-P-VL-B-B-B-B-B-P-V-B-B-B-V-C-P-  
P-C-B-B-R-R-R-R-R-P-V-P-V-VL-C-B-B-B-B-VL-C-C-B-B-V-C-C-B-B-B-B

Sobre este mapa se observan secuencias frecuentes, una de ellas ya mencionada. Con frecuencia el Canteo (B) es precedido por Cierre:

C-B-B-C- C- C- V- C- B- P- V- C- B- B- V- C- C- P- V- B- B- P- V- C- B- P- V- R- C-  
P-V-B-P-V-R-R-C-V-V-V-C-B-B-R-R-R-R-R-C-B-B-P-C-V-C-C-B-B-P-C-P-C-V-C-  
B-VL-R-R-R-C-C-P-V-C-B-B-R-R-C-B-B-B-V-C-P-V-R-R-R-R-R-C-B-B-B-V-P-C-  
V-P-R-R-R-R-C-P-P-V-C-B-B-B-V-C-P-V-B-V-P-V-B-B-R-R-R-R-C-B-B-VL-VL-C-  
P-V-P-V-B-B-B-B-VL-C-B-B-R-R-R-R-C-C-P-VL-B-B-B-B-B-P-V-B-B-B-V-C-P-  
P-C-B-B-R-R-R-R-R-P-V-P-V-VL-C-B-B-B-B-VL-C-C-B-B-V-C-C-B-B-B-B

La combinación Variación – Cierre o Cierre – Variación (15 veces):

C-B-B-C- C- C- V- C- B- P- V- C- B- B- V- C- C- P- V- B- B- P- V- C- B- P- V- R- C-  
P-V-B-P-V-R-R-C-V-V-V-C-B-B-R-R-R-R-R-C-B-B-P-C-V-C-C-B-B-P-C-P-C-V-C-  
B-VL-R-R-R-C-C-P-V-C-B-B-R-R-C-B-B-B-V-C-P-V-R-R-R-R-R-C-B-B-B-V-P-C-  
V-P-R-R-R-R-C-P-P-V-C-B-B-B-V-C-P-V-B-V-P-V-B-B-R-R-R-R-R-C-B-B-VL-VL-C-  
P-V-P-V-B-B-B-B-VL-C-B-B-R-R-R-R-R-C-C-P-VL-B-B-B-B-B-P-V-B-B-B-V-C-P-  
P-C-B-B-R-R-R-R-R-P-V-P-V-VL-C-B-B-B-B-VL-C-C-B-B-V-C-C-B-B-B-B

La secuencia Variación Cierre – Base:

C-B-B-C- C- C- V- C- B- P- V- C- B- B- V- C- C- P- V- B- B- P- V- C- B- P- V- R- C-  
P-V-B-P-V-R-R-C-V-V-V-C-B-B-R-R-R-R-R-C-B-B-P-C-V-C-C-B-B-P-C-P-C-V-C-  
B-VL-R-R-R-C-C-P-V-C-B-B-R-R-C-B-B-B-V-C-P-V-R-R-R-R-R-C-B-B-B-V-P-C-  
V-P-R-R-R-R-C-P-P-V-C-B-B-B-V-C-P-V-B-V-P-V-B-B-R-R-R-R-R-C-B-B-VL-VL-C-  
P-V-P-V-B-B-B-B-VL-C-B-B-R-R-R-R-R-C-C-P-VL-B-B-B-B-B-P-V-B-B-B-V-C-P-  
P-C-B-B-R-R-R-R-R-P-V-P-V-VL-C-B-B-B-B-VL-C-C-B-B-V-C-C-B-B-B-B

P-V-P-V-B-B-B-B-VL-C-B-B-R-R-R-C-C-P-VL-B-B-B-B-B-P-V-B-B-B-V-C-P-  
P-C-B-B-R-R-R-R-R-P-V-P-V-VL-C-B-B-B-B-VL-C-C-B-B-V-C-C-B-B-B-B

Combinaciones repetidas, como Variación seguida de Variación o Cierre seguido de Cierre:

C-B-B-C-C-C-V-C-B-P-V-C-B-B-V-C-C-P-V-B-B-P-V-C-B-P-V-R-C-  
P-V-B-P-V-R-R-C-V-V-V-C-B-B-R-R-R-R-C-B-B-P-C-V-C-C-B-B-P-C-P-C-V-C-  
B-VL-R-R-R-C-C-P-V-C-B-B-R-R-C-B-B-B-V-C-P-V-R-R-R-R-C-B-B-B-V-P-C-  
V-P-R-R-R-R-C-P-P-V-C-B-B-B-V-C-P-V-B-V-P-V-B-B-R-R-R-R-C-B-B-VL-VL-C-  
P-V-P-V-B-B-B-B-VL-C-B-B-R-R-R-R-C-C-P-VL-B-B-B-B-B-P-V-B-B-B-V-C-P-  
P-C-B-B-R-R-R-R-R-P-V-P-V-VL-C-B-B-B-B-VL-C-C-B-B-V-C-C-B-B-B-B

**Densidad Lineal.** Llamo densidad lineal al número de eventos, es decir, de golpes de tambor por compás. Esto tiene como fin hacer un mapa de los incrementos de densidad, según la función de lo que se toca y para verla en el bullerengue con respecto a la chalupa o el fandango:

4-4-4-6-4-5-5-4-4-4-4-4-5-4-4-4-5-7-5-3-5-4-4-3-5-5-4-4-3-5-5-8-6-3-5-4-4-4-5-8-8-7-  
11-5-4-4-5-4-4-4-6-6-6-4-4-3-3-5-5-5-4-4-5-6-2-3-5-5-4-6-4-4-4-5-4-3-3-3-4-4-4-6-8-  
7-5-3-5-5-4-4-6-6-5-5-6-5-4-4-4-4-5-3-5-8-6-4-4-4-4-3-4-5-3-7-7-8-6-4-4-6-7-4-4-4-6-  
7-4-5-4-4-5-4-5-4-4-6-6-5-8-6-4-4-6-5-7-3-3-5-4-4-4-4-6-6-4-4-6-6-5-3-6-4-4-4-4-4-  
4-3-5-4-4-4-5-7-3-5-5-4-4-7-5-8-8-6-9-3-5-3-5-6-5-4-4-4-4-6-6-5-4-4-5-5-4-4-4-4-4

### 4.3. EL BULLERENGUE EN LOS INTERCAMBIOS: LO SOCIOGÉNICO

Campo de indagación: la influencia de los intercambios humanos en el toque del tambor.

Relación necesidad-capacidad: El estudio en comunidad de una expresión como el bullerengue contiene ingredientes presentes en las personas que integran dicha comunidad que desbordan el campo musical. La imposibilidad de entender en un principio lo que sucedía en el tambor, suscitó la necesidad de comprender las formas de vivir de quien lo



tocaba, en este caso Emilsen Pacheco. El entender su modo de vida es entender que el toque del tambor es solo un componente de la expresión de su comprensión del mundo y que muchas de las pistas que arroja esa posibilidad de comprender están en la expresión de su cuerpo. Poder de leer los cuerpos presentes en una rueda de bullerengue brinda la capacidad de encontrar en ellos un derrotero del toque del tambor.

Relación con las demás valencias y la completitud del ser: La pregunta por la forma de tocar en relación con la forma de vivir me llevó a la indagación por las capacidades musculares y el desarrollo de ellas para tocar en grupo; esto además del control de la fuerza y la energía en la emocionalidad que produce el encuentro con otros en la rueda de bullerengue. El estudio personal del componente rítmico del toque de Pacheco como guía de aprendizaje me permite un desenvolvimiento pleno atado a la realización máxima de mis expectativas musicales en el contexto colectivo de las emociones y los intercambios sensibles dados en el bullerengue.

Retomando la propuesta de Arturo Rico Bovio, hay categorías que resuenan con la apertura de mi experiencia a lo colectivo. Ese es el caso de la idea de las valencias del ser humano, que pueden ser vistas como necesidades (impulso para entrar en movimiento) y capacidades (medios con los que contamos). Dichas valencias son clasificadas como biogénicas (lo biológico), sociogénicas (lo social) y noogénicas (el crecimiento y realización de cada quien como persona en tanto ser único). Rico propone lo centrífugo o productivo como los intercambios que salen y lo centrípeto o receptivo como los que entran (Las Fonteras del Cuerpo Crítica de la Coporeidad, 1998).

Para abordar el análisis del toque del tambor en medio de los intercambios humanos, el cual se inscribe en la esfera sociogénica de Rico Bovio, retomo elementos del modelo octádico para los intercambios estéticos, propuesto por Katya Mandoki en el libro *Prácticas Estéticas e Identidades Sociales* (2006). Mi análisis sigue centrado en Emilsen Pacheco y en su estilo. Aprender su estilo del toque del tambor es aprender también su visión general del bullerengue, su forma de apropiarlo, explicarlo, vivirlo y expresarlo en toda su

corporeidad; está en su canto, en su forma de hablar, de explicar el bullerengue, interpretarlo, en la expresión de su cuerpo al momento de hacer bullerengue. Todas estas acciones generan comunicaciones, intercambios entrantes y salientes, aunque por ser este un estadio constante de mi aprendizaje, predominan las observaciones y los intercambios entrantes o centrípetos.

Mandoki propone el estudio de la estética, no solo en el ámbito de las artes, de lo bello y lo sublime –como tradicionalmente se hace-, sino que resalta también el papel constitutivo de la estética en *“la producción de imaginarios, la legitimación del poder, la construcción de conocimiento y, sobre todo, la presentación de las identidades (...) el análisis de la estética con la mira puesta en las interacciones sociales”* (Prácticas Estéticas e Identidades Sociales, 2006, pág.8), en ámbitos no exclusivamente artísticos como la religión, lo milicia o la familia. En la interlocución y los intercambios de las identidades se brinda información de con quién se está hablando. En ella se busca persuadir, conmover y hasta someter:

*“(...) ya no plantearemos como problema fundamental del campo de estudio de la Estética a la “experiencia estética” (que literalmente significaría “la bella experiencia”, la redundancia de “experiencia experiencial”), sino a la condición de estesis como abertura del sujeto en tanto expuesto a la vida. En suma, lo que nos interesa explorar en este texto no son ya esos momentos privilegiados que se han dado en denominar “contemplación estética” sino a esa condición del ser vivo que consiste en estar abierto al mundo.”* (MANDOKI, 2006, pág. 12)

En esta dirección, y enmarcados en la socioestética como el *“estudio de los procesos de estesis en el seno de la vida social”*, Mandoki centra su estudio en la esfera de la prosáica. Para el caso de esta investigación, el acoplamiento de este estudio del bullerengue desde la perspectiva humana de Emilsen Pacheco al modelo octádico, tiene tanto una perspectiva prosáica (*“practica social en la vida cotidiana”*) como estética (*“el examen de la obra artística desde el interior, con sus propias reglas e idiolectos de configuración”*) desentrañada en la dinámica de los intercambios:

*“Los intercambios son procesos en los cuales un sujeto se pone en relación con otros sujetos y su medio ambiente a través de una gran variedad de recursos”. “...en cada*

*interacción estará siempre en juego un intercambio de algo, sean palabras o dinero, materia o energía, poder o flujos, cuerpos o artefactos, emociones o ideas” (MANDOKI, 2006, pág. 18).*

El intercambio estético, como es concebido por Mandoki, resulta el vehículo creador y dinamizador de las prácticas bullerengueras, que toman forma y sentido en la colectividad:

*“Por intercambio estético entenderé a los procesos de sustitución o conversión, equivalencia y continuidad en las relaciones que el sujeto establece consigo mismo, con los otros y con su entorno a través de enunciados que ponen en juego identidades individuales y grupales en términos de su valorización.” “El intercambio estético, como el semiótico en que ese sustenta, se manifiesta en dos estratos acoplados: su materia prima o energía que lo constituye concretamente y el formal que lo articula o configura.” (MANDOKI, 2006, pág. 19)*

La apuesta de esta mirada pretende mostrar cómo en los movimientos del cuerpo, en las palabras y el talante con que son expresadas, está implícita una forma de concebir el mundo y el devenir humano.

Mandoki propone unos elementos claros de análisis que resultan afines al análisis somático en mi experiencia. En este modelo se presentan los ámbitos Retórico y Dramático como coordenadas, que a su vez están compuestas por modalidades. Abordando estas modalidades, una por una, en el estudio de las corporeidades del bullerengue, encuentro puntos constituyentes y fundamentales en éste.

**Retórica** (coordenada de la Prosaica para la configuración discursiva):

Léxico (comunicación por medio de sintagmas verbales), acústico (comunicación por medio de sintagmas sonoros), somático (comunicación por medio de sintagmas corporales), escópico (puesta en mirada o comunicación por medio de sintagmas visuales y espaciales).

*“La sensibilidad es percibida fenomenológicamente por el sujeto como una capacidad suya y por extensión o analogía como una capacidad del otro a través de actos concretos*

*en el intercambio estético. En tales actos hay una actitud o talante que denominaré dramática y hay modos de comunicarla o retórica. Estos modos son retóricos y no simplemente enunciativos porque pretenden provocar efectos sensibles en el interlocutor, trátase de persuadirlo, controlarlo o valorarlo. La dramática impulsa la retórica y esta configura a la dramática. La primera incita y la segunda conforma a la comunicación estética". (MANDOKI, 2006, pág. 20)*

Dramática (coordinada de la prosáica en que se despliega la actitud del sujeto):

Proxémica (modalidad dramática que manifiesta distancia o proximidad), cinética (modalidad de la dramática que manifiesta dinamismo o estatismo), enfática (acentuación de un elemento sobre los demás en un sintagma), fluxión (modalidad dramática que manifiesta flujo de sintagmas desde y hacia el sujeto de la enunciación por retención o expulsión de energía tiempo o materia).

#### **4.3.1. LEXICO: Palabras y significados desconocidos**

Un aspecto referente al léxico, que aparece de entrada en la comunicación con los bullerengüeros, es el hecho de que ellos tienen un sinnúmero de palabras que en el interior del país no son usadas. Palabras que utilizan para llamar las mismas cosas que en el interior del país llamamos de otra manera, cosas que son propias de su lugar y que en el interior del país no existen o no son comunes. Aprender a entender esas palabras y esos significados es clave para entender sus relatos, porque estas palabras están presentes en las conversaciones, las canciones y en toda su comunicación. Como se mencionaba en el relato, la comunicación hablada es un primer reto que aparece en la interacción con las personas de la región de Urabá. Sobre todo al comienzo, muchas cosas que ellos dicen se logran entender por el contexto del relato.

La articulación también es un aspecto que enfrenta una situación particular en la comunicación con la comunidad de esta investigación. El dialecto de los bullerengüeros es conocido comúnmente como un acento “costeño”. Pero éste en particular, por la forma de articular de Emilsen Pacheco y de la gente de San Juan de Urabá, es difícil de entender; lo fue para mí y es frecuente la confusión para la gente del interior del país que llega a conversar con ellos y no está acostumbrada a su forma de hablar. Su forma de hablar tiene una articulación diferente, un hablar “*goppiao*” (golpeado) como ellos mismos lo denominan. Ellos omiten algunas eses, algunas consonantes antes de otra consonante cuando están en diferentes sílabas o se modifican las palabras del castellano tradicional. Un ejemplo común es la palabra Cartagena, se pronunciaría “Cat- tagena”, con una pequeña pausa, silencio, énfasis y oclusión sobre el fonema de la letra “t”. Sólo por su articulación, hay que estar muy pendiente para entender, mucho más cuando es una conversación informal donde se habla rápido. Esto requiere mucha atención en lo que el otro dice, ya que en ocasiones su forma de hablar es tan incomprensible como la de otra lengua. Es cuestión de tiempo, costumbre y atención; en ocasiones opté por fingir que entendía, para no cortar el relato, ya que, al interrumpir constantemente para preguntar, se trunca el desarrollo de historias que siempre traen nuevos aprendizajes.

En esta dinámica cobra importancia la lectura de sus gestos, su forma de mover las manos, de expresar con el cuerpo el sentimiento que acompaña el pensamiento que se está expresando, sea agrado, aprobación, desaprobación, angustia, entre muchos otros; los gestos y el contexto contribuyen a completar lo que las palabras desconocidas no comunican; o, cuando la palabra definitivamente es clave para entender lo que se habla, se pregunta.

Es común que en las conversaciones con Emilsen se tome algún espacio de la conversación para preguntar el significado de alguna palabra, que siendo clave en el relato se necesita para entender lo que está contando. Sucede en el video denominado “Curita Rebuscón” en el minuto 8:35 con la palabra “tolete”, sobre la que pregunto y significa “pene”, lo cual era importante para entender el doble sentido de lo que contaba Emilsen Pacheco, sobre la señora bullerengüera que él frecuentemente visitaba.

#### **4.3.1.1. La escucha, los diálogos**

Muchos esfuerzos de investigación y visitas a regiones lejanas se hacen sin obtener las respuestas que se querían lograr en una salida etnográfica. Esto sucede porque no se sabe cómo preguntar, con qué palabras o no hay un lenguaje común entre el investigador y los entrevistados. Recuerdo una salida a Guapi-Cauca en la que, estando en una entrevista a un músico, alguien preguntaba por los “repiques”, palabra común en la costa atlántica pero no en el pacífico. Ante el desconocimiento de la palabra por parte del entrevistado, quien preguntaba empezó a hacer onomatopeyas para tratar de darse a entender, ante lo cual el entrevistado quedo adusto, por un momento en silencio, no entendió nada y siguió hablando de otra cosa. Saber cómo y con qué palabras hablar es un aprendizaje que lleva un tiempo. Casi nunca se logra esa comunicación asertiva en un primer encuentro, es algo que hace parte de conocer cómo llaman ellos las cosas, acciones, músicas, hechos musicales o lo que sea que queramos indagar. Es una primera etapa que se va dando, de la que no se es siempre consciente, pero es de vital importancia para poder establecer intercambios comunicativos productivos y receptivos. Es algo que se aprende en momentos como cocinar juntos, caminar, parrandear, comer, jugar dominó, arreglar un instrumento, entre muchas otras actividades que se acompañan con una conversación.

Alguna vez, hace mucho tiempo, estando en el patio de la casa de Emilsen arreglando instrumentos me dijo “ve atrás y búscame un manduco”, le pregunté qué era un manduco y me dijo “un manduco, un palo”. Entendí en ese momento todo el significado de la canción que dice “El manduco pa’ la ropa”, como la acción de las lavanderas de los ríos cuando apalean la ropa contra las piedras y también otros significados que aluden a la palabra manduco connotativamente. Allí se empieza a entender algo más sobre lo que dicen las canciones, por su articulación, por el vocabulario que usan y por las situaciones de vida. Es un hecho recurrente el tema de la frustración de las personas que tratan de entrevistar a Emilsen, especialmente cuando es él quien viene a un contexto académico, donde se le hacen preguntas muy largas, con muchas palabras o muchos “rodeos”. Con seguridad él

termina respondiendo otra cosa, o se va por alguna palabra que le sonó de lo que le preguntaron. Aun así, cuando se escucha una respuesta inesperada, también se aprende. Es importante tener una actitud constante de escucha y apertura a todo lo que viene en los relatos. Con el tiempo se aprende a ser conciso, a buscar la palabra adecuada de su jerga para comunicarse con ellos.

En esa dinámica los intercambios –en ambos sentidos, centrípetos y centrífugos- empiezan a ser tales, que se logra tener un lenguaje que comunica en torno a una jerga común y afín. Es decir, no solo hay incompreensión en lo que uno les puede entender a los bullerengueros, sino también en lo que ellos le entienden a uno, especialmente cuando constantemente está preguntando.

Ese acto de escucha, al sentarse a hablar con un maestro como Emilsen Pacheco, tiene un campo amplio de posibilidades de interacción, que se debe ir sopesando cuando al conversar se tiene el interés de aprender. Saber hasta dónde guardar silencio, en qué momento preguntar, cómo hacerlo, con qué intención o cuáles palabras, hasta dónde insistir sobre una indagación que no se responde. Todo esto influye en el nivel de confianza y comodidad que tiene el maestro para contar o para sentirse a gusto en la conversación. Han sido varias las ocasiones en las que Emilsen me ha expresado su agrado por la forma de “tratar bien a las personas” que, según él, tengo yo, lo cual le genera confianza para hablarme, contarme y enseñarme.

¿Cómo preguntar, referirse, enunciar lo que se busca, indagar sobre los actos musicales y lo que se quiere aprender?, es un sondeo intuitivo que se da segundo a segundo en una conversación y que se asemeja al toque del tambor. Es en la escucha y la lectura de lo que sucede alrededor cuando sopesa en qué momento hacer énfasis y pausa al tocar. Igualmente ocurre al hablar, el estar atento, abierto a que siempre se aprendan nuevas cosas, pues siempre surgen nuevos datos en los relatos.

El arte de saber conversar es, pues, fundamental en este tipo de indagaciones. Por ejemplo, la expresión “macho jalao”, que hace alusión a la forma antigua que había de tocar el tambor macho o llamador entre las piernas, con un solo palo y un ritmo diferente a la forma

habitual de tocarlo hoy en día (minuto 6:08 video *Curita Rebuscón*). Así mismo sucede con la expresión “llevar a los bullerengues”, que me genera la reflexión de cómo referirse a la ocasión de hacer bullerengue, cómo lo hacían antes y cómo lo hace Emilsen. En esta ocasión, cuando Emilsen cuenta que su mamá lo llevaba a los bullerengues, me confirma esa forma que tiene él para referirse a lo que hoy usualmente llamamos la rueda de bullerengue y que antes solo se le decía bullerengue. En ese relato Emilsen afirma cómo aprendía durmiendo en los bullerengues, lo cual me conecta con esa idea de que los aprendizajes no son siempre activos, con la importancia de la escucha reiterada y pasiva para aprender, que es tan importante como la práctica activa.

Estos ejemplos muestran la respuesta de una pregunta sencilla que se hizo al comienzo, sobre cómo aprendió Emilsen bullerengue, donde aparece un relato largo lleno de datos y nuevos aprendizajes.

#### **4.3.1.2. Otros significados**

Cuando Emilsen explica una canción, se llegan a entender varias cosas que antes no se entendían, como: palabras que por su articulación no eran claras, significados desconocidos o palabras desconocidas, frases de doble sentido y metáforas. Es propio de Emilsen Pacheco utilizar metáforas para plasmar situaciones de vida, en las letras cantadas. Muchas de las conversaciones con él aluden a esas metáforas, entre más se conoce lo que una frase o una palabra puede representar, más rica en significados deviene la comunicación con él. Una de las canciones de Emilsen dice “*Pelen pelén... allá viene mi pavo... pelén pelén...allá viene mi pavo...pelén pelén*” (Escuchar audio “Pelén, pelén”). Cuando Emilsen explica lo que para él significa esta canción dice:

*“Pelén pelén se la hago, esa canción... yo oigo los pavos que hacen cuando van caminando pelén pelén, entonces ellos van como una vaina así, cantando, van haciendo esa, el pavo, entonces yo... y mi papá también hablaba mucho así: Jé, tu eres como, no joda, como el pavo carajo, que van por el camino, van y no regresan a su casa, sino van*



*por to'el camino, van pelén pelén pelén pelén, entonces yo me acuerdo de eso"*  
(PACHECO, Entrevista para el Disco "Tambor y Voz", 2013).

La historia de vida familiar, en la que Emilsen alude al recuerdo de cómo le habla su padre y la metáfora del pavo como una persona que se va y no vuelve, genera unos imaginarios y afectos diferentes en el bullerengue.

Sobre la canción *Linda Barranquillera* (audio "Linda Barranquillera"), Emilsen explica:

*"(...) estuvimos en María la Baja y de ahí nació esa canción, le dije a la muchacha: te voy a hacer una canción y cuando nos encontremos otra vez tengo una canción para ti, te voy a hacer una canción, por la forma como trataba no porque estaba enamorado ni nada, ni que ella está enamorada de mí ni nada, sino porque a mí, lo bonito, lo bonito de una persona, no es porque sea bonito, o porque la persona tenga plata y se merezca decirle bonito, lo bonito pa' mí, puede ser la persona muy maluca, puede ser lo que sea, pero la persona linda para mí es aquella persona que sabe tratarte, que sabe cómo tratar a una persona, que no se crea que es lo único en guarachas, pero esa persona que sabe tratar a otra persona, pa' mí es lo más bonito que hay en el mundo, saber tratar a otra persona, aténgase a eso que tú sabes tratar a otra persona y vas a ser la persona querida de todo el mundo, donde vaya todo el mundo lo va a querer, porque sí sabe tratar, entonces como sabe tratar...yo por eso le pongo, ojalá hubiera mil millones que trataran como ella, tal vez se acabaría hasta la guerra. Y le pregunto que en qué colegio está estudiando, y ella no es como muchas personas, que porque son profesionales tienen que pisotear a los demás, si uno estudia es pa' prepararse y saber tratar a una persona, a veces... no sé...yo por eso me pongo a analizar, hay veces que las personas no estudian y saben tratar mejor que aquel profesional, no hablo de todos los profesionales, hay profesionales que saben tratar muy bien, pero hay unos que porque son profesionales tienen que machucar a los demás, porque no saben, no señor, y por eso es que siempre hay discordia, porque la gente cree que porque es un buen estudiante o fue un buen estudiante o fue un profesor o fue un médico o fue lo que sea, se va creer que es más gente que la gente, entonces yo saco esa canción por eso."* (PACHECO, Entrevista para el Disco "Tambor y Voz", 2013)

Anécdotas o pensamientos como este, que insinúan las canciones, pero que no alcanzan a denotar con profundidad, generan una complicidad, un saber entenderse en el sentir, que con la convivencia se enriquece cada vez más y hace que la expresividad, emotividad, afección que se da al tocar, cantar o bailar, sea mucho más grande en términos de cercanía, proximidad, significado, sentido de lo que se hace y entre quienes se hace.

Las metáforas, frases o palabras cargadas de significaciones provienen de anécdotas, chistes, historias o han terminado haciendo parte de ellas. Es otro aspecto que resulta ser una pieza clave. Las conversaciones con los bullerengüeros van y vienen entre relatos, risas, gestos, gritos, chistes, cantos que se conectan unos con otros aleatoriamente. Una situación conecta con recuerdos que remiten a una canción o a un chiste, “*Ay yo si quiero a mi suegra....que viva como la yuca...donde no la moleste nadie...que viva como la yuca...donde no la maltrate el sol... que viva como la yuca*”...una alusión recurrente en los chistes populares, donde el rol de la suegra tiene un papel antagónico al del hombre. (Ver anexo audio “Bonito es tené una suegra”)

“Epa epa epa dale duro a la cajeta”, es una canción que tuvo mucha acogida en el festival de bullerengue de Puerto Escondido en el 2012 por su melodía, alegría, ritmo y expresividad. Para nosotros, al interior del grupo de bullerengue, la expresión nos remitía a un chiste donde una abuela, que está teniendo relaciones sexuales termina diciendo “epa epa epa dale duro a la cajeta”, situación que nos impregnó de una expresividad, alegría y complicidad especial al tocarla en la tarima. Entender esto es parte de entender el bullerengue. Así como los otros actos de habla, los chistes pueden llegar a ser en algún momento algo difícil de comprender, poder entender sus chistes, (cosa que no siempre sucede) es poder compartir su alegría.

Sobre los versos del bullerengue, he visto escritos que analizan la rima a nivel literario, en términos de ritmo, consonancia, disonancia, número de consonantes y en fin, todo lo que se analiza en los poemas. Esto es así, los pregones del cantador, o también llamados versos, se cantan buscando rima, con el verso anterior, posterior o el coro, eso está presente en todos los bullerengues. Dice Pacheco en el video denominado “Rima”: “(...) *para improvisar lo*

*que se necesita es rima, tener rima, la última palabra que tu dejas, y mientras están haciéndote el coro, tú estás pensando qué va pegar de ahí de donde tú dejaste....no que no dijiste. No que Valentina- es que mi canción no tiene rima, mira ahí tienes...”. Agregaría yo a esto que lo más interesante en ese verseo no es el ritmo, la métrica, el conteo de sílabas o la consonancia de la rima sino la improvisación, la creación constante. Esa creación parte de un tema y unos versos ya preestablecidos con anterioridad, pero existe un margen amplio de creación en las melodías, los nuevos versos, la interacción con todos y todo lo que sucede alrededor. A eso se refiere Emilsen Pacheco en el video denominado “El bullerengue no puede ser escrito” cuando dice “Jamás el bullerengue puede ser escrito, el día que el bullerengue lo escriban, deja de ser bullerengue, se acaba” y agrega en el video llamado “Verso creación no escribir”: “Usted escribe un bullerengue y quedó hasta ahí, lo escribe Usted, pero el buen cantante cada vez que canta pone otra estrofa nueva, en verso, y si Usted lo escribe hasta ahí, jamás puede ponerle verso.”*

En el caso del bullerengue, la improvisación no corresponde solo con la habilidad de buscar palabras que rimen en la terminación de los pregones, sino en la capacidad de adaptar y reinventar enunciados, frases, oraciones acordes a la ocasión, lugar y personas que se encuentran en el momento de estar cantando, el ser consonante no solo con la rima, sino con la situación y resonante con el contexto literario, el tema y los imaginarios que suscita la letra de la canción. Y ante todo, encuentro aún más interesante el despliegue somático que se da al cantar. Sobre esto es necesario tener una percepción muy fina y atenta a todo lo que sucede. Y es todo este caos de intercambios y flujos sensibles lo que nutre las intenciones, alimenta los toques, los cantos, pases, morisquetas y guapirreos en el bullerengue. Un verso puede generar alegría, nostalgia, fuerza o sonrisa, como se puede apreciar en el desarrollo y al final del video *Curita Rebuscón*.

En dicho video, en el minuto 4:24, observé que, mientras Emilsen canta, me insinúa una mirada de risa, de malicia. Al pausar la imagen no se puede notar en realidad esa sonrisa y esa intención. Pero yo conozco esa mirada y sé con certeza que además del “óyela” que me grita, su mirada estaba buscando mi complicidad.



Entrevista a Emilsen Pacheco, Bogotá, marzo de 2013.

Fotograma de video: David Montes



Entrevista a Emilsen Pacheco, Bogotá, marzo de 2013.

Fotograma de video: David Montes

Al escuchar con atención, dice en su pregón “*que no se le escapan ni los machos*” hablando del “curita rebuscón” y remata el pregón diciendo “óyela”, apoyado de su mirada de risa

insinuada. Este tipo de miradas, cuando se encuentran generan risa, alegría e impulsan el ánimo para tocar. Esa misma alegría que se comparte en el bullerengue, cuando en medio de la canción Emilsen, cantando, lanza alguna frase graciosa o significativa que embarga de sonrisa y alimenta de alegría para seguir bailando, coreando, haciendo palmas o tocando. Son claves de complicidad que remiten a otras situaciones o significados. Cuando se ha tejido una complicidad en la amistad se crean puentes de comunicación que fluyen por la creación de los imaginarios colectivos y la fuerza de las expresiones, también colectivas. El conocerse un poco más es lo que impregna de fuerza al bullerengue, cuando es familiar o el hecho de encontrar complicidades y puntos comunes, cuando los que participan no se conocen mucho. Aquí hay proxémica somática, léxica y escópica –en términos de Mandoki- o cercanía en los afectos y complicidad en el bullerengue, en mis términos.

*“Quién es ese tamborero, que (...)”*, canta Emilsen, y completa la frase con algo particular del momento, lo dice para relacionarse con quien está tocando el alegre, sea conocido o no. Quien está atento y lo escucha responde a su frase con canteos, revuelos o asintiendo con su expresión, se ve afectado de alguna forma por la interpelación, lo cual desencadena una serie de actos en los bailadores y en todo el grupo. Cada acto de relación produce reacciones en cadena; una rueda es un tejido infinito de reacciones en cadena.

Otra relación entre la somática de Pacheco y su acústica es que su rango tonal, al cantar, está relacionado con la elevación de su mano derecha. Como se puede apreciar en el video curita rebuscón, los pregones de mayor altura y esfuerzo al cantar están acompañados de una elevación de su mano por encima de la cabeza.



En este caso la nota más alta que alcanza Pacheco en su verso es un G4 (sol 4, segunda línea de clave de sol), que corresponde al primer grado o tónica de la escala de esta canción. Es la nota más alta que alcanza en todo el tema. En casi todos los pregones que canta esta nota, eleva la mano a esta altura y entre más notas en esta altura tiene el verso, más enfático es el movimiento de su cabeza.

Otra altura máxima de verso se ubica en la nota D4 (re cuatro, primer bajo espacio de la clave de sol), que corresponde al quinto grado de la escala, para el caso de esta canción sería G (Sol Mayor). Esta nota, que es más baja, está acompañada proporcionalmente de una elevación media de la mano.



La curva melódica que sube y baja en las alturas de su canto es directamente proporcional a la elevación de sus manos. Siempre su mano permanece abajo, relajada, durante el coro de la canción y alcanza una elevación media o alta, dependiendo de la altura del sonido más alto en el verso. Se puede apreciar también que los acentos tónicos, que tendrían los versos si fueran hablados, permanecen de igual forma en las melodías y acentuados por movimientos de su cabeza y brazos, rítmicamente enfatizados, siguiendo los acentos de cada palabra.

#### **4.3.1.3. Énfasis y pausa en el habla, en el tambor y el baile.**

Emilsen, cuando habla, acompaña sus palabras con gestos, de modo que es posible hacer lectura o interpretar su tono, la velocidad con la que habla, la enfática, la cinética, tanto del movimiento de sus manos como de sus palabras. En el video “*La Plata*”, esto se evidencia, en la respuesta a la invitación a retomar el tema de por qué él piensa que “*la plata ha acabado con el bullerengue*”, argumentando cómo antes, con las cosechas y la abundancia

de tierras y productos agrícolas, se compartía, se intercambiaba y de esa misma forma el bullerengue no tenía un fin económico; a diferencia de ahora, que sin plata no se hace bullerengue. Durante su relato, se puede apreciar cómo Emilsen usa un tono bajo de voz, lo que con el tiempo he podido entender que obedece a sus ganas de hablar, la poca confianza que tiene con las personas presentes en la sala donde habla y que estamos en ese contexto ubicados en un espacio cerrado. Aun así, en esa cinética estática y fluxión cerrada, hay fluctuaciones que acentúan intenciones de lo que quiere decir. El movimiento de sus manos acompaña todo el tiempo sus palabras.

En cuanto a los momentos claves y más enfáticos de sus palabras, Emilsen los acompaña con un gesto de su cabeza o con cinética dinámica en el movimiento de sus manos, con más amplitud, velocidad y una pausa, un silencio, luego del énfasis que hace. En este aspecto existe una similitud entre su forma de hablar y su forma de tocar el tambor. Hay momentos enfáticos que sobresalen por su alta dinámica seguidos de una pausa que resalta aún más el énfasis anterior. Cuando Emilsen acude a la enfática acústica marcada, disminuye la velocidad y aumenta la intensidad de volumen al hablar para resaltar algún enunciado. Esto, por supuesto, está acompañado de fluxión somática abierta y cinética somática dinámica, la articulación allí cambia y hay mayor control labial en su vocalización, así como mayor precisión y fuerza de la articulación.

En este mismo video se puede observar cómo el silencio, que Emilsen deja después de un enunciado enfático, está acompañado de quietud y mirada fija. En el segundo 22 del video, al decir “*la gente cobra*” hay una enfática en la articulación del fonema C de la palabra “cobra”. Esto se acompaña de un movimiento veloz de su mano, acercándose a su cuerpo, similar al de halar algo hacia sí mismo. Pero el énfasis después de este incremento cinético es más contrastante con la pausa posterior, con la mirada fija a un punto; esta suspensión de la mirada siempre es hacia los ojos de alguien. En contraste, se puede apreciar cómo pasa rápido y habla con poca articulación, cuando dice “*la gente sembraba arroz, sembraba (...)*”, dando varios ejemplos que difícilmente se entienden.



Con estos dos momentos, se puede ejemplificar cómo en el habla de Emilsen Pacheco existen momentos enfáticos, que se caracterizan por: su articulación amplia y clara; menor velocidad al hablar; movimientos más amplios, fuertes en sus manos, cabeza y somática en general; volumen o intensidad alta en su voz; mirada fija y suspendida. En contraste con ellos, están los momentos de dinámica baja, que se caracterizan por: articulación corta y confusa; rapidez al hablar; amplitud corta o ausencia de movimientos somáticos; voz baja; mirada esquiva y baja, para los pasajes que no son parte fundamental de su relato.

En el tambor funciona de forma similar. Los revuelos que hace Pacheco incrementan la intensidad, el número de golpes aumenta y después de ello viene una pausa, un silencio que genera contraste y deja resonando lo anterior. Este es lo que Emilsen llama *recoger* o *la recogida*, pasar de momentos intensos, cinéticamente dinámicos y de fluxión abierta – generalmente terminados con fondeo o bajoneo- a una pausa pequeña, para posteriormente tocar suave, con un toque menos denso y dinámico, como lo es el canteo o base de bullerengue.

Para observar esto, podemos ver el video llamado “*Cerrar la mano*”. Después de varias observaciones detalladas de este video, se puede hallar que existe un movimiento recurrente en el estilo de Emilsen Pacheco, relacionado con esta idea en énfasis y pausa. Dicho movimiento corresponde al gesto de recoger los dedos de la mano o cerrar la mano después de un revuelo; es un gesto literal de la acción de recoger, concordante con lo que él mismo llama “*recogida*”. En este video, se puede apreciar cómo el momento de silencio y pausa, posterior a un revuelo, es esa acción de cerrar la mano derecha y apoyar suavemente la parte de las uñas de los dedos contra el parche del tambor, lo cual se aprecia allí con claridad (Emilsen es el tamborero de la izquierda y se intercala los revuelos con Víctor Medrano, el tamborero de la derecha).

He aquí algunas imágenes congeladas de los momentos del video en los que Emilsen recoge su mano derecha, inmediatamente después de hacer revuelos:

Segundo 33:



Toque de Emilsen Pacheco. María la Baja, diciembre de 2011  
Montes.

Fotograma de video: David Montes.

Segundo 40:



Toque de Emilsen Pacheco. María la Baja, diciembre de 2011  
Montes.

Fotograma de video: David Montes.

Minuto 1:34



Toque de Emilsen Pacheco. María la Baja, diciembre de 2011      Fotograma de video: David Montes.

Minuto 1:40. En este caso lo hace dos veces antes de cantar:



Toque de Emilsen Pacheco. María la Baja, diciembre de 2011      Fotograma de video: David Montes.

Minuto 2:01 y 2:04. Estos dos ejemplos se dan después de los revuelos largos del otro tamborero, expresando la necesidad de recoger y bajar la cinética acústica, rítmica y dinámica.



Toque de Emilsen Pacheco. María la Baja, diciembre de 2011  
Montes.

Fotograma de video: David

2:04



Toque de Emilsen Pacheco. María la Baja, diciembre de 2011  
Montes.

Fotograma de video: David

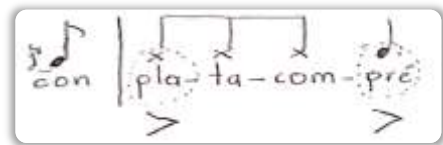
#### 4.3.1.4. La asociación de enunciados o frases con revuelos.

Una práctica común de los tamboreros es la asociación de frases habladas con revuelos en el tambor. En el ámbito de las músicas tradicionales de la costa atlántica son conocidos, por ejemplo, los revuelos de Encarnación Tovar “El diablo” o de Paulino Salgado “Batata” con enunciados como “dame un trago, dame un trago” “respetá respétame” “pupita pupita pupita”, como se puede apreciar en los siguientes vínculos: (<https://www.youtube.com/watch?v=NmpeZ40fbPw>) (<https://www.youtube.com/watch?v=dTgGH7dA1WE>).

Este tipo de relaciones permite establecer una relación léxica-acústica entre la riqueza de las sonoridades del habla y la del tambor, además de ser un recurso que permite memorizar, enseñar y conectar la abstracción del sonido con el sentido del lenguaje.

En el caso de Emilsen Pacheco también se da esta práctica y él lo cuenta en el video *Curita rebuscón*, allí explica el revuelo “con plata compré” (minuto 0:18 a 0:25).

Al analizar los golpes que hace el tambor en relación con el enunciado “con plata compré”, la primera asociación sobresaliente es que el número de ataques del revuelo es igual al de la frase hablada: 5 ataques correspondientes a las sílabas con-pla-ta-com-pré (considerando el primer flam del revuelo como un solo ataque con adorno, o *acciacatura*). Pero también son coincidentes los acentos de la frase. Al escuchar la frase hablada con detenimiento, Emilsen hace acentuaciones tónicas en las sílabas “pla” (de la palabra plata) y “pre” (de la palabra compré). Estos coinciden también con los acentos tímbricos y dinámicos del tambor; el golpe que coincide con la sílaba “pla” es el primer quemado después del flam de fondeos de la palabra “con”, lo cual genera un acento tímbrico. Hay también un acento dinámico en el último golpe del tambor, para relacionar el acento tónico que hace Emilsen al pronunciar la sílaba “pré” de la palabra compré.



Esta relación entre ritmo, acción, acento, léxico y timbre, se presenta en la imitación de sonidos y movimientos del entorno, con revuelos en el tambor. Como ejemplo, en el mismo video, Emilsen muestra un revuelo paralelo a la acción de la gallina al escarbar la tierra, es un revuelo que imita acústica y somáticamente. Otro paralelo a la relación acústica con el entorno son los revuelos que imitan el sonido del galope de un caballo o de una metralleta (minuto 0:47 a 1:05 de *Curita Rebuscón*) y el lobo 16:23 a 17:27, del mismo video.

En el ámbito acústico, la voz de Emilsen Pacheco es una voz áspera, como él mismo lo dice, rústica. Este rasgo permanece tanto en su voz hablada como en su voz cantada. Pero el entorno acústico en el que se encuentra inmersa la voz, en el contexto de una rueda de bullerengue, implica un mayor esfuerzo y despliegue de energía para destacar la voz solista entre otras muchas voces que corean, con palmas, totuma y dos tambores a todo dar. Dicho contorno acústico hace parte de todo el tejido acústico y también de los intercambios estésicos que se dan en la rueda. Un repique del tambor hembra, el volumen con el que se toca el macho, las tablas, la totuma, las palmas, los guapirreos, todos hacen parte del cruce de intenciones y suma de energía que hay en una rueda, sin duda todos apuntan a la fluxión abierta, pero tanto en la acústica de la voz líder o cantador, como en la acústica del alegre, hay dos momentos intencionalmente variables en cinética y fluxión. Estos desembocan también en la cinética y fluxión de los bailarines, que son los que en el análisis musical he denominado base y revuelo, con puntos intermedios, como la variación. Hay un momento claro donde el tamborero mesura su actividad, baja el volumen, cantea, hace base, donde hay una cinética estática, fluxión menos abierta, pero enfática en la repetición de un mismo esquema rítmico; a esto los bailarines responden de la misma forma, en términos de cinética y de fluxión, haciendo el paso básico o conteniendo un poco más la energía en su

despliegue somático. Allí hay una proxémica larga entre el tamborero y los bailadores y corta entre la pareja de bailadores.

En este momento, donde hay una cinética acústica estática en el contorno sonoro, el cantador o cantadora aprovecha para incrementar su cinética léxica y acústica. El lereo, que es el momento en el que el cantador, sin detener su dinámica acústica, canta una melodía ausente de léxico con las sílabas le, la, lo, e, re, ro, entre otras, es momento para que el tamborero repique, lo cual a su vez es una apertura de la fluxión y dinámica en la cinética. A esto generalmente responden los coros con guapirreos, que son un llamado a los bailadores para que acorten su proxémica, tanto escópicamente, como somáticamente. Se da entonces una conjunción rítmica entre los revuelos del tamborero y los movimientos de los bailadores.

Por ser el bullerengue una expresión danzada, tiene un alto contenido de actividad en el campo somático. Como bien lo exponía en el relato, la cultura negra es una cultura muy expresiva en su lenguaje corporal; al bailar, esa expresividad toma un tinte poético que entra a jugar en el sinnúmero de variables presentes en una rueda de bullerengue. La relación existente entre el baile y la música hacen que todos los involucrados estén muy atentos a todo lo que sucede. Al igual que en el tambor hembra, el baile del bullerengue tiene una predominante enfática somática en su paso básico, que coincide con el tiempo y el contratiempo que marca el tambor macho; allí hay una proxémica acústica y somática. De igual forma, la relación mencionada con el tambor hembra consiste en la imitación o proxémica somática y acústica con los revuelos del tamborero, es este quien determina los niveles estáticos o dinámicos en la cinética del movimiento en los bailadores. Influye mucho también la proxémica entre el tamborero y los bailadores; un revuelo es un llamado para que los bailadores se acerquen y se incrementa allí toda la coordenada dramática de los bailadores en torno al tambor: proxémica corta, enfática marcada, fluxión abierta, cinética dinámica.

En el video “tambor y danza”, por ejemplo, Emilsen hace evidente (antes del segundo 00:15) cómo sus movimientos cortados, segmentados, con pausas, son coincidentes con el

final del revuelo del tambor. Luego se acerca y me explica y que cuando le hago muchos pases él no puede bailar, por eso son también necesarios los momentos de menos densidad rítmica. En el siguiente revuelo (desde el segundo 00:33 hasta el 00:40), la imitación del movimiento de Emilsen al revuelo del tambor se da con cruces de los pies, un giro y una ida hacia atrás. Otro elemento que se puede notar allí también allí es cómo Emilsen acompaña el inicio del revuelo, levantando su mano izquierda a la altura de su cabeza y cuando el revuelo finaliza, baja la mano. Esto sigue sucediendo posteriormente en el video y se puede notar allí cómo, ante los revuelos del tambor, los bailarines acuden a él, acercan su tronco, que es lo que se conoce como “el tambor está llamando”. Cuando el tambor reduce su intensidad y dinámica rítmica, los bailarines se alejan y hay más interacción entre la pareja. De igual forma, cuando la intensidad de los revuelos es baja, o los bailarines sienten que faltan revuelos, se acercan al tamborero, inclinan su tronco, centran su mirada, lo cual quiere decir que están pidiendo al tambor, que están reclamando revuelos (esto se puede apreciar en el mismo video).

En medio de todo este espectro de eventos acústicos de alta intensidad, las voces de los coros son nasales, cinéticamente dinámicas en su articulación y con la particularidad de la enfática léxica que brinda la repetición de una misma frase, con la misma melodía, durante varios minutos. La variación que suele presentarse es que el rango tonal sea más alto a medida que va avanzando la canción, debido también a que la energía se va abriendo y aumenta la cinética dinámica de la rueda. Así mismo, el aumento del tempo tiene en gran medida causa en las palmas y tablas de los coristas, pues frecuentemente son quienes aumentan la emoción y la velocidad con sus guapirreos, que generan cinéticas más dinámicas.

#### **4.3.2. SOMÁTICA**

Otro elemento que tiene un lugar en este espectro de sentir es el olor. El olor de los lugares es algo que ayuda a sentirse ubicado en un contexto diferente al cotidiano urbano, el olor constante a monte, a plantas, a humedad, a campo. Los olores de las corporeidades en el



bullerengue son también diferentes, en su cotidianidad no son tan frecuentes los olores a perfume y la saturación de olores, acostumbrada en la ciudad, de cremas y demás. Pero, en ocasiones especiales sí abundan este tipo de olores, para alguna reunión o fiesta, los bullerengueros no escatiman en usar cremas, desodorantes, lociones y perfumes. El humor de los negros es diferente y me ubica en un contexto diferente; todo esto no deja de producir emociones constantes y diferentes, cuando se está en una rueda. Tal vez no se es consciente de eso en el momento, pero al estar en una rueda y sentir esas proxémicas somáticas tan frecuentemente, se genera sin duda un estado emocional diferente al estado normal.

El mismo clima hace que la humedad de los cuerpos sea también todo el tiempo alta, mucho más cuando se está en una actividad física exigente, como bailar, cantar o tocar. Esos cuerpos húmedos, llenos de sudor, develando el esfuerzo y el ímpetu de la actividad que se desarrolla, son cuerpos que somáticamente generan una expresividad diferente, lecturas diferentes y reacciones diferentes. No es lo mismo ver un cuerpo cinéticamente estático, distante y seco a ver un cuerpo húmedo, dinámico, cercano, bailando, gritando, cantando. Eso genera una respuesta diferente a simple vista y desencadena emociones y acciones en quienes lo rodean.



Rueda de bullerengue. Puerto Escondido. Córdoba. Junio de 2007

Foto: David Montes.

Cabe anotar que la lectura de la somática –más que otros registros de las herramientas de análisis que propone la estesis- parte de mi corporeidad, de cierta forma, foránea a la cultura negra. El enfrentarse a las corporeidades Afro, no deja de producir asombro y contraste con la realidad habitual del entorno urbano de la educación escolar bogotana, que en la coordenada dramática es de proxémica larga, cinética estática, enfática sin marcar y fluxión cerrada. En cambio, las corporeidades negras de caudales de energía abiertos, dinámicos, enfáticos, son de cuerpos expresivos, de somáticas hablantes.

Todo lo que sucede con las miradas también afecta la dinámica colectiva. La miradas proxémicamente generan cercanías o distancias. Con una mirada, Emilsen puede decir o expresar si es de su agrado la forma como está tocando el tamborero y lo refuerza con lo que dice al cantar o versear. He notado que es propio de mí, y del contexto urbano, buscar

proxémicas cortas en la mirada, con sonrisas. Pero ellos, los bullerengueros no son de sonreír todo el tiempo; su proxemia está en el vigor de su baile, en la fuerza de su gestualidad, en la fluxión abierta de todas sus expresiones somáticas.

En el video llamado *“Adiós Carmela Berrio”* se puede notar la suspensión de la mirada de Emilsen, hacia alguien a quien le explicaba la relación entre el llamador y el tambor (en el minuto 4:07). Ese gesto penetrante y prolongado establece una comunicación cercana y concentrada, que implica una comunicación musical, rítmica y gestual. En el mismo video, Emilsen explica cómo sin necesidad de hablar se “llama” a través del gesto del pie (desde el minuto 2:47), del obstinado rítmico en la mano derecha y del aumento del tempo. Ese llamado se hace para pedirle al macho que aumente la velocidad –cosa que usualmente es al revés, pues es él quien suele llamar al tambor hembra. *“Yo no tengo por qué hablarte, te estoy llamando”*. “Subirse”, en ese caso, es aumentar la velocidad y “bajarse” es disminuirla. *“El músico tiene que estar pendiente”*, dice Emilsen, *“si te hacen así”*, explicando cómo los gestos de mano y pie descritos anteriormente son el significado del llamado.

Más adelante, continúa la explicación al recibir un llamado “atravesado” del macho, en un intento fallido de la joven por aplicar el llamado. Entonces Pacheco explica que esos llamados no se pueden hacer mientras el tambor está haciendo revuelos. Los llamados precisamente buscan atraer la atención del tamborero para que aumente su energía, su velocidad y sus revuelos, no al contrario. Esto también lo explica en el video que se denomina *“Llamado del machero al tamborero”*, donde explica *“(…) pa’ que el tamborero no se quede, él le exige, entonces va tocando y le da tres golpes al llamador, entonces el tamborero tiene que responderle a él, entonces si los tres golpes se lo da muy seguido, el tamborero se le calienta”*, queriendo expresar que puede eso generar molestia y reclamos.

Todo esto afecta también a los cantadores. Más adelante Emilsen explica cómo el cantador “tirando un verso” puede dar a entender que no está a gusto con lo que está pasando en los tambores y llamar al orden. En la misma dirección, un exceso de llamados y de revuelos “vuelve a los bailadores locos” (video *“El tamborero no recoge, bailador no recoge”*) y los

pone a bailar “arreatados”. Este es un claro ejemplo de cómo una acción sonora en un lugar desencadena una serie de sucesos, que afectan a todo el colectivo de la rueda. Vuelve aquí a aparecer el término recoger, para expresar esa acción de pausa y calma en la densidad de los revuelos y en los pasos de baile.

Estas comunicaciones no verbales están presentes, desde los intercambios somáticos y musicales al tocar, hasta el momento mismo de aprender. Cuenta Emilsen, sobre su forma de aprender, que a él nadie le enseñó o se sentó a explicarle cómo tocar; fue a través de la escucha y la observación que se dio su aprendizaje. Y el papel importante de las miradas, de aprender lo que no se dice con las palabras, sino con sonidos, gestos, como expresa en el video “*Curita Rebuscón*”:

*“cómo se toca un tambor. Un tambor uno tiene que tener... dedicarle tiempo, eso no es de un día. Todo lo que tú vas practicando y le vas poniendo amor, vas aprendiendo más, vas aprendiendo más más más hasta que te pones curtido, ya te pones mañoso, que eres buenísimo porque, ya cuando uno así se pone, es mañoso y ya esos viejos mañosos. Hay muchos que son muy delicados, de pronto muchos no querían enseñar, mezquinos, cuidando lo de ellos y entonces uno tenía que cogerles para aprender, era cogérsela al vuelo, mirarlo o escucharlo por allá, cómo tocaba y cómo no tocaba y así fue la enseñanza mía. Yo nunca le dije a un tambolero de los que tocaban, le dije que me enseñaran, nunca, yo no tuve un maestro, el maestro que lo que, lo que yo podía oír, que me dijera... yo tuve maestro porque yo lo oía, pero que me dijera mira esto hazle esto, esto se toca así, sino que estaba, entonces ya cuando me metí con los viejitos, a tocar con los viejitos, ellos: no, nosotros te necesitamos a ti. Me metí a tocar con los viejitos, entonces me decían si yo corría mucho, si yo corría mucho entonces enseguida me miraban maluco, que esa es la mirada, para no insultar a nadie se insulta solamente con una mirada, se le dice a cualquier músico; no hay que hablar con el músico en una tarima, ninguna persona puede gritar a un músico en una tarima, lo único que se le da a un músico es una mirada, se le mete una mirada malucamente y se le quita la vista y ya el músico sabe, empieza a componerse, a componerse, porque es que sabe que lo miraron mal, ya no lo mire más, porque si lo sigue mirando malucamente, empieza el grupo a tocar mal, métale la mirada y quítela, si es músico, si es músico, si es músico, sabe qué le están diciendo: componte, que vas mal. O está el pie (golpea fuerte contra el pie contra el*

*piso) ya listo, ya con el pie, más que todo con el pie se le está diciendo, más que todo al grupo que suba, que van por debajo.”*

Este último aparte confirma ese significado convencional en el lenguaje de Pacheco, al golpear un pie contra el piso, queriendo pedir más velocidad.

Algo que Emilsen delató alguna vez en mí, en un festival de Puerto Escondido, era que me resultaba intimidadora la cercanía de las bailadoras cuando llegan al tambor, o con su fuerza o con el coqueteo particular de esta danza. Y esto se notaba en que, al establecer una mirada directa con una bailadora, me resultaba tan obviamente intimidador que brotaba la confusión en mis toques de tambor. Él me confesó que esto es normal y a él también le pasaba, que para evitarlo, cuando sentía eso, evadía la mirada o la gestualidad y prefería concentrarse en el movimiento de los pies. No puede resultar ajeno –o por lo menos no lo es para mí- el movimiento cercano de una mujer que denodadamente se propone coquetear y llamar la atención de quien toca; sea de donde provenga, de la tradición o no, los movimientos pélvicos, las caricias en los senos y caderas de las bailadoras, no dejan de ser catacresis y devienen vectores de flujos emocionales, que desencadenan siempre acciones dinámicas en la rueda de bullerengue.



Interacción bailadora y tamborero. San Juan de Urabá. Junio de 2007  
Foto: David Montes.

Interacción bailadora y tamborero. San Juan de Urabá. Junio de 2007  
Foto: David Montes



Haciendo un paralelo entre estas dos fotos, se puede apreciar cómo cambia la expresión del tamborero ante la proxemia y la inclinación de la bailadora, momento recurrente en el bullerengue. Ese es el momento en el que la bailadora pide al tamborero revuelos y estos activan la cinética colectiva.

Todas las figuras retóricas propuestas por Mandoki (Prácticas Estéticas e Identidades Sociales, 2006) se pueden encontrar paralelos en la rueda de bullerengue. La aliteración, como repetición de un movimiento, es frecuente en los cantadores y también en los pasos básicos de los bailadores. El anacoluto, como movimiento abrupto, es también una característica del baile del bullerengue, especialmente cuando se encuentra de frente la pareja después de un giro y en las hipérbolos de movimiento —especialmente del bailador, quien en el despliegue de sus habilidades y morisquetas demuestra su virtud y habilidad para bailar. La suspensión visual, como contención de la fluxión y su apertura en

movimientos, es también propia de la danza del bullerengue. Así lo muestra con un ejemplo Emilsen Pacheco, en el video “explicando baile”: un paso básico, que consta de un movimiento repetido de un pie alternado con el otro, en avance hacia el tambor y un regreso hacia atrás, que termina con un freno abrupto y súbito del movimiento.

Otro gesto que es común en la expresión de Emilsen es el que hace cuando quiere que un tema o canción se termine; lo expresa levantando sus brazos en diagonal hacia arriba y alternándolos en flexión uno después de otro, finalizando con una extensión más enfática de su brazo izquierdo hacia adelante, al tiempo que dirige su cabeza y su mirada hacia abajo. Así aparece en varios ejemplos, como en el video *Curita Rebuscón* (desde el minuto 4:30).



Entrevista a Emilsen Pacheco. Bogotá. Marzo de 2013

Fotograma de video: David

De igual forma, en el video tambor y danza (1:53):





Taller de Bullerengue. Bogotá. Marzo de 2013

Fotograma de video: David

También en este video de presentación del grupo de San Juan (10:20):



Grupo Bullerengue Tradicional de San Juan de Urabá. María la Baja. Diciembre de 2011.

Fotograma de video: David Montes.

#### 4.3.2. ESCÓPICO

El escenario natural de los bailes de bullerengue es un piso rústico, de tierra, arena, generalmente en el solar de una casa o en el frente de ella; bailadores a pie, descalzos y dos sillas para los tambores hembra y macho. De resto todo el mundo de pie en torno a los tambores, dejando un espacio frente a ellos para una pareja de bailadores y todos alrededor coreando y haciendo palmas, lo cual genera una escópica topológica en forma de rueda, cada vez menor y con más enfática antiguamente, marcada por un entorno natural.

Por ejemplo, cuando el bullerengue era una ocasión especial, una fiesta o un evento preavisado y no casual, la gente usaba flores naturales para adornar el cabello de las mujeres, flores que eran fácilmente accesibles en el entorno. Ahora, por ser más escasas, por haber menos entorno natural y por la facilidad de conseguirlas en cualquier miscelánea, son más comunes las flores y los adornos artificiales para los cabellos de las mujeres. Así mismo ocurría con el maquillaje, por ejemplo, antes se usaba la remolacha para suplir lo que hoy hace el rubor y el labial. Hoy son más enfáticas las escópicas densas de los rostros con mucho maquillaje, especialmente para los festivales o presentaciones en tarima, no importa si son mujeres mayores o niñas.

Igualmente la uniformidad es algo que se fue dando con los festivales y las presentaciones en tarima, al punto en que llegó a ser exigencia para participar, cosa que antes no sucedía. Cada persona llevaba su falda, pantalón, blusa, camisa sombrero, elegante y bien arreglado, de la forma en que pudiera o tuviera, pero nunca hasta ese momento se pensó en la idea de que todos tuvieran que vestir igual. Esa, en términos generales, es la escópica actual del bullerengue: grupos uniformados, rostros maquillados, flores artificiales, collares de plástico, lugares cerrados, escenarios, teatros, tarimas, abarcas, tenis o zapatos, sombreros vueltaios “*made in China*”, cuando tradicionalmente, como lo cuenta Emilsen, se usaban sombreros de fieltro o sombreros concha’e jobo.

Recapitulando y pensando en todo lo que emerge del análisis de la estesis, la perspectiva sociogénica muestra la necesidad y la riqueza de los intercambios humanos como alma del bullerengue. Acá queda evidenciado cómo el tocar tambor en el bullerengue no puede ser

solo un acto musical, técnico o estético. Es la vivencia inmersa en el cruce de sensibilidades la que enriquece y da sentido a la experiencia del tambor. En las palabras, las miradas, los lugares, los olores, los significados que un movimiento u otro constituyen un lenguaje de colectividades que en el encuentro de la rueda se reconocen para ser comunidad.

## 5. CAPÍTULO IV: INTERPRETACIÓN DE LOS ANÁLISIS: LOS TEJIDOS DEL BULLERENGUE

Para empezar este aparte de recapitular y conectar el sentido que cobra todo el recorrido de este texto, quisiera evidenciar cómo todo está relacionado y conectado entre sí. Por eso, es posible establecer cualquier punto de entrada para recorrer por completo toda la reflexión, yendo y volviendo. Es un tejido de inter-tactilidades que conecta todo con todo, un recorrido circular que puede ir y volver al mismo punto, pero en otro nivel, como una espiral... como el amarre del tambor: en su circularidad da vueltas sobre el cuerpo del tambor y suelta aristas que llegan hasta la piel, al tiempo que mantiene apretadas y con mucha tensión las cuñas que permiten que todo vibre. Todo esto conjugado e interrelacionado para producir el sonido que da lugar a la música.



Ilustración # 32. Amarre del tambor alegre.

Esta perspectiva de cómo se relaciona todo en el bullerengue permite recorrer los temas, saltando y volviendo de uno a otro. Así como recorrer el tejido de un tambor, planteo este camino de reflexiones que me permiten relacionar la experiencia, la investigación y mis apuestas de vida, sobre las enseñanzas que he recibido.

## 5.1. LA RECOGIDA

Lo primero que quisiera resaltar como punto de entrada es el hallazgo que surge del análisis somático hecho a Emilsen Pacheco. Allí se ubica la relación de varios estratos del bullerengue –y también de la vida misma de los bullerengüeros- con el término “*recogida*”, utilizado para denominar el punto de transición entre los momentos de actividad y pausa.

La concepción de la recogida es una idea que emerge en esta investigación como uno de los componentes fundamentales en la apropiación del toque del tambor del bullerengue en la vivencia con Pacheco, tal como lo indaga la pregunta inicial de investigación. Dicha idea se despliega en tres ámbitos integrados a la corporeidad:

1. Al tocar el tambor.
2. Al aprender a tocar.
3. Al ser, en la vida misma.

1. ‘Al tocar tambor’ es un ámbito que mencionan Emilsen y los bullerengüeros, es de donde surge la idea: recoger es cerrar cuando se hacen revuelos y cantar. Pero, como fue evidenciado en el análisis, la recogida sucede tanto en el canto como en el baile. Momentos de pases para el bailar y de tranquilidad en el paso, momentos de versos agudos, fuertes y enfáticos para el cantador y también de relajación. Alrededor de esto ya había hecho una amplia exposición en el capítulo anterior.

2. Sobre el ámbito ‘Al aprender a tocar’, es importante tener la consciencia de que los tiempos del aprendizaje los proporciona el ritmo natural de cada quien y ellos no se pueden medir en tiempos establecidos, como semestrales o anuales. Por lo mismo, es clave saber balancear los ritmos de estudio entre actividad y pausa, a corto y largo plazo. Actividad y pausa, tanto en una jornada de práctica, como en el discurrir de los años de aprender. Los excesos de actividad o de pausa desbalancean el aprendizaje, en el mismo sentido de la opinión expresada por Pacheco, sobre su desacuerdo con la idea de la práctica reiterada y exigente del tambor tras horas diarias de estudio. Así lo explicó en su visita a esta Maestría en Estudios Artísticos, al responder a la pregunta sobre las callosidades, el dolor y la salud de las manos del tamborero: “*antes de sufrir hay que amar lo que se hace*”.

La relación de Emilsen con sus alumnos, como él los llama, se establece sobre el hecho de hacer que ellos le tengan amor a lo que hacen, antes que regañarlos para que no vuelvan. Sobre este último aspecto quisiera resaltar la relación que he establecido con Emilsen Pacheco como maestro y como amigo. Al aprender hay un proceso de aceptación mutua, en el cual existe la voluntad de un aprendiz por acercarse al maestro y una aceptación del maestro por compartir. Allí, se da una apertura con el tiempo, años de entablar una relación de confianza, voluntad, en la que no existe un hito claro de empezar o terminar el proceso. No existe para nada un compromiso de enseñanza, sino que se da porque se quiere aprender y porque se quiere “enseñar”; lo pongo entre comillas porque en esta experiencia, al igual que comenta Emilsen de su aprendizaje, existe un rol activo de quien quiere aprender, si así lo quiere. No hay un “método” de enseñanza; cada quien –como fue mi caso en las idas y vueltas a la región- tiene un ritmo diferente para tocar y para aprender.

Aprender necesita también de la pasividad y de permitirse ser habitado por el ritmo. En los momentos de pasividad, de no actividad, lo que se logra aprender es igual de valioso. De esto ha hecho conciencia también Emilsen, para quien es claro que, cuando de niño, su madre lo llevaba al bullerengue, él se quedaba dormido, en ese sueño también estaba aprendiendo. Es un momento de escuchar sin luchar, sin ansiedad. La necesidad del silencio como contraste es necesaria en ocasiones, para poder escuchar, como sucede al conversar... o para vivir en medio de la violencia; este silencio es una necesidad de subsistencia y también lo es la bulla del bullerengue, no como negación de la muerte sino como afirmación de la vida. Esto ocurre en la construcción de los mundos sociales y colectivos que genera la comunidad en la fiesta del bullerengue. Allí se halla el sentido de la existencia como grupo y como persona.

Este pensamiento se ha visto reflejado en los tiempos en que he querido aprender y también en la forma de tocar el tambor, un aprendizaje que completa más de trece años; tiempo para aprender, tocar y para las relaciones al tocar, que son tres de los aprendizajes más valiosos en mi experiencia bullerenguera. Al respecto de los tiempos para aprender, lo que mencioné en el relato, “*se me quitó el afán por aprender*”, fue un hallazgo importante de mis costumbres de estudio, como venían siendo hasta ese momento. Entender que, a diferencia

de la experiencia de mis estudios metódicos, no podía esperar tener una clase, ni una explicación certera o unos tiempos programados con contenidos y fechas específicas para aprender bullerengue. Los tiempos de los aprendizajes profundos son los tiempos que la vida otorga. Y en esos tiempos de aprender están los tiempos de sembrar relaciones. No solamente relaciones entre personas, sino entre tocar y lo que sucede alrededor del toque. Entender que tocar tambor es un acto de tejer y relacionar, ha sido un camino extenso.

3. Ahora me refiero al tercer ámbito anunciado: la recogida ‘al ser, en la vida misma’. Como he pretendido mostrarlo, aprender tambor no es solamente tocarlo. Se aprende tambor al caminar, bailar, viajar, dormir, respirar, hablar, cocinar, al compartir la vida. Porque aprender tambor es en realidad bullerengue y aprender bullerengue es en realidad aprender de la vida.

Emilsen se sorprende al ver la intensidad de nuestras jornadas de trabajo, por lo exigentes, tantas actividades en un mismo día y por la extensión de dichas jornadas. En su caso, cuando visita Bogotá, por los horarios intensos de talleres en la mañana, entrevistas en la tarde, presentaciones en la noche y parrandas; su desgaste es notable. Su salud en esas rutinas se ve afectada y su energía no es la misma. La recogida es la necesidad de contrastes para que exista equilibrio en el universo. Tiempo para sembrar y para cosechar, tiempo para trabajar y para descansar. Por eso existen el día y la noche, la luz y la oscuridad. En todas estas evidencias hallo el valor de los ciclos naturales de la vida. La inevitabilidad de la llegada de la noche o el día, de la necesidad de dormir y de comer. Si estos ciclos estuvieran en la decisión y el control de nuestra sociedad, cada vez serían más largos los días y más cortas las noches, programaríamos con menos frecuencia nuestras necesidades fisiológicas, nunca enfermaríamos o nunca moriríamos. Por fortuna eso no está bajo nuestro control. Los ciclos de la vida corresponden a que, como seres humanos, somos parte de la naturaleza y estamos tejidos según las dinámicas del mundo y el universo en su perfecto equilibrio. En esa metáfora cobra sentido el lugar de mi quehacer musical en la vida y haber tenido la oportunidad de encontrarme con el bullerengue y con Emilsen Pacheco; él demuestra cómo la idea de la recogida está implícita en el equilibrio de sus acciones y

concepciones del mundo, además en la forma explosiva, súbita en fuerza y silencios que dan potencia a su palabra.

El bullerengue me ha enseñado que el tema del ritmo no está solamente en la iteración de un sonido al tocar un instrumento, sino que todo en la vida está dado por ritmos, contrastes y equilibrios, lo cual tiene que ver directamente con cómo concebimos el tiempo. La recogida es equilibrio y el bullerengue reclama un tamborero equilibrado. Esto tiene que ver con la necesidad de los tamboreros actuales de hacer muchos revuelos y mucho ruido en el tambor. El afán y el no resonar con la necesidad de equilibrio y contraste generan una ansiedad que desborda el sentido de tocar el tambor en comunidad.

En la misma medida, encuentro la densificación del espacio en la ciudad, donde todo está claramente delimitado, amontonado y hay un lugar demarcado para cada cosa. Logramos “optimizar” los espacios separando, ocupando cada rincón y limitando las funciones de cada lugar. Todo, en medio de la densidad urbana, está diseñado para “ahorrar” tiempo y espacio. La vida transcurre a una velocidad mayor y siempre queda la sensación de que no alcanza el tiempo. Ello es coherente con la tendencia a tocar más rápido y más amontonado. Así, Emilsen nota que los tamboreros actuales quieren dar solo revuelo y no recoger. Tiene que ver con la lógica de densificar el tiempo y el espacio, pero este modo de pensar de nuestras sociedades no es consonante con el bullerengue. Vivir cada vez más cerca entre nosotros hace que cada vez sea menos posible hacer bulla, que es el alma del bullerengue. Tocar bullerengue en Bogotá es un problema de orden público y sólo es permitido en ciertos tiempos y espacios, tal como les pasaba a los negros en Cartagena. Es la misma lógica de la densidad en el tiempo, el espacio y el pensamiento, que se refleja en la ansiedad y la densidad al tocar el tambor, tocando fuerte, rápido y denso. Entender la recogida es entender que, tanto en la vida como en el toque del tambor, es tan necesaria la energía como el silencio.



## **5.2. TAMBORERO EN COMUNIDAD**

Otra salida a la pregunta por los insumos necesarios para apropiarse del tambor del bullerengue, es la consciencia que debe tener un tamborero como un ser de comunidad y allí la importancia de la escucha. Esta es un trabajo que no pasa exclusivamente por los oídos y es una expresión que encuentro apropiada para dar a entender cómo refinar nuestro sentido de atención frente a nuestras corporeidades, en sus necesidades y capacidades. Todo esto apunta a una segunda idea que surge de la tensión entre la vivencia y el estudio técnico: el tocar tambor tiene sentido en tanto se haga en el contexto colectivo. Tocar bullerengue exige estar atento a los bailadores. Es hacer que todo el ser humano en su totalidad se convierta en una inmensa oreja, dispuesta en total entrega para ese momento, una apertura total a una escucha visual, sensible, no visible. Una fiesta de bullerengue en el rol de tamborero es una seguidilla de llamados de personas que te buscan, gritan, mencionan, aluden y te increpan. Lo que se aprende con el tiempo es a leer y entender qué significan esos llamados y cómo reaccionar frente a ellos, en el contexto y las prácticas del bullerengue.

Esta faceta relacional del tambor como punto de convergencia es para mí una reflexión de gran importancia, en el sentido que cobran ser músico y tamborero; el tambor convoca. Al hablar de lo relacional, me refiero al entendimiento de cómo el bullerengue en su hacer y decir encierra no solo una práctica poética o prosaica, sino también una perspectiva frente a la vida, una mirada al conocer y al existir.

Otra relación que encuentro importante es la relación del bullerengue con la naturaleza. Los bullerengueros son gente de campo, de monte y de mar. Las alusiones de sus metáforas, siempre llenas de animales, plantas, paisajes, situaciones de vida que se dan solo en ese contexto y que en la vida urbana de hoy son cada vez más lejanas. El construir un tambor es un saber que implica conocer las maderas propicias para el vaso, las cuñas, los aros, y todo ese conocimiento general de su ámbito natural de las plantas está, por supuesto, acompañado de un saber de la medicina, la partería, la magia negra y la magia blanca, cosas que son muy frecuentes en los relatos y hechos del bullerengue. Todo esto ayuda a entender cómo ese carácter de colectividad que tiene el bullerengue es el espíritu de la comunión y la

relación con todos los ámbitos de la vida. De la misma forma, las prácticas académicas descontextualizadas nos pueden llegar a aislar en la individualidad sin sentido, según el pensamiento actual el ser humano es el dueño único y solitario del mundo, olvidando que solo somos un minúsculo eslabón más en la cadena infinita de esta comunidad llamada universo.

El tambor es, pues, clave en la idea de comunidad. El sonido del tambor que se escucha a lo lejos llama; donde quiera que suene, siempre va a llegar gente a formar un círculo a su alrededor. El tambor revive el sentido que tienen hacer comunidad y ser seres colectivos, permite el encuentro, y en esa circularidad de giros de la rueda de bullerengue, el tambor es un punto donde convergen todos, un punto nodal junto al cual se ubica el cantador, llegan los bailadores, un punto de encuentro. El tambor reúne, el estar en un círculo alrededor del tambor permite que se vean unos a otros y se reconozcan, se aprecien en sus expresiones, sus gestualidades, su movimiento, se pongan en común los sentires de la vida, animándose unos a otros para continuar con más ímpetu; es un momento donde el tiempo se hace eterno y no existe afán ni rezago, es el lapso de caminar juntos, cada quien a su ritmo. La rueda es reunirse para comunicarse en el lenguaje del canto, el baile, la música y poner en común todas las corporeidades en la expresión de un solo cuerpo social. Allí hacen presencia también los ancestros y antepasados, al ser evocados en palabra, en actos de bullerengue y pensamiento; en esta práctica se hace memoria. El bullerengue convoca presencias no visibles. Todo esto gravita en torno al tambor, que es un dinamizador del ánimo y la forma como ese encuentro se da. Para apropiarse el toque del tambor del bullerengue en su contexto original, es necesario entenderse con un ser y un instrumento de la comunidad.

### **5.3. TAMBORERO CREADOR**

El hecho de mencionar la rima y el verseo, me instala en el lugar de cuán rico es el ámbito creativo del bullerengue. Por su puesto, aprender bullerengue es aprender a crear y a improvisar. Esa improvisación va desde variar los toques del tambor hasta buscar

alternativas de existencia ante un nuevo panorama, así como lo fue la salida forzada de los africanos hacia tierras americanas y su posterior huida; es tener que crear día a día una nueva vida. Así ha ocurrido posteriormente con las migraciones de los pobladores desde Bolívar hacia Urabá, en busca de mejores condiciones de vida, o debido al desplazamiento forzado por la violencia que vive la región en la actualidad.

En la misma medida, las movilidades del bullerengue se van constituyendo como adaptaciones al medio ante nuevas realidades que el mundo impone y que imponemos al mundo que vamos generando y siendo. Valdría la pena indagar cómo esas necesidades adaptativas fueron generando transformaciones en las prácticas del bullerengue. Por ejemplo, la aparición del vibrato o la institucionalización de las prácticas del bullerengue a través de los festivales. Todo esto corresponde a las necesidades adaptativas de las mismas lógicas de la improvisación y la creación en el alma del bullerengue. Es una situación constante de arraigo y desarraigo, de aferrarse a la vida y buscarla donde quiera que ella esté. Por eso mismo, no es suficiente con trazar, programar o preconcebir los pasos para recorrer un camino de aprendizaje. Establecerse en la vida es un camino de aprendizaje e improvisación.

Como tal, el aprendizaje es una senda que se crea en cada paso. Cuando Emilsen dice que el bullerengue no se puede escribir, es porque fijar las palabras del verseo quita esa posibilidad de crear un nuevo recorrido, afín a la situación en la que se desarrolla la canción. La situación estática de las palabras escritas no permite el juego de improvisación que da vida y gracia al bullerengue, esa situación representa la muerte.

Para el caso del tambor, el baile y el verseo, la creación se da como variación de una base, que tiene infinitas posibilidades de ser modificada y cuyas fluctuaciones dependen de todas las acciones que acontecen alrededor. Si el llamador apela al tamborero, este hace revuelos y estos llaman a los bailarones a hacer pases y movimientos nuevos. Esto desencadena emociones y gritos en todos, que animan al cantador y este a su vez hace referencia a ello, se emociona y lanza un verso que vuelve a emocionar al tamborero para repetir el ciclo, en esa circularidad de pausas y actividades combinadas. El ámbito creativo, aquí, parte del

dominio de una materia como el sonido del tambor, la voz o el movimiento y su variación. Es la creación inmersa en la riqueza de los intercambios sensibles y la emoción que en todas direcciones se cruza en el encuentro del bullerengue. En este ámbito, me parece fundamental pensar en la importancia de términos como: variación, repetición, iteración, reiteración, mito, historia, interpretación, espacio–tiempo, improvisación.

La repetición es una práctica estructural de la tradición, así son transmitidos los mitos, leyendas, historias, cuentos, las canciones que siempre se están transformando, según la necesidad de quien lo vuelve a crear, de quien lo crea al escucharlo y de las particularidades del momento en el que vuelve a nacer dicho relato. Cada vez que se necesita ese pensamiento se invoca y nace de nuevo. Es la retoma propositiva de lo ya dicho. Mi preocupación por ser creativo se diluyó en la alegría con la que se repiten los maestros de bullerengue, entonces pude apreciar cómo la repetición no es sinónimo de ‘no creatividad’, sino necesidad de un lenguaje. La inspiración para encontrar las rutas del toque en el tambor está en los rostros de los demás, en la posibilidad de levantar la cara y ver que hay más allá de mí; entender que en frente hay un mundo que me va susurrando a gritos el camino a seguir. La repetición en el tambor tiene una función, una razón, un sentido y un propósito que corresponden a un momento y un espacio particular, con unas personas y un tejido musical que lo reclama. Cada intérprete, cada tocador, decide qué hacer o qué tanta necesidad tiene de repetir algo y esto lo decide en fracciones de segundo, inmerso en el fluir que escapa a la premeditación; como el fluir de un relato en cada palabra que aparece. El hecho de tocar es abrir un nuevo camino, incierto, no transitado antes, pero con la experiencia previa y el dominio del transitar, hacerlo en un lugar conocido puede ser tan nuevo como los sabores de la comida cada día, a pesar de haber probado lo mismo una y otra vez.

Un acto imaginativo es ya un acto creativo. Las imágenes a las que remite un tema de bullerengue, tan singulares para cada quien que lo escuche, son un acto de creación. Este tipo de creación hace parte de la reinvención constante del bullerengue. La capacidad creativa del tamborero se sustenta en las imágenes mentales que suscitan la música, la palabra, lo olfativo, lo visual, el movimiento y la percepción de sí mismo. Mi sensación es

que en el bullerengue existe una fuerza, no determinada por las cualidades sonoras que están en quien hace bullerengue, en su fuerza de vida, en su despliegue energético. Es esto lo que permite pensar que el bullerengue, al ser creado, crea a su vez un mundo, un espacio temporal diferente al cotidiano. Y en la creación de ese mundo está un universo de relaciones donde prevalecen la vida, el encuentro, la escucha del otro, la historia de un pueblo y el ser comunidad. Para tocar bullerengue hay que ser un tamborero que afecta y es afectado por el caos que a su alrededor da lugar a la creación.

#### **5.4. IDENTIDAD PROPIA**

Esta tesis es en sí una comprensión de lo que constituye mi corporeidad. Al empezar a investigar en las culturas regionales, hubo un momento de negación de mí mismo ante el deslumbramiento que producen los primeros acercamientos a las culturas tradicionales como la campesina, la indígena o la negra. Los contrastes que este encuentro suscita llevan a pensar en la negación del mundo que hemos construido en las ciudades y en la cultura “blanca”, como frecuentemente es llamada. Pero el hecho de poder aceptarse y entender estos contrastes como relaciones, permite reconciliarse consigo mismo. Es reiterada la percepción, en los contextos regionales, que señala a quienes vivimos en contextos urbanos de ser la cultura privilegiada, que encarna la figura del blanco español colonizador; por eso se aprende a convivir con apelativos como “cachaco” o blanco.

Pero en la práctica del bullerengue todo eso se diluye y pierde poder. Como le he vivido, tocar tambor abre siempre las puertas y aun cuando no se sepa bailar bullerengue, bailar expresa algo que es bienvenido en el colectivo, que se engrana como un tejido de sentires. Emilsen impulsa a la creación como una posibilidad de todos, motiva, valora la expresión individual y la generación de un estilo propio, cada quien tiene derecho a crear uno. Eso es lo que me ha hecho reafirmar mi condición humana: la condición comprensible del contexto en el que vivo y entender cada experiencia fuera de él como un complemento.

La escena del bullerengue, en su carácter festivo, ha representado para mí la sensación de menos ropajes o incluso la ausencia de ellos, así como la sensación de fluidez y libertad. Esta en el sentido personal de poder desdibujar las limitaciones espacio temporales de mi cotidianidad y fluidez, al poder entregarme por completo a una acción concreta en un momento y un lugar, sin las “pre-ocupaciones” del ajetreo diario, sin afán, miedo o velos. Expresiones como el bullerengue son también las libertades no conquistadas de las culturas afro. En las ocasiones en las que el bullerengue se acomoda a los constreñimientos espacio temporales –como sucede en un festival de bullerengue, que en las noches se vuelve festival vallenato-, el hecho de reunirse en un espacio alternativo a los institucionales constituye un acto que subvierte las lógicas de los intereses económicos y políticos que contrarían el espíritu de esta expresión.

Esto me genera la idea de que la realidad espacio temporal y las múltiples relaciones que establece el bullerengue no solo constituyen un cuerpo colectivo y una forma de estar en el mundo, sino además instituyen, en el equilibrio, un mundo libre. Esto ha representado el bullerengue para mi vida: libertad. También la afirmación de una identidad propia con las propiedades que tiene mi corporeidad en la posibilidad de expresarme como soy en el colectivo bullerenguero.

## **5.5. PROPUESTAS DE ESTUDIO**

Lo que pretendo proponer en este aparte es que los estudios de carácter teórico y académico pueden ser llenados de vida en complemento con la experiencia. Toda la aproximación desde el estudio rítmico musical del estilo de Pacheco, la técnica, el estudio del movimiento y mi composición biogénica, relacionada con el toque del tambor, me ha traído beneficios y ganancias que valoro mucho.

Desde esa perspectiva, retomo el aporte que ha representado la observación anatómica en esta dimensión biogénica, enmarcada dentro de mis necesidades y condiciones. El estudio del movimiento y del cuerpo como un complejo universo es una ruta posible para quien

quiere aproximarse al estudio profundo del tambor y es la huella de un paso necesario para todos los intérpretes de cualquier instrumento musical.

Aun así, y a pesar de que el conocimiento de la anatomía brinda un sentido y una conciencia en el movimiento, concluyo que hay un nivel de profundidad científica y de terminología de la rama de la medicina en la que no es necesario ahondar, a menos que se decida especializarse en ello. La indagación anatómica es un complemento importante para saber a consciencia lo que está sucediendo en el cuerpo, pero también la intuición, la apreciación del movimiento propio, la “escucha” de las necesidades y sensaciones del cuerpo, dan una gran parte de los elementos necesarios para el estudio técnico y del movimiento.

En esa dirección quisiera resaltar los siguientes aspectos. El primero de ellos es la consideración del cuerpo conectado con todas las dimensiones del ser humano, que es precisamente hacia donde conduce la idea de corporeidad. No hay que perder de vista que todo lo que nuestro cuerpo expresa, en términos de salud y movimiento, es reflejo y causa del estado de nuestro ser en su totalidad, compleja y de muchos componentes. La firmeza de la técnica en mi toque del tambor está mediada por el grado de apropiación musical, pero también por la seguridad y el equilibrio de mis afectos. Puedo tener velocidad y fuerza en mis músculos, pero si estoy triste no puedo transmitir ánimo. Puedo ser incansable y tocar por horas, pero si no conozco el estilo y lo que sucede alrededor de una rueda, no sabré qué hacer. Ese equilibrio de los afectos, al cual hago alusión, es el cultivo de uno mismo. Cuando nuestros pensamientos son confusos, lo es también el toque del tambor; cuando sentimos intranquilidad, la proyectamos al tocar, así pasa también con el miedo, la inseguridad, la pena, la alegría, el amor, la felicidad. La “magia” de Emilsen Pacheco reside no solamente en su inteligencia y habilidad como músico. También está presente en un espíritu y una luz que contagia donde quiera que llegue, como lo he comprobado en los viajes que compartimos. De forma que ese equilibrio, ese balance, ese complemento, el mismo al que apunta la recogida, debe ser guardado en el interior de nuestros afectos para proyectar un toque equilibrado. Desde hace tiempo he tenido la claridad de que los buenos

tamboreros que he conocido son personas equilibradas en su forma de ser y contagian de vida, de forma igual hablando que tocando.

En segunda instancia, ese estado de bienestar que influye directamente en el toque pasa por habitar un cuerpo capaz. Esto significa que el cuerpo esté preparado para respaldar con firmeza una actividad exigente, como es tocar tambor. He podido comprobar que, en la práctica, la repetición y el énfasis en determinados movimientos, son capacidades óptimas para tocar.

Para retomar los estudios del movimiento, en términos menos especializados, he desarrollado para mi estudio personal y para las clases de percusión que en algún momento impartí, ejercicios para mejorar fuerza, resistencia y claridad del movimiento. Se basan fundamentalmente en la ejercitación aislada de la mano sola, desde la articulación de la muñeca; del antebrazo, desde la articulación del codo; y del brazo completo, desde la articulación del hombro, como el que describe el siguiente ejemplo:



**PERCUSION DE  
MANO  
EJERCICIOS DE  
CALENTAMIENT  
O**

**1. SOLO MUÑECA**

4  
2 (o)  
(·)

U X X X U O O O U X X X U O O O

**2. PULGARES EN EL ARO**

4  
2 (o)  
(·)

X X X X O O O O X X X X O O O O

**4. MUÑECA Y BRAZO**

4  
2 (o)  
(·)

U X X X U O O O U X X X U O O O

X= quemao. U= fondeo o bajoneo. O=Abierto

Este tipo de estudios, entre otras variantes posibles que he desarrollado para las clases de percusión, aporta además de la ejercitación muscular e incorporación del movimiento, la práctica de la ejecución en el alegre de los timbres abierto, quemao y bajoneo, así como el paso de uno a otro. Esto también requiere un tiempo de práctica, hasta que sonoramente son claros y diferentes.

Los mismos movimientos de mano, antebrazo y brazo pueden ser practicados sin el instrumento, de pie, sentado, en diferentes combinaciones de posturas que brindan diferentes cualidades de trabajo muscular y calidades de movimiento. Todos son valiosos y el cuerpo mismo va indicando el camino a seguir.

De igual forma, encontrar la condición de escoliosis en mi espalda, me hace tener conciencia de cuán importante es, para quienes desarrollamos una actividad sentados, el conocimiento y la ejercitación del vientre y la espalda. El fortalecimiento con ejercicios abdominales y dorsales, ampliamente difundidos, hace que todo el sistema se vea beneficiado a la hora de tocar.

El calentamiento y estiramiento, antes y después de tocar, de los músculos tensores y flexores de la mano, ha sido clave. Aunque no he acostumbrado practicar calentamientos previos al toque mismo, lo que siempre hago es empezar por tocar suave, ya que, de entrada, los toques muy fuertes sí pueden causar, además de cansancio prematuro, dolores y lesiones.

Hay que aclarar que cada corporeidad en sus particularidades es diferente y debe encontrar la ruta propia para el estudio de sí. De acá se desprende una ruta de investigación posible para los estudios biomecánicos para la percusión de mano de instrumentos y prácticas musicales colombianas, basado en la diversidad de gente que toca tambor.

De la misma forma ocurre con la apropiación del estilo del toque de Emilsen Pacheco. La ruta propuesta acá para el estudio de su estilo se fue dando en la medida en que mis necesidades y capacidades lo fueron sugiriendo.

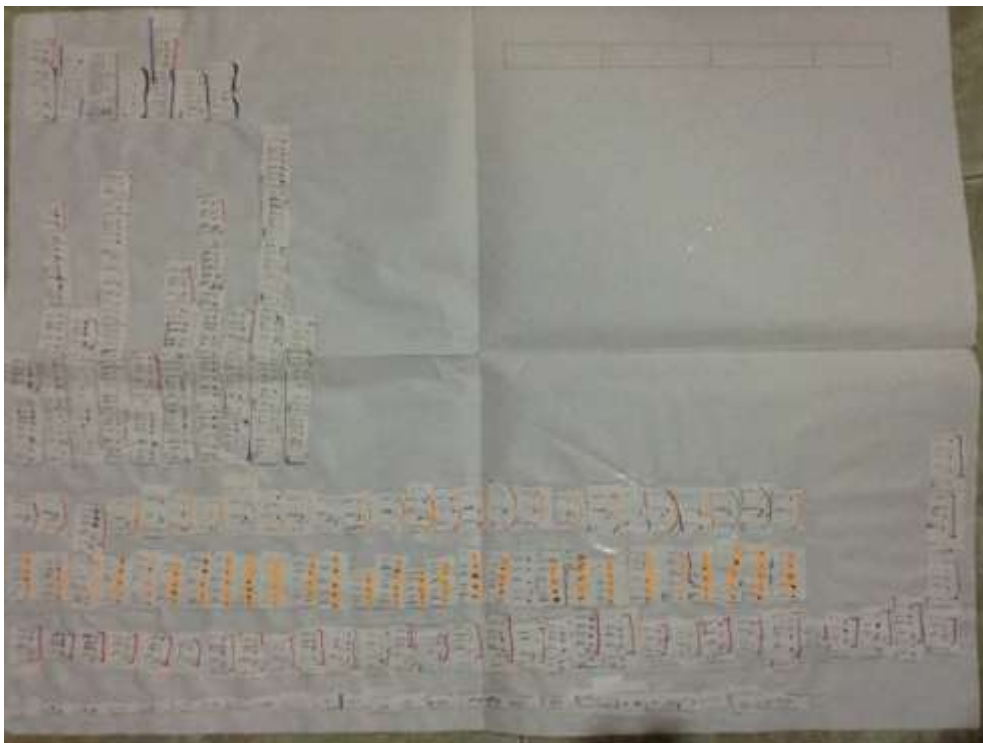
Después de este estudio musical propongo las siguientes reflexiones. La primera, en la misma dirección del estudio biomecánico, es que los estudios musicales encuentran sentido y carácter en la medida en que estén enmarcados en una práctica contextualizada de la música. Lo que para mí fue la práctica musical, creativa y técnica del estudio de la percusión, previa a esta experiencia, carecía de ese sentido que brinda el intercambio humano, es decir, tocar para alguien.

Teniendo esto claro, puedo decir que el ejercicio de transcripción resulta bastante aportador y enriquecedor en el estudio rítmico, musical, tímbrico, acentual, intencional, estilístico y léxico, entre muchos otros. Pero hay que decir también que el estudio de un estilo de tocar no está solamente en lo rítmico; está también en la cualidad de los timbres (sonidos diferentes), en las intenciones, lo acentual, las velocidades y sus cambios y en las intensidades. Todas las anteriores solo se aprecian en la vivencia.

Otra consideración es que, hasta antes de hacer las transcripciones formalmente en el sistema convencional de grafía musical, las que hacía antes de estudiar eran “garabatos” o grafías alternas; estas también son una posibilidad diferente para el estudio. Con esto quiero decir que el hecho de tomar nota sobre un hecho musical no tiene porqué ser exclusivo del saber teórico musical, sino que puede ser hecho desde la necesidad y el entender de cualquier persona. Dichas grafías alternas o formas de transcribir tienen ventajas y desventajas frente a la forma tradicional.

Respecto a las clasificaciones de las funciones de cada motivo rítmico, como bases o variaciones, hay que mencionar que estos nombres distan de cómo se hace referencia a ellos en la práctica el bullerengue. Allí se habla principalmente de canteo, revuelo, recogida, como lo he explicado anteriormente. El término base cada vez aparece más en el léxico de los bullerengeros, aunque no ha sido tradicionalmente así. Este término aparece a raíz de las necesidades de los métodos de percusión por generar conceptos asibles y claros para la enseñanza, el aprendizaje y la formulación de métodos de estudio, y en esa medida lo encuentro valioso.

Analizando las transcripciones y la clasificación de motivos rítmicos recurrentes en cada una de ellas, surge el descubrimiento de matrices y formas de fraseo, que acostumbra hacer Emilsen, lo cual no se puede percibir con facilidad si no se hace un análisis y una escucha exhaustiva, aunque puedan ser apropiadas en la escucha asidua de su toque. De este análisis pueden surgir árboles o mapas de estudio, como el que propongo a continuación.



**Comentario [T2]:** esta es un aimagen de muestra el tamaño real de esta imagen es de cuatro hojas que iria ploteada y plegada en la versión impresa.

Este mapa es una herramienta valiosa de estudio, allí se encuentran las variantes presentes para cada tipo de motivo rítmico y, con base en las matrices, pueden estudiarse por separado diferentes combinaciones, o armar un recorrido distinto con las mismas secuencias. ¿Cómo puede aprovecharse este mapa? Por ejemplo, de un bucle como Base – Variación – Puente – Base (BVPB), pueden extraerse múltiples posibilidades, con las distintas opciones que hay de hacer variaciones y bases.

Estas observaciones me permiten evidenciar varios aspectos característicos del estilo del toque del tambor de Emilsen para el bullerengue:

- Es coherente la afirmación constante de Emilsen cuando destaca la importancia del canteo en el bullerengue. Lo demuestra la proporción del 43% de canteos, con respecto a otros toques en este tema. Esto quiere decir que al tocar debe procurarse un balance equilibrado, en el que casi la mitad del toque son canteos.
- Hay secuencias recurrentes que pueden ser estudiadas y practicadas juntando diferentes variaciones de cada función.
- Parcialmente, la densidad del bullerengue es de un promedio de 4,8 golpes por compás, lo cual da pistas de cómo estudiar ejercicios rítmicos que tengan esta misma densidad.
- El uso de las células cierre y variación, que tiene un porcentaje de aparición del 72% durante el tema, son motivos rítmicos estructuradores del estilo de Emilsen Pacheco; pueden ser estudiados en todas sus variantes.

Pero aún después de este estudio por separado, vuelvo a recalcar la necesidad de que esa práctica personal se vuelva práctica colectiva; que ese estudio analítico sea incorporado de tal forma que pueda dar cabida al sentir en la práctica contextualizada. Son dos momentos distintos, ambos necesarios para aprender a tocar.

## **6. CONCLUSIONES GENERALES**

1. La práctica del bullerengue no es fija; es variada, contextualizada, situada, según cada región. Así mismo, los imaginarios y discursos alrededor de dicha práctica son diversos según el campo de observación del que provienen.

2. La práctica del bullerengue históricamente, y aún hoy, continúa siendo desarrollada como práctica de resistencia de comunidades negras de la costa atlántica, cuyo influjo se ha extendido por todo el país y constituye hoy motivo de estudio de la academia.

3. Los recursos académicos disciplinares de la música no son suficientes para el estudio del toque del tambor de Emilsen Pacheco, debido a las complejidades sociogénicas que conforman dicha práctica.

4. Para el estudio de dicha práctica se hizo necesaria la vivencia in situ, el habitar con la comunidad para poder compartir y comprender cómo las experiencias vividas del día a día, así como los recursos de la tradición histórica (incluyendo elementos personales, anímicos y ambientales), conforman y entran a participar activamente de la práctica del bullerengue en la región de Urabá.

5. A partir de la experiencia directa con Emilsen Pacheco, se hizo evidente que un rasgo identitario del bullerengue, como es el canteo, encierra la idea de la recogida, la cual se despliega, en diferentes magnitudes, en las formas de concebir el tiempo y el espacio.

6. Los elementos necesarios para lograr mi apropiación del toque del tambor en el estilo de Emilsen Pacheco, según el estudio de la práctica del bullerengue con dicho músico, son:

- Consciencia de habitar un cuerpo capaz de desarrollar una práctica de alta exigencia, como es el toque del tambor hembra del bullerengue. Para ello es necesario saber que el propio cuerpo tiene un funcionamiento biomecánico complejo que, al ser conocido, permite optimizar, desarrollar y cuidar su funcionamiento.
- Estudio del estilo de Emilsen Pacheco a través del ritmo en su toque del tambor, para encontrar a partir de la imitación una apropiación corpórea tal que permita desarrollar un estilo propio.

- Apertura del foco de indagación disciplinar de la música hacia el entendimiento del rol del tamborero como un ser de comunidad, en constante relación de inter-tactilidades con la comunidad en la que desarrolla su práctica.

7. Para tocar el tambor del bullerengue ha sido necesario iniciar un camino de cultivo noogénico que me permita la realización de mi ser, en la búsqueda del equilibrio y la conexión de la música como un propósito de relación armónica con el universo.

8. El canteo y la recogida son elementos identitarios del estilo de Emilsen Pacheco que deben ser desarrollados en el toque, para resonar con el conjunto de acciones desarrolladas en la rueda del bullerengue con el baile y el canto.

9. La improvisación que reina en la sucesión de acciones acontecidas en una rueda de bullerengue encuentra su foco de creación en los intercambios humanos, que permiten fluir el toque de acuerdo a todo lo que sucede a su alrededor.

10. El bullerengue enfatiza las dimensiones energética y noogénica - espiritual de la corporeidad. Lo físico está animado vigorosamente por la fuerza del ritmo, de la carne sonora en movimiento, impulsada por la potencia entrañable del tambor, que es el instrumento por excelencia de las culturas primigenias en la tierra. El bullerengue es energía vital encarnada en movimiento.

## **7. PROYECCIONES POSIBLES DE LA INVESTIGACIÓN**

Cada uno de los análisis prospecta un campo de proyección posible para la presente investigación.

En la dimensión biogénica, los estudios anatómicos sobre la ejecución del toque tienen un campo de indagación aún muy extenso, considerando que en disciplinas como el deporte la

unión cercana con la medicina ha permitido desarrollos en el desempeño, así como el desarrollo de tecnologías que permitan la optimización y el cuidado.

En el campo musical, la indagación rítmica es apenas un eslabón de una cadena, compuesta por cualidades sonoras implícitas en un toque que podrían ser abordadas, como la acentuación, la tímbrica, la agógica, la técnica y el fraseo. Esto solo por mencionar lo que sucede con el tambor alegre. Pero como complejo de interacciones, el bullerengue podría ser estudiado –así como la música- estableciendo relaciones visualmente en mapas que conecten lo que sucede en el canto, la danza y la somática, de las corporeidades presentes en dichas interacciones.

### **Bibliografía**

- ABADÍA, Guillermo. (1983). *Compendio General de Folklore Colombiano*. Bogotá: Biblioteca Banco Popular.
- CASTILLO, Sonia. (Texto inédito). Algunas Reflexiones sobre Investigación-Creación. *Maestría en Estudios Artísticos ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas*. Bogotá, Colombia.
- CITRO, Silvia. (2009). *Cuerpos significantes: Travesías de una*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- DAVIS, José., & Sparkers, Andrew. (2009). *Biblioteca Virtual en Educación Física*. (U. d. Antioquia, Ed.) Recuperado el 12 de agosto de 2014, de [http://viref.udea.edu.co/contenido/publicaciones/memorias\\_expo/cuerpo\\_ciudad/investigacion\\_narrativa.pdf](http://viref.udea.edu.co/contenido/publicaciones/memorias_expo/cuerpo_ciudad/investigacion_narrativa.pdf)
- FERNÁNDEZ, Ana María, LÓPEZ, Mercedes, BORAKIEVICH, Sandra, & OJÁM, Enrique. (2011). De los Imaginarios y Prácticas Sociales a las Lógicas Colectivas. En Facultad de Psicología. UBA. *Anuario de Investigaciones, XVIII*. Págs. 249-259. 15 años de Investigaciones de la Cátedra I de Teoría y Técnica de Grupos.



- FORTICH, W. (1991). Aproximación al Fandango Sinuano. En *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, 3. Págs 37-47. Patronato de Artes y Ciencias.
- FRANCO, C. (1987). Bailes cantados de la Costa Atlántica. En *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, 1(2). Págs. 55-72. Patronato de Artes y Ciencias.
- FRIEDMANN, Nina, & AROCHA, Jaime (1986). *De sol a sol. Génesis, transformación y presencia de los negros en Colombia*. Bogotá: Planteta Editorial.
- GOFFMAN, Erving (1979). *Relaciones en Público Microestudios del oden público*. Madrid: Alianza Editorial S.A.
- GONZÁLEZ, Claudio (1998). Presentación. En A. RICO Bovio, *Las Fonteras del Cuerpo Crítica de la Corporeidad* (págs. 3-9). Quito: Ediciones Abya-Yala.
- GUTIÉRREZ, Édgar (2009). *Fiesta de la Candelaria de Indias: crear, poder y gozar*. Cartagena: Universidad de Cartagena.
- HERNÁNDEZ, Fernando (2008). La Investigación Basada en las Artes. Propuestas para Repensar la Investigación en Educación. Madrid: *Educatio Siglo XXI*. Págs. 85-118.
- LABAJO, Joaquina (1997). *Musical ethnography under Spanish colonial power in the modern age*. Bologna: Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna.
- LONDOÑO, Alberto (1996). *Danzas Colombianas*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- MANDOKI, Katya (2006). *Prácticas Estéticas e Identidades Sociales Prosáica dos*. México: Siglo Ventiuno Editores. Conlacuta. Fonca.
- MUÑOZ, Enrique (2003). El bullerengue: Ritmo y Canto a la Vida. *Artesanías de América*, 54. Págs. 43-67.
- PACHECO, Emilsen (6 de febrero de 2013). Conversación con Emilsen Pacheco. (D. Montes, Entrevistador). *Material Inédito*. San Juan de Urabá, Colombia.

-- (9 de febrero de 2013). Entrevista para el Disco "Tambor y Voz". (D. Montes, Entrevistador). *Material Inédito*. Bogotá, Colombia.

RICO Bovio, Arturo (1998). *Las Fonteras del Cuerpo Crítica de la Coporeidad*. Quito: Ediciones Abyayala.

SEVERINO, Catalina (2009). Recolecciones sonoras y visuales de escenarios de memorias de la violencia. *Antípoda*, 9. Págs. 165-197.

STEINER, Claudia (1993). Centinela de dos océanos: Urabá (1900-1940). En Pablo Leyva. ed., *Colombia Pacífico. Tomo II*. Editorial: Fondo para la Protección del Medio Ambiente José Celestino Mutis. Bogotá. Colombia. Consultado octubre 15 de 2014 en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/>

TRIANA, Gloria (1987). El Litoral Caribe. *Música Tradicional y Popular Colombiana*. Medellín: Editorial Bedout.

VALDÉZ, A. (7 de Diciembre de 2013). Visita a Palenque. (D. Montes, Entrevistador). *Material Inédito*. San Basilio de Palenque, Colombia.

WADE, P. (1997). Entre la Homogeneidad y la Diversidad: La Identidad Nacional y la Música Costeña en Colombia. En M. V. Uribe, & E. Restrepo, Edits., *Antropología en la Modernidad: Identidades, Etnicidades y Movimientos Sociales en Colombia*. (págs. 115-132). Ciudad: Editorial

ZAPATA, M. (2010). *Manuel Zapata Olivella, Por los Senderos de sus Ancestros*. (A. Múnera, Compilador.) 2010: Ministerio de Cultura de Colombia.

ANEXO 1:

CONTEXTUALIZACIÓN ANATÓMICA DEL MIEMBRO SUPERIOR

- Cintura escapular:
  - escápula (omoplato)
  - clavícula
  - esternón
- Hombro:
  - escápula
  - clavícula
  - húmero
- Brazo:
  - húmero
- Antebrazo:
  - radio
  - cúbito
- Mano:
  - carpo
  - escafoides
  - semilunar
  - piramidal
  - pisiforme
  - trapecio
  - trapecoide grande y ganchoso. (Estos huesos se unen a cúbito y radio que es la articulación de la muñeca, fundamental en el movimiento del toque del tambor)
  - metacarpo
  - falanges

## **Articulaciones**

Hay tres tipos de articulaciones según su nivel de movilidad. **Sinartrosis** que son la articulaciones que no tienen movimiento, **anfiartrosis** aquellas articulaciones que tienen un movimiento medio o parcial y **diartrosis** (articulaciones sinoviales) las que tienen mayor movimiento. Estas últimas son las de mayor atención para este caso ya que se está analizando principalmente el movimiento realizado al tocar el tambor.

En las articulaciones de la zona estudiada las articulaciones son:

- En el hombro esféricas o enartrosis. Permiten todos los movimientos. Flexión extensión, rotación, aducción y abducción.

- En el codo existen tres articulaciones. La primera entre el húmero y el cúbito (humero cubital); otra entre húmero y radio (humero radial); y otra entre radio y cúbito (radio cubital). Éstas permiten flexión, extensión, pronación y supinación.





- Para la muñeca se estudia en la articulación radio carpiana, (articulación del radio con los huesos del carpo, es decir escafoides y semilunar). Los movimientos que permite hacer la articulación del carpo son deslizantes por ser articulaciones planas.

## Músculos

Los músculos pertinentes a la zona que estudiamos son músculos estriados esqueléticos (que se forman por fibras fusiformes estriadas que se fijan a los huesos). Es importante también aclarar que es pertinente el estudio de los músculos axioapendiculares (referente al eje y a lo que pende). Son músculos cuya masa muscular está en el centro del cuerpo pero su inserción está y actúa fuera del centro del cuerpo. Sobre estos músculos se releva principalmente la siguiente información. El nombre del músculo, su origen, su inserción, su acción y la imagen. Anexo 1

### ANEXO 2




Tabla de músculos que intervienen en el área de estudio.

MÚSCULOS					
MÚSCULOS AXIOAPENDICULARES ANTERIORES					
MÚSCULO	ORIGEN	INSERCIÓN	INERVACIÓN	ACCIÓN	IMAGEN
Músculo pectoral mayor.	C. Clavícula; Clavícula (parte medial) (cara anterior); C. Esternocostal; Esternales (parte anterior); cartílagos costales (3 superiores); aponeurosis del músculo oblicuo externo.	Húmero (tubo voluminoso) (lado lateral).	Nervio pectoral medial; Nervio pectoral lateral (C5 y C6, C7, C8, T1).	Aduce y rota medial el húmero.	
Músculo pectoral menor.	3ª a 5ª Costilla (junto de cartilago costal).	Escápula (proceso coracoides) (parte medial y cara superior).	Nervio pectoral medial (C5, T1).	Estabiliza la escápula.	
Músculo subclavio.	3ª costilla (y 4ª con cartilago costal).	Clavicula (parte media) (cara inferior).	Nervio para el músculo subclavio (C5, C6).	Fija y desciende la clavicula.	
Músculo serrato anterior.	3ª a 6ª Costilla (3 lateral) (cara anterior).	Escápula (parte medial) (cara anterior).	Nervio torácico largo (C5, C6, C7).	Profundiza y fija la escápula. Rota la escápula.	

**MÚSCULOS AXIOAPENDICULARES POSTERIORES SUPERFICIALES**

MÚSCULO	ORIGEN	INSERCIÓN	INERVIACIÓN	ACCIÓN	IMAGEN
Músculo trapecio.	Linea nuchal (porción medial). Protuberancia occipital externa. Ligamento nuchal. Procesos espinosos C7-T12.	Clavícula (porción lateral). Escápula (acromion y espina).	Nervio accesorio y C3-C4.		
Músculo latísimo del dorso.	Procesos espinosos 9 vértebras torácicas inferiores. Fascia toracolumbar.	Húmero (tubo intertuberositario [tubo]).	Nervio toracobraquial (C4, C7, C8).	Extiende, abduce y rota medial el hombro.	

**MÚSCULOS AXIOAPENDICULARES POSTERIORES PROFUNDOS**

Músculo elevador de la escápula.	Procesos transversos C2-C4.	Escápula (borde medial).	Nervio dorsal de la escápula (C5). Nervios C3, C4.	Eleva la escápula.	
Músculo romboides mayor.	Procesos espinosos C2-C5.	Escápula (borde medial).	Nervio dorsal de la escápula (C4, C5).	Retrae, rota y fija la escápula.	
Músculo romboides menor.	Ligamento nuchal. Procesos espinosos C2, C5.	Escápula (espina [extremo medial]).	Nervio dorsal de la escápula (C4, C5).	Retrae, rota y fija la escápula.	

**MÚSCULOS ESCÁPULOHUMERALES**

MÚSCULO	ORIGEN	INSERCIÓN	INERVIACIÓN	ACCIÓN	IMAGEN
Músculo deltoides	Clavícula (porción lateral). Escápula (Acromion y espina).	Húmero (tuberosidad deltoidea).	Nervio axilar (C5, C6).	P. anterior: Flexiona y rota medial el brazo. P. medio: Abduce el brazo. P. posterior: extiende y rota lateral el brazo.	
Músculo supraespinoso.	Escápula (hoya supraespinosa).	Húmero (tubérculo mayor [cabeza superior]).	Nervio supraescapular (C4, C5, C6).	Manguito rotador. Abduce el brazo (frente y atrás al deltoides).	
Músculo infraespinoso.	Escápula (hoya infraespinosa).	Húmero (tubérculo mayor [cabeza media]).	Nervio supraescapular (C5, C6).	Manguito rotador. Rota lateral el brazo.	
Músculo redondo menor.	Escápula (borde lateral [parte media]).	Húmero (tubérculo mayor [cabeza inferior]).	Nervio axilar (C5, C6).	Manguito rotador. Rota lateral el brazo.	
Músculo redondo mayor.	Escápula (ángulo inferior [parte posterior]).	Húmero (tubo intertuberositario [abdominal]).	Nervio subescapular inferior. Nervio subescapular superior (C5, C6).	Abduce y rota medial el brazo.	
Músculo subescapular.	Escápula (hoya subescapular).	Húmero (tubérculo menor).	Nervio subescapular inferior. Nervio subescapular superior (C5, C6, C7).	Manguito rotador. Abduce y rota medial el brazo.	



MÚSCULOS DEL BRAZO

MÚSCULO	ORIGEN	INSERCIÓN	INERVIACIÓN	ACCIÓN	IMAGEN
Músculo bíceps braquial.	C. Cero: Espáula (proceso coracoides [parte]). C. Carga: Espáula (tubérculo supraglenoideo).	Radio (tuberosidad del radio). Fascia del antebrazo (por aponeurosis bicipital).	Nervio musculocutáneo (C5, C6).	Supina y flexiona el antebrazo.	
Músculo braquial.	Húmero (cara anterior [parte distal]).	Ulna (proceso coracoides y tuberosidad de la ulna).	Nervio musculocutáneo (C5, C6).	Flexiona el antebrazo.	
Músculo coracobraquial.	Espáula (proceso coracoides [parte]).	Húmero (cara medial [parte media]).	Nervio musculocutáneo (C5, C6, C7).	Flexiona y abduce el brazo (parte).	
Músculo tríceps braquial.	C. Carga: Espáula (tubérculo infraglenoideo). C. Lateral: Húmero (cara posterior [parte surco para el nervio radial]). C. Medial: Húmero (cara posterior [parte surco para el nervio radial]).	Ulna (olecranon [extremo proximal]). Fascia del antebrazo.	Nervio radial (C6, C7, C8).	Extiende el antebrazo.	
Músculo anconeo.	Húmero (epicondilo lateral).	Ulna (olecranon [cara lateral] y cara posterior [parte superior]).	Nervio radial (C7, C8, C1).	Extiende el antebrazo (parte). Estabiliza la articulación del codo.	

MÚSCULOS DEL ANTEBRAZO - COMPARTIMENTO ANTERIOR - CAPA SUPERFICIAL

MÚSCULO	ORIGEN	INSERCIÓN	INERVIACIÓN	ACCIÓN	IMAGEN
Músculo pronador redondo.	C. Altimbral: Húmero (epicondilo medial [argos flexor común]). C. Carga: Ulna (proceso coracoides).	Radio (cara lateral [nivel de convexidad]).	Nervio mediano (C6, C7).	Prona y flexiona el antebrazo.	
Músculo flexor radial del carpo. (FRC)	Húmero (epicondilo medial [argos flexor común]).	2ª Metacarpieno (base).	Nervio mediano (C6, C7).	Flexiona y abduce la mano.	
Músculo palmar largo.	Húmero (epicondilo medial [argos flexor común]).	Aponeurosis palmar (pítrano). Reflexado flexor (nivel distal).	Nervio mediano (C7, C8).	Flexiona la mano. Tensa la aponeurosis palmar.	
Músculo flexor ulnar del carpo. (FUC)	C. Humeral: Húmero (epicondilo medial [argos flexor común]). C. Ulnar: Ulna (olecranon y base posterior [a través de aponeurosis]).	Pisiforme, hueso (húmero), 5ª metacarpiano.	Nervio ulnar (C7, C8).	Flexiona y abduce la mano.	



MÚSCULOS DEL ANTEBRAZO - COMPARTIMENTO ANTERIOR - CAPA INTERMEDIA

MÚSCULO	ORIGEN	INSERCIÓN	INERVACIÓN	ACCIÓN	IMAGEN
Músculo flexor superficial de los dedos. (FSB)	C. Alveolar ulnar; Húmero (porción del medio) (origen flexor común) y Ulna (proceso coronoidei); C. Radial; Radio (borde anterior [mitad superior]).	Falanges medias (Índice; 4 dedos mediales).	Nervio mediano (C7, C8, T1).	Flexiona las falanges medias de los 4 dedos mediales.	

MÚSCULOS DEL ANTEBRAZO - COMPARTIMENTO ANTERIOR - CAPA PROFUNDA

Músculo flexor profundo de los dedos. (FPD)	Ulna (cara medial y anterior [por cuartos proximales]); Membrana interósea.	Falanges distales (Índice; 4 dedos mediales).	2. Medial: Nervio ulnar (C8, T1); 4. Lateral: Nervio intermedio anterior (C8, T1).	Flexiona las falanges distales de los 4 dedos mediales.	
Músculo flexor largo del pulgar. (FLP)	Radio (cara anterior); Membrana interósea.	Falange distal (cara anterior) (dedo pulgar).	Nervio intermedio anterior (C8, T1).	Flexiona las falanges del 1º dedo.	
Músculo pronador cuadrado.	Ulna (cara anterior [cuarta distal]).	Radio (cara anterior [cuarta distal]).	Nervio intermedio anterior (C8, T1).	Prona el antebrazo. Usa el radio y la ulna.	

MÚSCULOS DEL ANTEBRAZO - COMPARTIMENTO POSTERIOR - CAPA SUPERFICIAL

MÚSCULO	ORIGEN	INSERCIÓN	INERVACIÓN	ACCIÓN	IMAGEN
Músculo braquiorradial.	Húmero (cresta supracondilar lateral [ax tercio proximal]).	Radio (porción distal [cara lateral] [proximal al proceso estiloides]).	Nervio radial (C5, C6, C7).	Flexiona el antebrazo (activo). Máximo en posición neutra.	
Músculo extensor radial largo del carpo. (ERLC)	Húmero (cresta supracondilar lateral)	2ª metacarpiana (cara dorsal).	Nervio radial (C6, C7).	Extiende y abduce la mano. (Activo durante el cierre del puño)	
Músculo extensor radial corto del carpo. (ERCC)	Húmero (epicóndilo lateral [origen extensor común]).	3ª metacarpiana (cara dorsal).	Rama profunda del nervio radial (C7, C8).	Extiende y abduce la mano.	
Músculo extensor de los dedos.	Húmero (epicóndilo lateral [origen extensor común]).	Falanges (expansiónes extensoras, cuatro dedos mediales).	Nervio intermedio posterior (C7, C8).	Extiende los cuatro dedos mediales.	
Músculo extensor del dedo mínimo. (EDM)	Húmero (epicóndilo lateral [origen extensor común]).	Falange (expansión extensora, 5ª dedo).	Nervio intermedio posterior (C7, C8).	Extiende el dedo meñique.	
Músculo extensor ulnar del carpo. (EUC)	Húmero (epicóndilo lateral); Ulna (borde posterior [a través de una aponeurosis]).	3ª metacarpiana (cara dorsal).	Nervio intermedio posterior (C7, C8).	Extiende y abduce la mano.	

MÚSCULOS DEL ANTEBRAZO - COMPARTIMENTO POSTERIOR - CAPA PROFUNDA

MÚSCULO	ORIGEN	INSERCIÓN	INERVIACIÓN	ACCIÓN	IMAGEN
Músculo supinador.	Húmero (epicóndilo lateral), Ligamento colateral radial, Ligamento anular del radio, Uña proximal del músculo supinador, fosa triangular	Radio (tercio proximal [cara lateral, posterior y anterior]).	Rama profunda del nervio radial (C7, C8).	Supina el antebrazo.	
Músculo extensor del dedo índice. (EDI)	Uña (tercio distal [cara posterior]), Membrana interósea.	Falange (intermedia- extensora, 2ª falange).	Nervio ulnar/raza posterior (C7, C8).	Extiende el dedo índice.	
Músculo abductor largo del pulgar. (ALP)	Uña (tercio proximal [cara posterior]), Membrana interósea.	1ª metacarpiano (base [cara dorsal]).	Nervio ulnar/raza posterior (C7, C8).	Extiende y abduce el pulgar.	
Músculo extensor largo del pulgar. (ELP)	Uña (tercio medio [cara posterior]), Membrana interósea.	Falange distal (base [cara dorsal], dedo pulgar).	Nervio ulnar/raza posterior (C7, C8).	Extiende la falange distal del pulgar.	
Músculo extensor corto del pulgar. (ECP)	Radio (tercio distal [cara posterior]), Membrana interósea.	Falange proximal (base [cara dorsal], dedo pulgar).	Nervio ulnar/raza posterior (C7, C8).	Extiende la falange proximal del pulgar.	

MÚSCULOS DE LA MANO - REGIÓN TENAR

MÚSCULO	ORIGEN	INSERCIÓN	INERVIACIÓN	ACCIÓN	IMAGEN
Músculo abductor corto del pulgar. (ACP)	Pterioideo flexor, Escápula y trapecio (subrotulo).	Falange proximal (base [lata lateral], dedo pulgar).	Rama recurrente del nervio mediano (C8, T1).	Abduce el pulgar. (abduce).	
Músculo flexor corto del pulgar. (FCP)	Pterioideo flexor, Escápula y trapecio (subrotulo).	Falange proximal (base [lata lateral], dedo pulgar).	C. Tarpoflexor. Rama recurrente del nervio mediano (C8, T1), C. Profundo. Rama profunda del nervio ulnar (C8, T1).	Flexiona el pulgar.	
Músculo oponente del pulgar.	Pterioideo flexor, Escápula y trapecio (subrotulo).	1ª metacarpiano (base lateral).	Rama recurrente del nervio mediano (C8, T1).	Opone el pulgar.	
Músculo aductor del pulgar.	C. Oblicuo 2º y 3ª metacarpiano (base), Capítulo y tubérculo, C. Transverso 3ª metacarpiano (cuerpo [cara anterior]).	Falange proximal (base [lata medial], pulgar).	Rama profunda del nervio ulnar (C8, T1).	Aduce el pulgar.	

**MÚSCULOS DE LA MANO - REGIÓN HIPOTENAR**

MÚSCULO	ORIGEN	INSERCIÓN	INERVIACIÓN	ACCIÓN	IMAGEN
Músculo abductor del dedo mínimo.	Metacarpo	Falange proximal (base [lado medial], 5º dedo).	Rama profunda del nervio ulnar (C8, T1).	Abduce el dedo mínimo. Flexiona falange proximal (pouce).	
Músculo flexor del dedo mínimo.	Hueso (2º metacarpo). Retináculo flexor.	Falange proximal (base [lado medial], 5º dedo).	Rama profunda del nervio ulnar (C8, T1).	Flexiona la falange proximal del dedo mínimo.	
Músculo oponente del dedo mínimo	Hueso (2º metacarpo). Retináculo flexor.	1ª metacarpiana (borde medial).	Rama profunda del nervio ulnar (C8, T1).	Opone el dedo respecto al pulgar.	
Músculo palmar corto	Aponeurosis palmar (superficie ulnar).	PL1 (borde medial de la mano).	Rama superficial del nervio ulnar (C8, T1).	Tensa la piel de la eminencia hipotenar y la aponeurosis palmar.	

**MÚSCULOS DE LA MANO – MÚSCULOS CORTOS**

MÚSCULO	ORIGEN	INSERCIÓN	INERVIACIÓN	ACCIÓN	IMAGEN
1ª y 2ª Músculo lumbrical	2 Tendones laterales del flexor profundo de los dedos. (aquiloniforme)	Falange (expansión) extensora [lado lateral], 2ª a 3ª dedo).	Nervio mediano (C8, T1).	Flexiona las articulaciones metacarpofalángicas. Extiende las articulaciones interfalángicas	
3ª y 4ª Músculo lumbrical	1 Tendón medial del flexor profundo de los dedos. (aquiloniforme)	Falange (expansión) extensora [lado lateral], 3ª a 5ª dedo).	Rama profunda del nervio ulnar (C8, T1).	Flexiona las articulaciones metacarpofalángicas. Extiende las articulaciones interfalángicas	
Músculos interóseos dorsales. (1ª a 4ª)	Metacarpienos (entre adyacentes de los metacarpienos). (dipariforme)	Falange proximales (base, expansión extensora, 2ª a 4ª dedos).	Rama profunda del nervio ulnar (C8, T1).	Abduce los dedos 2ª a 4ª. Flexiona las articulaciones metacarpofalángicas. Extiende las articulaciones interfalángicas	
Músculos interóseos palmares. (1ª a 3ª)	2ª, 3ª y 4ª metacarpianas (arco palmar). (tripariforme)	Falange proximal (base, expansión extensora, 2ª, 4ª y 5ª dedos).	Rama profunda del nervio ulnar (C8, T1).	Abduce los dedos 2ª, 4ª y 5ª. Flexiona las articulaciones metacarpofalángicas. Extiende las articulaciones interfalángicas	

Los puntos de referencia para la descripción o noción de cada movimiento son los planos anatómicos. Están orientados por tres ejes: 1) craneocaudal, 2) izquierda-derecha, 3) anteroposterior. La situación del cuerpo que se tiene como referente para la descripción de

cualquier movimiento es la posición anatómica que es la colocación que describe la imagen del cuerpo de una persona de pie, con los brazos abajo mostrando las palmas hacia adelante. Estos términos y planos aparecen constantemente en las descripciones del movimiento y es un punto de partida clave para poder entender cada tipo de movimiento. Existen denominaciones de las diferentes clases de movimiento que se realizan en el cuerpo humano: flexión, extensión, aducción, abducción, rotación, pronación, supinación, retrusión, elevación, depresión, circundación.