



Bullerengue en Urabá, Colombia: Análisis Danzario del Estilo de Baile de la Dinastía Escudero

LIC. LUISA FERNANDA HURTADO ESCOBAR

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES. ISA

Facultad de Artes Danzario

Universidad de las Artes. ISA

Facultad de arte Danzario

**Bullerengue en Urabá, Colombia: Análisis Danzario del Estilo de Baile de la Dinastía
Escudero**

Tesis en Opción del Título Académico de

Máster en Estudios Teóricos de la Danza

Autor: Lic. Luisa Fernanda Hurtado Escobar

Tutora: Dra. C. Bárbara Balbuena Gutiérrez

La Habana, diciembre de 2022

Dedico el resultado de este trabajo

A Guillermo Escudero Bello y a su memoria
viva en el linaje.

A mi abuelo Eduardo, la rectitud hecha
hombre y ternura que permanecerá en mí.

A mi madre y mi padre por ser el soporte y
abrazo cuando la motivación y la fuerza no han sido suficientes, en lo que va de mi carrera.

A mi hermano, quien me abre los ojos de
tanto en tanto... y cree en mi más que yo misma.

Agradecimientos

Me siento agradecida con el bullerengue, legado cultural orgánico y vital que pude estimar con mayor profundidad a través de la familia Escudero. La resistencia y creatividad de las herencias culturales afrocolombianas en el Urabá se encuentran y existen en cada paso, canto, repique y palabra. Agradezco a cada uno de los miembros de la dinastía Escudero por el conocimiento, los sentires y el tiempo compartidos desde su particular afecto. A los hermanos Jhon Jairo y “Happy” Yarley especialmente por construir conjuntamente este trabajo, a Guillermito, y Yiseth Escudero por sus aportes desde sus vivencias bullerengueras a la memoria familiar. A Manuela, Yarledis, Maby, Jorge Eliécer Leudo, por recibirme amorosamente en sus casas. A Marcelina y don Guillermo, patrimonio vivo del baile de bullerengue. A todos los niños y niñas gracias por su presencia, por enseñarme a aprender, y a todos quienes no alcanzo a mencionar.

Quiero agradecer a Haroun Valencia, Jairo Romaña, Francisco Álvarez y Yenny Castro por brindarme su visión y comprensión de los temas que se tocaron en este trabajo, como parte de la comunidad bullerenguera. Igualmente agradezco a Niver Alexander Hurtado, Janes Quinto, y Brayan Medrano por sus contribuciones para comprender el espectro musical de bullerengue de los Escudero. Merece una mención particular el ekobio Neil Quejada, porque su palabra acerca al universo de espiritualidad que resulta afectando palpablemente la vivencia y experiencia del bullerengue.

Gratitud especial a mi tutora de tesis Dra. Barbara Balbuena, primero por la escucha a este trabajo que, sé, no fue fácil tratándose de una expresión danzaria exógena al territorio cubano. Pero quien con su aguda lectura y su conocimiento me ofreció las cuestiones y pautas fundamentales para el buen desarrollo de mi trabajo. También debo agradecer los docentes de la Maestría ya que cada uno aportó significativas herramientas al enfoque y la construcción conceptual. Asimismo, agradezco la valiosa compañía y aportes de parte de mis compañeros de estudio Wilfran, Giselle, Nadia, Yaneisi, Guillermo, Yeniselt, tanto en las conversaciones tratando de hallar los hilos de nuestros respectivos trabajos, como el apoyo moral solidario en nuestro paso por La Habana.

No puedo dejar de lado un agradecimiento al Grupo de Investigación Músicas Regionales, por poner a disposición el material de archivo de las investigaciones precedentes. Y sustancialmente a los profesores y compañeros Gustavo Adolfo López Gil y María Teresa Arcila por su indudable guía en la investigación interdisciplinar. En la misma línea agradezco la formación recibida en el espacios de investigación en danza de la organización Cámara de Danza Comunidad.

Por último, agradezco a Jhon Jairo R. por sus aportes en distintos momentos de la investigación, y a Katherine Bolívar por enseñarme a conducirme en este reto sin perder la cabeza en el intento.

Índice

	Pág.
<i>Introducción</i>	1
<i>Capítulo I. Para Comprender el Bullerengue y la Pregunta por el Estilo</i>	11
1.1. Bullerengue: Expresión Socio Cultural Compleja	11
1.2. El Baile	12
1.3. Bullerengue Dentro del Marco de Danza. ¿Baile o Danza?	13
1.3.1. Bullerengue Como Sistema Motriz	14
1.4. De que Hablamos Cuando Decimos “Estilo” en el Bullerengue	15
1.4.1. Encuentro del ser Bullerenguero	18
1.4.2. Que la Gente Puede Percibir.	20
1.4.3. Estilos como Tejido	27
1.5. Escenarios del Bullerengue en Urabá	28
1.5.1. Escenario geográfico e histórico social: Urabá – Turbo – Chucunate.....	28
1.5.2. Bullerengue Callejero y de Tarima.....	33
1.5.3. Contextos Rituales Fúnebres de la Población Afrodescendiente del Urabá.....	37
<i>Capítulo II. Modelo de Análisis Dancístico para el Bullerengue</i>	39
2.1. Conducta Motriz y Situación Motriz	43
2.2. Construcción: Camino Metodológico	45
2.2.1. Primera etapa: Revisión de Fuentes para la Creación de Modelo de Análisis Dancístico.....	46
2.2.2. Segunda Etapa: Definición de Categorías	48
2.2.3. Tercera Etapa: Organización y Diseño	52
2.3. Dimensiones y Categorías del Modelo de Análisis Dancístico Para el Bullerengue	53
2.3.1. Dimensión 1: Baile Como Acción Motriz (Ver Anexo 2, Figura 5)	53
2.3.2. Dimensión 2: Baile Como Composición Colectiva (Desde Adentro)	54
2.3.3. Dimensión 3: Baile Como Situación Motriz. En Espacio-Tiempo Cultural.....	55
2.3.4. Dimensión 4: Visión de Mundo. Bullerengue Como Sistema Simbólico Cultural	57

Capítulo III. Análisis Dancístico del Baile de Bullerengue en el Estilo de la Dinastía

Escudero	60
3.1. Dimensión 1. El baile Como Acción Motriz	62
3.1.1. Un Baile Suavecito	63
3.1.2. La Complejidad de lo Sencillo	63
3.2. Dimensión 2. El Baile Como Composición Colectiva	65
3.2.1. Interacción	66
3.3. Dimensión 3 y 4. Baile en el Espacio Tiempo Cultural y Bullerengue Como Sistema Simbólico Cultural	68
3.3.1. Características del Espacio – Tiempo Social y Cultural	68
3.3.2. Sentidos del Bullerengue	71
3.4. Interpretación de Resultados.....	74
3.4.1. Estilo Guillermo Escudero Bello. Dimensión Personal del Estilo.....	74
3.4.2. Estilo Dinastía Escudero. Dimensión Grupal del Estilo.....	76
3.5. A manera de síntesis	79
4. Conclusiones.....	82
5. Recomendaciones.....	84
6. Bibliografía.....	85
7. Anexos	91
Anexo 1. Mapas.....	91
Anexo 2. Figuras y Tablas	93
Anexo 3. Glosario de términos bullerengueros	98
Anexo 4. Descripciones	100
Descripción 1. Respecto a la sonoridad del tambor	100
Descripción 2 Paso base don Guillermo.....	101
Descripción 3. Paso base Fandango	102
Descripción 4. Las Estremecidas	103
Descripción 5. Morisquetas	105

Descripción 6. Interacción con la pareja	107
Descripción 7. Baile Figurativo	108
Anexo 5. Dinastía escudero, formas de transmisión	110
Procesos de transmisión	110
Estrategias de la tradición (Una tradición deliberadamente cuidada)	113

Resumen

La familia Escudero, es una dinastía de músicos, cantadores, bailadores y en general portadores de la tradición cultural del bullerengue en el distrito de Turbo, región de Urabá, Colombia. Conocida (más no reconocida) entre la comunidad bullerenguera por preservar, un estilo propio de bullerengue, esta familia se convierte en foco y protagonista de este ejercicio investigativo. Este trabajo determina y analiza los elementos en los cuales se traduce dicho estilo de baile, para lo cual formula un instrumento teórico metodológico adecuado para el Análisis dancístico del bullerengue.

El análisis dancístico permite caracterizar y hacer una lectura del estilo de baile, identificando que se expresa tanto en las dimensiones grupales, con características compartidas, como en las dimensiones individuales o singulares de cada bailador. Este trabajo también contextualiza los distintos factores que posibilitan el desarrollo y continuidad generacional de la tradición bullerenguera y del estilo en la familia; esperando con ello aportar a la valoración del saber de la Dinastía Escudero y sus portadores.

Los anexos incluyen un glosario de términos del léxico bullerenguera, herramientas del aparato metodológico, e imágenes de apoyo ilustrativo.

Palabras clave: Bullerengue, Urabá (Colombia), manifestaciones culturales afrocolombianas, estilo, análisis dancístico.

Introducción

La fuerte presencia y vitalidad de las expresiones músico-danzadas tradicionales en la costa caribe colombiana, y la relevancia cultural y artística de su práctica para las poblaciones portadoras y hacedoras, son razones suficientes para proponer un lugar entre los temas que ameritan estudios de índole teórica, así como su puesta en diálogo con el cuerpo teórico-metodológico e investigativo de la danza y otras disciplinas asociadas para su comprensión.

Esta investigación pretende ofrecer una mirada, un lente de aproximación al bullerengue que se desarrolla en la región del Urabá colombiano, dando continuidad a preguntas y temas de interés que circulan tanto en el ámbito comunitario de su práctica como ámbitos universitarios mediante trabajos recientes de actualización y sistematización de saberes y conocimientos acerca de esta manifestación sociocultural, musical y bailada.

Asimismo, se relaciona con mi experiencia como autora, licenciada en Danza de la Universidad de Antioquia, docente e investigadora, quien, en el ejercicio docente de la danza folclórica y tradicional en distintos niveles, trabajo comunitario y participación en espacios de construcción de conocimiento, he desarrollado especial interés en el bullerengue, construyendo hacia él puentes y lazos diversos. Mi trayectoria inicialmente basada en la participación como coinvestigadora en proyectos interdisciplinarios que abordan dicha manifestación cultural desde la musicología, la antropología, los estudios espaciales y del territorio, entre los más frecuentes, es complementada con años de acercamiento, aprendizaje, y práctica en ámbitos de la comunidad bullerenguera. Por esta razón he apreciado de manera vivencial las tendencias de la actividad bullerenguera en la región de Urabá, y he estado cercana a la producción escrita y documental, conociendo y recopilando las cuestiones y temas de interés acerca de las características, las particularidades regionales y los cambios en las formas de la práctica, propias de unas expresiones culturales tradicionales ante la velocidad de los cambios de las sociedades, mucho más con el dinamismo y movilidad que evidencia el bullerengue hoy.

Los antecedentes de la presente investigación se focalizan en estudios recientes sobre el tema, de los cuales el enfoque en la danza o el baile del bullerengue, corresponde casi excepcionalmente a la autoría de Martha Esperanza Ospina *El bullerengue colombiano entre el peinao y el despeluque* (2019). En este libro resultado de su trabajo doctoral en danza y de varios años de estudio dedicados al bullerengue, la autora discurre sobre la relación entre el bullerengue y las subjetividades individuales y colectivas. Su tesis principal es que la danza como dispositivo que produce un efecto en la experiencia, contribuye a diseñar la subjetividad (estructura, percepción, identidad). Y explora diferentes tipos de subjetividad que evidencia en el bullerengue según sus escenarios. Su aporte principal de este trabajo es en términos metodológicos, pues parte de la aplicación de un *Protocolo de registro de los componentes de la danza* basada en el modelo taxonómico planteado por Acuña y Acuña, el cual luego interpreta bajo elementos de la *Matriz de las sensibilidades* sociales desde la perspectiva teórica de la estética de Katya Mandoki. Como antecedente da un marco general que permite reafirmar la delimitación del tema, en tanto aborda otros contextos, actores y territorios. Y aunque pareciese que discurren por las mismas preguntas, en realidad ayuda a concretar el aporte teórico-metodológico de la presente investigación.

Hasta hace pocos años la producción escrita acerca del bullerengue era poca, son en su mayoría estudios folclorológicos de los años 60 y 70 del siglo XX¹, asumiendo esta y otras expresiones culturales de las regiones como folclóricas. Por lo general son textos taxonómicos o clasificatorios, que contextualizan al bullerengue y otros del complejo de los *bailes cantados* de la región caribe colombiana. Aportan descripciones de los elementos musicales y danzarios del bullerengue, y construyen algunas hipótesis sobre sus orígenes y procedencia, de lo cual hasta la actualidad no hay una versión unificada ni estudios a profundidad. Entre los autores se puede reconocer a Delia Zapata Olivella (*Manual de Danzas Folclóricas de la Costa Atlántica de Colombia*, 2003); Carlos Arturo Franco (*Bailes cantados de la Costa Atlántica* en Nueva Revista Colombiana de Folclor, 1987); Manuel Antonio Rodríguez, (*Los Bailes Cantados en el Caribe colombiano*, s.f); Guillermo Abadía

¹ Producidos en un contexto de cambios políticos en Colombia, donde una noción de cultura popular como aspiración de identidad nacional hizo virar la mirada hacia las “culturas regionales” con una perspectiva folclorizante.

Morales, (*Compendio general de folklore colombiano*, 1977). Es de anotar que en la mayoría de estos el bullerengue aparece como una danza exclusivamente femenina, con un remanente de ritual de iniciación femenina, o de alabanza a la fertilidad de la mujer. Esta versión es ampliamente difundida en el contexto de la danza folclórica², a pesar de que la realidad empírica demuestra que es un encuentro festivo y baile de pareja, y de la existencia de otros textos de la época que hacían referencia a esto.

Actualmente la bibliografía continúa siendo limitada, pero se cuenta con estudios recientes en diversas disciplinas, como es el *Inventario participativo del Bullerengue en Urabá* (2017) que aporta un panorama del estado actual del bullerengue en esa región, y una caracterización musical, dancística y sociocultural. También al tratarse de un estudio participativo, recoge algunas inquietudes y tensiones de actores y exponentes en cuanto al bullerengue como manifestación cultural patrimonial.

Otros estudios relacionados con el tema son las investigaciones de maestría de David Montes, *Tocar el tambor del bullerengue en el estilo de Emilsen Pacheco*, (2015) y Juan Sebastián Rojas, *From Street Parranda to Folkloric Festivals: The institutionalization of Bullerengue music in the colombian Urabá region* (2013). En la primera aparece la pregunta por el estilo en el bullerengue, en el componente musical. Aunque el enfoque de este trabajo es un estudio riguroso sobre el estilo de un reconocido tamborero tradicional, paradójicamente no aporta conceptualización acerca del concepto de estilo como tal, sino que parte de una definición tácita; pero es un trabajo que aporta a la visión multidimensional del bullerengue, porque se enfrenta a la necesidad de comprender su integralidad con la danza y la relación con la vivencia sociocultural de la música para poder llegar al estilo de toque propiamente. Es uno de los primeros trabajos que incluye una mirada a la corporeidad en todos los componentes del bullerengue.

² Corresponde a una versión coreográfica realizada por la bailarina, folcloróloga y coreógrafa Delia Zapata Olivella con su compañía de danza en 1954, muy difundida no solo en la costa caribe sino en varias ciudades principales del país.

Por su parte la investigación de Rojas, plantea que la institucionalización, como fenómeno social, cultural y político de las últimas décadas del bullerengue, ha ocasionado procesos de homogeneización, estandarización y por tanto disminución de la diversidad en las formas de la fática. Se toma como un antecedente dado que retoma una cuestión que es parte de los debates actuales dentro de la comunidad de práctica y porque se centraliza en la región de Urabá.

De cierta manera y, a pesar de no haber sido suficientemente socializados, trabajos como el de Inti Yurai Gómez, *Los grupos tradicionales de bullerengue en el XXIII Festival y Reinado Nacional del Bullerengue en Puerto Escondido, Córdoba, Colombia (2013)* realiza un aporte a este trabajo, porque a través de la descripción etnográfica clasifica tres grupos como *tradicionales*: Tradicional de San Juan de Urabá, Brisas de Urabá y Bananeras de Urabá. Adicionalmente, plantea la existencia de unas particularidades en el baile de los dos grupos de Turbo, respecto de los demás grupos de la región de Urabá y de otras regiones del caribe. Es de aclarar que, en el grupo Bananeras de Urabá, en ese momento estaba integrado en su mayor parte por miembros de la familia Escudero, grupo de interés principal en esta investigación.

Entre los trabajos relacionados con el tema en el distrito de Turbo, se localizó una monografía de pregrado sobre el grupo PABUT Patrimonio Afrocolombiano Bananeras de Urabá, cuyo aporte realmente no es muy significativo, pues su contenido se encuentra ya ampliado y precisado por trabajos de mayor rigurosidad investigativa.

De la revisión de antecedentes se constata que las investigaciones recientes han intentado superar los enfoques folclorológicos pero que aún continúan vigentes algunos criterios y conceptos asociados al baile del bullerengue, los cuales son aplicados de manera extensiva y general a todas las poblaciones que hacen bullerengue. Adicionalmente es un lugar común de las investigaciones es que basan su trabajo de campo en contextos de Festivales de Bullerengue, lo cual da un marco restringido de su comprensión y deja por fuera algunos lugares y exponentes que cuentan con sus propias dinámicas bullerengueras.

A manera de motivación para abordar una visión más cercana y especializada del baile de bullerengue en la región de Urabá, este ejercicio de investigación toma los aportes teórico metodológicos del análisis dancístico (o danzario) para aproximarse al estudio del estilo de baile en un grupo familiar particular del municipio de Turbo. Ello implica la comprensión y construcción de dos elementos conceptuales: el baile como componente danzario del bullerengue y la noción de *estilo* en el bullerengue; sumado a esto, a nivel metodológico implica la formulación de un Modelo de Análisis propio para el bullerengue, teniendo en cuenta su naturaleza como manifestación socio cultural festiva y música danzada.

Se habla de componente danzario o dancístico del bullerengue en el entendido de que se está abordando una manifestación sociocultural compleja³, cuyas características están dadas por la interacción de lo musical, lo danzado y lo festivo en un contexto dado. En ese sentido este trabajo va a la especificidad de uno de esos tres componentes, y su complejidad radica justamente en construir herramientas teóricas y metodológicas para abordar la danza sin perder de vista el tejido de conexiones al que pertenece.

En ese orden de ideas el **objeto de estudio** de este ejercicio de investigación es el baile de bullerengue y **su campo de estudio** el estilo particular de la dinastía Escudero de Turbo.

La **situación problémica** o tema de indagación responde a la siguiente cuestión: ¿Cómo comprender la configuración del estilo de baile de bullerengue a nivel de grupo?

Lo anterior genera el siguiente **problema científico**: ¿Cuáles son los elementos que configuran el estilo de baile de bullerengue de la Dinastía Escudero? Cuya respuesta se plantea en el **objetivo general** de esta investigación: Determinar los elementos que configuran el estilo de baile de bullerengue de la Dinastía Escudero.

Los **objetivos específicos** del estudio son los siguientes:

³ Complejidad no como dificultad o complicación sino en el sentido de que todo está interconectado.

- Establecer un marco de comprensión para el baile de bullerengue en Urabá y la noción de *estilo* en el bullerengue.
- Diseñar e implementar un instrumento específico de análisis dancístico para el bullerengue.
- Esclarecer los elementos que caracterizan el estilo de baile de la dinastía Escudero de Turbo.

Se identifican los **aportes** de la tesis en dos categorías. Los **aportes teóricos** en relación con la conceptualización de nociones y definiciones de amplio uso en el ámbito del bullerengue y en general de las expresiones musico danzadas de la región Caribe. Las cuales se suman al *corpus* teórico práctico que sirven a investigadores, docentes, cultores y otros actores de la manifestación como herramientas para la visibilización de su práctica tradicional en otros ámbitos.

El **aporte metodológico** sin duda está en la fundamentación y diseño del Modelo de Análisis dancístico para el bullerengue, como herramienta teórico-metodológica que contempla la multidimensionalidad del mismo, y conjuga contribuciones conceptuales tanto de la comunidad de práctica como desde el campo disciplinar de la danza.

En conjunto será un aporte para el campo de los estudios sobre el bullerengue con profundización sobre el componente dancístico, dado que un trabajo ordenado y sistematizado de caracterización y análisis de diferentes estilos de baile posiblemente contribuya a superar las miradas folclorizantes sobre el bullerengue, y en su lugar generen otras concepciones con miras al reconocimiento de la diversidad y complejidad de la práctica en Urabá y el Caribe colombiano. Así mismo, se pretende aportar una bibliografía relacionada con la temática que puede servir de apoyo o punto de partida para otros estudios

El diseño metodológico de la investigación se basa en una perspectiva metodológica cualitativa con aportes puntuales de lo cuantitativo, dado que se ocupa de la descripción y sistematización de la danza como proceso de grupos de personas. Y se apoya en un enfoque

culturoológico por la naturaleza social cultural del bullerengue, que involucra de manera determinante las construcciones simbólico-creativas de la comunidad respecto a su práctica.

Los métodos, técnicas e instrumentos utilizados se eligen según la delimitación de la comunidad copartícipe de la investigación. Esta se realiza con base en el criterio de alcances de la investigación, respecto a la carencia de estudios especializados en el baile de bullerengue Urabá, del distrito de Turbo, y de la familia Escudero.

En cuanto a los **métodos teóricos**, permitieron el análisis e interpretación de los datos obtenidos, de acuerdo a procesos de registro, organización y sistematización de la información obtenida. A continuación, relaciono dichos métodos teóricos:

- Histórico-lógico. Permite establecer la evolución del concepto de estilo, ubicando las discusiones y opiniones respecto al tema tanto en la bibliografía consultada como en la información recabada en las fuentes primarias. También es de utilidad al momento de construir una perspectiva histórica del objeto de estudio a partir de las narrativas y relatos de los entrevistados y copartícipes en esta investigación, y para facilitar una aproximación sincrónica y diacrónica a los datos. (las formas de hacer bullerengue, formas de vida, relaciones con el escenario geográfico-cultural, etc.)
- Inducción-deducción. Es imprescindible en la relación entre objeto y el campo de estudio. Y permanente en la formulación de categorías de análisis y emergentes. Facilita el ordenamiento de las observaciones y los resultados, estableciendo relaciones al momento de la interpretación de los datos: entre las dimensiones humanas del objeto de estudio, individuo-grupo (familia)-comunidad de práctica. Al igual que en las dimensiones respecto a la escala territorial región-localidad-barrio.
- Sistémico-estructural. De gran utilidad para la comprensión global de las interconexiones, y el comportamiento de las categorías de análisis y en una manifestación que de por sí es sistémica. Cómo rastrear elementos de estilo en la lógica interdimensional del bullerengue.

- Analítico-sintético. Método en el que convergen varias de las operaciones anteriormente mencionadas. En este caso se analizan y sintetiza a través de frecuencias de aparición, comparación y corroboración de datos, y mediante la triangulación y cruce con el marco teórico elaborado.

En cuanto a los **métodos empíricos**, ésta es una investigación multi-metódica, que combina técnicas etnográficas con análisis de documentos.

Para recolección de información

- Análisis de documentos: sonoro, videográfico, y textual (registros de trabajo de campo, documentos de archivo de investigaciones precedentes, elaborados o accedidos)
- *Participación observante*: procesos donde el investigador incorpora la experimentación y participación en la práctica. Es mayor la participación en los espacios que la observación.
- Notas de campo: para el registro de la experiencia y observaciones, ya que en la mayoría de los eventos familiares no se recurrió al registro de imagen ni video, por respeto a la ocasión (ceremonia), y porque en cierta medida, mucha de la información fue re-construida con base en memorias personales de experiencias pasadas. (cuando ocurrieron dichas vivencias no tenía la intención de registrarlas como información)
- Conversaciones informales + Entrevista semi estructurada + entrevista a profundidad: realizadas a los copartícipes de la investigación y consulta a expertos. Muchas de ellas realmente son informales y buscan la interpretación de los mismos actores de la práctica.

Para elaboración de datos

- Sistematización según pre-categorías sugeridas previamente a partir del encuadre teórico, otras surgidas durante el proceso de recolección de información (categorías emergentes) e incluso durante la misma elaboración del dato.

- Implementación del modelo de análisis dancístico: fue aplicado sobre todos los soportes de información primaria: entrevistas y conversaciones, documentos de video y sonoros, notas de campo, etc.
- Metodología encarnada: Esta investigación se plantea desde una actitud fenomenológica, es decir prioriza la producción de significados de los sujetos sobre su propia experiencia. Pretende hallar la esencia de la experiencia bullerenguera desde sus hacedores. No se está usando mi experiencia del bullerengue como información a analizar, pero en este caso, como investigadora tengo una experiencia del baile incorporada, que no es posible suspender o acallar del todo. Razón por la cual es inevitable que algunas de las descripciones de ejecución del paso base o de las características técnicas estén permeadas por la memoria corporal de dicha acción motriz. Se evidencia que hay unidades de movimiento que no sería posible describir con detalle si se tratara solo de la descripción de algo observado, cuando en su lugar es la descripción de algo realizado.

Para la interpretación de datos

- Consulta a expertos y especialistas: como medio de comprensión intersubjetiva y triangulación. (Experto: persona involucrada en el campo de estudio. Para el caso portadores y hacedores de la manifestación)
- Síntesis y escritura. Elaboración de cuadros, mapas conceptuales, mapas cartográficos, genogramas, etc.

La **importancia** de la investigación radica en la sistematización y análisis de una especificidad dentro de una práctica cultural, la cual es valiosa justamente por su originalidad dentro de un ámbito regional. Responde a una carencia de trabajos enfocados en el baile de bullerengue en especial del distrito de Turbo. Se enfoca en la caracterización del estilo de baile de la dinastía Escudero, especialmente don Guillermo Escudero Bello⁴, para la

⁴ Bullerengüero nativo de Chucunate, pescador de la bahía de Turbo, tamborero, cantador y bailador, ícono de la dinastía Escudero. Quien lamentablemente falleció en octubre de 2021, este trabajo que se formuló como reconocimiento en vida, hoy se convierte en homenaje póstumo.

visibilización de sus aportes a la preservación de este saber corporal y tradición cultural del bullerenge en Urabá.

El trabajo está estructurado en tres capítulos:

Capítulo I. Para comprender el bullerenge y la pregunta por el estilo. Es un marco conceptual y contextual del bullerenge. Se aborda su definición como manifestación sociocultural compleja, y se ubica el bullerenge en relación a las definiciones de danza para comprender el baile como componente danzario de la manifestación completa. También se elabora una conceptualización del estilo en el bullerenge, retomando los usos del término por la comunidad bullerenguera en contraste con perspectivas teóricas pertinentes. En la segunda parte se dedica un espacio a describir los Escenarios del bullerenge en Urabá, ubicando dicha práctica en los distintos lugares y espacios donde ocurre como acontecimiento, desde la escala socioespacial hasta el ambiente, escenario dado por el contexto humano que motiva su realización.

Capítulo II. Modelo de Análisis Dancístico para el baile del bullerenge. Inicia con la fundamentación teórica que guía la construcción de un modelo de análisis dancístico pertinente para el bullerenge. Prosigue con la presentación de una propuesta que no es lineal ni taxonómica, sino que es sistémica y dimensional, de la misma manera como se entiende el objeto de estudio. Este Modelo consta de 4 dimensiones y dentro de cada una está comentada y definida la categoría de análisis, sea descriptiva o interpretativa.

Capítulo III Análisis dancístico del estilo de baile en la Dinastía Escudero. Corresponde a los resultados arrojados por la aplicación del Modelo de Análisis, y su interpretación a la luz del concepto de estilo, y otras herramientas conceptuales del marco teórico. Este capítulo tiene dos partes, una en la que se presentan resultados preliminares y otra donde se realiza una interpretación de los resultados en el estilo de baile particular de Guillermo Escudero y el estilo familiar o de grupo en la dinastía Escudero.

Capítulo I. Para Comprender el Bullerengue y la Pregunta por el Estilo

1.1. Bullerengue: Expresión Socio Cultural Compleja

Los conceptos aquí expuestos son con base en las definiciones y caracterizaciones resultado de trabajos de investigación recientes sobre el tema, donde he participado como coinvestigadora⁵.

El bullerengue es una manifestación festiva musical-bailada que ha sido desarrollada, recreada y transmitida por la población afrocolombiana del Caribe por más de 200 años (según registros históricos). Se encuentra establecida en zonas del litoral Caribe colombiano -en mayor parte costeras- que son llamadas *territorios bullerengueros*, entre ellos la zona de Urabá. (Arcila et al., 2017). Sin discurrir más allá, se afirma que es una práctica tradicional porque ha viajado por generaciones, llevando la forma de la práctica como una integridad cultural relacionada con la visión de mundo de sus portadores y hacedores.

El bullerengue ha sido definido como género musical, como danza tradicional, como ritual, como jolgorio... y es todo eso junto. La definición más integradora que se ha hallado es una “manifestación sociocultural compleja”. Esto implica entender que la unión socio-cultural está sintetizando dos dimensiones de la vida: la **cultural** que comprende lo musical – bailado - festivo; y la **socio espacial** con todas sus relaciones. Y que la complejidad es en términos de interconexión entre esas dimensiones. (López et al., 2022, p. 12) Para efectos de esta investigación nos centraremos en comprender la dimensión cultural.

En lo musical se trata de un formato grupal compuesto por dos tambores (alegre y llamador o *macho*) que realizan la base rítmica percusiva⁶, acompañada de los “brillos” totuma o

⁵ Experiencia reciente de investigación: Proyecto *Bullerengue en Urabá, acercamiento a una manifestación socio- cultural compleja* (2018-2019), *Inventario participativo del Bullerengue en Urabá* (2017). *Cantadoras de Vida, Canto bullerenguero y cuidado materno-infantil en Urabá* (2021). Los tres de enfoque interdisciplinar entre etnomusicología, estudios de la danza y la etnografía y antropología.

⁶ El tambor hembra y llamador son cónicos de un solo parche, el alegre se sostiene entre las piernas del tamborero y se interpreta con las dos manos. El macho es similar pero de menor tamaño, se dispone sobre las

guache y palmas o tablitas. Lo melódico conlleva una voz líder y un coro que le responde. Presenta regularmente tres variantes rítmicas: *sentao*, *chalupa* y *fandango*, y solo en la población de Turbo se habla de una cuarta variante, el bullerengue *porro* o *aporriao*. Los dos primeros son bases binarias mientras que el fandango se diferencia por tener una base rítmico-métrica binaria con pulsación de pie ternario. (Ibidem., pp. 15-16)

1.2. El Baile

El bullerengue es un baile que expresa la música, básicamente el conjunto se completa por una pareja de bailarines que interactúa activamente con el tambor realizando la danza correspondiente a las partes de la percusión e interactuando entre ellos. Es un baile de relevo en el que bailarín o bailarina pueden ser reemplazados en cualquier momento por otro participante de la rueda que toman su lugar, y esto continúa así hasta que termina la pieza.

En la ejecución a cada variante rítmica le corresponde un paso base en el baile. Para *chalupa* y *sentao* y la marcación binaria de los pies lleva el tiempo musical o el pulso del llamador. En el *fandango*, se realizan una marcación ternaria sobre la base musical compuesta (métrica binaria - subdivisión ternaria).

En cuanto a la trama de significados que se atribuyen al baile, dos temas son frecuentes, uno el simbolismo de la fertilidad de la mujer, como representación de la primera menstruación de las adolescentes o de preñez; el otro, de enamoramiento y una competencia entre bailarín y tamborero por la conquista de la bailarina, pues ambos se esfuerzan por llamar la atención con su destreza y gracia, cada uno en su campo. El primer tema hace más referencia al ancestro bolivarense de baile de mujeres, pero es claro que en Urabá es un baile predominantemente festivo, y se cuenta con fuentes secundarias de historiadores y estudios folclorológicos que registran la presencia de los hombres en el baile desde épocas antiguas,

piernas del tamborero, en forma horizontal, y se toca con baquetas, o con baqueta y mano. El parche marca el contratiempo y la madera el tiempo.

y de varios ritmos, de la dinámica de relevo en el baile, y la conformación espacial alrededor de los tambores. (Gómez, 2013, pp. 9-10)

No serán descritas a detalle las características técnicas y la estructura, dado que la densidad y volumen de información existente sería impropio para esta investigación. Para mayor amplitud remitirse a López et al., (2022, pp. 19-21) y a Ospina, (2019, pp. 306-307)

El baile es uno de los lenguajes que constituye al bullerengue, aporta sentidos a la manifestación, tal como lo hace el canto o el toque de un tambor. Y efectivamente estos componentes intermediados por la fiesta, “es un encuentro social para crear y gozar de la música y el baile, pero, ante todo, un momento para celebrar la vida”.

1.3. Bullerengue Dentro del Marco de Danza. ¿Baile o Danza?

El bullerengue es un baile, no una danza porque la comunidad lo define como baile y lo diferencia del resto de “las danzas”. Para ellos el término danza se usa para definir la danza folclórica, que equivale a la puesta en escena o teatralización de danzas históricas, o bien de danzas tradicionales con algún tratamiento escénico.

Los bullerengueros argumentan que “la danza” es lo que está previamente definido por una coreografía a seguir, que se aprende y se ensaya antes de salir al escenario. Mientras que el bullerengue no. Lo característico del baile es que no es coreografiado, sino improvisatorio, es la singularidad de cada bailarín y para crear e interactuar, en concordancia con esa trama de sentidos a los que se hace referencia.

Un aporte de Hilda Islas que apoya esa definición de baile es la comparación entre danza escénica y danza social a partir de “si el entrenamiento se identifica con el producto”. En la danza social el entrenamiento coincide en cuerpo-tiempo-espacio con el producto esperado. (Islas, 1995, p. 119). Aplica para el bullerengue, que se aprende a bailar por lo general en el mismo espacio-tiempo de la fiesta en el que se verifica su uso, y no tiene otro interés más allá de la socialidad y la convivencia.

También hay definiciones de danza que se aproximan al baile en el bullerengue, por ejemplo “es un modo afectivo de expresión que requiere del tiempo y del espacio. Emplea el comportamiento motor en patrones repetidos que están enlazados íntimamente con las características definitivas de la música” (Keali’nohomoku en Mora, 2010, p. 9-10)

Pero, un término no es excluyente del otro, se comprende que el baile es el componente danzado del bullerengue, y es susceptible de un análisis mediante herramientas teóricas disciplinares de la danza. Como también hablamos de baile, bailadores y bailadoras porque nos remitimos a los términos y conceptos en los que la comunidad bullerenguera define y nombra sus prácticas.

1.3.1. Bullerengue Como Sistema Motriz

En este fragmento, una breve argumentación ayudará a la comprensión del bullerengue como sistema motriz que da sentido a la situación del baile, en función de ese *todo* complejo, interconectado y tejido que es la manifestación. Para esto recurro a la base de concepto elemental de la etnomusicología, que comprende las músicas como lenguajes que funcionan como sistemas o *matrices sonoras* en un medio social, cultural e histórico específico. En un trabajo previo como coinvestigadora en un equipo interdisciplinar ya se planteaba que “El sistema sonoro bullerengue estaría conformado entonces por sus actores (cantadoras, tamboreros, bailadores); un formato grupal más o menos estable; unos ritmos (sentao, chalupa y fandango); los repertorios; las pautas de producción, apropiación, difusión; y los comportamientos y sistemas de valoración que rigen su discurso” (López et al., 2022, p. 14)

Trasladando esa noción de sistema sonoro, también se puede considerar al bullerengue un sistema motriz, dado que la corporalidad y la motricidad son fundamentales en la construcción, producción y transmisión de los significados y sentidos que sostienen la práctica. Esto hace que existan unas competencias motrices creativas y expresivas que se experimentan únicamente en este ámbito, y que se reconocen o son validadas por una comunidad de práctica. Por lo tanto, sí podemos hablar de un sistema motriz propio del bullerengue.

Así pues, considerando a la comunidad bullerenguera como un grupo social cultural, este trabajo comprende al bullerengue como sistema sonoro y como sistema motriz, que caracteriza a toda la comunidad de práctica, cuyos códigos o lógicas internas se deben aprender a reconocer, para aventurarse a analizar cómo pueden ser estilísticamente expresados.

La expresión *comunidad bullerenguera* es un concepto propio de esos actores, que han generado para significar la existencia de un sentimiento colectivo, que se expresa organizativamente en agrupaciones de bullerengue relativamente estables, se articula a los antepasados bullerengueros, y se torna en una noción de familiaridad y hermandad.

1.4. De que Hablamos Cuando Decimos “Estilo” en el Bullerengue

En la definición más genérica *Estilo* es un conjunto de rasgos peculiares que caracterizan y confieren personalidad reconocible a un artista, una obra, un periodo o época. Como se puede ver este concepto, por definición está asociada al ámbito artístico, es vago porque se aplica indistintamente a personas, temporalidades, objetos, y producciones, se podría plantear que cada expresión artística posee su propio concepto de estilo y para precisarlo, he cercado la definición en la intersección entre: la danza y las manifestaciones culturales de tradición oral,

Para abordar **el concepto de estilo en la danza** recurro al texto base de Ariadne Kaepler (2003) quien, buscando la aplicación del estilo a diversas formas de danza, retoma el clásico e historiador del arte Meyer Schapiro dos ideas principales: *Estilo* como “la forma constante —y en ocasiones los elementos, cualidades y expresión constantes— en el arte de un individuo o un grupo”; y *estilo* como sistema de formas con una expresión de calidad e importancia a través de la cual se hacen visibles tanto la personalidad del artista como una visión amplia de un grupo. (1962: 278). (subrayado añadido). “De este modo, según Schapiro el estilo puede referirse a la forma, a la calidad, o a la expresión de culturas, grupos o individuos” (Kaepler, 2003, p. 95)

En ese sentido el estilo es la forma de hacer, ejecutar o llevar a cabo la estructura. Pero para que sea estilo reconocible debe tener la condición de constancia, es decir, que estilo son los

patrones frecuentes y persistentes en esas estructuras. Y en términos de acciones motrices estos patrones se pueden evidenciar en todas las dimensiones de la danza: “desde sutiles cantidades de energía al uso de diferentes partes del cuerpo”, diseños corporales, figuras y temas coreográficos, etc.

Mientras que bullerengue es un sistema motriz en el escenario de la fiesta colectiva por lo que se aborda entonces el concepto de estilo y competencia desde la etnomusicología, lo cual permite considerar expresiones donde el artista no está separado del espectador y las competencias involucran sensibilidades, valores culturales, sentidos de la realidad de contexto, referentes de identidad cultural, entre otros aspectos compartidos por la comunidad de práctica. A través de este enfoque musicológico, y específicamente en la caracterización del estilo en las músicas populares⁷ podemos tomar tres conceptos claves aplicables al bullerengue, el de género como sistema sonoro, y consecuentemente de competencia y de comunidad sonora.

Una noción de competencia, aquella que “permite la identificación, el discernimiento y la negociación que llevan adelante los sujetos cuando se habla de música.” (Guerrero, 2012, p. 8). En este sentido la comunidad de práctica sería aquella que posee esa competencia, que conoce el conjunto de reglas que regulan el género o la práctica.

Así pues, el bullerengue que aquí comprendemos como manifestación cultural músico danzada, a su vez puede ser comprendido como sistema sonoro, con una comunidad de práctica, y “unas competencias **creativas, expresivas y de apreciación**, que se reconocen, se experimentan y se convalidan en la interacción dinámica entre el músico y los colectivos, en un medio social, cultural histórico específico.” (López et al., 2022, pp. 14-15, resaltado añadido).

⁷ La autora, Juliana Guerrero, revisa los conceptos de género y estilo en las músicas populares a través de varios autores de la musicología. El concepto de estilo en Franco Fabbri (1999 y 2006), Allan Moore (2001a y 2001b) y Rubén López Cano (2004).

En esta perspectiva los conceptos de estilo tienen en cuenta todos esos elementos. A continuación, reseño de Guerrero (2012, pp. 8-10) los más cercanos a esta investigación.

Estilo es:

- “[una]disposición recurrente de rasgos en eventos musicales, que es típico de un individuo (compositor, performer) un grupo de músicos, un género, un lugar, un período de tiempo”
- “una mezcla de características técnicas, una manera de formar los objetos o eventos y, al mismo tiempo, una huella en la música de los agentes, los procesos y los contextos de producción”.

Llevando estas deliberaciones al baile que es nuestro foco de interés, también el posee una estructura formada por elementos de comportamiento sistemático, parafraseando a Mora una serie de competencias y habilidades sintetizadas en un conjunto de reglas, que es necesario conocer, aprender e incorporar (2010, p. 13). Así el estilo se manifiesta como **actos motrices y de ejecución**, en una representación particular de esa estructura, llevada a cabo por un individuo o un grupo.

En síntesis, tomando conceptos de los dos marcos consultados, podría decir que una definición de estilo para este trabajo es:

Manera recurrente de disponer rasgos y elementos técnicos, característica de un ejecutante, grupo, escuela o lugar, dentro del funcionamiento simbólico de una práctica musical bailada. Esta manera es reconocible, diferenciable entre otros del sistema y marca una huella en la comunidad, los procesos y los contextos de producción de la práctica cultural.

Hasta el momento la definición de estilo sigue siendo genérica, podría ser aplicada a cualquier otra práctica o expresión cultural musical y danzada de las regiones, y por decirlo de alguna manera formalista, observando la dimensión social, pero sin abordar aún la

dimensión individual de toda práctica artística o cultural, considero que sólo a través de los actores de esta manifestación es posible asentar y aproximarse a definir este concepto.

A continuación, pretendo exponer cómo se comprende el **estilo en el bullerengue** desde la visión de los bullerengeros. Me baso en la información recabada en fuentes primarias a partir de las preguntas “¿Que es el estilo en el bullerengue? ¿A qué se refieren cuando hablan de estilo los bullerengeros?” A ello se agrega información de fuentes secundarias para observar cómo se ha explicado el estilo en el bullerengue en algunas investigaciones recientes con el mismo tema de interés o similares.

Una cita encabeza y dará pie a esta construcción a esta construcción conceptual:

[...] yo puedo hacer y sentir bullerengue en mi propio estilo, que el estilo no es otra cosa que encontrarse, cuando uno encuentra ese ser, ese ser y ese hacer bullerengero uno marca sus propios parámetros; y el estilo no es algo que tu creas de una forma razonada, es algo... que va evolucionando contigo mismo, y que se crea a raíz de lo que la gente puede percibir cuando tú haces bullerengue. (Yenny Castro, comunicación personal, marzo de 2021).

Esta descripción de estilo plantea dos puntos, interesantes

- a) El estilo como encuentro del ser bullerengero.
- b) “La gente lo puede percibir.” Es apreciable para el otro o los otros.

1.4.1. Encuentro del ser Bullerengero

En primera instancia esta afirmación ubica el estilo en un plano de lo singular. Hay una vivencia del bullerengue colectiva y evidentemente mediada por las interacciones con el acontecimiento, el escenario, la situación motriz y las intersubjetividades, pero la forma como se experimenta es particular y subjetiva. Esta experiencia genera un movimiento hacia el exterior, (De hecho, esa es la definición del baile más hallada entre los bullerengeros “un baile que expresa la música”) que, así como es de personal e intransferible la experiencia, también lo es la manera de expresarla o exteriorizarla.

[...] es como tu interiorizas la música y a partir de lo que eso te hace sentir tu exteriorizas con movimiento. Es lo que hacemos los que bailamos: interiorizar un sonido, revolver con unas vivencias que hemos tenido y sacarlo. Eso es el estilo. (Francisco Álvarez, comunicación personal, enero 2021).

En general la necesidad expresiva del individuo bullerenguero -sea bailarador, tamborero, cantador- es en respuesta a los estímulos del otro en cualquiera de sus roles.

Esto no niega la existencia de unas características formales del bullerengue, es decir de unos parámetros, y en el caso del baile unas características técnicas propiamente, pero ellos no constituyen una limitación a la experiencia individual ni a la forma singular como lo manifiesta.

En ese sentido el bullerengue también es creación. El tamborero Haroun Valencia afirma que

[...] tú puedes crear tu estilo basándote en las bases originales. El tamborero crea sus propios repiques, el bailarador crea sus propios pasos, el cantador crea sus propias canciones o su propia tonada... esto es lo que hace realmente grande a una gran bailadora, a un gran tamborero, lo que lo hace es su estilo (comunicación personal, San Juan de Urabá, 2020).

Esto agrega un punto esencial para la noción de *estilo en el baile*, crear sus propios pasos. O sea que no está solo en la manera de ejecutar o en la interpretación, sino en la creación de pasos, o expresiones motrices propias.

El estilo sería entonces como imprimir ese sentir singular, en el baile, el canto, el toque del tambor, o en cualquiera de sus roles ya que hasta en las respuestas se pueden identificar estilos de tabliteo, de animación (o guapierreo) o de cocar la totuma. También se enuncia el encontrarse con un “ser bullerenguero”

[...] decía Eulalia Gonzales que **todos tenemos un bullerenguero dentro**, pero que hay algunas personas que indistintamente seamos blancos, mestizos o de que seamos o no de territorios bullerengueros, tenemos un bullerenguero que llevamos dentro,

llega un momento en que se despierta, y cuando ese bullerengero se despierta no duerme jamás. (Y. Castro, comunicación personal, marzo de 2021).

Es una definición casi poética de lo que es un bullerengero, porque involucra a todo el ser desde la persona, por eso es indistinto de las etiquetas étnicas, culturales o geográficas. Con esto no estoy desconociendo el conjunto de condiciones históricas por las cuales el bullerengue es y ha sido practicado y transmitido mayoritariamente por la población afro colombiana de Urabá (y con ello la existencia de referentes étnicos de identidad cultural). Más bien estoy resaltando que el individuo que experimenta esa identificación personal de sí mismo en el bullerengue no lo hace asumiendo un rol o representando etiquetas, sino a través de una experiencia que unifica todas sus dimensiones.

Incluso se habla de un *sentir bullerengero*, eso le daría cualidad específica del bullerengue a las sensibilidades, que se colectivizan en una manera de sentir. Y ese marco de sensibilidades funciona en todas las dimensiones de la vida social de la persona. Es decir, el sentir, propio del ser bullerengero permea y se manifiesta en la relación de estas personas con los demás, el trabajo, el alimento, la familia, los símbolos, lo cree.

1.4.2. Que la Gente Puede Percibir.

Es aquí donde entran a funcionar esas competencias aludidas, previamente entendidas como cierta habilidad de los actores para identificar, entender y aplicar principios estilísticos internos de una expresión musical (o artística) específica (Guerrero, 2012, pp. 9-11)

Cuando se está haciendo bullerengue, no se hace para un público como las expresiones artísticas, pero como todos los actos colectivos, implica la mirada de otro que en efecto valida que se trata de bullerengue. No es entonces una validación en términos de aprobación, sino del ejercicio de una comunidad de práctica, como condición de existencia de la misma manifestación. Es la comunidad de práctica con unas competencias específicas la que define la distribución y clasificación de esos estilos, por ejemplo, que la forma de toque de tambor de Emilsen Pacheco es única como estilo personal. Así mismo la existencia de un estilo de

la dinastía Escudero, único y reconocible en el ecosistema todo territorio bullerengüero no solo de Urabá.

Cabe decir que esto no constituye un acuerdo, siempre consensuado, unánime. Al contrario, es un asunto que plantean discusiones hoy vigentes en el ámbito bullerengüero, sobre si la existencia de los estilos realmente es en una dimensión territorial o se trata de estilos particulares generando escuela; si esos estilos que se identificaban hace décadas hoy continúan siendo reconocibles hoy, o si incluso hay una pérdida de los estilos y una tendencia a la homogeneización en las maneras de hacer bullerengüe. Es un tema que genera en ocasiones controversia, lo cual es parte de las manifestaciones tradicionales de la cultura porque están vivas, en constante cambio con el paso del tiempo y su evolución es orgánica mayormente en la última década con el ingreso a la mediatización, los nuevos escenarios de creación, apropiación y circulación de la práctica. En lo que sí coinciden los bullerengüeros es que solo una persona que esté involucrada en el bullerengüe va a reconocer un toque de tambor local, por ejemplo, de San Juan de Urabá, que es distinto a todas las demás ejecuciones de la zona.

A continuación, se describen las formas como ha sido categorizado el estilo o los estilos en el bullerengüe.

1.4.2.1. El estilo regional

La mayoría de bullerengüeros consideran que hay unos elementos particulares que identifican a cada una de las regiones que hacen bullerengüe, que son notables al momento de apreciar esta manifestación y que no solo aparecen en la danza, sino que atraviesa la musicalidad, la forma como se ejecuta el tambor y otros de sus componentes. Los argumentos o descripciones que usaron los colaboradores para ubicar los estilos son:

Por ejemplo, como se ejecuta el tambor en San Juan, en Puerto Escondido, en María la baja... La forma de una mujer *faldear* en Puerto va a ser distinta a la forma como una mujer faldea en María la baja o como una mujer faldea en el Urabá antioqueño. (F. Álvarez, comunicación personal, enero 2021).

La bailadora de María la baja es una bailadora más expresiva, más expresiva en su rostro, es una bailadora más cadenciosa; el bailaror de Apartadó por ejemplo es un bailaror más morisquetero, es un bailaror que salta, que brinca, que sube, que baja [...] en la zona de Urabá el bullerengue fandango predominantemente se baila con los pies hacia adelante, en María la baja el bullerengue fandango se baila con los pies hacia atrás... (Y. Castro, comunicación personal, marzo de 2021).

En los tres ejemplos anteriores⁸ podemos notar que el estilo se relaciona con los códigos sonoro musicales y de movimiento, la manera de ejecutar esos roles, y especialmente gestos determinados en el baile. Esto conduce a pensar qué tan detallada puede ser la definición de un estilo u otro, si puede estar en un acento, en un gesto, en un adorno al movimiento como es el faldeo. Yenny plantea que esas diferencias o variaciones si son notorias “cuando uno lleva años en esto y de una u otra manera ha observado, ha investigado, ha leído, ha hablado... son notorias”. Reforzando la idea de competencia y que posiblemente quien no conozca al menos básicamente la manifestación, no pueda evidenciar esas particularidades.

Adicionalmente en las citas los estilos son asociados principalmente a localidades donde se realizan los festivales nacionales de bullerengue: María la baja (Depto. de Bolívar) y Puerto Escondido (Depto. de Córdoba), pero cuando se trata de Urabá la refieren a la región, en menor medida nombran municipios específicos.

En la misma línea los autores de la literatura consultada retoman la idea de existencia diferencias regionales, según Ospina “los avezados en su práctica reconocen en su ejecución diferencias que caracterizan las regiones bullerengueras. Dichas diferencias suelen basarse en distinciones del tono emocional y los estilos particulares [...] También hay diferencias en el estilo y los gestos de los bailes.” (2019, p. 318). Por lo general estas fuentes reafirman la idea de que el bullerengue que se practica en Urabá es diferente en comparación con los de

⁸ Que son solo ejemplos, pero representan concretamente afirmaciones y enunciados que circulan comúnmente en el gremio bullerenguero, y he escuchado en no pocos espacios.

otros territorios bullerengeros del caribe, aunque más allá de suscribir la opinión de los bullerengeros, no indagan en una posible caracterización de esos estilos regionales.

A manera de aproximación a la conceptualización alrededor del estilo de bullerengue desde las fuentes primarias, se consideran tres factores formulados por Francisco Álvarez en comunicación personal (enero 2021):

- **La geografía.** Que la proporcionan las condiciones físicas, climáticas, contextuales del entorno donde se realiza, cada lugar
- **Los asuntos políticos,** que tiene que ver con los escenarios que habita el bullerengue y los lugares y relaciones sociales que los bullerengeros construyen en esos escenarios.
- **Y los diálogos** interculturales entre diferentes ciudadanías. Que se refiere a los intercambios interculturales -históricos y contemporáneos- entre las poblaciones que habitan un lugar. Estas interacciones permiten que haya unas formas características y específicas de bailar el bullerengue para cada una de estas comunidades

Así por ejemplo en Urabá, frontera cultural donde llegaron pobladores del Chocó (del medio Atrato), entre la gente de Córdoba y Bolívar, también las mismas comunidades blanco mestizas que han habitado en esta región; todas han tenido su influencia en las maneras de hacer bullerengue. “Diferentes formas de ver el mundo y que son arrastradas por esta tradición y que invitan a hacer bullerengue de tal o cual forma.” (F. Álvarez, 2021)

Sin embargo, hoy día es complejo hablar de estilos regionales definidos, dado el cruce y las influencias dada la movilidad que ha tenido el bullerengue las últimos 3 décadas en el territorio bullerengero a diferencia de otras épocas. La velocidad con la que circula información en la actualidad, el acceso a otros recursos, y las formas de aprendizaje generan mezclas, que los bailadores expresan en su baile de manera espontánea, porque ya hace parte de su propia asimilación, en su corporalidad.

1.4.2.2. *El estilo es personal y singular*

Haroun Valencia dice que “Cuando uno habla de estilo es la forma cada quien lo ejecuta... cómo lo baila, lo toca o lo canta cada persona, eso es lo que es para nosotros el estilo, **la forma como personalizas tu bullerengue**”. (comunicación personal febrero 2021)

Por su parte F. Álvarez lo define así: “De allí debe partir la comprensión del bullerengue, singular, y muy personal, muy particular, una vivencia **muy tuya**, que tú vas a llevar al quehacer bullerenguero” (comunicación personal, enero 2021). Y llama la atención el énfasis que hace el interlocutor al utilizar el adverbio ‘muy’ antes del adjetivo ‘personal’ y ‘particular’.

Otros investigadores sobre el bullerengue se han planteado una aproximación al estilo, en el estilo particular de uno de sus exponentes, reconocido por la comunidad bullerenguera. Importante de este trabajo es que también tuvo que abordar el bullerengue desde una mirada en múltiples dimensiones, y que el resultado arroja no solo la indagación musical, -lo cual se hubiera quedado en la descripción formal del toque de tambor- sino el acercamiento a **la experiencia del bullerengue** en el estilo de Emilsen. (Montes, 2015, resaltado añadido)

Esa experiencia del bullerengue, genera una forma de exteriorizarlo en la ejecución del baile, el canto, el toque del tambor, y cada uno de los roles del desempeño musical dancístico. Estas últimas afirmaciones ayudan a delimitar entonces una noción de estilo propio en el bullerengue, como la manera singular en que cada persona expresa su experiencia del bullerengue. Un concepto o noción que remite al lugar primordial del cuerpo y la corporalidad, como unidad donde ocurre la experiencia, y a la vez donde se expresa en el acto creativo.

Bajo la noción de *estilo* de Merleau-Ponty, “lo que el pintor dice con su obra es su propio encuentro con el mundo, un «estilo» de existencia” (Mariscal, 2011, p. 3) Se entiende estilo como un modo singular y propio de expresar el encuentro con el mundo, por lo que se puede derivar que la percepción en sí, ya está construyendo ese estilo. En concordancia, el estilo del individuo expresa un modo de ser-en-el- mundo. Esta noción de apoya, reafirma y

complementa la noción de estilo propia de los actores del bullerengue emergente en sus narrativas.

1.4.2.3. El estilo en la Dinastía Bullerenguera

Por último, está el sentir y el lugar de importancia que le dan los bullerengueros a las dinastías, pues opinan que son éstas las que mantienen y hacen la labor de transmitir unas formas características del bullerengue, el cual legado a través del aprendizaje tradicional, guarda relación con los saberes y los sistemas de valores que acompañan a la práctica.

La RAE define dinastía como Familia en cuyos integrantes se mantiene a lo largo de generaciones una misma profesión u ocupación, a menudo perpetuando la influencia política, económica o cultural⁹.

Esta la noción de dinastía tiene fuerte presencia en las músicas de tradición oral del caribe colombiano y en el bullerengue que se practica en Urabá porque su historia en la región ha estado marcada por familias cuyos integrantes son las que promueven, recrean, preservan y transmiten esos saberes de bullerengue con detalles específicos y particulares. Por ejemplo, dinastía de los Valencia que fueron tocadores de sexteto y vallenato en San Juan de Urabá. O como la dinastía de los Batata en Palenque que ya tiene más de 5 generaciones de tamboreros.

Regularmente la familia está constituida por personas en primer o segundo grados de consanguinidad y también las uniones maritales de hecho. En ocasiones las dinastías no siguen representadas en un solo apellido, porque quien hereda el saber no es hijo, pero hacen parte del linaje porque son sobrinos. Además, es importante comprender el concepto de familia extensa en las comunidades afro, por lo que también está compuesta de tías sobrinos primos, no solo es un núcleo familiar.

⁹ Tomado de consulta Real Academia Española.

En algunas comunidades un tamborero lleva el lugar de heredero o representante de la dinastía hasta el momento en que fallece, y entonces el que sigue en el linaje debe estar preparado para llevar esa responsabilidad. Como cuando moría una jefa del bullerengue, ella misma destinaba a quien debía asumir la jefatura. Sin embargo, el relevo generacional no siempre es tan lineal, más bien ocurre un compartir intergeneracional y representación de largo aliento, es decir durante muchos años un padre y un hijo pueden ser representantes de esa dinastía simultáneamente. Es una dinámica más familiar que de sucesión.

En la historia recopilada del bullerengue en algunas localidades se conoce que eran grupos familiares quienes mantenían la práctica y legaban el conocimiento. Liderado por un rol visible de la *jefa*, usualmente la cantadora, quien tenía el poder de convocatoria y organización, hoy podríamos verlo como una labor de mediación cultural en la localidad, porquera quien lograba los recursos para el sostenimiento de los bullerengueros durante los tres días de parranda; incluso el bullerengue no era bautizado ni conocido por nombres de agrupación sino “el bullerengue de Santos Valencia” por ejemplo¹⁰.

En esas familias es donde se ha practicado y recreado unas maneras particulares de hacer y vivir el bullerengue. “Es decir reconocemos cuando un Suarez hace bullerengue, hay un estilo propio que ni siquiera es de Arboletes, es de ellos de esa familia. Y en Turbo el estilo de Bananeras es de los Escudero, no es de Turbo, porque Brisas y Cumbellé (que también son de Turbo) hacen otra cosa.” (F. Álvarez, 2021). El entrevistado afirma lo anterior para reforzar la idea de que el estilo familiar, o de dinastía es reconocible independientemente de si existe o no un estilo regional, o a otra escala territorial. De hecho, en un mismo municipio hay esas diferencias de estilo, característico de las agrupaciones. Pero con mucha más definición un estilo en una familia porque cohabita espacios, comparte formas de vida, tienen influencia entre ellos mismos.

¹⁰ Santos Valencia fue la jefa del bullerengue de Arboletes hasta la década de los 80, acompañada por Libardo Moguea y liderando junto con sus hermanos Demetrio y Tomasa, esta última toma la jefatura del grupo a la muerte de Santos. (Informe de Investigación. Inventario Participativo de Bullerengue en Urabá, material inédito 2017).

1.4.3. *Estilos como Tejido*

En este punto de la conceptualización sobre estilo, podría arriesgarme a plantear que aquello que la gente puede percibir, que intenta clasificar si es regional, personal o grupal, no son formas excluyentes entre sí. La existencia de unos estilos regionales no niega la existencia de uno personal, sino que coexisten, se entrecruzan como hilos de urdimbre en una trama.

En la especificidad del baile, hay un estilo que cada persona va construyendo y encontrando, y en él no se puede negar que la primera influencia que tiene es el estilo de su región, que posiblemente siga siendo reconocible, aunque tenga su estilo personal. En algunos bailarores ese tejido tendrá hilos más finos mayores detalles, que hacen su singularidad;

El estilo viene desde el lugar de donde uno sea, por ejemplo, uno ve bailarores y bailaroras que, sin conocer a la persona, dependiendo lo que uno logre observar, y de lo que esa persona logre despertar en uno, uno obviamente puede identificar de dónde es la persona (Y. Castro, comunicación personal, marzo de 2021).

Retomando a Merleau-Ponty, plantea que el artista a través de su “estilo”, de su singularidad, transfigura tanto al mundo al re-crearlo, como a una tradición al “reasumirla”, (Mariscal, 2011 p. 3). Esta reasunción explica que una persona en el encuentro con el mundo se apropia de lo universal, de la información disponible en su entorno -esto no es una operación meramente cognitiva, involucra la corporalidad que es su condición de posibilidad – incluyendo lo que hereda. Así pues, bajo la noción de Merleau-Ponty “el *estilo* es el modo singular de apropiarse de lo universal, la bisagra entre las disponibilidades históricamente sedimentadas y colectivas (la tradición) y la corporeidad de un sujeto” (en Mariscal 2011); Asimismo, en la definición de estilo en bullerengue, el estilo propio expresará la forma como cada individuo interpreta esa tradición que recibió.

Para ejemplificar, tomo el caso del estilo de toque del tambor de San Juan de Urabá que es indudablemente influenciado por el tamborero Emilsen Pacheco; quien haya aprendido con Emilsen será un representante de su estilo. Pero a su vez su lugar y reconocimiento como portador de una tradición supone que su estilo encarna una manera tradicional de toque

característica de San Juan (de los ancestros sanjuaneros de principios y mediados de siglo 20 con quienes él aprendió) por lo cual aprender con Emilsen es aprender y conservar una escuela en este caso ligada también a la localidad.

Entonces hablar de estilo en el bullerengue siempre implicará una mezcla, aceptar que existen unos estilos regionales o locales a través de generaciones, pero claramente dentro de estos también hay estilo personales, que se dan en todos los roles del bullerengue, con mayor preeminencia de tamboreros, cantadores, y bailadores, reconocidos por una comunidad de práctica.

1.5. Escenarios del Bullerengue en Urabá

1.5.1. Escenario geográfico e histórico social: Urabá – Turbo – Chucunate

Ubicar el bullerengue en la región de Urabá, implica mencionar, al menos a grandes rasgos, las diversas dimensiones del contexto social, cultural, geográfico, político, y contextualización histórica de esas configuraciones.

Urabá, entendida como región es una zona geocultural ubicada al costado noroccidental de Colombia, es parte de la costa caribe sobre océano atlántico y está compuesta por porciones de 3 departamentos Chocó, Antioquia y Córdoba (Ver Anexo 1, Figuras 1 y 2). Es decir, como zona biogeográfica no se ciñe a la división político-administrativa, y lo mismo ocurre en términos culturales, cuyos pobladores se reconocen como urabaenses por encima de las pertenencias a un departamento u otro.

Urabá es una zona de características ambientales y geográficas de extraordinaria diversidad: el Golfo y la desembocadura del Río Atrato (que comunica el litoral pacífico con el caribe), el corredor biológico Baudó- Darién (segunda zona más biodiversa del planeta y con mayor índice de endemismo en especies), la Sabana Caribe, y Cuenca Río León y Serranía de Abibe (única cordillera intertropical del mundo) (Echeverri, et al. 2013). Cinco biorregiones le otorgan a Urabá ecosistemas costeros, de ríos, ciénagas, de manglar, bosques tropicales, de

sabana y de cordillera, lo que se traduce en riqueza natural y potencial productivo¹¹. Esto sumado a su ubicación geográfica estratégica ha hecho de Urabá una región compleja, multiterritorialidad, y espacio de tránsito de diversas poblaciones e intereses.

La configuración poblacional actual de Urabá es resultado de múltiples procesos de movilidad en diferentes momentos históricos. A la población nativa grupos indígenas Guna Dule, Embera (dóbida y eyábida) y Zenú, se suma población proveniente del pacífico atrateño, de zonas costeras y de las sabanas del caribe; y del interior continental antioqueño, en menor medida de Panamá y otros migrantes internacionales.

A lo largo de su historia se han presentado además de múltiples colonizaciones, fuertes tensiones políticas y sociales fruto de intereses encontrados por la tenencia, propiedad y uso de la tierra y de los recursos naturales, ocasionando diversas problemáticas a la población de Urabá. Los bajos índices de desarrollo social y distintas expresiones de violencia son también efecto de una histórica ausencia institucional, que se ha regido tras un modelo de administración pública centralista, y una perspectiva colonial estructural.

En síntesis, Urabá es un territorio complejo y diverso, con múltiples potenciales en términos ambientales y culturales, pero con fenómenos y circunstancias que amenazan la riqueza cultural y limitan el desarrollo humano y económico de su población.

En este escenario socio cultural y geográfico es donde hoy continúa presente el bullerengue, y es parte de esa configuración en todas dimensiones. De los 15 municipios que conforman el Urabá geográfico (11 de Antioquia, 4 del Chocó), 8 tienen presencia de bullerengue. Entre ellos el actual distrito de Turbo, donde se centra esta investigación.

Una reconstrucción histórica del bullerengue en Urabá¹², resultado de *Inventario participativo del bullerengue en Urabá, (2017)* habla de que el bullerengue llegó por el mar,

¹¹ Para ampliar información consultar Urbam EAFIT; Gobernación de Antioquia; (2013) Pp.17 a 40

¹² Esta reconstrucción histórica se apoya en relatos y memorias de bullerengueros actuales integrantes de 12 agrupaciones, que fueron obtenidos a través de entrevistas y talleres, con acompañamiento metodológico de

llegó en varios momentos históricos, de los cuales se reconocen dos hechos importantes, uno fue la abolición legal de la esclavitud en Colombia, en 1851, lo cual alentó algunas migraciones de población nativa de Cartagena y sus alrededores, de los pueblos cimarrones del Canal del Dique, Montes de María y otros más del gran Bolívar hacia Urabá (Osorio, 2006, p.77) en busca de oportunidades y de una vida independiente. La segunda oleada se produjo a fines del siglo XIX, por las posibilidades de ocupación derivadas del comercio de exportación de recursos selváticos: tagua, raicilla de ipecacuana y maderas. Esta población creó en Urabá asentamientos costeros, los cuales son considerados todavía hoy canteras de bullerengue y núcleos de los principales linajes bullerengueros: Uveros, Mulatos, Zapata, San Juan, Necoclí, Cristo Rey, Los Córdoba.

1.5.1.1.Turbo

Turbo nació como asentamiento de comerciantes y como zona de intercambio económico alrededor de la aduana, lo que se conocería como la bahía Pisisí en 1839. El 28 de agosto de 1840 se dispone la fundación de Turbo y en 1847 como distrito parroquial. (Calderón, 2017, p. 22). Desde esa época Turbo recibía cantidades de migrantes porque se comunicaba con Quibdó por el río Atrato y con Cartagena, Panamá y Colon por el mar. Desde Turbo también se internaban en la selva los colonos y recolectores -por lo general avanzados- a través de los ríos Turbo, Apartadó, Chigorodó y otros afluentes del río León. Algunos de los campamentos de esa zona se convirtieron en poblados que fueron importantes lugares de encuentro e intercambios con colonos del Sinú, las sabanas de Córdoba y Chocó. En 1954 con la terminación de la carretera al mar, Turbo se convierte en puerto internacional sin muelle, esencial para la exportación de banano, con lo cual llega la colonización del interior antioqueño.

Si bien la característica cultural de Urabá es la multiterritorialidad, cada municipio tiene una particularidad. La de Turbo es que su población de base es bolivarense (zona insular), y cuenta con colonización antioqueño-cordobesa, pero tiene mayor influencia del pacífico que

tres profesionales de la Universidad de Antioquia: musicólogo, maestra de danza y antropóloga. Hace parte del proyecto priorizado en la Convocatoria ICPA 2017.

el resto de municipios de la región, por el gran flujo poblacional con los habitantes de medio y bajo Atrato.

Según Jairo Romaña, portador y conocedor de la tradición bullerenguera, Turbo fue uno de los lugares de asentamiento, pero más de consolidación y expansión del bullerengue. En términos geográficos fue un punto fronterizo entre el litoral pacífico y el atlántico, más central que otros poblados del Urabá. Pero sobretodo respecto al bullerengue, era lugar de concentración de bullerengueros de toda la zona, en las fiestas más importantes de dos corregimientos, “uno el corregimiento de Guadualo que queda en el corregimiento del Tres hacia adentro y Micuro que queda en Río grande. Ahí es donde se hacían las grandes celebraciones a nivel de bullerengue.” (Jairo Romaña, conferencia, 2015).

1.5.1.2. Chucunate

“Chucunate es un palenque chiquito. ¿Por qué?, porque tenemos de palenque todo... Tenemos la artesanía que es pesca, tenemos el bullerengue, tenemos el lenguaje de nosotros diferente a los otros lenguajes. ¿Qué no tenemos de palenque?”

(Yarley Escudero, 2017)

Chucunate era un canal o caño natural de Turbo alrededor del cual numerosas familias se asentaron y construyeron un barrio que lleva su mismo nombre. En la historia local, las narraciones orales de los mayores dicen Turbo nació y se fue expandiendo desde Chucunate. Era un barrio de pescadores, cuyos fundadores casi conformaban una sola familia, y se conservaban prácticas tradicionales de pesca artesanal, al igual que festividades y celebraciones. Este barrio es reconocido por la comunidad como importante cantera bullerenguera, a pesar de que no es claro su origen, o la procedencia de sus herencias culturales.

En la historia de Urabá existe una interesante versión oral según la cual, Chucunate existía desde 1821, o sea, con anterioridad a la abolición de la esclavitud, pues se trataba de un palenque conformado por cimarrones de las minas del Chocó, en todo caso anterior también a la fundación oficial de Turbo, en 1840. Sin embargo, a falta de una historiografía crítica

local ha sido difícil determinar con claridad la veracidad histórica de estas afirmaciones. Documentos históricos sobre el origen de Urabá y Turbo solo registran la existencia de un palenque cimarrón a las orillas del río Chucunaque, en territorio panameño, hacia 1530 – 1570. (Vélez, 2011 pp.37,57). Lo cual por temporalidad no se puede relacionar directamente con el origen y asentamiento del barrio Chucunate, salvo una reminiscencia del nombre tras algunas generaciones de migrantes hacia Turbo. (Ver Anexos 1, Figura 3).

Ahora bien, la historia local basada en fuentes primarias (Luis Vélez, 2017; y familia Escudero, 2017) refiere que sus ancestros, los que se asentaron en Chucunate provenían de Barú, zona insular de Cartagena.

Aprendí desde que tenía 8 años con Mauricia Bello, mi mamá, Julián Escudero mi papá, tío Emilio Escudero. El bullerengue bajó de Cartagena de Barú, vino a Turbo y arrecostó en Chucunate. Todos lo hacemos porque nacimos entre él. Y entre medio de esas mujeres estaba yo pequeña. (Sabina Escudero, entrevista 2015).

El barrio chucunate entonces fue lugar de asentamiento de ancestros bolivarenses, entre ellos la Familia Escudero, quienes que trajeron y mantuvieron bullerengue y otras prácticas como la pesca artesanal. “Me llamo Yarley ‘Happy’ Escudero. La esencia mía es de bullerengue, vengo expandiendo desde muy niño el bullerengue en el barrio Chucunate.” (Turbo, 2017).

En Turbo como en otros pueblos el bullerengue servía para congregarse, entorno a la faena de finalización de la pesca y también en torno a celebraciones como cumpleaños, matrimonios, y fiestas más grandes como celebración de fechas religiosas. En la reconstrucción histórica del bullerengue en Urabá, Arcila (2017) plantea que, para mediados del siglo XX, la gran mayoría de los viejos bullerengueros había muerto y no se avizoraba relevo generacional. Todo indicaba que los tambores se iban a silenciar. En algunos pueblos esto sucedió desde los años cincuenta, (con influencia también de la época de la violencia bipartidista) en otros, desde los sesenta o setenta, (con la llegada de la electricidad, la radio y otros tipos de música) pero en todos se registró tal situación con excepción de Chucunate, en Turbo. Tal vez por las particulares forma de vida y relacionamiento, y en algún punto, hermetismo cultural que tuvieron como comunidad.

Chucunate como cantera bullerenguera y como asentamiento de raíces culturales, es un espacio tiempo de la historia de Turbo aún por estudiar, está lleno de leyendas y creencias a su alrededor, lo cual en más de un discurso refuerza algunos estereotipos raciales que sirven para mantener estructuras sociales excluyentes. Además, invisibiliza cosmogonías y éticas de vida ancestrales afro, que se quedaron en la sombra.

Es foco de interés en esta investigación por ser espacio sociocultural de asentamiento y reproducción del linaje Escudero, Bello y otros relacionados con esa dinastía bullerenguera. Hace algunos años el caño Chucunate fue relleno y pavimentado, lo cual cambió su estructura de barrio tradicional, desplazó muchas personas que buscaron asentarse a la orilla de algún otro caño con salida al mar. Es el caso de la familia Escudero que se reubicó en La Invasión del Bosque donde continúa con sus prácticas de pesca artesanal en el golfo.

1.5.2. Bullerengue Callejero y de Tarima

Entre los escenarios donde se puede ubicar el bullerengue para comprenderlo, está el aspecto geográfico y socio espacial, como también los espacios tiempos o marcos culturales donde se realiza, configura un escenario y confiere características a la práctica. En sus orígenes e inicios, el bullerengue se define como una expresión colectiva de celebración de acontecimientos sociales, por lo general festivos, que ha incursionado en otros escenarios con una función artística, de ser puesto **en escena**.

Esto ha creado denominaciones y categorizaciones como bullerengue de tarima, de festival, o incluso un bullerengue de proyección, que se distingue de aquel que es realizado como reunión y fiesta colectiva.

Siendo un tema donde no hay un consenso, o una opinión unánime en la comunidad bullerenguera, en este trabajo se toman dos escenarios: el bullerengue *callejero* y el bullerengue “*de tarima*”.

El *bullerengue callejero* es la forma espontánea de hacer bullerengue asociada a la participación libre, y el compartir mediado por la música, el canto y el baile. Su carácter es

ante todo festivo, pues sin desconocer su ancestro ritual en la zona de Bolívar, durante el lapso de cien años –mediados del siglo XIX cuando llegó a Urabá hasta mediados del siglo XX– se produjo un cambio trascendental en el significado del bullerengue. Se convirtió en una expresión fiestera, celebración de la vida en un nuevo espacio que históricamente no estaba marcado por las memorias y los sufrimientos de la esclavitud.

El bullerengue es callejero porque literalmente ocupaba espacios públicos de manera no convencional, e incluso los mayores hablan de un bullerengue *paseado* que no se establecía desde el inicio en un lugar, sino que paseaba en un recorrido por las calles del barrio, pueblo o localidad haciendo estaciones en casas definida, de personas líderes en la comunidad, o que podían aportar licor o alimentos para los bullerengueros. El bullerengue es callejero porque siempre fue público, no se ocupaban en reunirse en los interiores de las casas, o en sitios cerrados como si ocurría con otras expresiones cimarronas para resguardarse.

También, se puede referir bullerengue de rueda, porque ahora es común en el léxico bullerengüero hablar de “formar ruedas” dada la disposición circular de sus realizadores, aunque a decir verdad ese círculo es bastante difuso en la práctica. Montes describe “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” (Montes, 2015, p. 13).

Hay registros históricos¹³ de esta forma de realización que fácilmente se puede asociar al bullerengue sin embargo entre los mayores (más de 70 años) no se usa casi este término, sino que se usan expresiones como: “se formaba el bullerengue” “se armaba el baile” o frases como “vamos al bullerengue” Es decir que *bullerengue* como término no designa solamente la expresión músico danzada, sino el espacio-tiempo social del encuentro.

Independiente de su denominación, esta forma circular o semicircular como disposición y evento espontáneo y callejero era la forma como se realizaba desde el siglo XIX. Cabe decir

¹³ Minski y Stevenson, *Cantadoras afrocolombianas de bullerengue* 2008.

que el concepto de *rueda* actualmente es usado para representar ese bullerengue “al margen de la tarima” en la que confluyen varias personas en torno al canto, el baile y el toque de bullerengue. Estos encuentros colectivos, se caracterizan por:

- La duración variable. Así como puede durar algunas horas entre la tarde y el anochecer, también puede durar hasta el amanecer, e incluso varios días según testimonios de los bullerengueros mayores
- Dinámica fortuita, a veces va seguido un bullerengue tras otro, termina uno y en seguida hay otro cantador inicia otro bullerengue, cuando hay alto dinamismo el único tiempo entre una pieza y otra es cuando hay rotación de tamboreros o de macheros. Este dinamismo también está ligado a la sucesión de los aires de bullerengue, casi siempre intercalan las variantes, sentao, chalupa, y fandango, pero esto no es algo fijo ni definido, sino que depende de la emocionalidad del cantador o cantadora del momento.
- Dinámica del relevo: igual que la anterior estos relevos en los roles a veces es más constante, a veces menos, la duración o tiempo de permanencia en el tambor, dentro del baile, es relativa al desarrollo de la rueda, de las emociones, del ánimo colectivo, pero también individual. Todo el que quiera entrar a bailar lo puede hacer, no hay un número preestablecido ni límite de relevos, es una acción que solo se regula internamente por códigos de interacción propios del acontecer bullerengüero.
- Son espacios de interacción social y de construcción o mantenimiento de lazos, ya sea comunitarios, familiares, o afectivos en un nivel de amistad. La comunidad bullerengüera siente que se encuentra a compartir, por eso muchas veces habrá espacios de conversación, de chistes, de algarabía en medio de los bullerengües.
- Toman carácter dependiendo de variables: los bullerengüeros presentes, diferentes niveles de resistencia al cansancio, niveles de ingesta de licor, relaciones sociales más o menos cercanas de amistad o camaradería, o familiares. Lo cual influye en el grado de complementariedad y compenetración para el toque, el baile, el canto y la situación bullerengüera como tal.

En suma el bullerengue callejero es el acontecimiento bullerengüero no regulados por agentes externos a la práctica, de participación libre, para el disfrute de la música, el canto y el baile.

Por otra parte, está el *bullerengue de tarima* que conjuga varias formas de hacer bullerengue que cumple la función de espectáculo, que se ofrece a un público que observa. Y esta es su principal diferencia, hay una separación entre el espectador y el participante. El nombre se atribuye a la creación de los festivales de bullerengue, los primeros eventos donde se dispuso que cada agrupación hiciera presentaciones en una tarima o tablado.

Mucho se ha hablado de ese paso del bullerengue de fiesta callejera a tarima de festival, pero es poco lo que se ha reflexionado. Pues inicialmente los festivales nacieron como estrategia de salvaguardia en un periodo en el cual parecía que el bullerengue se estaba acabando. Pero que a lo largo de 30 años desde su creación ha ocasionado cambios en la práctica y en los saberes del mismo. No deja de ser un espacio importante, de encuentro y socialización, aunque, en mi opinión, es un escenario artificial que impone al bullerengue maneras de hacer, conductas y comportamientos preestablecidos de acuerdo a unas valoraciones del momento.

Pero ese bullerengue de tarima ya no actúa solo en los festivales, también en otras maneras de circulación en las que ingresa el bullerengue, al convertirse en expresión artística que se puede organizar para un espectador.

[...] lo que pasa en tarima es que se pule una expresión. A mi me parece que el bullerengue es algo rústico, en el sentido de ser totalmente **sincero y puro**. Pero entonces al escenario no se puede llevar con esa tosquedad o rudeza. Entonces se comenzaron a introducir cambios (F. Álvarez, 2021).

Inevitablemente esto implica cambios; en la disposición espacial, en la mediación de los micrófonos o amplificación de sonido, la vestimenta uniformada, la duración de cada bullerengue y del toque completo.... evidentemente ya se convierte en un espacio regulado por variables externas. Pero más que los cambios “de forma” lo que interesa notar es el cambio del objetivo o sentido de la práctica. Al respecto Acuña Delgado y Acuña Gómez, aportan la siguiente reflexión:

Cuando los destinatarios de la danza son los propios participantes, cobra valor por la exclusiva realización de los implicados en la acción motriz, quienes se hallan vinculadas habitualmente a un sentido socializador e identitario; a través de ellas los y las danzantes refuerzan su solidaridad y su deseo de pertenencia a un grupo de iguales que participa de lo mismo. Sin embargo, cuando la danza adquiere valor por la proyección que alcanza en el público espectador, el sentido de la misma se ha desplazado con frecuencia hacia contenidos estéticos y hacia su capacidad de emocionar a quienes se mantienen expectantes, aunque no por ello tenga que perder su contenido identitario (2011).

En muchos casos en el bullerengue si se ve afectado su objetivo de disfrute colectivo, con puestas en escena que priorizan la vistosidad, la aparición de roles individuales protagónicos, y la atención hacia el público, en detrimento de la comunicación y el vínculo internos. Sin embargo el bullerengue callejero y el de tarima no son excluyentes. Gran parte de los bullerengueros participan de ambos escenarios, y transitan entre las formas de bullerengue que se da en cada uno. Algunos, los que tiene mayor maestría en la práctica saben qué tipo de toque, baile o canto deben hacer para ser valorados en el certamen, o valorados en un ámbito de espectáculo. Y es diferente del bullerengue que usan para expresarse, o acompañar el encuentro social y festivo callejero.

El caso es que el sentido o los sentidos del bullerengue son marcadamente distintos cuando se vive como fiesta de manera participativa, a cuando se vive de manera distante como espectáculo. Para este trabajo se observará el bullerengue bailado en escenarios callejeros dado que es hacia allá hacia donde dirige la pregunta por el estilo de los Escudero.

1.5.3. Contextos Rituales Fúnebres de la Población Afrodescendiente del Urabá

Dentro del escenario callejero, está el contexto social, sea festivo, o ritual. Según la UNESCO (2022), los usos sociales, rituales y actos festivos constituyen costumbres que estructuran la vida de comunidades y grupos, siendo compartidos y estimados por muchos de sus miembros. Su importancia estriba en que reafirman la identidad de quienes los practican en cuanto grupo o sociedad y, tanto si se practican en público como en privado, están estrechamente

vinculados con acontecimientos significativos. Por ello es que podemos considerar **ceremonias fúnebres** íntimamente relacionados con la visión del mundo, la historia y la memoria de las comunidades. Así mismo se relaciona con la forma como conducen otras expresiones culturales inmersas.

Los rituales mortuorios y la simbólica asociada al tránsito de la vida-muerte de la población afrocolombiana también es un resultado transcultural histórico como en otros lugares de la diáspora africana. Para precisar, la musicóloga María José Salgado explica “Para satisfacer la necesidad humana básica de relacionarse y configurar una nueva colectividad y espiritualidad, los afrodescendientes en Colombia, si bien tuvieron que apropiarse las prácticas católicas, integraron en ellas significados propios en relación con sus culturas de origen” (2017, p. 46).

La autora se basa en documentos históricos para mostrar cómo en el Urabá se reconfiguraron formas rituales y musicales en torno a la muerte, de las cuales se tiene registro hasta principios de Siglo XX. Resaltando que “ya no eran prácticas y valores católicos sino una configuración cultural propia afrocolombiana que para los misioneros resultaba desconocida, en sus aspectos africanos, y cercana al mismo tiempo en sus aspectos ‘católicos’ y ‘civilizados’” (Ibidem, p. 50).

En el caso de la familia Escudero, y de los habitantes originarios de Chucunate en Turbo, que tiene prácticas culturales y fúnebres con raíces en las del Pacífico norte colombiano, pero acompañadas por bullerengue. Por ello se toman como un escenario que me permitió una aproximación a los simbolismos en torno a la vida-muerte, hacen parte de la visión de mundo de esta comunidad bullerenguera y contribuyen a reforzar sentidos de identidad y de continuidad con el pasado como chucunateros, y con una raíz cultural de sus ancestros bolivarenses.

Si bien, el foco de esta investigación es el análisis del baile, fue menester acercarse a la cosmovisión cultural afrocolombiana en el contexto ritual mortuario y su relación con la configuración del acontecimiento bullerenguero.

Capítulo II. Modelo de Análisis Dancístico para el Bullerengue

Esta es una herramienta teórico-metodológica para observar, describir, examinar, y posiblemente interpretar o comprender el baile del bullerengue. Construido con el fin de hacer un análisis descriptivo de los estilos de baile en la región de Urabá, Colombia, puede parecer irrelevante un Modelo de análisis de danza tan específico, circunscrito a una manifestación cultural músico danzada regional. Sin embargo, es de considerar que el bullerengue en la actualidad es una práctica en creciente vitalidad y expansión, por lo tanto, en constantes movimientos y emergentes debates al interior de la comunidad de práctica.

Según la Dra. Bárbara Balbuena el análisis dancístico es “el procedimiento mediante el cual se produce una descomposición y distinción de las partes que componen una danza en elementos cada vez más simples e individualizados, hasta llegar a conocer sus preceptos y dispositivos coreográficos” (2017, p.2). Una definición sin duda compleja en términos conceptuales y a la vez práctica como herramienta de investigación de la danza, que me permitirá apropiar, alimentar y aplicar en este trabajo sobre el bullerengue. La autora propone que el análisis es un examen cualitativo y cuantitativo del texto danzario por medio de teorías, métodos, técnicas y criterios, lo cual abre una amplia gama de posibilidades a las acciones investigativas por medio de, y para el análisis de un hecho danzario.

Es pertinente contextualizar que el análisis dancístico ha pasado de ser un conjunto de instrumentos para el estudio y la comprensión de la danza, a ser una subdisciplina con un papel fundamental en los estudios teóricos, la crítica escénica y otras disciplinas danzarias; su corpus conceptual y metodológico se alimentó de las ciencias sociales, las humanidades y en alguna medida de las ciencias de la medicina y las ciencias exactas como la física, que tributan al estudio biomecánico del movimiento humano. Esos diversos afluentes, han generado propuestas y enfoques del análisis, dependiendo también de las preguntas prevalentes en cada momento histórico. De acuerdo a la bibliografía consultada sobre el tema, podría plantear dos grandes tendencias. Una orientada a los aspectos formales, estructurales y funcionales de la danza, por lo general de enfoque semiótico o estético, analiza la danza

como obra coreográfica, y todos los lenguajes involucrados con la danza-arte, principalmente en la puesta en escena.

La segunda tendencia encaminada a la comprensión de la danza como producción cultural susceptible de ser analizada con lente antropológico, generando perspectivas etnográficas, sociológicas y que acogen en gran medida las otras posibilidades de la danza como expresión/manifestación cultural, fuera del ámbito artístico escénico.

Por su parte, los norteamericanos entendieron la etno-danza como una rama más de la antropología (Kurath, 1960). En sus inicios consideraron a la danza como una producción cultural (Boas, 1944) y un medio para entender el comportamiento social y étnico (Royce, 1974; Kealiinohomoku, 1979; Hanna, 1979). (Ramírez, 2001, p. 16).

Un rasgo importante del análisis de la danza, es que incorpora métodos de *análisis del movimiento*, a partir de la idea de danza como proceso de comunicación no verbal. Desde mediados de siglo 20 la coreología, la notación de Laban y los estudios de la comunicación no-verbal (semasiología), aportaron métodos para dar cuenta de cómo funciona el sistema corporal cinético, descomponiendo los movimientos en unidades mínimas de significación – cinema, morfocinema, sistema- para revelar sus reglas de composición. (Ibid., 2001). Este sigue siendo un tema de interés también para otras ciencias como la educación física y deportiva, desarrollando otras perspectivas para el estudio del movimiento.

Actualmente existen modelos de análisis que ponen en conversación las dos tendencias nombradas, considerando aspectos formales de la danza como también su lugar y relaciones con el entorno cultural donde se produce. Entonces ¿por qué construir un modelo de análisis específico para el bullerengue? ¿Por qué no usar o aplicar uno de los modelos taxonómicos existentes?

Para dar respuesta se tienen en cuenta tres razones: la naturaleza del suceso dancístico estudiado, la pregunta de investigación, y una lectura crítica a los modelos seleccionados como referente.

En primera instancia el baile que de bullerengue es una práctica que ocurre al interior y haciendo parte constitutiva de una manifestación cultural compleja, cuya comprensión solo es posible en los entrelazamientos de lo dancístico con lo sonoro-musical, lo lúdico, lo ritual. Se requiere entonces un modelo de análisis dancístico que contemple las *interinfluencias*¹⁴ de las diversas materias sensibles que integran el componente bailado del bullerengue. Además, el baile bullerenguero no es como una danza folclórica, que puede existir escénicamente fuera de su contexto espacial y temporal de significación. Es ante todo un suceso danzado en múltiples dimensiones físicas y simbólicas del territorio (cuerpo, espacio socialmente habitado, región). Y para esta condición, afirma Adshead-Lansdale que “En la medida en que ni el movimiento cotidiano ni la danza se entiendan universalmente, no puede haber un sistema universal de descripción.” (1994, p. 16). El análisis de las danzas debe reconocer la situación cultural específica de éstas. El modelo incluye categorías de análisis que relacionan el baile con el sistema cultural que está tejido sobre lo contextual.

En segundo lugar, la pregunta de investigación, indaga en el estilo de baile de un grupo poblacional concreto y delimitado, como es la familia Escudero en Turbo, Antioquia. El modelo de análisis debe encaminarse a levantar, registrar y examinar información referente a rasgos particulares del baile, superando la fase descriptiva. Para esto crear categorías de análisis a partir de la percepción de los actores respecto a su propia práctica.

Por último, la tercera razón para construir un modelo de análisis es la postura crítica ante los enfoques predominantes en los modelos existentes, la cual me lleva a establecer distancias con la manera que comúnmente se acerca un investigador externo a un suceso dancístico, como objeto que puede ser leído, pero al que muchas veces se le impone una lectura. Aquí cuestiono el lugar del observador, y su actitud. Es claro que el ejercicio de investigación implica una mirada de un fenómeno, que probablemente nunca logre estar dentro de marcos de objetividad, y que necesariamente está atravesada por lo que ES el que investiga, lo que sabe, y lo que siente del mundo. Por ello es comprensible que el análisis de danza oscile entre

¹⁴ Efectos, consecuencias o cambios que producen dos cosas entre sí, mutuamente o recíprocamente.

la descripción y la 'adscripción'. Esto es, que el investigador, en su ejercicio puede asignar, atribuir, imputar significados a lo que observa. (Adshead-Lansdale, 1994)

No obstante, mi postura se aleja de aquellos enfoques que arrojan lecturas ciertas, que adjudican significados, que elaboran en ocasiones el signo corporal, casi reduciendo la danza a la lingüística y sin tomar en cuenta la perspectiva de los actores de la práctica. No es un secreto que en investigación de la danza, “[muchacha de la producción teórica] utiliza un vocabulario y un conjunto de conceptos que se basan esencialmente en las formas de danza de occidente y en nociones de biomecánica”. (Mora, p 14).

Por lo anterior en la construcción de este modelo se buscó dar lugar al conocimiento propio del actor co-investigador, e integrar su visión del bullerengue. No solo se trata de un asunto superficial de adoptar terminología o léxico de los bullerengueros al describir su propia práctica. Se trata de abrir los campos necesarios para nombrar aspectos que la teorización de la danza no nombraría, y visibilizar aquello que no ha sido mirado.

El **Modelo de Análisis Dancístico para el Bullerengue** consta de cuatro dimensiones de análisis cuya correlación no es precisamente por similitud, sino porque cada una agrega sentido al todo. Cada dimensión formula unas categorías descriptivas, y otras que he llamado categorías analíticas, no en el sentido de jerarquías o de orden procedimental sino por el tipo de información que registra y de los datos que genera.

Todo modelo análisis dancístico propone sus propios elementos conceptuales para anidar coherentemente su ejercicio descriptivo e interpretativo del fenómeno dancístico observado. En este segmento se exponen herramientas conceptuales para comprender el modelo, como instrumento teórico metodológico. Aclarando que existe un marco teórico-conceptual global correspondiente a la investigación, donde se abordan un concepto de danza, una definición de estilo y un marco contextual del bullerengue en Urabá. Para este caso presentaré algunos elementos teóricos en articulación con el análisis dancístico.

2.1. Conducta Motriz y Situación Motriz

Consideremos varios puntos. Primero que el foco de interés del análisis dancístico es movimiento del cuerpo en situación de danza; no es en sentido estricto un análisis del movimiento corporal -solamente- ni de la danza, sino todo ello junto.

Segundo, que el concepto de corporalidad (o corporeidad, según el enfoque teórico y autor de referencia), remite a una comprensión unitaria de la persona donde las dimensiones somática, espiritual y cultural carecen de delimitaciones físicas y se prolongan *comprensiva* y *creativamente* hacia el mundo exterior. Cada ser humano no tiene otra forma de ser comprendido sino a través de sus interacciones corporales en, con, hacia, el entorno y otros seres.

Tercero, consideremos entonces un espacio expresivo motriz: es *moviéndose*, que el ser humano comprende y crea, *moviendo-se*, ocurre la existencia corporal. La imagen que trae Rico citando a Merleau-Ponty, plantea que

“Mi cuerpo tiene su mundo o comprende su mundo sin tener que pasar por las “representaciones”, sin subordinarse a una “función simbólica” u ‘objetivamente’. ¿Cómo es posible esto?, ¿de qué manera genera el cuerpo un mundo formado de cosas y dotado de sentido? A través del movimiento, responde. “Luego el cuerpo es eminentemente un espacio expresivo. (Rico, 1998, p. 46).

Estas tres consideraciones introducen entonces el concepto de **conducta motriz**: aquello que expresa el cuerpo a través de su comportamiento motor y sus acciones en un entorno dominado por la motricidad. Es una manera de nombrar lo que cada persona tiene en su bagaje vital para expresarse mediante el conjunto de manifestaciones motrices observables. (Lagardera, 2021, p. 3).

Este constructo teórico desarrollado por Pierre Parlebas¹⁵ ha hecho posible trascender el estudio objetivo del comportamiento motor¹⁶, para considerar otros datos como la afectividad, las emociones, las tensiones, el estado de ánimo...y otros que indican con mayor detalle, no solo lo que se hace, sino sobre todo *cómo se hace*. Según el autor hablar de conductas motrices es en sí una perspectiva sistémica ya que comprende a la persona como un ser completo, único e indivisible. De manera que cada persona al realizar una acción motriz la dota de matices y singularidades.

Dada la ineludible naturaleza corporal y material de la motricidad humana, pudiera pensarse que todo comportamiento o acción humana puede ser catalogado como conducta motriz, sin embargo, Largadera apunta que solo se precisa hablar de conducta motriz en entornos donde la pertinencia de la motricidad es mayor que otras formas del lenguaje (2021, p. 3) lo cual da la entrada al siguiente concepto.

Situación motriz es una noción que engloba tanto a la práctica como al actor en interacción con su contexto en doble vía: las relaciones que el individuo establece con su entorno de acción construyen el espacio tiempo del suceso. Y viceversa estas situaciones, de acuerdo a su lógica interna, hacen emerger o provocan entre los participantes determinadas conductas motrices. En este caso la *situación motriz* es el baile del bullerengue, componente danzado donde lo significativo está en el sentido relacional del comportamiento motor, es decir las acciones, dentro del contexto de significación, en este caso el suceso o acontecer bullerengue.

En el baile en el bullerengue las acciones pueden ser consideradas como *conducta motriz* porque son un comportamiento humano consciente e intencionado en un contexto, cuyos datos observables: expresión, organización y pertinencia, son de naturaleza motriz. Considero pertinente este concepto ya que remite inmediatamente al movimiento humano, con todo lo que eso implica: “una producción motriz realizada por una persona determinada

¹⁵ Sociólogo, psicólogo y profesor de educación física, autor y promotor de la Praxiología Motriz, que es la ciencia de la acción motriz.

¹⁶ Esto sobre todo el área de la Educación física y las ciencias deportivas, cuyos paradigmas dominantes se centraban en el estudio del comportamiento motor y sus cualidades.

en las condiciones concretas de un contexto datado y situado” (Lagardera, 2021, p. 4). Específicamente lo que nos interesa analizar es el comportamiento motor de personas concretas -la familia Escudero- en una situación motriz específica, el baile de bullerengue.

Según el autor de referencia, las conductas motrices solo pueden ser parcialmente observadas, pues como expresión personal e individual, están dotadas de sentido por la experiencia del ejecutante. Por ello en este modelo también se indaga en la experiencia del bailarín, a través de su narrativa oral y corporal.

Para tomar estos conceptos de la Praxeología (conducta motriz y situación motriz) como elementos teórico metodológicos del modelo de análisis, es menester reconocer también sus limitaciones. Se advierte que la mayor parte de la teoría de la danza está construida sobre la noción de ‘movimiento’, por lo que no es factible reubicar todas las categorías en el análisis dancístico con base en la perspectiva de ‘conducta motriz’. Así como no es la finalidad remplazar términos sino tender los puentes necesarios para construir la “caja de herramientas” adecuadas para el estudio del baile de bullerengue.

En este sentido, este modelo de análisis requiere un concepto teórico que contribuya a nombrar y determinar ese espacio-tiempo del acontecer bullerengero. Retomando que, situación motriz es aquella práctica situada en contexto socio cultural que define un espacio tiempo de interacción desde la motricidad, considero pertinente nombrar al baile de bullerengue como **situación motriz expresiva**. Es situación que privilegia el suceso, es decir el acontecer de las variables y elementos de un ambiente bullerengero para que se desarrollen las conductas motrices del baile. Y es expresiva porque no tiene una finalidad (como si la tienen los deportes y su respectivo sistema de entrenamiento) más allá de contribuir a la realización del mismo a través del disfrute bailado.

2.2. Construcción: Camino Metodológico

La construcción del modelo de análisis para el bullerengue fue un proceso de constante toma de decisiones. En él se cumplieron algunas etapas, y en ellas acciones metodológicas, las cuales se describirán separadamente para efectos de su exposición, pero que, en la práctica

no sucedieron en forma lineal ni en un orden cronológico, pues algunas acciones se traslapan o se desarrollan simultáneamente.

2.2.1. Primera etapa: Revisión de Fuentes para la Creación de Modelo de Análisis Dancístico

Tras un rastreo bibliográfico en el campo, se seleccionaron cinco textos base como referentes de modelos de análisis, o teoría del análisis dancístico. Los criterios principales de selección fueron (1.) que se tratara de documentos teóricos o resultados de investigación enmarcados en la relación danza – cultura, y (2.) cuya pregunta de indagación o desarrollo teórico estuviera relacionada con la comprensión de la danza como hecho y como proceso cultural. Por ende, se descartaron textos que proponían análisis coreográficos, análisis de obras dancísticas (más cercanos a la crítica), y aquellos cuya definición de danza se circunscribía al marco de las artes. De igual forma los documentos consultados contribuyeron a generar el marco teórico del análisis dancístico. Como es de notar, los criterios de selección responden a la naturaleza sociocultural del fenómeno dancístico a estudiar (bullerengue); posteriormente algunos de estos criterios se convirtieron en las nociones teóricas que continuaron guiando la construcción del modelo por medio los siguientes textos:

- **El análisis dancístico: un acercamiento al estudio semiológico y contextual de la danza folklórica cubana**, Bárbara Balbuena. Es una de los textos que encuentro más cercano dado que modelo está construido para manifestaciones músico dancísticas, y enfocado a registrar el hecho dancístico, es decir una mirada etnográfica; es situado en la realidad del campo danzario folclórico cubano, y aborda desde la categorización y la caracterización hasta el desglose de los componentes de la danza. En consecuencia, el Modelo taxonómico resultante es más que un instrumento de recolección de información, sino que sienta bases para desarrollar un protocolo o método de investigación de la danza folclórica.
- **Bases teórico-metodológicas para el estudio semiológico y contextual de la danza folclórica**, Ángel Acuña Delgado y Elena Acuña Gómez. Proponen un modelo Taxonómico para el registro de datos y descripción de la danza folclórica en seis

componentes. Su mayor aporte es la inclusión de los Elementos musicales como parte del análisis de la danza, y el componente de Paralenguajes, donde se incluyen categorías bastante detalladas de aspectos adicionales al movimiento danzado.

- **El sistema dancístico del Gran Nayar: Coras y Huicholes**, Maira Isela Ramírez Reynoso. Este trabajo aporta una valiosa fundamentación teórico metodológica del estudio etnográfico. Aporta en gran medida al enfoque metodológico con el que se aborda el ejercicio de análisis.
- **Apreciación de la danza**, Ramiro Guerra. Es sin duda uno de los ensayos más completos sobre análisis de la danza. Y aunque tiende a enfocar su construcción conceptual hacia la danza escénica, el mayor aporte para la construcción de este modelo es la fundamentación teórica para definir los componentes de la danza. Comprender lo coreográfico, lo musical, lo visual, el rol del bailarín o intérprete y del espectador, como elementos todos interrelacionados en la comprensión de un suceso danzario.
- **Análisis por niveles de Fuller Snyder en Tecnologías Corporales: danza cuerpo e historia**, Hilda Islas (pp. 89-91). Si bien del libro se toman algunos elementos teóricos y conceptuales, óptimamente desarrollados la autora, el interés mayor está en la propuesta de Snyder, retomada por Islas, de organización por niveles para captar la complejidad de un acontecimiento de danza. No propone propiamente un modelo, pero si enuncia el contenido de 7 niveles de observación desde lo general (contexto) hasta la unidad mínima del movimiento (kinemas)

De cada documento se realizó una lectura comprensiva global de sus enfoques teóricos y propuestas metodológicos respecto a la danza. Luego una segunda lectura hallando conceptos y categorías para el análisis, siempre bajo el lente del bullerengue, analizando si pudieran ser aplicadas al análisis del baile y el tipo de información que arrojaría.

A partir de esta lectura se elaboró una Matriz de textos, instrumento de sistematización y comparación de la información aportada los documentos (ver Anexo 2, Figura 4). La matriz permitió hallar los puntos comunes, las repeticiones y las diferencias entre modelos de análisis, extractar las categorías de observación que propone cada uno, qué componentes y

elementos de la danza contemplan y su lógica interna de ordenamiento de dichos elementos. Además, se realizó una clasificación de las categorías de análisis entre un nivel descriptivo y otro más analítico o interpretativo. A partir de allí hallar categorías cinéticas, coreográficas y contextuales que sean pertinentes para el análisis del baile y sus relaciones dentro del sistema que es el bullerengue.

A este ejercicio de revisión documental se suma el *Árbol de categorías de análisis del Inventario participativo de Bullerengue en Urabá (2017- 2018)* y *Bullerengue en Urabá, manifestación sociocultural compleja. Una perspectiva interdimensional (2018-2020)*. Ambos proyectos previos de investigación interdisciplinaria que hacen parte de mi experiencia investigativa alrededor del bullerengue. Cabe decir que hay un aporte de los estudios de la danza al diseño metodológico de estos dos proyectos, lo cual se evidencia en las categorías usadas en los instrumentos para la observación, registro de información, sistematización y análisis de la misma respecto al componente dancístico del bullerengue.

2.2.2. Segunda Etapa: Definición de Categorías

Esta etapa describe las acciones de seleccionar, esclarecer y determinar las categorías de análisis que hacen parte del modelo, dadas en tres acciones metodológicas así:

- a) Selección de las categorías. Esta acción metodológica está acotada por dos preguntas, planteadas por Hilda Islas en su propuesta de Tecnologías corporales (en Islas, 1995, pp. 332-335) *¿Cómo se mueven?* y *¿Por qué se mueven así?* La pregunta de la autora por el *cómo se mueven* indaga por los elementos que componen las conductas motrices, y en ellos considera lo correspondiente a la situación motriz expresiva. La segunda pregunta por el *Por qué* se podría decir indaga en el sistema motriz, donde aspectos de la danza están determinados por la relación, de cercanía o distancia entre entrenamiento y resultado de los códigos de movimiento. (Ver Anexos, Tabla 1).

Para el caso del bullerengue esa relación con el espacio y modo de apropiación es muy cercana, es decir el espacio tiempo del aprendizaje coincide con el espacio tiempo de la

aplicación del baile, que es el encuentro social festivo. Y en dicho ámbito, las conductas motrices cumplen un objetivo de bienestar común y convivencia social.

El resultado de esta etapa es un conjunto de **categorías de análisis**, organizadas en dos grupos. **Categorías descriptivas**, aquellas que refieren a los elementos formales del hecho dancístico investigado, características si se quiere de lo formal estructural; y **categorías de lectura o interpretación** que examinan aspectos de la dimensión simbólico cultural de esta expresión bailada, y elementos directamente relacionados con el baile, que quizá otros tipos de análisis ubican como externos a la danza.

- b) Ejercicio de elaboración de una estructura o esqueleto de modelo de análisis con categorías, mediante la triangulación de tres insumos: 1) Árbol de categorías de análisis características dancísticas del bullerengue, 2). Matriz de datos de textos base, y 3) El conocimiento bullerengero y las formas en que la comunidad nombra su práctica.

Esta triangulación arrojó categorías que se consideraron aplicables al estudio del baile de bullerengue, algunas fueron tomadas con la descripción teórica del autor que la aporta (Dinámica y Ritmo, Magnitud escénica, entre otras). Otras categorías que resultaban similares pero que en cada insumo se entendían bajo un contexto distinto, fueron sometidas a comparación y selección de las más cercanas al contexto. Qué comprendemos como base o paso base, si en el bullerengue existe un equivalente a lo que se considera secuencia coreográfica en la estructura de la danza, cómo agrupar las características técnicas y el diseño de movimiento, etc.

En términos de hallazgos en este camino metodológico, quiero resaltar la manera como el conocimiento bullerengero se fue tejiendo en la construcción del modelo. Pues a diferencia de los dos primeros insumos, no existía un documento ni un instrumento donde reposara dicha información, sino que se trata de un acumulado de nociones, términos y conceptos que fueron nombrados en conversaciones, en el compartir en entornos bullerengeros,

información también de la propia experiencia corporal bailada del bullerengue, que ha estado decantando por algunos años, y ahora emerge en la escritura.

Mucha de la terminología bullerenguera, de percepción más global, resultaba insuficiente para este modelo de análisis que pretende llegar a un nivel de observación más específico. Así mismo hay cosas que en la danza no se nombran, y no tienen traducción, porque básicamente no hace parte de nuestro sistema de comprensión. Entonces se construyen categorías que aporten desde la teoría de la danza sin transgredir en lo posible las lógicas y entendimiento bullerengueros. Este es el trabajo intrínseco al Modelo de Análisis para el bullerengue, lograr la complementariedad de conocimiento bullerengueros, con las herramientas que disponemos de la disciplina de la danza, en un instrumento apropiado.

- c) Construcción de definición o descripción de las categorías del modelo, desde una perspectiva sintagmática, incorporando elementos teóricos y prácticos propios de la danza, y conceptos con que los bullerengueros nombran, describen y comprenden el baile.

De esta acción surgen definiciones para términos como *Plantilla*, *Estremecida*, *Morisqueta*, *espanto*. Todos términos a los cuales se describe con base en las definiciones propias del bullerengue tejidas con conceptos de la teoría danza para enunciar y describir las características técnicas del movimiento como *diseño corporal* y ejecución o *tarea motriz*. También términos como *estructura* y *patrones coreográficos*, cuya descripción es con base en la definición de momentos y tiempos del bullerengue: entradas, coqueteo, llamado, llegadas y salidas del tambor).

Algunos de los ítems parecieran conducir a aspectos demasiado globales, pero es lo más probable que el investigador que se acerque a este instrumento, tiene una competencia básica frente al bullerengue o acercamiento, por lo tanto, puede guiarse de los conceptos aquí planteados de manera específica.

Resumiendo, se construye un primer esquema, tomando elementos de dicha triangulación que extractó de cada texto lo que se considera pertinente en términos de análisis, y se

construye este inicialmente como un rompecabezas, uniendo pequeñas fichas algunas con bordes muy distintos. Es un reto metodológico, concretar en categorías de análisis algunas categorías teóricas, y de la visión de mundo bullerenguera.

Finalmente, el resultado de esta segunda etapa es una estructura general que retoma la propuesta de *Análisis por niveles* diseñado por la etncoreóloga Fuller Snyder para la comprensión del hecho dancístico como un todo. Snyder propone siete niveles organizados de lo general a lo particular, es decir, “desde lo más relacionado con la generalidad del contexto social hasta las minucias del movimiento mismo” (en Islas, 1995, pp. 89 - 90).

- Nivel 1. Visión del mundo
- Nivel 2. Relación espacio-tiempo en el hecho dancístico y su complementariedad con el espacio tiempo cultural (Ritual, festival, espectáculo)
- Nivel 3. La danza vista desde afuera. Uso del espacio tiempo en términos coreográficos, lo que sucede colectivamente como cuerpo de baile
- Nivel 4. La danza vista desde adentro. Uso del espacio tiempo en términos de intercambios energéticos entre bailarines, percepción del bailarín y sus funciones sociales.
- Nivel 5. El símbolo dancístico. Vestuario, accesorios y diseño de movimiento como elemento visual significativo de algo, en relación con el nivel 1.
- Nivel 6. El movimiento. La acción corporal, no se identifica con un contenido simbólico sino un análisis de movimiento como hecho físico.
- Nivel 7. Kinemas. (descritas por Kaeppler). Acciones o posiciones que no tienen significado en sí mismas, pero son la unidad fundamental a partir de las cuales se construye cierto tipo de danza.

De acuerdo al objeto de estudio y las necesidades de investigación, se toman 4 niveles, aquellos que permiten un acercamiento al baile del bullerengue como comportamiento festivo colectivo, de carácter ritual, parte de un sistema que lo enmarca; pero también como hecho dancístico, coreográfico y motriz. No se trasladan los niveles 1 al 4 tal como los plantea Snyder. Lo que se retoma es la idea de análisis por niveles, en este caso de lo particular a lo general, y se generan, en conversación con los otros referentes de análisis danzario. Por lo cual, se da paso a la construcción de las categorías de análisis dentro de cada nivel, y que son

las que permitirían tanto la observación y registro como la sistematización al aplicar el modelo.

2.2.3. Tercera Etapa: Organización y Diseño

Esta parte del proceso, dedicado a una elaboración del modelo como tal a partir del esquema base, con las categorías de análisis definidas, y con una idea clara de la relación entre ellas.

De esta etapa surge un cambio significativo y es pasar a una estructura con dimensiones de análisis, en lugar de niveles, dado que en el proceso de agrupamiento y ordenación advierto que Niveles es un concepto jerárquico y que tiende a ordenar el análisis en una forma escalonada o lineal, lo cual no se hallaba en concordancia con la naturaleza de complejidad del mismo suceso dancístico. Tal como en el bullerengue todos los componentes son esenciales, y suceden al mismo tiempo en interrelación e interinfluencia, así mismo el modelo de análisis no hay algo que esté primero en un grado de importancia, son 4 dimensiones en las que ocurre el baile de bulle.

Las dimensiones 1. Baile como acción motriz, y 2. Baile como composición colectiva son las que ocurren en las primeras dimensiones territoriales del bullerengue, el cuerpo y corporalidad y el espacio físico de interacción de los actores. Estas se ocupan de resolver las preguntas relacionadas con *¿cómo se mueven?* Por su parte las dimensiones 3. Baile como situación motriz y 4. Visión de mundo, referentes al estudio de las otras dimensiones de la realidad donde ocurre el bullerengue que son los espacios-tiempos culturales y el sistema simbólico cultural. Estos contribuyen al abordaje de la segunda pregunta *¿por qué se mueven así?* Y dan luces sobre elementos de indagación sobre el estilo.

Esta etapa finaliza una acción metodológica de ensayo del modelo en la que se somete a prueba el instrumento versión 1 aplicándolo al análisis de contenido audiovisual recolectado en trabajo de campo; en este ejercicio surgen nuevas categorías e ítems que no se habían contemplado teóricamente. Estos ítems, creados en vivo en la aplicación, regresan al modelo y se insertan según la dimensión donde fuera más conveniente.

De esta manera, finalizadas las 4 etapas del camino de construcción del modelo se presenta a continuación:

2.3. Dimensiones y Categorías del Modelo de Análisis Dancístico para el Bullerengue

2.3.1. Dimensión 1: Baile Como Acción Motriz (Ver Anexo 2, Figura 5)

- **Acción motriz:** secuencia de movimientos con intención comunicativa y/o expresiva, enmarcados en los códigos y significados asociados al baile -y al bullerengue mismo- y obedecen a una dramaturgia del acontecer bullerengüero¹⁷.
- **La base** [y variantes]: unidad cinética que se repite secuencialmente, con un diseño corporal y una tarea motriz propia directamente relacionada con el soporte sonoro¹⁸.

Se compone de las siguientes características técnicas:

- Diseño corporal. Postura - Partes del cuerpo involucradas, posición y movimiento que realizan - posiciones de los pies y brazos.
- Ejecución o tarea motriz en el soporte sonoro. Aquí se puede incluir la *cinesis dancística*: descomposición movimiento de Laban, todo movimiento se expresa en valores de peso-energía, tiempo, espacio y sus combinaciones.
- **Plantilla:** Todas las acciones motrices que se realizan en el aparato inferior, mientras permanece en el eje. Cruces, pasos, mayormente relacionados con el ritmo.
- **Estremecida:** Acción motriz que acompaña el paso base, o que se realiza con función expresiva e interpretativa:
 - Gestos de los brazos. *Sobijos-llamados-coqueteo*.
 - Expresiones faciales: fruncir el ceño, cerrar ojos, sonreír, manifestando, aceptación/desaprobación, gusto.

¹⁷ Esto no quiere decir que se identifique *movimiento* con *unidad mínima significativa*, pues se considera impropio leer la motricidad bajo los mismos parámetros de la lingüística, lo cual fue por mucho tiempo el enfoque de los estudios de análisis dancístico.

¹⁸ Por ejemplo, la cumbia, en una comparación del formato, comparte similitudes sonoras (el formato instrumental comparte el tambor alegre, llamador o macho, también puede ser cantada), y se baila en pareja suelta. A simple vista pareciera que el paso base de la cumbia es el mismo que el bullerengue sentao pero el dispositivo motor es diferente, la pelvis no es circular sino lateral, y la idiosincrasia del diseño corporal es más erguido, altivo, los brazos adornan más.

- Uso expresivo de elementos y vestuario: faldeos, *lujos*, uso del sombrero
- **Pases:** acciones específicas desde la complementariedad de intención, diseño y articulación de tareas motrices: el *espanto*, los *qites*, las venias o saludos, *morisquetas*.¹⁹ También pueden ser expresiones peculiares e individuales.
- **Magnitud escénica:** proyección del bailaror. Esta es una característica del intérprete de danza, que aporta Ramiro Guerra y denota la capacidad de atracción que ejerce el danzante sobre la audiencia²⁰, un “despliegue de personalidad” que impactan al espectador (Guerra, 2003, p. 119). También se puede entender como *proyección escénica*.

2.3.2. Dimensión 2: Baile Como Composición Colectiva (Desde Adentro)

Esta dimensión podrá relacionar el análisis estructural, así como los dispositivos y lógica interna del baile. (Ver Anexo 2, Figura 6).

- **Estructura dancística:** identificación de la secuencia y organización de los momentos del baile en el tiempo y **motivación temática**²¹. Para el caso del bullerengue hay momentos identificables [Entradas, *rebusque [sic]*, llamado, llegadas y salidas del tambor].
- **Patrones coreográficos:** cómo organizan los pasos, acciones motrices y recorridos creando secuencias, que generan figuras y diseños en espacio físico destinado al baile. Se consideran patrones porque son formas y pautas **frecuentes**, no porque sean moldes rígidos o preestablecidos.
- **Interacción:** uso de las acciones y expresiones motrices en la relación con los otros componentes del bullerengue. Hacen parte de esta categoría:

¹⁹ Ver Glosario de términos

²⁰ Haciendo la salvedad de que, en el bullerengue como práctica y comportamiento humano espectacular, la audiencia no es necesariamente un público dispuesto en sentido convencional de un escenario. Esta puede ser las personas involucradas en la rueda bullerenguera.

²¹ Siguiendo al mismo autor, la motivación guarda relación con el contenido de la danza; es la idea, el tema, el punto básico sobre el cual se construye una armazón de movimientos. Si ella faltara no se lograría la producción de sentido.

- las funciones de músicos (instrumentos, coro y cantador o cantadora) en correspondencia con el baile;
- las relaciones diádicas, bailador-bailadora, bailadora-tamborero, bailador-tamborero, así como las interacciones a nivel colectivo entre bailadores-rueda o espectadores; todos los signos con los cuales se desarrolla esa comunicación.
- y los **códigos** no verbal, sonoro, lúdico, poético que operan en el acontecer bullerengüero. Incluye variables de mayor o menor grado de *cercanía o alejamiento*, registran la distancia física entre los cuerpos, la mirada, el gesto, y la expresión facial que también denotan cercanía o lejanía, física y/o emocional
- **Dinámica y Ritmo:** estos dos conceptos, se comprenden como una sola categoría, adoptando la teorización de Guerra al respecto (2003, pp. 91-93). Ambos constituyen rasgos propios de la manera como se resuelven los asuntos de la dimensión del tiempo en la danza.

La **dinámica** se refiere a la secuencialidad, los matices en la intensidad de la ejecución global del baile, duración de los momentos, incluso la velocidad, duración y densidad de los movimientos en relación con la música.

Por su parte el **ritmo**, entendido no como elemento de la música sino como uno de los sentidos básicos de acción universal, es un orden de los eventos (sonoros, cinéticos, visuales) y una lógica interna de dicho orden. En la danza y el baile se evalúa en clave de claridad, presencia de acentuaciones, regularidad e irregularidad. En el caso del bullerengue la densidad, cantidad y cualidad de los eventos motrices está directamente relacionada a la cantidad y cualidad de eventos sonoros.

2.3.3. Dimensión 3: Baile Como Situación Motriz. En Espacio-Tiempo Cultural

Dentro de este espacio tiempo cultural y social (bullerengue), el baile se constituye en situación motriz expresiva. En esta dimensión es pertinente notar la especificidad esa relación que establece el baile con el entorno físico y escenario socioespacial (Ver Anexo 2, Fig. 7).

- **Espacio-tiempo cultural:** Tipo de expresión espacio temporal. Si es ritual, festivo, social, espectáculo.

¿Cómo es organizado el tiempo? Se observará la duración de la rueda o del encuentro. Cómo se desarrolla, si tiene intervalos o si es continua.

¿Cómo es organizado el espacio?

- Disposición espacial de los participantes y de bailadores con respecto al resto de los participantes. Formación (rueda o semicírculo)
- Asignación social del espacio, Disposiciones espaciales de los participantes de acuerdo al liderazgo, tarea, sexo, edad, prestigio social, motivación, parentela.

Factores del entorno: Características generales del medio, escenario, ambiente humano próximo (familiar, barrial).

- **Estética sonora:** Uno de los factores decisivos de la manera de bailar, es prácticamente la que guía, permite, da suelo al baile, pero también se retroalimenta, se modifican mutuamente.
 - Funciones de músicos y cantador en dependencia de la manifestación músico – danzaria.
 - Diversidad cualitativa en la música para el baile: Las tonadas, la diversidad tímbrica, el empalme del verso, en la generación de las cadencias. La identidad rítmica de cada variante, y las particularidades según el escenario donde se desarrolla.

Para el análisis de esta categoría será fundamental el contraste de la información recopilada, con la consulta a expertos (músicos del bullerengue) y consulta a profesionales de la música y etnomusicología, como perspectiva disciplinar.

2.3.4. Dimensión 4: Visión de Mundo. Bullerengue Como Sistema Simbólico Cultural

Visión de mundo como estructura orgánica que genera y reproduce, en sí misma ese armazón que conocemos como realidad. Está compuesto de elementos racionales y sensibilidades que determinan el universo mental de los individuos -y de grupos sociales- en un contexto histórico y lugar, que los hace actuar de una forma determinada. (Agudelo, 2012, p 6). Según el autor elementos como ideas, pensamientos, representaciones, saberes, conocimientos, imágenes, mentalidades, valores, todos en conjunto constituyen formas de producción de sentido, y su modo de existencia. (Ibid. p.8).

En cuanto al Bullerengue planteo que es posible definirlo como sistema simbólico porque es una estructura orgánica que genera, reproduce, transmite y transforma en sí mismo significaciones que funcionan tanto en el momento específico del acontecer bullerenguero, como en otras prácticas, maneras de pensar, de sentir y de actuar en la vida de los bullerengueros, compartidas dentro de esta comunidad. En ese orden de ideas para comprender el baile, también habrá que indagar en:

- **Significados** que se le atribuyen al baile, a la estructura, a las acciones motrices
- **Sentidos** del bullerengue:
 - Qué es el bullerengue
 - Punto de vista bullerenguero sobre la función del bullerengue
 - Sentido en relación con lo identitario, lo social, lo familiar
 - Simbolismos
- **Visión del mundo** que habla de cómo los bullerengueros comprenden y expresan su existencia y el mundo. Se relacionan con su cosmología, y cosmogonía más allá de la manifestación bullerenguera. Esta es captada a través de lo discursivo, de cómo nombran y describen los actores el bullerengue, y todos sus relatos sobre las formas de vida, las creencias, la religiosidad, sustentado también con la observación de las expresiones corporales empleadas al momento de hablar. (Ver Anexo 2, Figura 8).

Nota aclaratoria: sobre el vestuario

Como el lector ha podido darse cuenta, en este análisis no se incluye la categoría de vestuario ni elementos de utilería. Las razones son dos. La primera es que la manifestación cultural del bullerengue como ya se expuso se desarrolla en dos escenarios, el de presentaciones artísticas y el de su manifestación callejera, y que este trabajo se circunscribe en mayor medida en el bullerengue callejero. Los vestuarios, son utilizados en el bullerengue de tarima por asuntos de folclorismos que atraviesan la manifestación, pero no son esenciales a la práctica cultural. No deja de ser bullerengue si faltan *uniformes* (palabra bullerenguera). Mientras que es imposible su existencia, si no hay tambores o bailadores.

Por otro lado, en trabajos anteriores sobre el bullerengue, dos citados aquí como antecedentes, ya han sido descritos los vestuarios o uniformes que usan las agrupaciones, conocemos de forma general de que piezas se compone tanto del hombre como de la mujer, los modelos, cortes, colores y estampados más usados, la usanza de los tocados o turbantes, etc. Sabemos que no es un tema menor porque el vestuario también es un elemento simbólico desde lo visual, pero la pregunta de este estudio es por el movimiento y los factores en relación. Lo que nos interesa observar y registrar es la manera como bailadores usan esos elementos en la acción motriz o en el gesto. Bien lo expresa Ramírez citando a su vez a Leroi-Gourhan (2001, p. 15), los instrumentos están integrados al cuerpo, son proyecciones externas de la mecánica corporal, son materializaciones de posturas y de movimientos. Por lo que, interesa registrar y analizar las formas corporales que con ellos se realizan.

Por último, en aras de presentar este instrumento debo apuntar que la aplicación y uso de un modelo de análisis dancístico siempre será solo una aproximación, que es necesario tener una visión dinámica, como dice Ramiro Guerra pues la danza, y más cuando se trata de una manifestación tradicional viva, es una actividad “con diversas ramificaciones hacia el pasado y hacia el futuro, todas ellas interrelacionándose con el presente, influyéndose y modificándose entre sí.” (Guerra, 2003).

Además, todo modelo es una totalidad teórica, no una realidad práctica. Por tanto, es de tener en cuenta una actitud investigativa de “sospecha” no de certeza, puesto que las

construcciones teóricas que se desarrollen para entender un acontecimiento o comportamiento humano no se van a encontrar exactamente durante el acercamiento práctico. Es decir, si se aplica este modelo debe ser con la conciencia de que va a recuperar la información de un momento histórico determinado y de una representación específica, que puede mutar cada vez que se aprecie.

Capítulo III. Análisis Dancístico del Baile de Bullerengue en el Estilo de la Dinastía Escudero

En este capítulo se presentan los resultados de la implementación del Modelo de Análisis dancístico para el bullerengue, aplicado al caso particular de la familia Escudero, dinastía bullerenguera del distrito de Turbo, en Urabá, Colombia. Este modelo construido para esta investigación fue aplicado con miras a una aproximación del estilo de dicha dinastía, a partir del análisis del baile de dos de sus exponentes: los hermanos Guillermo y Marcelina Escudero.

En el planteamiento del tema de investigación parto de una premisa y una *sospecha* aportadas por la experiencia previa en el campo del bullerengue y la consulta a expertos. La premisa es la existencia de una dinastía de bullerengue en la familia Escudero. Y a partir de allí la sospecha o indicio de la existencia de una forma de bailar bullerengue en dicha dinastía, diferente a la demás de la región de Urabá, e incluso de los otros grupos del distrito de Turbo.

A raíz de la especificidad del foco de indagación, el modelo fue implementado como instrumento de aproximación al estilo de baile de la familia en materia, pretendiendo ingresar en un nivel más analítico e interpretativo, dada la existencia de algunas descripciones generales sobre el baile en los antecedentes consultados. En ese sentido, los resultados se presentan como una fase descriptiva dentro de un estadio analítico del baile de bullerengue, y una interpretación de esos resultados que nos arroja unas conclusiones preliminares acerca del estilo Escudero.

Los datos son resultado de la aplicación de las 4 dimensiones del modelo de análisis a diferentes situaciones y acontecimientos bullerengueros con la familia en cuestión. El escenario definido para el estudio es el contexto familiar, de bullerengue callejero en el barrio la invasión del bosque y Chucunate, Distrito de Turbo, región Urabá, Colombia.

Se elige este escenario porque es donde se ha experimentado un acontecer bullerengueros de características particularmente propicias para observar experiencias a la luz de aquel concepto de estilo, definido en este trabajo como expresión genuina del ser bullerengueros. El

bullerengue callejero es donde se pudo conocer la relación y los vínculos del bullerengue con las vidas de los actores. Sin embargo, también se incluyeron algunas observaciones en escenario *de tarima*, o presentación artística, para complementar y contribuir a una visión más integral del estilo, y su comportamiento (si se ve afectado o no) en el tránsito entre estos escenarios.

Los actores, copartícipes de la construcción del conocimiento en esta investigación son:

- Integrantes de familia: Hermanos Guillermo y Marcelina Escudero. Hermanos “Happy” Yarley, Jhon Jairo, Yiceth, Guillermito Escudero (hijos de Guillermo). Jorge Eliécer Leudo (primo hermano). Familia extensa: primos, hermanos, otros hijos de Guillermo, esposas, niños niñas y jóvenes de las nuevas generaciones Escudero.
- Expertos consultados (externos a la familia Escudero): Jairo Romaña, bullerengüero, conocedor de la tradición bullerengüera e historia local de Turbo; Haroun Valencia Lozano, bullerengüero, portador y conocedor de la tradición bullerengüera en Urabá; Niver Hurtado bullerengüero y músico, aprendiz de la familia Escudero. Quienes se definieron como mirada experta por ser bullerengüeros, portadores la manifestación cultural en la región y conocedores en algún de los ámbitos determinante de la investigación.

Se exponen los resultados del procesamiento de datos arrojados por la aplicación del modelo de análisis a los siguientes documentos de investigación:

- Documentos audiovisuales de registro del baile en escenarios de acontecimiento bullerengüero definidos para el estudio
- Notas de campo de experiencia y participación en eventos y situaciones de acontecer bullerengüero con la familia Escudero
- Entrevistas y conversaciones con integrantes de la familia Escudero copartícipes de esta investigación.
- Documentos audiovisuales y escritos de archivo personal y de investigaciones precedentes (voces de integrantes de familia extensa)

- Entrevistas de consulta a expertos.

Es preciso anotar que, si bien el modelo de análisis fue construido con base en la información empírica del bullerengue, aun así, constituye un universo teórico, no una totalidad práctica, por lo que los resultados no necesariamente estarán en correspondencia con todos los ítems y categorías de análisis. No se ha forzado a generar resultados en todos los ítems de cada dimensión, solamente se toman los elementos efectivamente generados en el análisis. Los resultados expuestos corresponden a las categorías y los ítems con mayor frecuencia de aparición, lo cual ya es de por sí un resultado. Es decir, si no se genera una cantidad significativa de datos asociados a un ítem, es porque ese elemento o variable correspondiente no es determinante ni sobresaliente en el estilo de baile de los Escudero.

A continuación, se presentan entonces los resultados del análisis en cada una en las dimensiones planteadas por el modelo, y posteriormente una interpretación aproximativa al estilo.

3.1. Dimensión 1. El baile Como Acción Motriz

Los resultados de esta dimensión corresponden a el paso base y los pases más representativos en cada una de las variantes del bullerengue: Asentao o sentado²², Chalupa y Fandango, dada la existencia de un paso base, o pasos base para cada variante, y de acciones motrices cuyas características técnicas de ejecución están ligadas a la ejecución de las bases del tambor. En este caso será descrita la ejecución del rol del bailaror Guillermo Escudero y de la bailadora “Marché” Marcelina Escudero, exponentes de la tradición bullerenguera de Chucunate.

²² Estas dos denominaciones son correctas en el ámbito, las dos cuentan con aceptación, una en unas regiones más que en otras, y su uso es un asunto también generacional. Aquí se usa el término *asentao*, como parte del léxico bullerenguero de la Dinastía Escudero.

3.1.1. Un Baile Suavecito

Si hablamos de características técnicas del paso base, en chalupa y fandango la descripción de los bailarines es fundamental para comprender la ejecución. Tanto Marcelina, Guillermo Escudero como otros actores definen el baile con adjetivos de cualidad: el baile sentao es “serenito” “suavecito”. Con paso “a ras de suelo” sin despegar las plantas del suelo, los pies se mueven para darle espacio a la pelvis, pero no son el dispositivo motor. La cadencia de cadera va en un paseíto muy suave, “como si no se quisieran mover”. Esto se complementa con una expresión facial también serena o con una sonrisa amplia o sutil en el rostro. Este movimiento sereno es la consecuencia de una dinámica fluida de tiempo lento que lo lleva la pelvis compasada con el bombo²³, energía suave, espacio directo, y peso liviano. Por su parte el Fandango es “tangoneaito”, término que usó Happy para describir una manera de poner el peso, como contenido en el cuerpo o por lo menos no bruscamente, con un tono muscular justo que aparenta suavidad en la forma de recibir el peso en cada pierna. (Para ampliar sobre paso base ver Anexo 4, descripción 3)

En general el estilo de estos dos bailarines se puede describir como fluctuación entre dos cualidades de movimiento recurrentes, *ligado* en contraste con acciones *súbitas* que usualmente son giros, o espantos con una expresión que hace algarabía. Estos cambios crean dinámicas que dialogan con el componente sonoro musical, complementan la construcción del bullerengue como creación colectiva.

3.1.2. La Complejidad de lo Sencillo

Como elemento relevante se encuentra que, las acciones más comunes en el bailarín son el baile de plantilla y morisquetas, y en la bailadora ejecución del paso base y estremecidas, aunque ambos realizan estas últimas (Ver Anexo 4, descripción 4). Una acción motriz

²³ Los Escudero llaman bombo al tambor comúnmente llamado macho o llamador. Lo mismo sucede con el tambor llamado alegre en la costa caribe, hembra en léxico bullerenguero, los Escudero simplemente le llaman tambor. Lo que no es un asunto solo de palabras, sino de sonoridad, poco más grave y opaca. Para efectos de la descripción en este documento se entiende: Bombo = llamador o macho / Tambor = hembra o alegre

compartida de bailador y bailadora son los giros finalizados con espanto o rebotes a manera de remate.

El estilo de don Guillermo era un baile *morisquetero*, es decir basado en secuencias de acciones motrices rítmicas que buscan interacción tanto con el repique del tambor como con la bailadora, y en ocasiones, alusivo al motivo o tema coreográfico que propone el texto (canto) del bullerengue. (Ver Anexo 4, descripción 5)

Así como hay morisquetas netamente expresivas, otras dedicadas al coqueteo con la pareja o exclusivas de juego con el tambor, la *morisqueta* representativa del estilo Guillermo es una acción que aporta en todo el sentido a la construcción de la dramaturgia del baile, y le llamo morisqueta de interacción porque integra todas las variables en la estructura del baile.

Respecto al uso de elementos, tanto el sombrero como la falda tomados como elementos de apoyo gestual y expresivo, no suelen cumplir un rol meramente de adorno, sino que se usan mediante acciones que tienen una función acompañando otras acciones del aparato expresivo. El sombrero para interactuar con el tamborero y con la bailadora, el movimiento de la falda para acompañar coordinadamente la acción motriz del aparato rítmico.

También es parte del estilo de Guillermo y Marché, la exteriorización de la dinámica emocional interna que afecta positivamente al conjunto. Gritos, “Upas”, expresiones vocales y gestuales de alegría. Momentos de arrebatos que complementan la calma y cadencia con la que se baila.

En conclusión, son acciones motrices que buscan fluir entre el código sonoro musical y la expresión del goce que este produce. Acciones de juego que fluyen entre la cadencia y la frecuencia del tiempo marcado por el bombo y las súbitas expresivas del tambor con una corporalidad atenta, alerta y acompasada con todos los demás eventos de la situación motriz.

3.2. Dimensión 2. El Baile como Composición Colectiva

Esta dimensión es acerca de la estructura del baile de bullerengue desde su motivación temática y lógica interna, ya que, en términos dancísticos, las secuencias y combinaciones coreográficas están determinadas por códigos (sonoro musical, corporal, lúdico), por la estética sonora, y las dinámicas que estas generan en una estructura orgánica, donde todo componente coopera -en clave de expresión y comunicación- para que el hecho dancístico ocurra.

A diferencia de las maneras más generalizadas en el bullerengue²⁴, el baile de los Escudero no pone en el centro la temática amorosa ni la competencia entre tamborero-bailador. En lugar de eso prioriza las interacciones con el componente sonoro-musical, y el juego de encuentros y desencuentros entre la pareja de bailadores, pero en un sentido lúdico. En ese sentido la **estética sonora** del bullerengue de la dinastía Escudero es un elemento esencial en el baile, y dado que en su construcción conjunta se influyen uno al otro, el estilo de toque no es solo un soporte sonoro para la conducta motriz, sino que establece todo un modo y dinámica de las acciones, gestos e interacciones.

Concretamente el estilo de toque de los Escudero se puede describir como un carácter más robusto y rústico en todo el conjunto, dado el uso de golpes únicos de tambor como el *fondeo* para adornar las bases, *quemaos* más fuertes y "espantos" para iniciar o rematar revuelos con tonos abiertos, que en términos musicales de la percusión se entiende como *flan- con tonos abiertos*²⁵. Además la base del fandango que es única en todo el ámbito bullerenguero, pues tiene un solo golpe en el parche del tambor macho, genera una sensación sonora distinta (más bambuqueado) y ofrece mayor libertad para hacer variante de base en el tambor hembra.

²⁴ En las estructuras de baile más generalizadas en el bullerengue actualmente, se puede identificar al menos 4 momentos: la entrada de los bailadores, el encuentro o coqueteo entre bailadores, los llamados del tambor y la llegada de la bailadora al tambor, esta última regularmente motiva el quite, es decir el momento en que el bailador va tras ella y la aleja del tambor para recuperar su atención. Todo esto enmarcado en la temática de enamoramiento donde la motivación central es la competencia entre tamborero y bailador por la atención y aprobación de la bailadora. También se dan momentos de saludo al tambor, donde la pareja va hacia el tambor, no respondiendo a un llamado sino por su propia iniciativa a manera de saludo o venia.

²⁵ Para ampliar información respecto a la sonoridad del tambor ver Anexo 4, Descripción 1.

Todo ello suscita un paso de baile más "brincadito" que es como llaman los bullerengueros al fandango.

Es así que uno de los hallazgs relevantes es que el estilo de baile de la dinastía Escudero es directamente proporcional al toque del tambor y a la ejecución de las bases de cada variante²⁶. Es un baile en el cual la dramaturgia es performativa de acuerdo a la estética sonora y a la motivación temática. En su estructura, se identifican claramente el momento de **entrada** de los bailadores y de **encuentro** de la pareja. Pero en este informe de resultados se dará relevancia a las **interacciones** con el tambor y con la pareja, aspectos que marcan diferencias estilísticas en la dinastía Escudero.

3.2.1. Interacción

En el criterio de los bullerengueros tradicionales, un buen tamborero debe entrar en el diálogo, identificar el estilo del bailador y la bailadora, sus gestos, sus expresiones, sus ritmos propios (cómo cae, de que forma se expresa, la velocidad de los giros) y todo eso lo interpreta para saber tocarles.

Puede hacer revuelo los que sea pero cuando va a rematar ese repique, le hace la cadencia para que ella caiga. Y para que el bailador exprese sus morisquetas. Un tamborero tradicional no va a hacer un revuelo donde el bailador no sea capaz de morisquetear. (Niver Hurtado, Turbo 2021).

Sin embargo no todos los tamboreros les cogen el estilo a los bailadores²⁷. Eso es lo que hace que el bullerengue sea distinto, tocar para acompañar el baile, construir el bullerengue juntos.

²⁶ Esto podría parecer una obviedad siendo que el baile de bullerengue en general se define como la expresión de lo musical. Pero en la práctica, cada vez se encuentran más estandarizadas las formas de tocar tambor, y es más frecuente también la pérdida de esa conexión, tamborero-bailadores. Lastimosamente, en muchos contextos y escenarios parece que cada quien baila y toca por su lado

²⁷ Hay una distancia grande con esa comunicación de doble vía, pues actualmente la formación se centra en que la bailadora conozca bien los toques del tambor, y reconozca los repiques del tamborero; pero no se realiza reciprocidad, que el tamborero debe también reconocer las corporalidades, identificar los estilos de la bailadora y el bailador, reconocer diferencias en la cadencia de cada una y tocar de acuerdo a eso percibido.

También vale la pena recordar lo que muchas veces he escuchado: “es la bailadora la que lleva el el bullerengue en su punto”.

Por eso no es menor encontrar en la dinastía Escudero esa capacidad tanto del tamborero como del bailaror de establecer relación de juego, diálogo, aportar al disfrute y desempeño del otro mutuamente. Esto va en en el conocimiento profundo de los códigos del bullerengue, en el plano sonoro musical, cinético corporal y los códigos propios del bullerengue. Asimismo conocer el estilo del otro o identificarlo en el momento también es una capacidad entrenada en el bullerengue. En el análisis es claro que las morisquetas y pases del baile de Guillermo Escudero no son exclusivamente para cautivar la atención de la bailadora sino para expresar lúdicamente un disfrute, y una destreza rítmica generada en conversación bailaror-tamborero. Aun así la interacción con la bailadora también está llena de pequeños detalles gestuales, pausas, miradas, que generan diseños espaciales y coreográficos, (Ver Descripción 6) de manera que su baile contribuye a la *producción de sentido* en el bullerengue.

Por otra parte, es característico de los Escudero el *baile figurativo*, o de mimesis en el que las acciones y los gestos representan el tema del que está hablando el bullerengue, la historia o el relato. El bullerengue es referencial, casi siempre se canta, se compone o se improvisan versos sobre hechos cotidianos, experiencias reales y anecdóticas de los actores, o sobre el entorno natural, o incluso sobre lo que ocurre en tiempo real.. Con esta forma de baile los Escudero pone en escena y en el cuerpo esos relatos del canto bullerenguero. Es un cuerpo cuyo juego interpretativo muta, y varía según cada bullerengue. (Ver anexo 4 descripción 7)

De igual manera baile figurativo o no, aporta al sentido lúdico, de celebración y encuentro que es la motivación esencial para el bullerengue. La dramaturgia o estructura, se puede desarrollar en relación a un motivo coreográfico o tema, pero en realidad está mediado por “lo sentido”, la vivencia y emocionalidad que genera el acontecimiento.

La compenetración o afinidad en la ejecución también es posible gracias a una concordancia profunda en los significados, imaginarios compartidos, como ocurre en la familia Escudero que comparten una definición de lo que es el bullerengue, lo que consideran esencial en el

bullerengue, etc. Hay un acuerdo en el objetivo de hacer bullerengue, de manera que todos trabajan para que se de. Pero es un sentido tácito, no ha sido acordado ni impuesto sino que hace parte de lesas comprensiones implícitas en la crianza, en sus formas de relacionarse.

3.3. Dimensión 3 y 4. Baile en el Espacio Tiempo Cultural y Bullerengue Como Sistema Simbólico Cultural

En esta parte del texto se unen los resultados de análisis de las dimensiones 3 y 4 porque son complementarias. Para comprender el baile como situación motriz del escenario callejero se aplicó el modelo de análisis a algunos eventos compartidos con la familia Escudero. Y al mismo tiempo esas experiencias en entorno familiar festivo fueron las que me permitieron la aproximación a la visión de mundo y el sistema de ideas que sostienen el bullerengue.

Se observó y reconoció cómo se construye la situación motriz de acuerdo a las características contextuales de ambiente circundante, y las formas de percepción del tiempo y el espacio. Unas correspondientes a reuniones informales en torno a una celebración (contexto social) que dan espacio al toque de bullerengue espontáneo. Y otras, a ceremonias fúnebres (contexto ritual) de carácter religiosos como también social, hacen parte de las prácticas tradicionales que aún se conservan en Turbo y especialmente por los chucunateros.

En ese contexto (familiar, callejero) orgánicamente se generan espacios de conversación donde emerge el universo de sentidos: valores, creencias, sensibilidades, imaginarios, saberes comunes al núcleo familiar. Allí en “lo que se dice del bullerengue” está lo que se concibe y se teje alrededor del mismo.

3.3.1. Características del Espacio – Tiempo Social y Cultural

- En el bullerengue como situación motriz de los Escudero hay *un ambiente familiar y barrial al mismo tiempo*. En cuanto a lo familiar, se puede observar que todo Escudero, tiene alguna relación con el bullerengue, aunque nunca hayan sido integrantes de agrupación, y no se haya presentado nunca en tarima. No solo el núcleo Escudero Bello, reconocidos herederos de la tradición tamborera, sino otros con algún

grado de consanguinidad y lazos afectivos llegan al toque, agarran un instrumento, tocan, se meten a bailar, cantan y acompañan... y lo hacen dentro de los códigos bullerengueros. Lo que quiero decir con esto es que la familia extensa Escudero también hace bullerengue aún si no se dedican a él de forma regular. El bullerengue hace parte de su familia.

- Respecto al ambiente barrial, simplemente se trata de recordar que para las comunidades afro su vecino es su pariente, de modo que es un ambiente seguro, en el sentido que ningún vecino considera “ruidoso” o molesto el toque de tambores. Algunos se unen, otros observan desde la puerta de sus casas, otros solo pasan, pero en general es un acontecimiento que hace parte de la calle.
- *Son espacios intergeneracionales*, donde niños y niñas desde muy temprana edad participan aportando al espacio y a la situación motriz: hacen palmas, responden coro, bailan. Son espacios de aprendizaje en interacción con adultos y mayores, transmisión de memoria familiar, y aprendizaje autónomo del baile, canto o toque de tambor en medio de su juego, del ir y venir. Los menores experimentan el disfrute colectivo regulados por los debidos valores y pautas de crianza que se consideran válidos en la familia, ya que el bullerengue también está asociado al jolgorio, la parranda y las fiestas mediadas por el consumo de licor.
- *El alimento convoca*: casi siempre los toques de bullerengue estuvieron acompañados de alguna comida o preparación. Posiblemente porque ellos suceden en cumpleaños o fechas especiales. En las noches de ceremonia fúnebre es tradición hacer un sancocho, tener café durante la noche, y agua de panela con pan al amanecer. El factor común que sean las mujeres de la familia, por lo general de la casa anfitriona, quienes lideran el funcionamiento de la “cocina”.
- *Se prioriza el compartir*. Un toque con los Escudero en contexto familiar, es como estar en una visita de casa sentados conversando. El bullerengue se entrelaza con anécdotas del trabajo, con recuerdos de infancia, con risas, con historias de festivales, de competencia con otros tamboreros, relatos de cómo se hacía el bullerengue antes, de cómo aprendieron de los viejos. No es cuestión de sentarse y solo tocar, cantar y bailar. Es compartir.

- *Temporalidad espontánea y duración indefinida.* Para que se arme un toque con los Escudero solo es necesario que haya un tambor y un macho, claro, si está la motivación de hacer bullerengue. Igualmente se puede desarmar tan fácil como se arma. Unas veces el encuentro dura pocas horas, corta en comparación con otras celebraciones festivas donde puede durar toda la noche. Y esto en la familia Escudero se vive de manera muy relativa dependiendo de varios factores: del entusiasmo, la capacidad de rendimiento en el toque y el canto, cantidad de ingesta de licor, si hay o no hay alimento, todo ello interviene en la duración de un toque. Pero sobre todo tipo de situación motriz, si es contexto social no hay duración determinada, si es contexto ritual debe durar hasta el último momento de la ceremonia fúnebre. En este tipo de contexto por ejemplo el bullerengue se adapta a la temporalidad de la ceremonia fúnebre, toma una dinámica intermitente y distendida, con altibajos energéticos pues se debe detener el sonido de los tambores en los momentos de rezo, pero el ritual indica que su duración será hasta la madrugada.

En cualquiera de los contextos, el bullerengue callejero, ese que es espontáneo, que no es regulado en espacio, tiempo ni forma por criterios externos, este bullerengue propone una temporalidad distinta al uso del tiempo cotidiano y socialmente normatizado; el tiempo de la fiesta contrasta con el tiempo productivo o de trabajo. Como el mismo Guillermo nos contó, él creció viendo como el bullerengue era el tiempo de descanso, socialización, recuperación, y de festejo (agradecimiento) por las labores realizadas y el producto obtenido. Una práctica familiar desde que él era un niño, que ha tenido cambios de acuerdo a las modificaciones de las condiciones del entorno, pero sigue siendo un espacio lúdico familiar.

- *La escucha y el estar presente.* La conexión entre los participantes y ejecutantes es un elemento infaltable en el bullerengue. Esta relación entre tamborero y cantador se repite entre hermanos así como se daba entre padre-hijo. Veo al que está tocando tambor (sea cualquiera de ellos en ese rol) con su mirada fija en la persona que esté cantando, siguiendo cada expresión, cada gesto, atento a lo que va a pasar cuando el cantador cierra los ojos. Y en reciprocidad el cantador también inclinarse al tambor, animar el toque, dedicarle un verso, etc. Esa conexión habla de una concentración

que no es estática (como la entendemos en pensamiento occidental) y tampoco un ensimismamiento, se trata de estar presto a la construcción colectiva. Tan es así que en el momento de toque el bullerengue no se organiza. Simplemente, si uno de ellos inicia a cantar, otro coge el tambor y comienza a tocar, y siempre habrá alguien que agarre el bombo para acompañar. Una escucha claramente tácita.

A manera de hallazgo podría afirmar que el bullerengue impregna la vida de los Escudero. En esta familia el acontecer bullerengero puede llegar a ser muy cercano a su cotidianidad en términos de la frecuencia de realización²⁸, y de la naturalidad de la práctica cuyos escenarios son los mismos espacios de habitación, de trabajo y subsistencia; no se requiere preparación especial, ni hay una separación de las personas que constituyen su entorno social habitual.

3.3.2. Sentidos del Bullerengue

El análisis en estas dimensiones buscó aproximarse a ver cómo ven los Escudero el bullerengue, acercarse a comprender su experiencia del bullerengue.

Para la dinastía Escudero el bullerengue atraviesa su existencia, está presente momentos importantes y acompaña el trayecto por la vida, que incluye la muerte. En la tradición familiar se encontró que la relación del bullerengue con el tránsito vida-muerte aparece incluso desde el acto de las jefas anunciar la propia muerte, de pedir acompañamiento para armonizar el momento de la agonía, y pedir que fueran enterradas con bullerengue de amanecida. Si el bullerengue fue su vida, que acompañe también la transición.

Además, el bullerengue aparece como forma de conservación y transmisión de la tradición familiar. En las letras de los bullerengues de la familia quedan plasmados la memoria de los

²⁸ Anteriormente el bullerengue tenía una periodicidad más definida, como cuentan los mayores había bullerengue para las fiestas patronales de cada lugar, o fechas que se celebran en toda la región de Urabá como 2 de febrero la candelaria, 25 de noviembre pascua, 8 de diciembre día de la anunciación hasta navidad, era prácticamente un mes de bullerengue. En Turbo era característico el bullerengue en las fiestas del 11 de noviembre, independencia de Cartagena y herencia de los ancestros Bolivarenses que se ha conservado en este territorio.

ancestros, los recuerdos de los bullerengüeros que mueren, y el legado que confían a los renacientes para su transmisión de generación en generación.

Por ello aquí se plantea que esa conciencia de la muerte, genera en los bullerengüeros un gran arraigo en el presente. Esa muerte como única certeza, hace que vivan de una manera más intensa, no queriendo decir acelerada, ni desmedida en los placeres recreativos, sino una actitud entrega total a lo que se disfruta.

Hablamos de otro planteamiento muy fuerte dentro de la comunidad bullerengüera, y es el **bullerengue como celebración de la vida**. Yo lo veo más bien como una sublimación de la existencia, una expresión con la capacidad de modificar por un tiempo el estado de la persona. Para Guillermo Escudero lo que se experimenta es un **gozo**, una sensación de bienestar que atrapa que envuelve y que por lo tanto siempre quiere volverla a repetir.

Los Escudero declaran que bullerengue prácticamente por el simple hecho de “estar contentos, de sentirnos bien con nosotros mismos y con los demás”. Y ese sentirse bien consigo mismo y con los demás da cuenta de la importancia de lo colectivo. Así como las acciones dentro del bullerengue no tienen sentido individual, sino en interacción e influencia mutua de los componentes (sonoro-danzado-lúdico-ritual), asimismo sería imposible el bullerengue sin la compenetración de los individuos en un objetivo común.

Si se prioriza lo colectivo por sobre lo individual, aparecen valores como la fraternidad y la unidad. Los Escudero han demostrado en distintas ocasiones que privilegian la unidad por encima de la competencia. Tanto Happy como Jhon Jairo han hablado de el bullerengue como un hermanamiento, y de no estar de acuerdo con las rencillas que se manejan en el ambiente bullerengüero. A tal punto que Jhon Jairo se alejó de los escenarios competitivos porque no comulga con los sentimientos de recelo y envidia que genera esa rivalidad. Dice que se puede competir, pero sanamente y sin odios. (entrevistas Turbo, 2017; 2020). Claramente es una herencia de Guillermo su padre quien en todo momento hablaba de la experiencia bullerengüera en términos de “gozar todos juntos, sin problema [...] Todo el que quiera baila, todo el que sepa toca, sin problema” (entrevistas Turbo, 2017).

Es decir, el sentido del goce y de lo colectivo son pilares de una ética de la familia Escudero, es la base su actuar dentro del bullerengue.

Hacen bullerengue por convicción, porque se sienten identificados con su tradición, porque para ellos es significativo en su vida. No hacen bullerengue por reconocimiento y no les interesa sobresalir como los mejores (aunque sean excelentes tamboreros). Tanto Jhon Jairo como don Guillermo demuestran que ser buen tamborero, no es ser más virtuoso que otros sino aportar al bullerengue, a la construcción del goce colectivo.

Y es aquí donde se comprende porqué su forma de hacer bullerengue se conserva en la dinastía. No hay mejor ambiente que el contexto festivo, y el entorno familiar, donde pueden actuar con tranquilidad porque saben que los demás también son transparentes y no van a tener doble intención o maldad es sus acciones. Sin rencillas, sin recelo, sin malicia, todo lo que se entrega es genuino.

En la familia Escudero es evidente que este conjunto compartido de convicciones y un mismo sentido del bullerengue se integra a los conocimientos y técnicas en la ejecución del bullerengue. Y eso permite que en el aspecto formal la comunicación y el entendimiento entre ellos sea a otro nivel. Esto también hace parte de los elementos que marcan el estilo de la Dinastía.

En resumen, acciones, gestos, y rituales alrededor del bullerengue son contenedores de sentidos y formas de relación social que privilegia el disfrute y lo colectivo. Concepciones que también se han transmitido de una generación a otra junto con las técnicas y saberes.

Tanto contexto festivo como ritual fúnebre contribuyen a reafirmar el sentido de grupo como dinastía Escudero y como chucunatero. Reafirman valores culturales, creencias y cosmovisiones, interiormente compartidas como familia. Podemos decir que “chucunatero” es un referente de identidad dentro de Turbo, y dentro de la comunidad de práctica bullerenguera y como comunidad afrocolombiana.

3.4. Interpretación de Resultados

Después de presentar los resultados se puede plantear una interpretación triangulando estos con la noción de estilo construida y el marco teórico conceptual de esta investigación. El estilo también está expresado en dos dimensiones, una expresada en la estructura del baile como composición colectiva y dada por la manera como se desarrolla el suceso bullerengero. Se remite a un estilo que identifica a la familia Escudero como dinastía ya que es reproducido y re-creado en este grupo de personas gracias a formas tradicionales de aprendizaje en el entorno. La otra dimensión, el estilo personal de un bailaror, que remite a su manera singular de experimentar y exteriorizar el bullerengue, y es posible encontrarlo en rasgos de las acciones motrices y unidades mínimas de movimiento que configuran el baile. Ambos estilos precisados por los sentidos y significados asociados al bullerengue en sí, y en relación con la visión de mundo compartida por este grupo de personas.

3.4.1. *Estilo Guillermo Escudero Bello. Dimensión Personal del Estilo*

Don Guillermo es lo que se puede llamar un bailaror *juguero, bullero, morisquetero*. Lo más sobresaliente de su estilo personal a modo de resultados de análisis dancístico se manifiesta en la dinámica del baile, sentido lúdico de interacción, magnitud escénica y margen de creatividad.

a) Baile de plantilla y morisqueta.

En las tres variantes el bullerengue, asentao, chalupa y fandango don Guillermo se identificaba porque permanecía poco tiempo en el paso base, prácticamente realizaba una morisqueta tras otra, y realizaba un baile con plantilla acompañada con el bombo o tambor macho, por lo general de cruce de pies. En los ritmos binarios volvía por intervalos cortos a las bases, mientras que en fandango no se puede identificar un solo paso base, sino variaciones de base que creaba (tal como en el tambor hembra). Las características de diseño corporal son su paso base con pie cruzado o pie adelantado, y postura inclinada hacia adelante. (Ver Anexo 4, descripción 2).

b) Musicalidad de Guillermo: Complemento con la estética sonora.

Los gestos y acciones motrices siempre estaban correspondencia con algún elemento sonoro musical que no se limita al toque del tambor. Guillermo construía los fraseos y combinaciones de pasos de según la duración del verso y el del coro, lo cual no siempre es cuadrado pues hay bullerengue cuya estructura verso/coro es 4 a 2, otros 2 a 2 o 1 a 1 como las chalupas.

De igual forma la ritmicidad de sus acciones podía estar acompañada con los eventos sonoros del tambor, pero también en complemento. Por ejemplo, la acción característica de don Guillermo de mover una sola parte del cuerpo, un hombro, la pelvis, una pierna al compás del macho. En contraste de dinámica con los brincos o pequeños trotes donde involucra todo el cuerpo, o cuando realiza cualquier movimiento arrebatado con espacio indirecto que parece estar fuera del ritmo.

En una relación de complementariedad al tambor don Guillermo tomaba iniciativa de proponer juego y diálogo, con un gesto rítmico corporal al que el tamborero se veía incitado a responderle con revuelos. Proponía cambios de dinámica rítmicamente sin ser sonoro, y eso constituye un aporte a construcción y goce colectivo.

c) Magnitud escénica como entrega.

Si hay algo que marca el estilo de don Guillermo era su capacidad de atrapar miradas y de hacer que el espectador experimentara una sensación agradable y envolvente al verlo bailar. Imposible no conectarse con esta manera tan propia de expresar del bullerengue, e interpretar los toques del tambor. Se puede relacionar esta capacidad de proyección del bailarín con la expresión de su SER bullerengero, pero para desarrollar un estilo se debe conocer el baile desde un estado corporal (que remite al cuerpo en estado ritual, o aquello de lo que se habla como trance...) un estado que permite la emergencia de la singularidad, donde la unidad cuerpo-mente ya no están al servicio del desarrollo técnico, es allí donde ocurre la sublimación de las destrezas técnicas y el complemento energético con el momento.

Don Guillermo se hallaba muy bien en ese ser bullerengüero por medio de acciones, pases, y gestos únicos que conocía y había experimentado, porque solo desde un sentir genuino del bullerengue se puede crear algo propio.

3.4.2. Estilo Dinastía Escudero. Dimensión Grupal del Estilo

Los elementos del estilo en relación con la dinastía se evidencian en aspectos formales de la ejecución de bullerengue en todo el conjunto, pero también es importante plantear que el estilo está definido tanto por aquello que se trata como por la manera de hacerlo. Si habláramos en términos de forma y contenido, muchos de los rasgos del estilo Escudero estarían determinados por el “contenido”. Pero en este análisis el estilo es justamente la correspondencia entre ellos; la forma de tocar, bailar o cantar, el carácter de las interacciones música-baile, la existencia de un repertorio familiar digamos constante o recurrente, están directamente relacionados con el significado asociados al baile, y con el sentido festivo de la situación motriz. Incluso el estilo implica las maneras en las que esta familia transmite esas formas de hacer. (ver Anexo 5)

En los aspectos formales que vale la pena nombrar es su **forma de tocar el tambor**, la cual conserva las bases tradicionales, el carácter rústico y vigoroso del bullerengue, y el enfoque de acompañamiento al cantador o la cantadora y sus bailadores. En efecto los Escudero tienen golpes muy específicos y bases propias en cada variante, que se han transmitido los unos a los otros por generaciones, es básicamente lo que los hace ser una dinastía.

En correspondencia, la existencia de estilos de baile está ligado a la existencia de un estilo de tambor. El tamborero Haroun Valencia afirma que un bailarín o bailadora no puede desarrollar su propio estilo de baile, si no encuentra una base sonora musical clara donde vincularse y crear pasos originales, ritmicidad y expresividad motriz. En la dinastía Escudero la estética sonora y la condición interdimensional que incluye tanto lo tímbrico y métrico como la construcción temática en el canto, permite a los bailadores desarrollar su propio estilo, buscar en la manera de exteriorizar la emergencia del ser bullerengüero en el disfrute compartido.

Respecto a la forma de bailar la cual se toma ampliamente descrita en el estilo de Guillermo, el estilo Escudero se puede definir como un *estilo tradicional*. Teniendo en cuenta las complejidades del término y las tensiones que genera en el ámbito bullerengero, se acoge en este trabajo porque es frecuente en el discurso y narrativa de los externos a la dinastía. Es decir, dentro de la comunidad bullerengera de la región, los actores relacionan las características del estilo Escudero como conservación de maneras tradicionales de bailar, tocar y en general de hacer bullerengue como tal. Es una opinión compartida por expertos consultados.

- a) La existencia de *compenetración y complemento* en la interacción entre tamborero y bailarines. Las acciones motrices provocan el diálogo en el relacionamiento con el componente sonoro musical y lo corporal bailado.
- b) *Presencia de juego o de un carácter lúdico* que predomina sobre otras motivaciones temáticas asociados al baile como la de enamoramiento, o el coqueteo dentro del juego, y no como gesto convencional. Por ejemplo, sobre los juegos que hacía don Guillermo con la falda de la bailadora. “Es estilo de él pero si era muy característico de los hombres anteriormente, meterse así. Ahí es donde las mujeres hacen *el desquite*, [...] Eso de la falda hace parte del coqueteo, si la mujer estaba a gusto de pronto se dejaba coger la cenefa de la falda, si no espantaba”. (Conversación con Jairo Romaña, Turbo, 2020).
- c) *Baile figurativo o de mimesis*. Otros bullerengeros²⁹ relatan en otras localidades de Urabá también se realizaba el baile representativo, aunque no se ha encontrado con tanta presencia como en los Escudero. Por su parte los Escudero realizan este baile representativo con casi todos los bullerengues de su repertorio tradicional, lo conservan en el bullerengue callejero en entorno familia, e incluso lo han llevado al escenario de tarima, y por lo tanto en los festivales esto los ha hecho distinguirse de

²⁹ Delfina Cocha habla de que anteriormente se realizaba el baile representando lo que el bullerengue va cantando, lo considera como un aspecto del baile tradicional, que se ha perdido; “ya los bailarines de hoy no hacen estas mímicas”. Delfina lo recuerda como algo muy tradicional de bulle callejero de su juventud, más o menos años 70 u 80, pero cada vez menos, sin embargo, solamente menciona y describe como bailaban “la verdolaga”, no hay otros ejemplos. (Archivo de investigación. Inventario participativo de Bullerengue en Urabá, 2017)

los demás grupos. Lo que podemos deducir es que en el siglo XX en Urabá el baile figurativo no era exclusivo de los Escudero, pero son quienes lo han conservado, y se evidencia que actualmente es único, por lo tanto, es parte del estilo de la dinastía.

- d) *Recurrencia de la realización en escenario callejero*, entorno familiar y contexto festivo. Lo cual genera unas dinámicas intergeneracionales que favorece la transmisión y el aprendizaje autónomo por parte de las nuevas generaciones. Y posiblemente esto también sea la causa de la poca permeación de otras formas de hacer bullerengue, lo que sucede en el entorno familiar tiende a conservarse porque hay una frecuencia de realización.

Los resultados de este trabajo tienden a mostrar que el estilo tiene que ver con el sentido con el que se hace bullerengue. Esta familia continúa experimentando el bullerengue como encuentro colectivo, por tanto, para las nuevas generaciones se transmite el sentido junto con las formas, contrario a lo que pasa en otros escenarios bullerengueros, donde la preocupación por mostrar destrezas, por sobresalir, o por imitar formas preestablecidas, ha desdibujado el sentido colectivo. La priorización de las individualidades sobre el conjunto y el intento de amoldarse a cánones mayormente aceptados, dificulta la compenetración, el diálogo, el complemento y en ocasiones hasta la expresión. Por eso se puede decir también que la dinastía Escudero son un baluarte en medio de un gremio y escenarios que ha otorgado un lugar tan protagónico a la competencia y la premiación.

También podríamos resaltar la relación que hay entre la vivencia familiar del bullerengue y su forma de ejecutarlo. Ser Escudero es llevar el bullerengue muy cerca de su vivencia, de su recuerdo, de sus saber corporal. Ser bullerengueros es vivir la fiesta, la música, las anécdotas de su familia, la comida a base de bullerengue. Por ende el bullerengue de la dinastía Escudero, que se realiza bajo la ética del goce colectivo, aparece como lugar y espacio de conservación de condiciones para el encuentro con la expresión propia y el sentido del bullerengue en la vida de las comunidades

3.5. A manera de síntesis

A manera de síntesis de lo expuesto, presentaré algunas ideas que aunque no podemos llamar conclusivas, son hallazgos del análisis.

Dick Hebdige en su estudio de las subculturas urbanas, explica que hay una

[...] correspondencia simbólica entre los valores, los estilos de vida, la experiencia subjetiva y las formas musicales que un grupo emplea para expresar o reforzar sus principales inquietudes. Cada parte se relaciona orgánicamente con el resto y su correspondencia sirve al miembro de la subcultura para interpretar el mundo.(1979, 158).

Aplicando lo anterior, esto es lo más cercano a una elucidación del estilo de la dinastía Escudero tomando la familia como grupo social. El estilo de baile Escudero pone en acción y movimiento hechos, situaciones, realidades y experiencias de la vida de esta familia, que se evidencian en:

- a) Las influencias culturales, geográficas e históricas de los escenarios y contextos donde se ha desarrollado su vida e historia familiar.
- b) La conservación de sus prácticas de sustento, también relacionado con el modo de vida.
- c) Las maneras de transmisión en entornos familiares, sobretodo en contextos festivos

Primero el territorio, espacio de conocimiento y pensamiento, que demarca geográficamente el desarrollo cultural y da pie a la construcción de identidades colectivas (Márquez et al, 2020); y el cuerpo como territorio físico, mental y espiritual donde se ponen las prácticas y saberes ancestrales (Baute en Márquez et al 2020).

Respectivamente Turbo es el encuentro entre las herencias afro del caribe y las del pacífico, frontera interna donde variadas unidades socioespaciales y territorialidades se reconocen como diferentes, y cuyos pobladores en contacto experimentan relaciones interculturales.

(Arcila, et al. 2017. 46); Chucunate fue cantera bullerenguera, lugar de preservación y expansión de tradiciones culturales de ancestro Bolivarenses; Y en ese escenario los Escudero, que se reconocen como descendientes de migrantes del Barú y Cartagena también se mezclaron con gente del Atrato, herencias culturales que se ponen en diálogo en el que hacer bullerengero. Como lo formula F. Álvarez “Lo que hace diferente al bullerengue de turbo es que contó con la posibilidad de que una forma de ‘ser negro’ se juntó con otra forma de ser negro” (comunicación personal, 2021). Por eso el baile de bullerengue es certeza materialmente sensible de unas herencias reelaboradas, reeditadas, re-creadas constantemente en esta territorialidad cultural.

Igualmente, se trata de un bullerengue que venía de un lamento por las experiencias de la esclavización, en Urabá se convierte en una celebración de la vida. Sin embargo, como plantea Ospina (2019) lo festivo no está solamente en la euforia, sino en el gozo de hacer parte de algo, sentirse parte de una manera de vivir, es decir la identidad no solo se reafirma en la costumbre de volverlo todo fiesta, sino también en las otras motivaciones y tipos del encuentro ritualizado (como los rituales fúnebres).

En esa manera de vivir están todas las prácticas y saberes que modifican el territorio, y el cuerpo -como primer territorio- es portador y a su vez creador de todas ellas: la pesca artesanal, los hábitos de alimento, las técnicas de crianza, y el bullerengue por supuesto, así como otras técnicas que implican una visión del mundo y maneras de relacionarse con él. Entonces podemos relacionar la conservación de de un estilo particular de bullerengue con la conservación de prácticas cotidianas y de subsistencia tradicionales de la familia Escudero.

A este tenor cuando se indaga en los factores que han permitido la transmisión de un estilo de bullerengue que define a la dinastía Escudero, es fácil sospechar que tiene que ver con sus dinámicas familiares, con el mantenimiento de unas formas de vida que no variaron mucho a las que trajeron sus ancestros chucunateros. Pero al ir más allá en la práctica del bullerengue es posible pensar que esta conservación es una decisión. Se cuida la permanencia en el tiempo de los saberes y los valores, puesto que las jefas o matrona han sido vigilantes de que aquello se transmita y que cada generación tenga la conciencia que lo que está recibiendo.

Ese sentido de pertenencia e identidad se refuerzan internamente mediante “la construcción creativa de un lenguaje propio que les permite expresar sus vivencias y transformar sus dolores; y bailarlas y cantarlas y socializarlas y preservarlas en el tiempo a través del ejercicio de sostener la tradición oral viva y transmitirla a las nuevas generaciones”. (Archivo de investigación proyecto *Cantadoras de Vida*, 2021, documento no publicado). Su originalidad es una mezcla de elementos dados por la particularidad bullerengue en Urabá y Turbo (el bullerengue festivo), elementos por la tradición de los ancestros de Bolívar (repertorio, formas del canto), elementos que siempre han sido asociados a Chucunate (bases del bombo y tambor), elementos de la familia que se volvieron escuela tras varias generaciones (como los golpes y sonidos del tambor de don Guillermo), y elementos singulares del baile que se hacen cuerpo en todos sus exponentes.

El estilo de los Escudero “es una fuerza que no se encuentra en otros, la misma fuerza al momento de bailar, la fuerza en la forma de tocar el tambor, tirarse al suelo tocando tambor... eso nunca lo ha hecho nadie más” (F. Alvarez, comunicación personal, 2021). Allí dentro hay una manera de comprender el bullerengue, una fuerza que viaja y que tiende a no desaparecer puesto que como familia son unidos de una manera excepcional, incluso en la familia extensa. Ya lo sentenciaba Guillermo Escudero “[...] mientras que uno exista en el plano de la tierra no debemos estrecharnos, no debemos acabarlo. Porque es una emoción contenta, se siente muy bueno. Y es un baile contento” (Turbo, 2017).

No obstante dignificar las condiciones de vida de los sabedores y portadores es necesario para fortalecer directamente los procesos de las dinastías, y contribuir a la preservación de todo el corpus práctico y simbólico cultural del bullerengue. Con trabajos como este se espera además de la visibilización en el ámbito académico, aportar a su puesta en valor en otros ámbitos (social, instirucional, político) para argumentar y sustentar políticas, programas, proyectos o acciones de reconocimiento y mejoramiento de condiciones de vida de los actores y las comunidades del bullerengue.

4. Conclusiones

- El Estilo de baile bullerengue de la en Dinastía Escudero se manifiesta en dos dimensiones: una referida al baile como composición colectiva que identifica la manera de hacer y concebir el bullerenge en familia. La otra refiere el estilo personal de cada bailarador y bailadora, que remite a su manera singular de experimentar y exteriorizar el bullerengue.
- El estilo de la familia Escudero puede evidenciar una correspondencia entre la forma de hacer bullerengue con sus formas de vida, forma de relacionarse con el entorno y otros saberes y prácticas culturales tradicionales.
- En el estilo se expresan valores familiares, visión del mundo, maneras de ser-en-el-mundo, preservados en la continuidad generacional. Se resalta la valoración de lo fraterno, lo colectivo, la generosidad y el compartir de los saberes, la integridad en sus acciones, el bienestar (como placidez) y el goce.
- Los procesos de enseñanza-aprendizaje de la práctica y transmisión del estilo ocurren tanto en los espacios de celebración o encuentro familiar, como en los espacios y quehaceres cotidianos, ambos de ambiente intergeneracional.
- La existencia y preservación de un lenguaje propio de interpretación de bullerengue que se afirma de generación en generación, favorece el surgimiento y desarrollo de estilos de baile singulares.
- El bullerengue es un baile de amplio margen de creatividad, el bailarador tiene libertad de modificar su corporalidad, el espacio, el tiempo y la energía. En cada oportunidad puede liberar movimientos nunca antes producidos. Dicho margen es mucho más amplio en los contextos festivos del escenario callejero que en los escenarios de tarima (o regulados por factores externos).
- Los escenarios de aprendizaje, práctica y creación del bullerengue influyen directamente en la transmisión de las maneras de hacerlo e interpretarlo, dado que junto con la forma se transmiten los sentidos; a su vez el sentido y características que se otorga al bullerengue varía ostensiblemente de un entorno familiar festivo a un entorno educativo, institucional, artístico.

- Promover espacios de bullerengue callejeros y volver a encontrar allí los espacios de aprendizaje autónomo contribuiría a aumentar la fuerza política de la ética del goce colectivo por encima de la competencia.
- La visibilización de los sabedores y portadores del bullerengue, es preciso para contribuir a la valoración de sus aportes a la esta tradición y el acervo cultural del municipio y la región. En aras de mejorar y sus condiciones concretas de vida.

5. Recomendaciones

- Complementar la información sobre el componente dancístico del bullerengue en la región de Urabá y la macro-región Caribe mediante un trabajo ordenado de caracterización y análisis.
- Proponer un estudio comparativo de diferentes estilos de baile de bullerengue mediante la aplicación y sistematización de la herramienta metodológica Modelo de análisis dancístico para el bullerengue.
- Hacer ajustes a la herramienta metodológica Modelo de análisis dancístico para posibilitar su aplicación a otras expresiones musico-danzadas de la región.
- Difusión de la información en el ámbito bullerenguero, puesta en conversación en espacios de encuentro de la comunidad de práctica como en espacios de formación, investigación cultural y artística.

6. Bibliografía

- Acuña Delgado, Á., & Acuña Gómez, E. (2011). Bases teórico-metodológicas para el estudio semiológico y contextual de la danza folclórica. *Gazeta de Antropología*. Obtenido de <https://doi.org/10.30827/Digibug.18522>
- Adshead-Lansdale, J. (1994). Dance Analysis in Performance. *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research*, 12(2), 15-20. doi:<https://doi.org/10.2307/1290988>
- Agudelo, P. A. (2012). Des)hilvanar el sentido/los juegos de Penélope Una revisión del concepto imaginario y sus implicaciones sociales. *Uni-Pluriversidad*, 11(3), 93-110. Obtenido de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/unip/article/view/11840>
- Álvarez, L. Á. (2003). *Circunvalar el arte: La investigación cualitativa sobre la cultura y el arte*. Editorial Oriente.
- Arcila, M. T., López, G., & Hurtado, L. F. (2017). *Inventario participativo del Bullerengue en Urabá*. Facultad de Artes. Universidad de Antioquia.
- Balbuena, B. (24 de marzo de 2017). El análisis dancístico: un acercamiento al estudio semiológico y contextual de la danza folclórica cubana. *La Jiribilla, Revista de Cultura Cubana*. Obtenido de <http://www.lajiribilla.cu/el-analisis-dancistico-un-acercamiento-al-estudio-semiologico-y-contextual-de-la-danza-folclorica-cubana/>
- Calderón Cataño, C. C. (2017). *El conocimiento tradicional de los pescadores artesanales del barrio La Playa del municipio de Turbo Antioquia como alternativa al desarrollo. Monografía de Grado para optar al título de Antropólogo*. Universidad de Antioquia, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Departamento de Antropología.

- Chacón, L. (2019). *Los modelos de análisis dancístico al uso en Cuba: una sistematización prístina*. Obtenido de <https://danzologiacuba.home.blog/2021/12/07>
- Coterón, J., Sánchez, G., Montávez, M., Llopis, A., & Padilla, C. (2008). Los cuatro ejes de la dimensión expresiva del movimiento. En J. Coterón, C. Padilla, & Ruano, *Expresión corporal, investigación y acción pedagógica* (págs. 144-156). Amarú.
- David Rumsey Historical Map Collection. (2022). *A catalogue of maps of Hispanic America. v 2, p.89. Ph. Vandermaelen (1987)*. Recuperado el 15 de octubre de 2022, de David Rumsey Historical Map Collection: <https://www.davidrumsey.com/luna/servlet/s/73w910>
- DeFrantz, T. F. (2001). *Black Bodies Dancing Black Culture—Black Atlantic Transformations*. Embodying liberation: The Black body in American dance.
- Echeverri, A., Orsini, F., & Duque, J. (2013). Urabá: un mar de oportunidades. *Revista Universidad EAFIT- Periodismo Científico*, 48(162), 45.
- Esguerra, N. B. (2000). Nuevas miradas desde la historia "imaginación y poder: el encuentro del interior con la costa en Urabá, 1900-1960" Claudia Stainer. *Revista Colombiana de Sociología-Universidad de Antioquia*, 165-183. Obtenido de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/recs/article/view/11083/11751>
- Fuenmayor, V. (1999). *El cuerpo de la obra*. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas, Ediciones Astro Data S.A.
- Gómez, I. (2013). *Los grupos tradicionales de bullerengue en el XXIII Festival y Reinado Nacional del Bullerengue en Puerto Escondido, Córdoba, Colombia. Una etnografía sobre sus prácticas y encuentros*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

- Guerra, R. (2003). *Apreciación de la danza*. Letras cubanas.
- Guerrero, J. (2012). *El género musical en la música popular: Algunos problemas para su caracterización*. Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture. The Meaning of Style*. Routledge.
- Hurtado de Barrera, J. (1998). *Metodología de la investigación holística*. Fundacite–SYPAL.
- Hurtado, L., López, G., & Arcila, M. (2022). Bullerengue, aproximación a esta manifestación afrocolombiana desde los estudios del performance. *Memorias: revista digital de historia y arqueología desde El Caribe*(48), 166-195. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8628296>
- Islas, H. (1995). *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. Instituto Nacional de Bellas Artes-INBA.
- Kaepler, A. L. (2003). La danza y el concepto de estilo. *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales*, 12, 93. doi:<https://doi.org/10.29340/12.1125>
- Lagardera Otero, F. (2021). Educación de las conductas motrices: leer, comprender y aplicar a parolebas. *Acción Motriz*, 27, 8-31.
- Loaiza Bran, L. M., & Silva, L. M. (2014). *A son de tambó: encuentros culturales para el reconocimiento y valoración del patrimonio artístico en Urabá*. Banco Universitario de Programas y Proyectos de Extensión –BUPPE. Instituto de Estudios Regionales-INER, Universidad de Antioquia.

- López, G., Arcila, M. T., & Hurtado, L. F. (2022). Bullerengue en Urabá, manifestación sociocultural compleja. Una perspectiva interdimensional. *Encuentros*, 20(01), 10-28.
- Mariscal, C. (2011). *La creación en danza: operación de expresión y proyecto creativo Una introducción al problema desde la fenomenología de Merleau-Ponty y la sociología de Pierre Bourdieu. 9º Congreso Argentino y 4 Latinoamericano de Educación Física y Ciencias La Plata*. Obtenido de <http://congresoeducacionfisica.fahce.unlp.edu.ar>
- Márquez, F., Restrepo, Á., & Acevedo, T. (2020). *Colección Futuro en tránsito, vol. Territorio. Rey naranjo Eds. Comisión de la verdad*. Unión Europea.
- Márquez, G. (1988). *Danza moderna y contemporánea*. Editorial Pueblo y Educación.
- Miñana, C. (2009). Relaciones intergeneracionales y aprendizaje musical en el sur de los Andes colombianos: ¿socialización y transmisión cultural? En M. Pardo, *Música y sociedad en Colombia Traslaciones, legitimaciones e identificaciones* (págs. 217-231). Universidad del Rosario. Obtenido de <https://cutt.ly/2WX3dw>
- Montes Niño, D. (2015). *Tocar el tambor del bullerengue en el estilo de Emilsen Pacheco (Tesis de maestría)*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Mora, A. S. (2010). *Movimiento, cuerpo y cultura: Perspectivas socio-antropológicas sobre el cuerpo en la danza. VI Jornadas de Sociología de la UNLP 2010, La Plata, Argentina*. repositorio institucional de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE) de la Universidad Nacional de La Plata. Obtenido de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5678/ev.5678.pdf

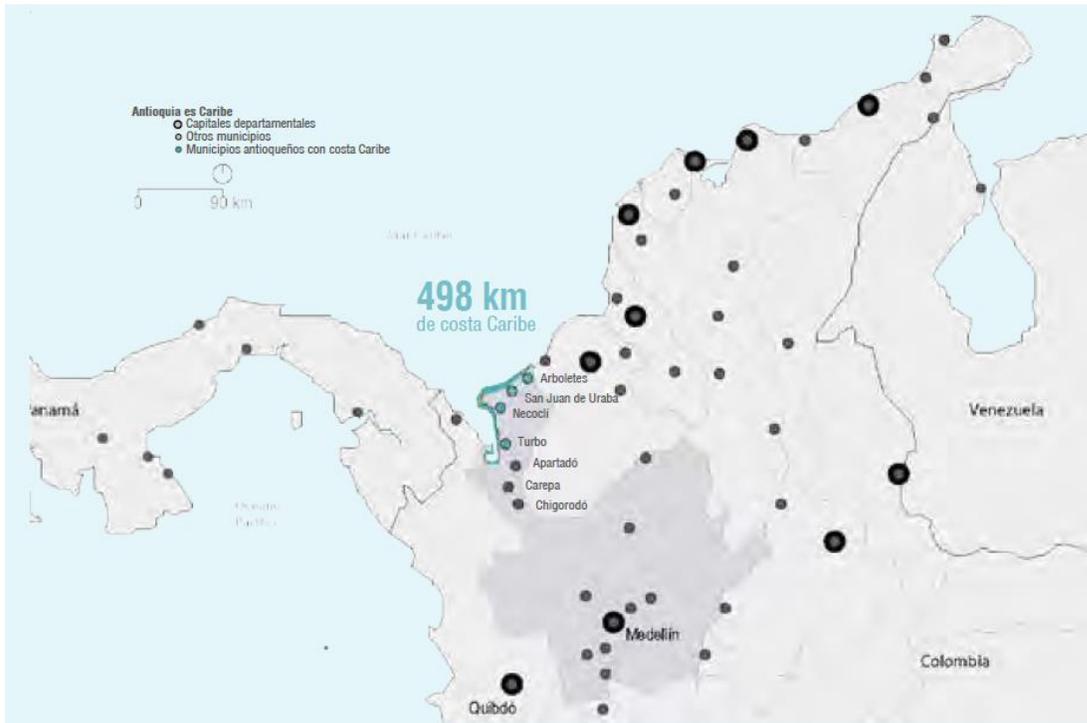
- Ospina, M. E. (2019). *El bullerengue colombiano entre el peinao y el despeluque: Subjetividad, intersensibilidad y prácticas danzarias (I)*. Editorial Pontificia Universitaria Javeriana. Obtenido de <http://hdl.handle.net/10554/47475>
- Ramírez, M. I. (2001). *El sistema dancístico del Gran Nayar: Coras y Huicholes [Tesina de Maestría]*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Real Academia Española. (1 de octubre de 2021). *Consulta en diccionario*. Obtenido de RAE: <https://dle.rae.es/dinast%C3%ADa>
- Rico Bovio, A. (1998). *Las fronteras del cuerpo: Crítica de la corporeidad* (2da. ed.). Ediciones Abya-Yala.
- Rojas E., J. S. (2013). From Street Parranda to Folkloric Festivals: The institutionalization of Bullerengue music in the colombian Urabá region. Graduate Faculty, Indiana University, Department of Folklore and Ethnomusicology. *ProQuest LLC*. Obtenido de <https://bit.ly/3uGDLE8>
- Sáez, M. (2017). *Presencias, riesgos e intensidades. Un abordaje socio-antropológico sobre y desde el cuerpo en los procesos de formación de acróbatas y bailarines/as de danza contemporánea en la ciudad de La Plata. Tesis de doctorado, Especialidad Antropología*. Universidad de Buenos Aires.
- Salgado, M. J. (2017). *Cancionero poético-musical de Urabá-Chocó de fray Severino de Santa Teresa (O.C.D) 1930-1939, juegos y alabados para velorio de Angelito. Maestría en Musicología, Instituto de Investigaciones Estéticas*. Universidad Nacional de Colombia.

- Santos, M. (2000). *La naturaleza del espacio. Técnica, tiempo, razón y emoción.* (Trad. María Luisa Silveira). Editorial Ariel S.A.
- UNESCO. (2022). *Patrimonio Cultural Inmaterial. Usos sociales, rituales y actos festivos.* UNESCO. Obtenido de <https://ich.unesco.org/es/usos-sociales-rituales-y-00055>
- Urbam EAFIT y Gobernación de Antioquia. (2013). *Planes Municipales Integrales (PMI) para el Polo de Desarrollo Regional, Medellín.* EAFIT.
- Vélez, L., & Becerra, J. V. (2011). *Urabá prohibido para América: Abya Yala. Proa al golfo... ¡Rumbo pisisí!* .
- Zapata Olibella, D., Massa Zapata, E., & Betancur Massa, I. (2003). *Manual de danzas de la costa Atlántica de Colombia.* Colegio Máximo de las Academias Colombianas, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Fundación Joaquín Piñeros Corpas y Junta Nacional de Folclor.

7. Anexos

Anexo 1. Mapas

Figura 1. Urabá en el Caribe. Fuente. Urbam Eafit, Gobernación de Antioquia. Pag 27



Anexo 2. Figuras y Tablas

Figura 4. Ejemplo sistematización en matriz de datos. Fragmento matriz

Autor	Texto	concepto de danza	objetivo de análisis	Tipo de análisis	elementos de observación	categorías descriptivas	categorías de análisis	conceptos relevantes	Observaciones
Maria Isela Ramirez Reynoso	El sistema dancístico del gran Nayar	"Partimos por considerar a la danza como un sistema de comunicación no-verbal (Leach, 1978) y al cuerpo como su medio de expresión" p. 6 Hecho dancístico	abordar sistemáticamente el análisis de las manifestaciones dancísticas cora dentro de los procesos simbólicos de los que haen parte. (p 5)	Estudio comparativo de las especificidades que caracterizan la producción y/o reproducción dancística de comunidades específicas (p 5)	Patrones cinético coreográficos.	Morfocinemas: serie de movimientos que desarrollan una intención Secuencias: unidad mínima de movimiento Tema coreográfico: combinación de secuencias que generan trayectorias en el espacio.		"armadura dancística" contiene el diseño, la forma, el volumen, el espacio, el tiempo, las fuerzas dinámicas, la organización corporal y el flujo de energía.	Aclara el componente del baile dentro del bullerengue como una practica socio cultural mas compleja, expresada en un momento de escenificación espectacular.
		Dos perspectivas del fenómeno dancístico : 1- acción - cinesis dancística / 2- metalenguaje	conocer en "términos dancísticos" qué elementos propios de la danza pueden aproximarnos a comprender un sistema simbólico de pensamiento compartido por los habitantes de las	1- analizar desde sus propias características cinéticas. 2- comprender la cosmovisión implícita al momento de la representación	conjunto de usos y patrones que hacen del cuerpo humano un objeto técnico y expresivo concebido culturalmente		Simbología de las figuras / época del año de realización de la data/ indumentaria colors y objetos	Sistema dancístico: Complejo conformado por varias manifestaciones dancísticas de un mismo eje geocultural	

Figura 5 Dimensión 1, Baile como acción motriz

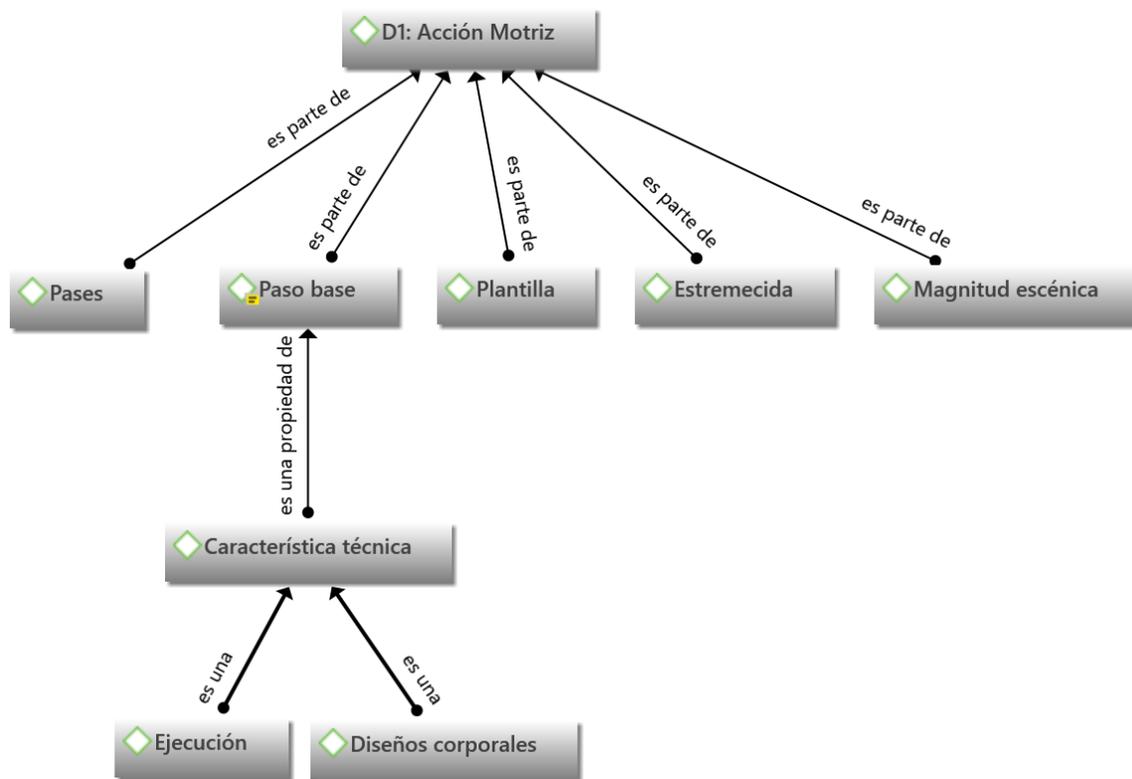


Figura 6. Dimensión 2, Baile como composición colectiva

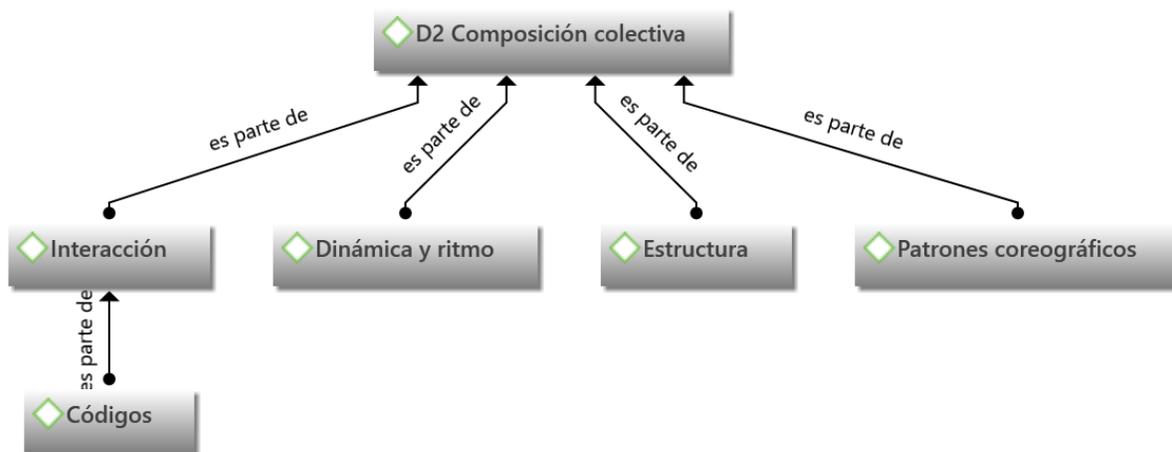


Figura 7 Dimensión 3, Baile como situación motriz

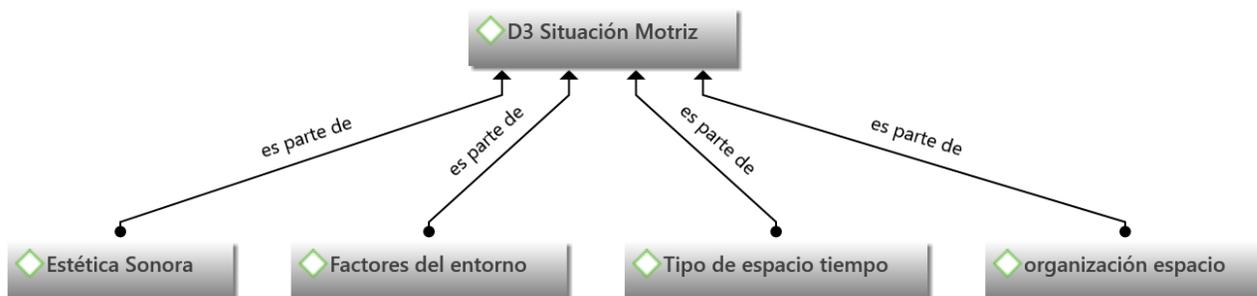


Figura 8 Dimensión 4, Bullerengue como sistema simbólico

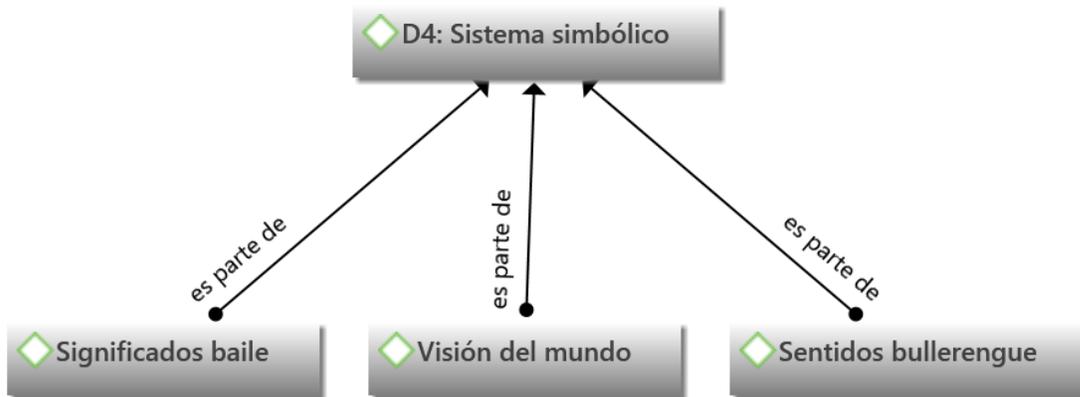


Figura 9 Mapa de conceptos - Modelo de análisis



Tabla 1. Marcos de análisis de movimiento.

<i>¿Cómo se mueven?</i>	<i>¿Por qué se mueven así?</i>
<p>Una consideración analítica kinética para determinar localizar los usos diferenciales del movimiento cotidianos y extracotidianos dancísticos.</p>	<p>Establecer relación del entrenamiento con el producto. Nivel de coincidencias entre el hábito de la técnica y el objetivo (lo que se espera de ella)</p>
<p>Cuáles son las habilidades motrices en diversas actividades sociales</p> <p>Qué partes del cuerpo y como se usan</p> <p>Cualidades de movimiento, forma y otras características técnicas en cuanto la manera de encarnar los usos del tiempo y el espacio (en el cuerpo) con las variables de peso, energía y flujo.</p>	<p>Qué tipo de producto se espera, y cuál es el punto de aplicación social o función de ese entrenamiento y resultado.</p> <p>Cómo se estructura ese entrenamiento de acuerdo a las demandas sociales, y cuáles son las dinámicas de distribución (transmisión/apropiación)</p>
<p>¿Cómo es utilizado el tiempo? Considera el tiempo en la dimensión del movimiento, en la dimensión social de duración del evento danzario, contrastes con el tiempo de lo cotidiano</p>	<p>Cuáles son las estrategias de implantación del entrenamiento y sus productos.</p>
<p>¿Cómo es utilizado el espacio?</p> <p>Usos espaciales en el movimiento, asignación social y ubicación, tanto en el espacio para bailar como en la vida cotidiana.</p>	<p>El entrenamiento (codificación social del movimiento) qué relación suscita entre el individuo y su cuerpo. En qué medida según la estructuración de ese código hay mayor o menor injerencia y creatividad del individuo en el movimiento.</p>

Anexo 3. Glosario de términos bullerengueros

Repertorio de vocablos, definiciones o nociones del léxico bullerengüero, para comprender el modelo de análisis y sus resultados.

Azocar (se): punto de éxtasis del tema, tanto para las bailadoras como para los coros, el cantador y el tamborero. Es cuando se siente que todo está en su punto, compenetrado, “coge cuerpo”. La expresión refiere un estado o calidad de una ejecución de bullerengue: “ese fandango estaba azocao” [“o sea es la espectacularidad del momento”] (Aporte de Brayan Medrano, cantador y tamborero)

Bambuqueado: palabra que describe el paso del fandango. Los bullerengüeros definen "el fandango es *brindadito*" otros dirán que es *bambuqueado*. Bambuco es un tipo de baile y música colombiana, que constituye un sistema sonoro bastante amplio, pues tiene presencia en todas las regiones y en cada una de ellas el bambuco toma el carácter según la sonoridad típica de dicha región. Su célula rítmica es 6/8, por lo cual se puede caracterizar como binario o ternario. Pero en el baile, por lo general se ejecuta en un paso de tres tiempos donde uno tiene mayor duración que el segundo y tercero. No es una ejecución simétrica como en la marcha. (Varios bullerengüeros)

Caída: Paso o gesto que también puede ser un momento de la estructura bullerengüera. *Hacerle la caída al tambor* es un gesto de afirmación, o de énfasis, casi siempre usado para terminar un giro o un desplazamiento hacia el tambor, y se habla de caída porque por lo general la acción motriz cae en el remate del repique. Uso en expresión hablada: "le hizo la caída", o "cayó con el golpe" para decir que la bailadora cayó justo en un remate de un repique, o en un espanto del tambor. (Aporte Haroun Valencia, Brayan Medrano)

Espanto: es un gesto, (sonoro, motriz, vocal) de llamado de atención, algo que se sale del patrón regular, para generar reacciones. “Es un *sacudidón*, ese es el espanto. Un quiebresito de espera.”

Muchas veces es una manera de alertar cuando el bullerengue tiende a caerse, para volver a reactivarlo, generar una conexión que se está perdiendo, o volver a apretar; puede ser un *guapirreo* de una corista, un *quemao* del tambor, un verso del cantador, un espanto de la bailadora. “por ejemplo tu como bailadora vas serena el tambor te hace un remate (*quemao*), eso te sacude” Si el bullerengue se va liso todo se vuelve muy métrico, muy plano y predecible, por eso debe haber esos espantos, como algo repentino.

Por ejemplo, después de un giro que hace la bailadora, pausa y “se espanta”. Una mujer que no espante bullerengue no era bailadora. (Aporte Jairo Romaña, Niver Hurtado, Brayan Medrano)

llegar al tambor/sacarla del tambor: Generalmente la respuesta de la bailadora ante un repique de llamado es desplazarse hasta el tambor, frente a frente con el tamborero. Ambos bailadores pueden llegar, aunque usualmente el bailarador solo llega para la sacar a la bailadora de allí y volverla a llevar al espacio de interacción con él. Veremos que en los Escudero esto casi no se cumple, realmente tanto la bailadora como el bailarador llegan y salen por su cuenta en interacción con el tambor.

Morisqueta: “son juegos corporales y gestos que cada bailarador crea, perfecciona y ejecuta en su interpretación,” Acciones que aportan ritmo y dinamismo a la dramaturgia del baile. (Arcila et al., 2017). Son acciones motrices ya sea elaboradas, o improvisadas que corresponden a la interacción entre la pareja de bailaradores y entre bailaradores y tamboreros. Por lo general hacen parte del coqueteo de ambos, es la manera de responder creativamente a la necesidad del bailarador para mantener la atención de la bailadora. También responden la animosidad del momento, o son usadas para expresar y dialogar con los toques del tambor.

Rebuscarse: cuando el tambor está en base y los bailaradores están cada uno, bailando, expresándose, o interactuando con la pareja, puede incluir coqueteo, pero es sobre todo el momento de la pareja lucir su cadencia. Uso en expresión hablada "tamborero hace base para que la pareja pueda rebuscarse"

Tangoneado: paso "tangoneaito", término que usó Happy para describir el paso de fandango, refiriéndose a una manera de poner dar los pasos con movimientos muy precisos, con un tono justo que aparenta suavidad en la forma de recibir el peso en cada pierna o por lo menos no bruscamente, y con una sensación de flujo energético contenido. (Aporte Happy Escudero)

Anexo 4. Descripciones

Descripción 1. Respecto a la sonoridad del tambor

Golpes o tonos	Descripción	Denominación Escudero	Observaciones
Abierto	De las falanges de los dedos hacia arriba. Normalmente en la técnica de toque se realiza con los dedos juntos.	Abierto	Los Escudero no necesitan cerrar los dedos para sacar esta e tono, tocan con dedos abiertos, relajados.
Quemao	Golpe seco, sin armónicos.	Tapao	Por lo general se hace con el contorno de la mano. Los Escudero sacan este sonido sin tensionar la mano
Bajo, bajoneo	En el centro del tambor con la mano extendida	Fondeo	Da un poco más de cuerpo.
Canteo	En cualquier lugar del borde o canto del tambor, Con la yema de los dedos. Puede ser con 1, 2 o 3 dedos.	Campaneo	Es el sonido característico del asentao. Los Escudero lo incluyen en otras bases

Dos aspectos se deben tener en cuenta sobre la sonoridad del tambor Escudero. Uno es la forma de sacar sonidos. Tocan de una manera muy sencilla y sin aplicar tanta fuerza, casi acariciando el tambor con la yema de los dedos. Incluso don Guillermo tenía un toque que era con la yema de los dedos y dedos relajados, que le decía “el caballito”, Happy y Jhon lo replican, y lo transmiten.

El otro aspecto es que posee una sonoridad más cercana al tambor bullerenguero original, un sonido más opaco, sin tanto brillo. Lo anterior se explica porque hay una diferencia entre el tambor alegre y el tambor bullerenguero. El tambor *alegre* proveniente del conjunto instrumental de gaitas y flautas de millo, o conocido como conjunto de pitos y tambores, tiene un timbre más agudo debido a la sonoridad también aguda de las gaitas y brillante de las maracas, y una función también de adornar. Mientras que el tambor bullerenguero, es de una sonoridad más opaca, un sonido grueso, grave, y su función es de acompañamiento, dado que el único instrumento melódico es **la voz**. De hecho, originalmente se denomina tambor

hembra, o simplemente tambor; la denominación *alegre* es un traslado reciente, por la interacción e influencia de otras músicas y como resultado de las movilidades de los músicos en la región. El caso es que tanto el vocablo como el uso de tambores alegres, se ha generalizado en el mundo bullerengüero, lo cual afecta la identidad sonora y musical del bullerengue, claramente al ser interpretado con tambores más afinados, con más agudos y de una sonoridad más brillante. En ese sentido es que se afirma que los Escudero posiblemente conserven la afinación tradicional del tambor bullerengüero.

Descripción 2 Paso base don Guillermo

El paso base de don Guillermo para el asentado y la chalupa lo he llamado *paso con pie adelantado*, porque el bailarín ubicaba un pie adelante, a pocos centímetros del otro.

Diseño corporal: posición natural del torso, levemente inclinado hacia adelante. Peso repartido en ambas piernas y las rodillas levemente flexionadas con tono muscular medio.

Ejecución: El pie adelantado lleva el tiempo fuerte (madera) en la pisada, y el de atrás marca el contratiempo (parche), con avance hacia el frente. El pie adelantado apoya el peso sobre talón, y el de atrás sobre metatarso. En este cambio de peso, la relajación de rodilla junto con la extensión de pierna trasera es la que provoca el movimiento sutil de cintura y pelvis.

Figura 10. Pie adelantado. Fuente: Capturas de pantalla. Fuente Material Documental Urabá En cantos de Bullerengue. Video: Jon Mario Angulo, Turbo 2017



Descripción 3. Paso base Fandango

Se observa que existe un paso ternario (de tres tareas motrices), sobre un compás musical de metro binario y subdivisión ternaria. Pero estos tres tiempos en movimiento tienen desigual duración, un momento largo y dos muy cortos. Es lo que los bullerengueros llaman bambuqueo. En términos musicales esto es un tiempo de negra con puntillo + corchea + negra.

En la sonoridad, el baile se acompaña con el bombo que tiene un solo golpe en el parche, y tres en la madera. El tiempo largo (que llamaré momento 1) coincide con el golpe del parche. Para comprender mejor se desglosa los pasos en cada tiempo los pasos:

Tiempo	Tarea motriz
Momento 1 negra con puntillo	La pierna que hace de base (pierna 1) da el paso, recibe el peso. Hay una marcada caída del peso corporal
Momento 2 corchea	El peso pasa rápidamente a la pierna 2, sobre el metatarso del pie. El cuerpo puede elevarse sutilmente
Momento 3 negra	Peso vuelve a la pierna 1, sobre pie plano

Como son tres tiempos, este paso alterna la pierna de base en cada compás. La bailadora ejecuta este paso en varias direcciones, es decir llevando un pie adelante cada vez, hacia los lados, cambiando el lado en tiempo 1 de cada compás, combinando adelante y atrás, y en ocasiones yendo hacia atrás.

Las acciones del aparato expresivo para acompañar son:

- Faldeo homo lateral llevando torso y falda hacia el lado de la pierna que marca. Alternando lado – lado cada vez.
- Llevar la falda en posición de desplazamiento, una mano al frente, la otra descansa sobre la cintura con puño cerrado
- sostener falda al frente con ambas manos. siempre a un nivel bajo que no supere la altura de la pelvis

Hay otro adjetivo con el que se define y denomina el baile de fandango que es *brincaito*, cuando se realiza el paso más bambuqueado, más sincopado es decir marcando en una rítmica corporal ese silencio que llena el momento largo. El paso es el mismo pero la dinámica cambia. En este momento por lo general el torso se encuentra ligeramente inclinado hacia adelante desde la cintura pélvica

Descripción 4. Las Estremecidas

El gesto más recurrente es algo que llamo *fruncir los hombros* y pecho, elevación de hombros cerca de las orejas acortando el cuello, y cerrando un poco el pecho. Como se explicó en texto, se toma como gesto tanto de bailaror como de bailadora, pero más propio de la bailadora, que lo realiza mientras gira, mientras da un grito de animosidad, o también mientras ejecuta paso base en el puesto, sin desplazarse, con los ojos cerrados y sonriendo. Los brazos acompañan ese fruncir de hombros de varias maneras, puede ser extendidos al frente o pegados al cuerpo con palma hacia el suelo como se observa en la Figura. 10, antebrazos cruzados sobre el pecho, o las manos en postura de oración palma con palma cerca al esternón. Otra variante observada es con mano en la cintura y la otra extendida al frente o flexionada cerca del pecho, mientras avanza en paso base.

En fin, estremecidas pueden describirse muchas, porque no son pasos pre establecidos de la estructura, sino reacciones y respuestas a la expresión musical del tambor, o ante un pase realizado por el bailaror, y mucho más cuando se toma como base el baile de Marcelina Escudero quien celebra cada giro, cada encuentro con el bailaror, su estremecida expresa fiesta y jolgorio.

Figura 11. Estremecida de Marché. Fuente Material Investigación Inventario Participativo de Bullerengue. Video: Jon Mario Angulo, Turbo 2017



Figura 12. Estremecida 2 ejemplo Captura de pantalla. Fuente Material Documental Urabá En cantos de Bullerengue. Video: Jon Mario Angulo, Turbo 2017



Descripción 5. Morisquetas

Morisqueta con la falda de la bailadora

La pareja está ubicada uno frente al otro bailando, el bailaror se encuentra realizando paso base con pie adelantado en postura agachada (nivel medio),

-se acerca a la bailadora extendiendo las manos al frente con palma hacia arriba (como si hiciera una reverencia antes de tomarle la falda)

- El bailaror toma falda por un extremo marca paso cruzado con la falda tomada [12 compases aprox.]. Cruza el paso en tiempo 1 inicio de cada ciclo musical [cada 4 compases], cambia la mano de la falda con cada cruce de pies.

- En el último paso cruzado remata con un pequeño salto avanzado cayendo delante sobre una pierna.

- Mueve la falda de un lado a otro en el pulso, manteniendo un pie cruzado adelante [1 ciclo musical]. Mantiene postura agachada

- Y finalmente la suelta falda y hace un giro para regresar a la plantilla.

Estas es una morisqueta que muestra rasgos del estilo de Guillermo, porque en efecto no la he presenciado en otros grupos, o exponentes actuales del bullerengue. Por relatos, se sabe que también es representativa de una forma de baile que se realizaba hace décadas en Urabá

Figura 13. Morisquetas. Fuente: Material Investigación Inventario Participativo de Bullerengue. Video: Jon Mario Angulo, Turbo 2017



Figura 14. Flujo y Complemento energético. Fuente: Material Investigación Inventario Participativo de Bullerengue. Foto: Jon Mario Angulo, Turbo 2017



Descripción 6. Interacción con la pareja

En las tres variantes del bullerengue los bailarores Escudero desarrollan una interacción muy tranquila, jugueteada, conversada... el bailaror le da aire a la bailadora, y ella tiene su tiempo de compenetrarse también con lo sonoro musical y de desarrollar un baile gozado. Don Guillermo mira a Marché, pero no de una manera incisiva (como se observa en los bailarores más jóvenes aludiendo coqueteo), sino una mirada atenta a su expresión, a sus acciones, sus giros, para acompañar o complementar, si es el caso. Hay acciones recurrentes que son comunes en el bullerengue como el giro simultáneo que parte de ubicación frente a frente y cae en un espanto. Pero también acciones muy particulares de don Guillermo y Marché como envolverse en la falda de ella. Todo esto ocurre en un espacio de no más de 2 por 2 metros frente al tambor

Es de anotar que en el baile de los Escudero el manejo del espacio es más elemental, con poco desplazamiento y recorridos cortos, a diferencia del baile difundido y conocido, donde la pareja busca recorridos más largos y se desarrollan diseños espaciales de pareja para llegar al tambor, para salir, para mostrarse la bailadora. La pareja Escudero mantiene una ubicación espacial relativamente estable, frente a frente entre bailarores y de costado al tamborero, a una distancia de un metro aproximadamente. Esporádicamente cambian de lugar entre sí, y se vuelven a ubicar frente con frente.

Los diseños recurrentes en el baile Escudero. Marché y Guillermo son

- Intercambio de lugar, entre bailaror y bailadora. Desplazamiento en línea recta uno pasa al lado del otro, cada uno pasa al lugar del otro y se buscan nuevamente en la posición frente a frente para realizar alguna figura. Este intercambio es casi constante. Mantiene la distancia y posición relativa respecto al tambor.
- Acercarse entre bailarores a una distancia aproximada de 50 cm y girar como engranaje o rodillo.
- Acercarse al tambor, con desplazamiento en paso base y en línea recta

Figura 15. Interacción de bailadores. Fuente: Material Investigación Inventario Participativo de Bullerengue. Foto: Jon Mario Angulo, Turbo 2017



Descripción 7. Baile Figurativo

De manera muy peculiar en el baile de los Escudero, se observan gestos y acciones motrices alegóricas del contenido del canto. Esto es parte también de la cercanía que tienen el bullerengue con la vida cotidiana de los bullerengueros, pues se inspiran tanto en acciones cotidianas como en hechos memorables, acontecimientos o experiencias personales y de la comunidad. Las que se registran en el material de esta investigación son:

- Asentao *La candela del vapó*. Los bailadores hacen la acción de soplar y ventear un fogón, casi siempre en el piso, el bailador con el sombrero, la bailadora con la falda. El bullerengue realmente puede estar aludiendo al Vapor, embarcación para navegar por el mar, pero por los versos se ha entendido y se representa el vapor de un fogón de leña. En ocasiones de bullerengue de tarima lo han bailado incluso usando elementos reales, una olla con tapa y cucharón, la cual ubican en un punto del escenario

*Sopla que se apaga
La candela del vapó
Sopla que sopla que se te apaga
La candela del vapó*

- Chalupa *El clavo*, cuyo coro dice arremacha el clavo, una voz imperativa de la acción “arremachar” [sic] (golpear, o aplastar). La bailadora da golpes con el puño de la mano derecha en la palma abierta de la mano izquierda, como golpeando un clavo con una piedra. Además si el cantador entra en la dinámica de puede improvisar provocando juego para el bailar. Baila “arremachalo/ por arriba /por abajo/ a medio lado” Este es de los bullerengues preferidos por Marcelina, donde el cantador propone acciones para que ella se divierta en su baile con gran actitud lúdica.

- Chalupa *Culebra Boa matambó*. En uno de los encuentros presencié a Guillermo cantándolo y bailando esta chalupa. Cantaba a dirigiendo la mirada y señalando a un punto del espacio como si le cantara a una culebra presente en ese espacio. El gesto de las manos y la actitud es como si regañara a la culebra o en señal de advertencia, de acuerdo a lo que alude el texto

Culebra boa matambó

No me vayas a picar

Culebra boa matambó

Culebra guardacaminos

Culebra boa matambó

Eeee culebra

Culebra boa matambó

Mira que yo soy la contra

Culebra boa matambó

[...]

- *El armadillo*: lo bailan representando la manera de caminar del armadillo y direcciones que describe la letra del bullerengue (a boca abajo, agachadito, a medio lado, a boca arriba, viene covando, cova que cova). Yiceth Escudero (hija de Guillermo) recuerda:

“mi tía Raquel para bailar el armadillo, ella cuando cantaba el armadillo iba reculando con las uñas pa’ atrás y cantando, [...] y era bailando y reculando de pa’ atrás y hacia así con las uñas.

- *Que le mande*: se baila representando que se está bañando en un charco o una quebrada con una taza pequeña llamada totuma, lo han bailado con el balde.

Que le mande, que le mande

La totuma con el balde

Que le mande, que le mande

Anexo 5. Dinastía escudero, formas de transmisión

 Mi abuelo Julián escudero, Primitivo Escudero, Emilio, Emeterio, Manuelito, que son nuestros ancestros que ya se fueron muriendo. Esa dinastía surgió que dejaron a Guillermo, que es mi papá. Y estos escuderos como Happy, Jhon Jairo, Guillermito, Julián, todos tenemos otros hijos Escudero. Que siempre fue con la humildad, ante todo, pescadores, cultores de los saberes de la pesca. (Yarley “Happy” Escudero, Turbo, 2017)

En este anexo se recopilan los aspectos que hablan de la dinámica transgeneracional del bullerengue en la Familia Escudero, y aquellos elementos del estilo en relación con la dinastía. Para ello se pretende reseñar los modos de transmisión, aquellos procesos de apropiación de un saber, el cual cada generación conserva y enriquece, y deja a otras generaciones.

Esta información es extractada de fuentes primarias en los relatos de las maneras como aprendieron el bullerengue dos generaciones, primera de Guillermo y sus hermanas Marché y Sabina. La segunda de sus hijos Happy, Jhon, Yiceth, Guillermito. Contrastada con la observación de las dinámicas de apropiación de la tercera generación, nietos y sobrinos de Guillermo. Esto comprendiendo que la generación de don Guillermo no es la de los mayores en esta investigación,.

Procesos de transmisión

Hay dos vertientes de transmisión, una por mero contacto con el entorno bullerenguero, en la que hay bastante alusión a acciones de aprendizaje por observación y estudio personal; y otra por intención de transmisión donde se identifican algunas acciones de enseñanza familiar, pero sobre todo expresada en el hecho de permitir la participación en acontecimiento bullerengueros.

Un elemento común a todos los relatos de bullerengueros de más de 50 años es que el bullerengue era una práctica exclusivamente de adultos que no era un espacio para los niños, no les permitían estar presentes. Sin embargo se daba el aprendizaje autodidacta desde temprana edad, pues los niños y niñas que manifestaban interés siempre trataban de ver o escuchar el bullerengue, de cerca o desde lejos, con o sin permiso. “[...]Antiguo, y de ahí fue que uno aprendió. Me pegaba de la falda de mi mamá, los viejitos ahí tocando y yo chequiando” (Guillermo Escudero, 2017). Así mismo en las generaciones precedentes no se identifica una intención de enseñanza en los primeros años de vida, más allá de dejarlos

acercarse cuando ya tenían una edad que se consideraba más apropiada, entrada la adolescencia o la juventud.

En la segunda generación, si bien no se puede hablar de acciones de enseñanza propiamente, si hubo una intención de transmisión de permitir que los “renacientes” estuvieran en espacios bullerengueros familiares desde cierta edad. Se mantienen algunas prohibiciones. Happy cuenta, “los tambores siempre guindados (colgados), no se podían tocar siempre guindados. Los bajábamos solamente cuando los mayores iban a tocar bullerengue”, (entrevista 2021). Tal vez en relación a estas prohibiciones es que se crea una concepción ritual y respetuosa de esa tradición, que por lo general tiene que ver con la existencia de una matrona (abuela o mamá) que representaba el orden y lo correcto, pero también el amor generoso y amplio.

Aun así su gusto por el bullerengue era mayor, así que Happy y Jhon aprendieron tocando en tarros de gasolina para luego comprobar en el tambor. De manera que cuando ya tenían edad para estar en los espacios de fiesta de bullerengue, ya sabían algunas bases. Esto concuerda con la opinión de Miñana respecto que en las músicas de tradición oral “no siempre los niños, los jóvenes o los aprendices necesitan de los adultos o de sus explicaciones, y que con frecuencia es el mundo adulto el que termina cambiando como fruto de su interacción y compromiso con las nuevas generaciones”. (2009 p. 15)

Por eso es significativo el momento en que las matronas de esta familia, tías y hermanas de Guillermo (Mauricia Bello, Raquel Miranda, Martina Balseiro), permitieron a Jhon y a Happy ingresar y estar presentes, y esto casi siempre ocurría en una edad cercana a la adolescencia y cuando ellas han comprobado su interés y habilidades para el bullerengue. Solo hasta ese momento aparece en acciones el interés de transmisión.

Las abuelas tenían esa preocupación por la preservación, por dejar en la familia el conocimiento para que no se acabara el bullerengue, porque era algo significativo para ellas. Happy relata que desde niños algunas de sus *ancestras* (como él las nombra) le encomendaron no dejar caer el bullerengue, al decirle "preste atención porque uste va a queda con todo" como una sentencia. Así mismo ellas eran vigilantes de su tradición, consideraban importante hacer el bullerengue con las pautas que ellas conocían, tanto que corregían "a tablazos" si los aprendices estaban haciendo algo indebido. Por ejemplo, tocar acelerado, hacer mucho revuelo y tapar la voz de la cantadora. Y Happy confirma que “llevó tabla”, es decir un golpe en el hombro o la espalda con las tablitas que las respondonas llevan en la mano.

En la observación, se resalta que las nuevas generaciones, los que hoy son nietos y bisnietos de Guillermo, están acompañadas tanto por intención de transmisión como por acciones

directas de enseñanza. Esto concierne a un cambio en la percepción acerca de la presencia de los niños en el bullerengue, y su aceptación en entornos y situaciones bullerengueras facilita que puedan aprender de forma directa por la vivencia.

Como evidenció el análisis de la Dimensión 3 los toques de bullerengue en la familia Escudero, sea cual sea la ocasión, son dinámicas intergeneracionales, donde se permite presencia y la participación activa de niños, niñas y jóvenes. Se encuentran alrededor de los tambores, bailan, hacen coro, participan de la construcción del bullerengue, casi de la misma manera como están presentes en todas las actividades cotidianas. A los niños de la familia Escudero se los ve acompañando a los padres cuando están arreglando alguna embarcación para salir a pescar, o pendientes de recibirla y amarrarla cuando llegan, en las orillas del caño aprendiendo a pescar, lo mismo que cuando un adulto está armando un tambor.

Figura 16. Happy y su hijo viéndolo tocar. Archivo personal, Foto. Luisa Fernanda Hurtado. Turbo 2021



En ese mismo sentido, la transmisión por tradición oral del bullerengue está relacionado también con unas pautas de crianza, por lo cual la presencia de niños y niñas en los encuentros familiares y toques también tiene unas regulaciones: se permite en horas de la tarde y parte de la noche, pero llega una hora donde los niños se mandan a su casa, participan del jolgorio pero obviamente no se les brinda licor ni se permite que lo tomen, los más pequeños (primera infancia) están siempre cuidados y a la vista de los adultos.

Entonces todas las expresiones tradicionales tienen sus propios métodos de transmisión, pero estos también van mutando y se adaptan a las generaciones. Esto se comprueba en esta familia donde, a diferencia de generaciones anteriores, ahora hay una suerte de guía por parte de los adultos; hay invitación a las niñas para que toquen el tambor macho y la totuma, o que entren a bailar, hay señales de aprobación durante la ejecución, y a los más grandes, jóvenes y adolescentes, se les hace sugerencias en el baile. Estas últimas menos frecuentes.

En relación a esto último hubo un momento muy revelador en uno de los toques donde estuvo presente un niño de cuatro o cinco años aproximadamente nieto de Guillermo. Marché estaba bailando y pareciera que hace un gesto a Guillermo (que está fuera del baile en la rueda) para que mande al niño a la zona de baile, luego mira al niño; don Guillermo se quita el sombrero, le toca la espalda al niño y empuja un poco por el hombro. El niño entra al ruedo y baila con Marché, mientras ambos adultos están muy pendientes del baile del niño. Guillermo hace contacto visual con él y le insinúa que use el sombrero, se lo pasa por detrás. El niño comprende y hace la morisqueta de pasar el sombrero por entre las piernas hacia atrás. Termina la pieza de bullerengue, el niño sale y se ubica al lado de Guillermo, éste le acaricia la cabeza en señal de aprobación por su desempeño en el baile.

De manera que actualmente en la familia Escudero los niños aprenden con una mezcla entre participación-observación y acciones de enseñanza directa, aunque considero que esta no es tan determinante como los procesos de aprendizaje autónomo por medio la presencia en entornos y acontecimientos bullerengueros.

Estrategias de la tradición (Una tradición deliberadamente cuidada)

Cuando se indaga en los factores que han permitido la conservación de un estilo, que define a la dinastía Escudero, se evidencia no solo en el modo (manera y calidad) de tocar el tambor, de bailar y de cantar, sino también en la preservación de un repertorio. Los actuales bullerengueros bien podrían cantar y tocar dentro otros temas del vasto repertorio

bullerengüero, pero siempre en cada situación bullerengüera hay un momento para el repertorio tradicional de la familia. Bullerengües como *Loro la va lorá, el armadillo, el que la debe la pague*, están en entrevistas desde 2015 y hoy en 2022 los sigo escuchando, solo a esta familia. Otros bullerengües circulan en el ámbito bullerengüero, pero no en la misma tonada, por ejemplo, *Culebra boa, Se van las cruces, Alicé, la candela del vapó*. Cuyas tonadas estilísticamente diferenciadas son interpretadas por Happy y Jhon Escudero.

Otros bullerengüeros refieren que esta dinastía se ha mantenido dentro de sus propios parámetros o criterios estéticos porque era casi una labor de los viejos.

Los mayores siempre han tenido mucho recelo al cambio, tenían una premisa que primero lo de ellos y después lo de la calle, primero preservan lo propio. Es muy difícil que los viejos estén en una rueda y les dé por hacer bases de otros lugares (Brayan Medrano, entrevista 2022).

Otro aspecto importante es ver que el bullerengüe de los Escudero logra permanecer alejado de las tendencias de baile y toque, o incluso impermeable ante las tendencias a la homogenización, porque saben **transitar entre escenarios**.

Don Guillermo mantuvo un toque muy tradicional apegado a la función del tambor dentro del ritual familiar festivo, íntimo, la función de acompañar la cantadora y todo el acontecer bullerengüero. Además, su carrera como tamborero en tarimas de festival fue corta y poco reconocida, a pesar de ser uno de los mejores.

Por su parte Jhon Jairo, sería un punto intermedio de la historia familiar, quien tuvo un tiempo de desempeño como tamborero del grupo Bananeras de Urabá en festivales, comienza a pulir un poco más lo que Guillermo les enseñó, a proyectar un poco más de fuerza, y a innovar con algunos golpes propios, pero se alejó de esos escenarios, y se dedica más a sus faenas como pescador que como bullerengüero de tarima. Él es bullerengüero en sus escenarios domésticos y familiares. Según palabras de Marché, y de otros familiares mayores Escudero, Jhon es quien ha conservado el toque tradicional de la familia, “le suena lo mismo que a Guillermo, y que a mi tío Emilio” señala Marcelina Escudero, (conversación informal, ocasión reunión familiar, 2022).

Y el otro lugar, el de Happy, quien como hijo bebió de la enseñanza tradicional de don Guillermo, conoce muy bien las bases, pero ya no se ciñe a ellas. Se puede decir que Happy ha desarrollado un estilo propio, mezclando otras influencias, buscando su propio toque versátil, bastante habilidoso en tarima, conservando cierto carácter que no deja de ser Escudero. Happy es quien actualmente quien transita en escenarios de otras formas de

circulación del bullerengue, escenarios artísticos de proyección, y culturales. Reconoce que las exigencias y los parámetros de las tarimas son otros, pero cuando se sienta a tocar en el escenario callejero con su familia, sabe qué tipo de bullerengue tocar.

Los Escudero hacen la diferencia de forma de tocar cuando están en otros escenarios que cuando están en el familiar. al reproducirlo como es tradicional en familia, lo siguen manteniendo recordando, no se pierde, pero estaría en riesgo de debilitarse y decaer, si en el entorno familiar también comienzan a llevar estilos de toque para bullerengue de tarima y no fortalecen la transmisión del legado.

Este balance podría ser aplicable al baile, ya que aprender el estilo también implicaría aprender a transitar entre escenarios como estrategia de conservación de las maneras tradicionales, al tiempo que usan estrategias del ámbito competitivo. Sin embargo, se ha notado que para los Escudero no ha sido una preocupación forjarse un reconocimiento, ni demostrar su maestría en la práctica, en festivales ni en otros escenarios de espectáculo. Marché ha sido por varias veces galardonada como mejor bailadora en los certámenes nacionales de bullerengue, pero el baile que ella hace en tarima es el mismo que realiza en escenario callejero en el entorno familiar. El baile es una expresión más cercana al contexto festivo y al sentido de goce colectivo y es posible que por eso se mantenga con sus características.