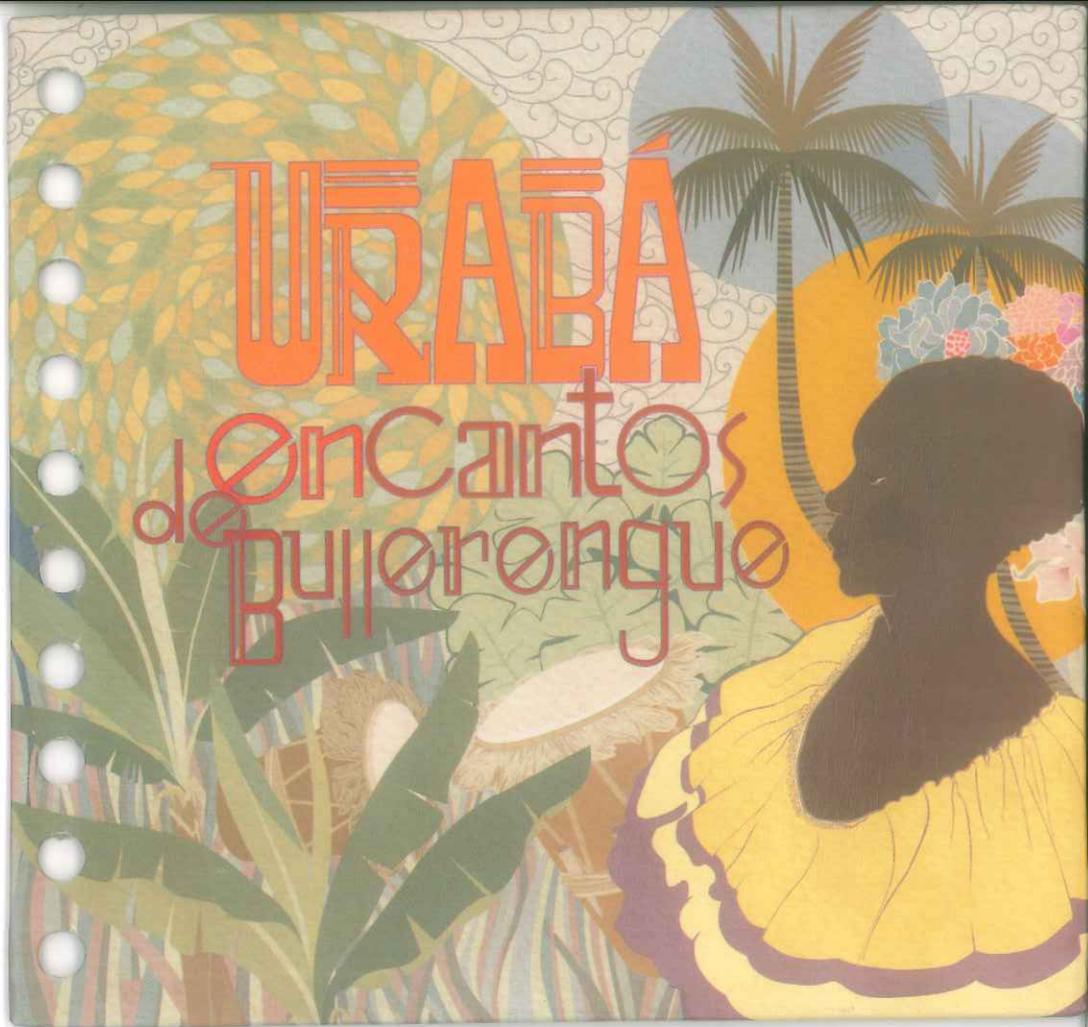


URABÁ
de Encantos
de Bujerongo



URABÁ

de Encantos
Bujerengue

María Teresa Arcila Estrada
Gustavo Adolfo López Gil
Luisa Fernanda Hurtado Escobar

Urabá en cantos de bullerengue

Agrupaciones: Auténticas Palmeras de Urabá, Conchas de Urabá, Cumbellé, Danzas del ayer, Juventud Alegre, Orgullo de Antioquia, Palmeras de Urabá segunda generación, Patrimonio Afro colombiano Bananeras de Urabá (Pabul), Renacer Ancestral, Semillero infantil Sembradores de Paz, Son Tradicional, Tamboras de Urabá.

Investigación y textos: María Teresa Arcila Estrada,
Gustavo Adolfo López Gil y Luisa Fernanda Hurtado Escobar

Grabación de campo: Gustavo Adolfo López Gil

Edición y finalización: Luis Jaime Ángel Montoya www.luisangelm.com

Fotografías: Neider Suárez Calle, María Teresa Arcila, Jhon Mario Angulo

Diseño y diagramación: Ever Armando Moncada Betancur

Corrección de estilo: Emma Arcila Estrada

Litografía: Digital Express • **Prensaje:** Colmúsica

ISBN: 978 - 958 - 5413 - 74 - 0

© María Teresa Arcila Estrada, Gustavo Adolfo López Gil,
Luisa Fernanda Hurtado Escobar

© & © Grupo de Investigación Músicas Regionales, Facultad de Artes - Universidad de Antioquia. Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia

Primera edición: Marzo de 2018

Impreso y hecho en Colombia • Printed and made in Colombia

Este es un trabajo discográfico de difusión cultural, sin ningún interés comercial

Contacto:

Facultad de Artes, Universidad de Antioquia
Calle 67 No. 53-108 Bloque 24, oficina 312, Medellín

Teléfono: (574) 219 59 85

Correo electrónico: grupomusicasregionales@udea.edu.co

Medellín, Colombia

Contenido

Presentación	5	Juventud Alegre	42
El bullerengue en Urabá	8	Orgullo de Antioquia	44
¡Una expresión viva!	16	Palmeras de Urabá segunda generación	46
Su música	19	Patrimonio Afro colombiano Bananeras de Urabá (Pabut)	48
Su baile	27	Renacer Ancestral y Semillero infantil Sembradores de Paz	50
Su llamado	31	Son Tradicional	52
Reseñas de las agrupaciones	33	Tamboras de Urabá	54
Auténticas Palmeras de Urabá	34	Referencias y Fuentes	57
Conchas de Urabá	36	Glosario	58
Cumbellé	38	Contenidos de los CD	62
Danzas del ayer	40		

Presentación

Las piezas musicales reunidas en estos dos discos compactos son una muestra de los cantos que componen e interpretan, hoy en día, las agrupaciones de bullerengue de Urabá. Ellas fueron grabadas en campo durante los tres últimos meses de 2017, como parte del inventario participativo del bullerengue en Urabá, un proyecto propuesto y realizado por nosotros, investigadores de la Facultad de Artes (grupo Músicas Regionales) y del Instituto de Estudios Regionales (grupo Rituales y Construcción de Identidades) de la Universidad de Antioquia, financiado por el Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia (ICPA), con recursos IVA a la telefonía celular y con el respaldo del municipio de San Juan de Urabá. Ellas resumen y con ellas documentamos el dinamismo que esta expresión musical, dancística, cultural y festiva exhibe en la actualidad.

Por respeto, y buscando minimizar el impacto que este tipo de intervenciones tecnológicas tiene en las agrupaciones, la grabación se realizó con un criterio esencialmente documental. Es decir, la captura se hizo en vivo, sin desconfigurar la propuesta escénica habitual de las agrupaciones, en sus propios espacios, y con las limitaciones técnicas

y de recursos que tiene este tipo de proyectos de campo, pero apostándole a un documento lo más óptimo posible dentro de dichas circunstancias. Un criterio similar se mantuvo en el proceso de edición y masterización de las obras: se normalizaron los volúmenes, se atenuó el ruido externo y se balancearon las mezclas, dentro de las posibilidades técnicas que el registro ofrecía. Siempre con la idea de privilegiar la sonoridad propia de cada conjunto.

Esta recopilación la dedicamos con todo nuestro afecto a las agrupaciones que participaron en este Inventario del bullerengue, como gesto de agradecimiento por su generosidad y apertura. Podríamos agregar que fue producida para ellos y por ellos; que es un regalo que le hacemos a cada una y a todas en conjunto. Porque les permite mirarse, reconocerse y alegrarse con su bullerengue, a cada integrante, auto valorarse como artista y a todos, identificarse como urabaenses y como afro descendientes. En tal sentido, ni los autores ni las instituciones patrocinadoras del proyecto buscan retribución económica por este producto cuyo propósito fundamental es la devolución de resultados de investigación a las comunidades portadoras y la divulgación académica – cultural.

De los 14 grupos de bullerengue consolidados existentes actualmente en Urabá,¹ esta grabación incluyó a 11 de ellos;² la mayoría de los

1. En los municipios de San Juan de Urabá, Arboletes, Necocí, Turbo, Apartadó y Chigorodó.

2. Por motivos diferentes en cada caso no están presentes las agrupaciones Bullerengue Tradicional (San Juan de Urabá), Brisas de Urabá (Turbo) y Bulla y Tambó (Chigorodó).

cantos grabados son inéditos y originales de la agrupación que los interpreta, con algunas excepciones que se indican en la ficha técnica; la selección fue efectuada por ellos mismos, con la única solicitud de nuestra parte que interpretarían solamente una pieza por cada variante del bullerengue (sentao, chalupa y fandango). Se incluyen, además, en esta muestra, el grupo juvenil Renacer Ancestral y el semillero infantil Sembradores de Paz, del corregimiento de Uveros, como un reconocimiento a la ONG Música por la Paz, que le ha apostado a la formación musical de los niños de San Juan de Urabá.

Afectuosamente,

María Teresa Arcila
Gustavo Adolfo López
Luisa Fernanda Hurtado

El bullerengue en Urabá

Desde mediados del siglo XIX varias oleadas de gentes del nororiente del Caribe colombiano han llegado a Urabá. ¡Con ellos desembarcó el bullerengue!

La razón principal de tal flujo poblacional fue el comercio, que desde fines del siglo XVIII se entabló entre Cartagena y Quibdó, a través del río Atrato, ya que por vía marítima se transportaban las mercancías que abastecían las minas de oro del Chocó, las que se pagaban con el mineral extraído con fuerza de trabajo esclavizada. Varios asentamientos costeros emergieron de las paradas de descanso que hacían las embarcaciones en las costas del golfo de Urabá. Otra razón para esa movilidad fue la abolición legal de la esclavitud en Colombia ocurrida en 1852, lo cual alentó algunas migraciones de libertos (Osorio, 2006, 77) en busca de una vida independiente. Una nueva oleada se produjo a fines del siglo XIX, cuando habitantes de las sabanas de Bolívar, atraídos por las posibilidades de trabajo, se asentaron a orillas del mar y, además de la pesca artesanal, recolectaron tagua, raicilla de ipecacuana y otros recursos del bosque, que fueron durante varias décadas del siglo XX, la principal actividad económica en Urabá. El

fin de la guerra civil conocida como de los Mil días, cuando apenas se iniciaba el siglo xx, cerró un intenso periodo de destrucción producido por los enfrentamientos entre facciones políticas por el destino de la nación, y arrojó una población empobrecida que buscó soluciones de subsistencia como colonos en esta región. Entre 1900 y 1930, otra oleada de migrantes llegó de las costas del Caribe colombiano y panameño, sustentada en el comercio ilegal que surgió en los nuevos puertos estimulados por la construcción del Canal de Panamá (Osorio, 2006, 78).

Toda esa población nacida en Cartagena y sus alrededores, venida de pueblos cimarrones del Canal del Dique, Montes de María y el gran Bolívar, creó asentamientos costeros donde surgieron los linajes bullerengueros que hoy conocemos en Urabá: Uveros, Mulatos, Zapata, San Juan, Necoclí, Cristo Rey, Los Córdoba (Rojas, 2009). Otro fue Damaquiel, producto de un poblamiento anterior datado durante la instauración de la república (1810-1825), cuando los únicos poblados reconocidos en Urabá eran el real de minas de Pavarandó (margen derecha del río Sucio), los fuertes del Bajo Atrato, Curbaradó y Puerto César, y este, Damaquiel, un asentamiento franciscano nombrado inicialmente Santa Ana, situado hacia las sabanas de Córdoba (Osorio, 2006, 83).

Entre los pueblos-cantera del bullerengue no puede dejarse de lado a Turbo, un caso especial en esta historia. Hacia 1835 las condiciones de comercio exigían la instalación de aduanas; producto de ello se creó una en un lugar llamado Bahía Candelaria, importante para la conformación del asentamiento, ya que hacia 1839 comenzó a

su alrededor un caserío, en la bahía Pisisí. Lo que se denominó por ese entonces distrito parroquial de Turbo, se fue configurando con habitantes del Chocó, Panamá y Cartagena, quienes se asentaron a lo largo del caño Chucunate. Se estableció allí un comercio con animales de monte, peces del mar y el producto de las siembras de arroz, ñame, yuca y plátano. Ya en los inicios del siglo xx, las labores de extracción de la tagua y el caucho movilizaron estas migraciones hacia Turbo, porque desde allí se podía establecer comunicación fácilmente, por mar, con Cartagena, Panamá y Colón, y por el río Atrato con Quibdó (Calderón Castaño, 2016, 21-22). Existe una interesante versión según la cual, Chucunate existía desde épocas anteriores a las migraciones de negros liberados de la esclavitud y a la fundación oficial del pueblo, en 1840; ¿tal vez con cimarrones de las minas del Chocó? o ¿con negros de los alrededores de Cartagena como producto de alguna de esas oleadas tempranas del siglo xix? En cualquier caso, los pescadores artesanales de Chucunate fueron durante todo el siglo xx e inicios del xxi activos creadores de bullerengue.

Los habitantes caribeños de aquellos poblados costeros localizados cerca de las bocas de los ríos Mulatos, Damaquiel y San Juan se fueron adentrando en Urabá, gracias a la navegación fluvial, lo cual conecta -aunque todavía con vacíos de información- con otros asentamientos donde se hacía bullerengue en la primera mitad del siglo xx: Micuro, pueblo donde vivió parte de su infancia y juventud Eustiquia Amaranto, el cual, según su propia versión, fue quemado por *la chusma* durante la violencia liberal-conservadora; sin embargo todavía aparece en los mapas; Puebloquemao y Churidó-Pueblo, tierra de la cantadora Rafaela Maldonado y del tamborero Jacinto Belle.

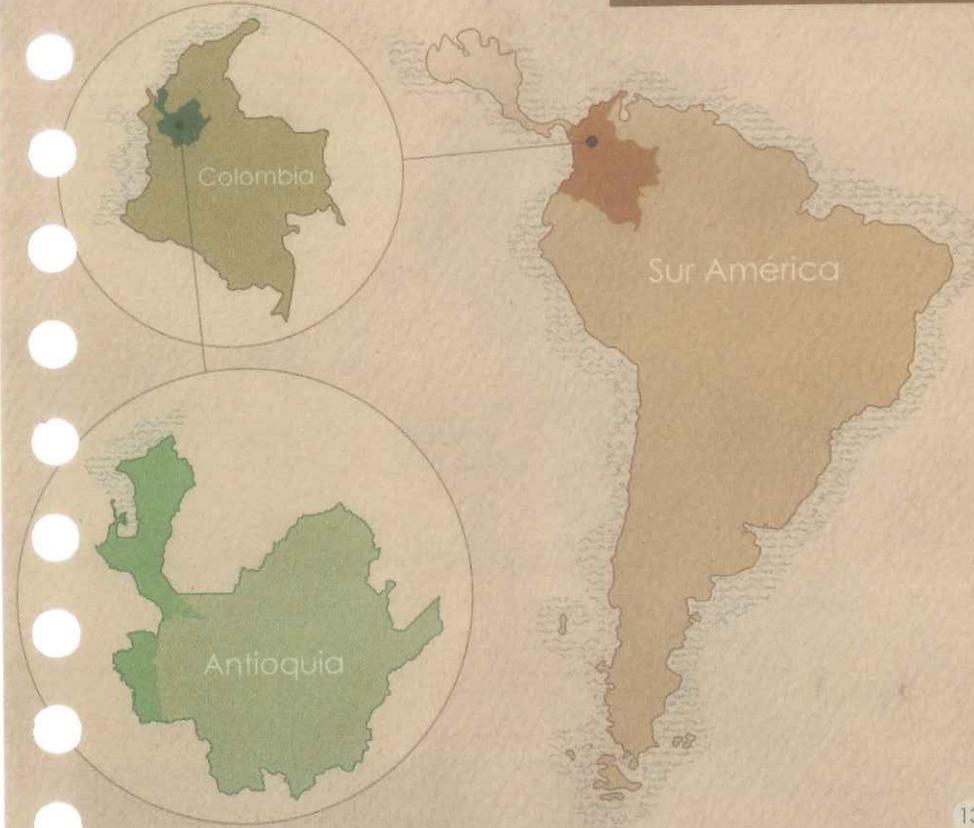
Aquel bullerengue se hacía de forma libre y espontánea asociado con las festividades religiosas³ y familiares; eran liderados por las cantadoras, por lo general mujeres mayores y ancianas que poseían saberes tradicionales (rezanderas, curanderas o parteras) y gozaban de respeto en esas pequeñas comunidades. El bullerengue se ponía en las esquinas o caminaba las calles de los poblados, y duraba dos o tres días, animado por el consumo de ron ñeque. Las generaciones se sucedían y superponían permitiendo el relevo natural, pues las jóvenes se integraban al grupo de cantadoras de la mano de sus mamás, tías o abuelas; casi podría afirmarse que era parte de la crianza.

A pesar de lo anterior, en la década de los 60 se vivió en Urabá un periodo de decaimiento del bullerengue y de silencio de los tambores que, en algunas localidades, alcanzó a durar dos décadas. Esto se produjo por la concurrencia de varios factores: la muerte de una generación de bullerengueros sin el consiguiente relevo, la desvinculación del bullerengue de las celebraciones y festividades religiosas; probablemente también, la aparición de la radio, los equipos de sonido y otras formas de entretenimiento asociadas con la distribución de la energía eléctrica. Esta crisis se buscó revertir a finales de los años 80 con la creación de los festivales, década en la que comenzó una nueva etapa del bullerengue en Urabá.

3. Las fechas de celebración religiosa eran numerosas: 1º de enero (Año nuevo), 2 de febrero (La Candelaria), 3 de mayo (Santa Cruz), 24 de junio (San Juan), 16 de julio (Virgen del Carmen), 25 de noviembre (Santa Catalina), 8 de diciembre (Inmaculada concepción), 24 de diciembre (Navidad).

Tres situaciones caracterizaron este periodo, las cuales han marcado de manera definitiva el bullerengue contemporáneo: 1) la creación de los festivales nacionales, comenzando por el de Puerto Escondido; 2) la formalización de las primeras agrupaciones de bullerengue claramente ligadas con la necesidad de una identidad que les permitiera hacerse visibles en los festivales; ello las llevó a dotarse de un nombre propio, a uniformarse, a ensayar antes de los festivales y a interesarse por administrar los recursos del grupo; para ello se creó la figura de director o representante, que reposó en cabezas masculinas quienes asumieron las relaciones hacia afuera, eso sí, respetando a las antiguas *jefas*. Más tarde vendrían algunas preocupaciones en relación con la música, entre ellas, la afinación de los coros; y 3) nueva agudización de la violencia política en Urabá, en un primer periodo como producto de la acción de los grupos guerrilleros y más tarde, de la confrontación entre guerrillas y narco-paramilitares.

Desde fines de la década de los 90, una nueva tendencia vino a incidir en el destino del bullerengue en Urabá: la creación de los semilleros infantiles y juveniles, tanto como iniciativas de personas particulares, como producto del trabajo de promoción y formación de las casas de la cultura municipales. Tal vez en 1996 o 1997 se creó en San Juan el primero, dirigido por el reconocido tamborero Emilsen Pacheco, mientras estuvo en la dirección de la Casa de la Cultura el artista cartagenero Julio Carlos Angulo. En 1999 se creó, en Chucunate (Turbo), el semillero Martina Balseiro, pero este sólo duró mientras Luis Vélez fue el promotor de cultura. Unos años más tarde (2004) se conformó en Necoclí un semillero cuyo monitor fue Reinaldo Caicedo, quien era remunerado por los padres de familia. En Arboletes





se crearon varios, en 2008, asociados con la Casa de la Cultura y se han sostenido desde esa fecha. Tres grandes efectos se han producido con esta dinámica de transmisión cultural: el bullerengue ha dejado de asociarse con los viejos y se ha vuelto asequible a todos los grupos de edad, se ha institucionalizado su enseñanza y se ha garantizado el relevo generacional.

En las dos últimas décadas se produjo la muerte y desaparición de una generación de bullerengueras (Martina Balseiro, Alfredina Pacheco, Margara Blanco, Elosa Garcés, Argenia Julio y la más reciente, Sabina Escudero), situación que, sin embargo, no ha producido las crisis que en algunos lugares se experimentaban aproximadamente cada 30 años. En la actualidad se cuenta con un intenso proceso de relevo generacional incubado en los semilleros infantiles y juveniles, que constituyen nuevas formas de trasmisión de esta tradición musical.

En este periodo, las grabaciones discográficas -como forma de difusión del bullerengue- comienzan a ser consideradas una necesidad para las agrupaciones de Urabá, lo cual implica un giro notorio, dada la importancia que la improvisación y la interpretación en vivo tienen en este género musical, estrechamente asociado con el festejo callejero. Esta necesidad ha sido estimulada por la utilización de esos medios tecnológicos por bullerengueros en otras regiones del país.⁴ En Urabá, el primero en grabar fue Emilsen Pacheco, en los inicios de la

4. Estefanía Caicedo (barranquillera), Emilia Herrera (primera grabación en 1985 con Alfredo Gutiérrez, con los Cumbiamberos de Gamero, con Pacho Galón), Irene Martínez (1981 con los Soneros de Gamero) y más tarde (década del 2000) Petrona Martínez.

primera década del 2000; luego Palmeras de Urabá con Eloísa Garcés, a través de Antioquia Vive, en 2005. Aun cuando las grabaciones se han incrementado, todavía no se han generalizado a todos los grupos.

Desde 2004 se activó la cultura en diversas subregiones de Antioquia con la ejecución del Plan departamental de cultura y la realización de los encuentros denominados Antioquia Vive, los cuales fueron un estímulo importante para las manifestaciones del arte y la cultura, entre ellas el bullerengue. Sin embargo, este proceso no se continuó y ahora se sienten los efectos negativos de la ausencia de apoyo por parte del gobierno departamental.

¡Una expresión viva!

El bullerengue que se practica en Urabá corresponde al grupo de expresiones de la costa Caribe colombiana que se ha denominado *bailes cantaos*, cuyos rasgos principales son el canto responsorial acompañado de tambores, e indisolublemente ligado al baile. Es una expresión de comunidades afro descendientes de escasos recursos económicos (pescadores artesanales, pequeños agricultores, amas de casa), que han encontrado en él un recurso para comunicar su

cotidianidad, su necesidad de reconocimiento y afirmación, y para potenciar sus espacios recreativos y de celebración.

Desde las fiestas callejeras hasta los festivales folclóricos, el bullerengue cobra vida con procesos de cambio como práctica cultural, festiva y como manifestación musical y danzada. La dinámica y la vitalidad que exhibe en la actualidad esta manifestación en la región también abre terreno a las modificaciones que se van generando en sus características formales y en su función sociocultural.⁵ Aun así, los saberes de los ancestros y los elementos de la tradición coexisten e interactúan con las nuevas prácticas y sentidos del bullerengue, engranados por un vívido afecto que se expresa tanto en los adultos y mayores como en las jóvenes generaciones.

Cuentan sus cultores actuales que décadas atrás no había que uniformarse para el bullerengue: con los vestidos cotidianos, al final de una faena de pesca, en un evento colectivo, una fiesta patronal, ante el llamado del tambor no había cantador o cantadora, bailador o bailadora que se resistiera a la *rueda*. No uno, sino varios días, y el aguardiente o cualquier licor casero no faltaba. Se bailaba con la emoción que provocaba el ritmo y se tocaba para acompañar

5. Esta manifestación –como cualquier otra– ha modificado sus características al transmitirse entre generaciones, experimentando cambios en su función social y en las motivaciones de su práctica: ya no se relaciona con las celebraciones religiosas como en la primera mitad del siglo xx; ahora, además de las fiestas callejeras y las celebraciones sociales, el bullerengue incursiona en otros escenarios de circulación, bien sea tarimas de festivales, eventos culturales de los municipios, de la industria hotelera, la empresa privada o a través de los medios masivos de comunicación.

a la cantadora y a los bailarores, tejiendo una red de sentidos e interacciones surgidos en la fiesta y por la necesidad de identificarse como grupo.

Hoy los bullerengueros lucen uniformes coloridos y se disponen en los escenarios que los festivales del género o las casas de la cultura les ofrecen para su difusión. Se le ha dado a su manifestación una dimensión cultural, lo cual es un cambio significativo, porque antes ¿quién iba a considerar cultura la *bullá* de esos negros? También hoy, nadie se resiste al llamado del tambor o a la invitación del canto y el baile, se acude a la rueda espontánea que se forma al calor de un encuentro entre amigos. En la diversidad de tonalidades de piel que se observa entre los participantes, todos lo viven con orgullo como una herencia africana, y se permite, además, la participación intergeneracional.

Antes, esta tradición se aprendía al pie de las cantadoras y cantadores, escuchándolos, aprovechando la oportunidad esporádica para participar con algún verso aprendido, hasta tener la capacidad de hacer los propios; se aprendía mirando a los *tamboleros* y escuchando con atención sus toques básicos, sus *revuelos*, *canteos* y *bajoneos*, intentando memorizar y repetir algunas frases, así fuera en los tarros para cargar el agua, en *tamburrios* de gasolina o en los tambores cogidos en algún descuido de la abuela. El recorrido se iniciaba a temprana edad, casi siempre en el espacio familiar. Hoy es posible acercarse al bullerengue gracias a las alternativas que brindan escuelas de música tradicional u otras similares, establecidas en las casas de la cultura como espacios recreacionales o de sensibilización,

que tienen la intención expresa de promover estas manifestaciones propias.

Su música

Si en algún momento su música pudo ser vista como una expresión marginal y exclusiva de personas adultas, en su mayoría mujeres, hoy, a pesar de las dificultades, se observa un claro dinamismo en grupos de adultos, mujeres y hombres, que lo practican como una necesidad vital; en jóvenes, que lo asumen de forma independiente y como medio de expresión de su realidad, y en los semilleros de niños que se recrean con su música y su baile. Con frecuencia el rol de solista era femenino y el de los tambores era masculino, no obstante, hoy es posible la participación masculina en las voces solistas y la femenina en los tambores; es decir, la observación de roles es cada vez más flexible.

En una agrupación artística la función de cada uno de sus integrantes es fundamental, y el bullerengue no es la excepción, pero también es innegable el protagonismo que tienen en las músicas tradicionales el desempeño melódico y el improvisatorio. En este caso se teje un verdadero diálogo entre la cantadora (o cantador), el tambor hembra o alegre⁶ y los bailadores: el uno invita, propone, exige,

6. El tambor hembra o alegre es un monomembranófono de vaso y fondo abierto, tensionado por cuñas, que se interpreta con las dos manos. Veinte, treinta años atrás era

el otro repica, llama, apoya, adorna, y el otro se espanta, reverencia, marca los movimientos básicos o ensaya nuevos pases. El llamador, las palmas, la totuma o el guache cumplen, entonces, la función de base rítmica, de metro y estructura de amarre para los anteriores.⁷

Igual que en el resto de la región Caribe, en Urabá se interpretan tres variantes del bullerengue: el *sentao*, la *chalupa* y el *fandango*;⁸ incluso se reconocen algunas particularidades entre localidades de la misma subregión, las cuales se explican como variantes estilísticas que identifican a sus intérpretes más sobresalientes; ajustándose en todo caso, a lo que ellos reconocen como las bases rítmicas de cada

bastante diferenciada su afinación respecto de los tambores alegres de los conjuntos de gaita y de millo. Era más alto y brillante el sonido de estos últimos y más bajo y oscuro el del bullerengue. En la actualidad, es un rasgo que tiende a pasar inadvertido por los jóvenes intérpretes. También, aunque se mantiene el protagonismo de este instrumento y la "reverencia" en el desarrollo de la interpretación, posiblemente relacionada con la importancia de este instrumento como vehículo de comunicación con los dioses y con la representación de divinidades en algunas comunidades afro, no hay una relación directa de los intérpretes actuales con este tipo de simbolismos.

7. El llamador o macho es similar al hembra, solo que de menor tamaño, y se interpreta con baquetas. Se dispone sobre las piernas del tamborero, en forma horizontal, y se combinan sonidos del parche con la madera del vaso del tambor. El parche marca el contratiempo y la madera el tiempo (incluso en ocasiones puede omitirse, y en el caso de la variante denominada fandango, se rompe este tipo de alternancia). La totuma y las palmas o tablitas (idiófono de sacudimiento y de choque, respectivamente) refuerzan la marcación del tiempo y cuando emplean guache (sonaja tubular de sacudimiento), este marca ambos tiempos. Los intérpretes de más edad en Turbo, también mencionan la guacharaca (idiófono de fricción).

8. Algunos mencionan la existencia de una cuarta variante, el porro, el cual describen como más lento que el *sentao*.

variante.⁹ El *sentao* y la *chalupa*, de metro binario y subdivisión binaria, y el *fandango* de subdivisión ternaria, que pudiera proponerse en una métrica compuesta si no fuera porque las melodías y las palmas tienden a la subdivisión binaria del pulso. Un elemento diferenciador del *sentao* y la *chalupa* es el tiempo reposado del primero y más rápido del segundo. También es característico de todos los *bullerengues* el aumento del tiempo en el transcurso de la interpretación, un comportamiento característico de músicas afro, relacionado con el propósito de un clímax general de la presentación.¹⁰

La forma responsorial de solista y coro es común para todas las variantes; el solista expone frases cortas reiterativas con ligeras variaciones melódicas y rítmicas, el coro interpreta la misma frase o parte de ella y es más preciso en su respuesta. Es notoria la libertad rítmica que se toma el solista (a pesar de la pauta rítmico métrica que mantiene el conjunto), la cual se concreta en diseños frecuentemente sincopados; este elemento puede verse como recurso expresivo, en función de la interpretación.¹¹ También en el canto se observa el cubrimiento o superposición de los modelos de llamada y respuesta,

9. Además de la base rítmica, se menciona una alternativa denominada "llenar la base", es decir, un incremento de densidad, mayor número de figuras que se puede usar en todas las variantes y los repiques o revuelos que se utilizan de acuerdo con la imaginación y el estilo de cada tambolero.

10. En otros casos se busca favorecer la potencia física o estados anímicos de trance.

11. Esta sensación de "fraseo fuera de compás" la explica List como el principio del cíclico (más que del compás) en las músicas africanas, según el cual cada parte coordina con el ciclo en conjunto y no necesariamente con pulsos particulares (List, 1994, 612). Dichos ciclos corresponden a lo que popularmente se conoce como claves.

es decir, el solista no espera que el coro le entregue la frase, sino que se anticipa; también son comunes las interjecciones, las sílabas sin aparente sentido o los denominados *lereos*.¹²

Instrumentos del Bullerengue



12. Estos comportamientos también fueron analizados por List en su investigación como propios de músicas africanas.

Bases rítmicas de Bullerengue

Versión: Flore Marina Espitia
 Grupo Son tradicional, Arboletes (Antioquia)

Sentao

Tambor Macho

Tambor Hembra

T T T C C T T T

Chalupa

M.

H.

q q q q q q q

Fandango

M.

H.

q q q q q q

T: Tapado C: Canteo Q: quemado

El canto femenino y el masculino simultáneo se dan, normalmente, al unísono, la mujer canta en su registro más bajo y el hombre en lo más alto del suyo.¹³ En la actualidad se introducen coros a dos y tres voces, lo cual es visto como algo novedoso, que se suma a la serie de cambios que se vienen dando en el género y que incluso algunos llaman la *nueva ola*, lo cual permite hacerlo más comercial.

Otros cambios tienen que ver con la renovación del repertorio y con la figura del compositor, como creador de nuevas melodías y letras, a pesar de que una gran mayoría reconoce que su esencia está en la improvisación o *verseo*, pues las obras se recrean en cada interpretación.¹⁴ Sentirse compositor es una situación relativamente reciente en esta práctica musical, y puede explicarse desde distintos ángulos, pero uno fundamental es la incidencia de los medios de comunicación masiva, en particular de la industria discográfica. En el medio de la grabación es donde empieza a preguntarse por el "dueño de la obra", y muchos temas que hacían parte de los repertorios ancestrales y circulaban de una región a otra en las voces de las

13. A juicio de List, esta característica es propia de culturas musicales del oeste africano (List, 1994, 590-632).

14. Además de los aspectos señalados, las dinámicas de cambio en el bullerengue han afectado otros elementos de la interpretación musical (reducción de la duración de las interpretaciones, aceleración de los tempos, mayor despliegue del tambor hembra —exceso de revuelos—, implementación de arreglos —cortes, coros afinados y a varias voces, preocupación por aspectos de la voz cantada, intención de hacer fusiones—). La competitividad entre las agrupaciones, cierta uniformización de aspectos musicales y del baile por los reglamentos de los festivales, que contrasta con la espontaneidad y el carácter improvisativo que, en general, exhibía el género.

cantadoras y cantadores, comenzaron a figurar con autores; estaba de por medio la situación económica, la posibilidad de obtener algunos beneficios y por qué no, algún prestigio.

Una mirada general a los versos del bullerengue devela elementos estructurales del romancero hispano ibérico mezclados con formas responsoriales africanas. Este aspecto de la construcción de las letras también es un elemento diferenciador en las variantes, pues cada una exige un tipo de verso, pero todos aluden a hechos sencillos de la vida cotidiana de sus creadores, a sus actividades económicas, a la fauna, la flora, las relaciones que se tejen en su entorno, a los hechos sociales de sus comunidades, a la forma de ver, de pensar y de relacionarse con su mundo. (ver ejemplos en la siguiente página)¹⁵

15. En las tres variantes se puede observar la cuarteta completa, sobre todo al comienzo de la canción, y con mayor frecuencia en el *sentao*. Esta también se puede encontrar intercalada entre los versos del solista (S) y la respuesta del coro (C). Otra opción para alternar son los versos pareados o individuales, bastante común en la *chalupa*.

S: Que te vaya bien
Que te vaya bien
Que te vaya bien Eloa
Que te vaya bien
C: Que te vaya bien
Que te vaya bien
Que te vaya bien Eloa
Que te vaya bien
Ay Juanita me dio una flor
Su mamá la regañó
Amarilla estaba ella
Que la flor que ella me
dio

Que te vaya bien
Que te vaya bien
Que te vaya bien Eloa
Que te vaya bien...

(Que te vaya bien,
sentao, composición de
Eloisa Garcés).

S: ay culebra boa matandó
C: Culebra boa matandó
(Bis)

No me voyas a picar
Culebra boa matandó
Mira que yó soy la contra
Culebra boa matandó
De culebra mapaná
Culebra boa matandó...

(Culebra boa matandó,
chalupe tradicional).

S: Guacamayo prieto
Pájaro lindo
Se sube a la rama y
Se roba un tamarindo
C: Guacamayo prieto
Pájaro lindo
Se sube a la rama y
Se roba un tamarindo...

(Guacamayo prieto,
tandango tradicional).

Su baile

Cuando un cantador o una cantadora comienza un bullerengue expone la tonada para que el coro sepa cómo responder, el llamador hace sus tres golpes y el alegre le responde para darle vida al sentimiento del cantador, que ahora es colectivo. Entra una bailadora que se pasea por la rueda disfrutando del sonido envolvente, lo que invita a algún bailador a acompañar ese baile que expresa la música, de carácter festivo con temáticas de enamoramiento en la interacción de la pareja. Es un baile de relevo en el que tanto él como ella pueden ser reemplazados por otro y otra que toman su lugar, y esto se sucede hasta que termina la pieza.

Los pasos básicos responden a las variantes musicales. Para el *sentao* y la *chalupa* el motor del movimiento es la circularidad de la pelvis que marca el sonido del llamador y la marcación binaria de los pies dentro del tiempo musical o el pulso.¹⁶ Es diferente en el *fandango*, donde los pies realizan una marcación ternaria sobre la base musical, y no hay un único paso durante el toque, sino varios, que conservan dicha marcación.

16. En el *sentao* y la *chalupa* esta marcación binaria corresponde a llevar el tiempo fuerte con la pisada de un pie, y el contratiempo (el toque del llamador) con la llegada del otro. En el *fandango* el balanceo de la pelvis pierde su circularidad para responder naturalmente a las acciones de las piernas.

Pero la riqueza del baile en el bullerengue va más allá de la ejecución rítmica de una base y se expresa en los gestos y movimientos llamados *morisquetas* y *pases*, interacciones entre los bailarines y de ellos con el tambor, y una serie de códigos visuales que las parejas despliegan durante el baile.

Repica el tambor llamando la atención de la bailadora y ella acude a su llamado acercándose y haciéndole una reverencia o animando al tamborero. Al mismo tiempo el bailarín va por ella, (hace el *quite*) la trae de nuevo y hace todo tipo de gestos y pases para mantener su atención. El baile del hombre es estrepitoso y cargado de *morisquetas*, mientras ella tranquila "le coquetea al *tamborero*, va y le tira un beso, le coquetea al bailarín, le alza una ceja..." como referencia Dina Luz Suárez hablando de la gestualidad de la bailadora.

Los gestos del baile se relacionan con dos temas básicos. Uno, la fertilidad de la mujer expresada con sobijos del vientre, círculos con las manos a la altura de la pelvis, manos que se colocan en la espalda baja y alrededor de los senos, de los que -se dice- tienen que ver con los dolores del parto o de la menstruación cuando la mujer está entrando a la pubertad. El otro está relacionado con el coqueteo entre la pareja de bailarines y la interacción que estos tienen con el tambor.

Como se dijo anteriormente del canto, el baile también es creación al instante a partir de la música, por lo cual el cuerpo y el rostro buscan expresar aquello que les transmite la voz del cantador, los toques del tamborero, la respuesta de los coros e incluso los *guapirreos*. Por eso, más que la competencia entre bailarín y tamborero por enamorar a la bailadora, se crea una conexión importante con la música: con

el tambor y sus toques, más que con la persona que lo ejecuta. Esto conlleva una interacción de doble vía: el tambor le da vida al baile, apoya las morisquetas del hombre, los espantos de ambos y el diálogo entre ellos; pero estos también animan y le piden al tambor o incluso lo regulan. Los bailadores no solo conocen los toques del tambor e identifican sus llamados, sino que establecen una comunicación visual con el *tambolero*, interactúan y aportan en el momento mismo en que se hace el bullerengue. Por ello se llega a afirmar que "a un buen *tambolero* lo hacen la bailadora y el bailaror, porque ellos son los que le exigen al tocar" (Grupo Palmeras, taller de música y danza, Necoclí, 2107).

Cada bailaror o bailadora posee su propia expresividad, sus juegos con el cuerpo y expresiones del rostro, usos del sombrero o la falda, aspectos que puede desarrollar hasta convertirlos en un sello particular. Esa capacidad de ser singular en el baile responde, también, a la diversidad que emerge en la manifestación: cada agrupación tiene un estilo reconocible que la distingue de las demás; así se conservan e identifican los diferentes toques y formas de hacer bullerengue entre localidades de Urabá.

PÁGINA SIGUIENTE. Baile de bullerengue, semillero infantil Sembradores de Paz. Corregimiento Uveros, San Juan de Urabá 2017.



Su llamado

¡El bullerengue llama! dicen sus intérpretes. Su voz fuerte, sensible, dolorida, quizás áspera, ha acompañado la travesía costera de comunidades afro descendientes desde Barú, Cartagena y otras regiones del departamento de Bolívar hasta Urabá, en busca de mejores condiciones de subsistencia; es una voz con ecos de resistencias y solidaridades palenqueras, de tradiciones ancestrales; una voz que persiste y se renueva, que no se deja opacar por la potencia de los picós, de géneros comerciales como la salsa, la champeta o el reggaetón; una voz que, a su manera, no renuncia a la crítica por la marginalidad, la pobreza y los conflictos sociales que se vuelven eternos; una voz que continúa a la espera de ser escuchada, valorada y quiere posicionarse como un símbolo de la región; un canto que por encima de todo reivindica la alegría, el goce, la vida.

Rosonñas de las
agrupaciones



Autenticas Palmeras

En el año de 1988 se conformó Palmeras de Urabá como agrupación, con apoyo de la administración municipal, paralelo a la instauración del Festival de Bullerengue de Necoclí bajo el mandato de la primera alcaldía de elección popular de Ismael Porto. Su primer director fue Abelardo Maturana y su primera cantadora Fidencia Simanca Díez. Años más tarde Eloísa Garcés, nacida en el corregimiento de Zapata, se consagra como la segunda cantadora de Palmeras de Urabá con su primera composición El palo e' Juana Miranda en 1998.

En 2005 el grupo fue reconocido con el Premio a las artes y las letras, otorgado por la gobernación de Antioquia. En 2008 se presentó por primera vez en la Feria de las Flores de Medellín en la Negra Noche. En 2009 enfrenta un momento crucial con la muerte de Eloísa Garcés (26 de febrero 2009); su hija Darlina Sáenz la sucede como la tercera cantadora. En el año 2012 realizan su primera grabación musical denominada A golpe de tambó, proyecto de Konn Records, Fair Tunes Colombia y el productor Mauricio Araya, compuesto de 12 piezas en un CD doble. En 2014 viajan a Argentina, gracias a un estímulo de circulación obtenido en las convocatorias del ICPA. Decisiones tomadas por terceros, con motivo de este viaje, agudizan ciertas diferencias internas, situación que, finalmente, conduce a la división y la consecuente formación de dos agrupaciones, en el año 2017.

Participaron en esta grabación: Jorge Luis Pérez (cantador), Fabián Oviedo (cantador), Carlos Carrascal (tamborero), Reinaldo Caicedo (director), Janio Torres, Zunilda Caicedo, Miguel Ángel Durango, María Oyola, Liri Luz Murillo, Roberto Simanca, Ana Garcés (compositora), Lidis González y Felisa Moreño.



Conchas do Urubá

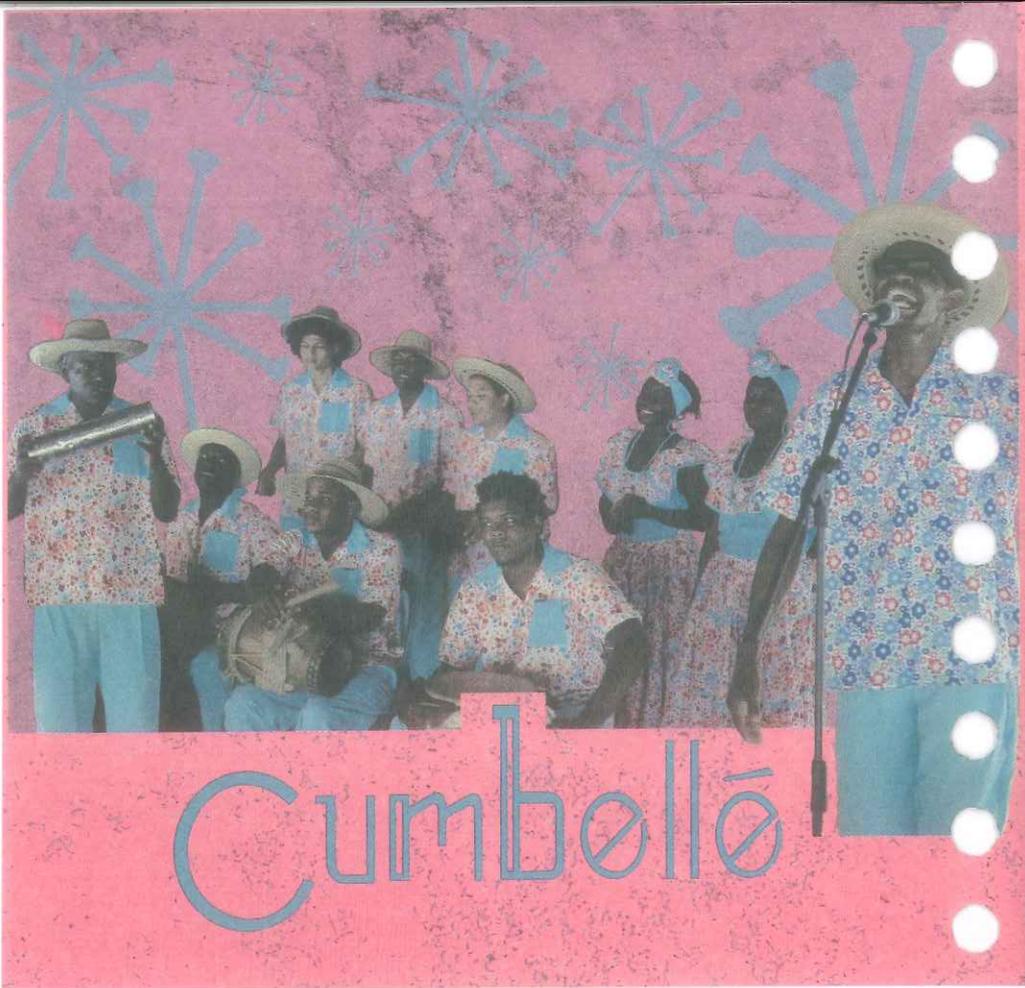
En 1997 comenzó su trabajo la agrupación Conchas de Urabá, y con ella iniciaron Felicidad Machado, Dina Luz Betancur, Yoana Gamboa, Jhonny Rentería, Yovani Mena y Brayan Medrano. Esos años fueron de lucha continua por mantenerse.

Con el trabajo de formación promovido por la casa de la cultura llegaron a Apartadó monitores que aportaron a la formación de los jóvenes, lo cual estimuló el bullerengue de forma importante. En 2016, Conchas de Urabá llegó a tener 35 integrantes, por lo cual se decidió fraccionarlo. De ahí salió el grupo Alma Negra.

Composiciones: Corazón de fuego, Para qué viniste, Hoy por hoy, Pat'e perro, Conchit'e coco (Eloísa Garcés).

El grupo no tiene grabaciones anteriores.

Participaron en esta grabación: Brayan Medrano (cantador y compositor), Claribel Cuello, Jacinta Herrera, María José Algarín, Luisa Fernanda Pabón, Carmenza Godoy, Luris Quejada, Marlen Moreno, Ruth Correa, Joan D. Martínez (tambolero), Paula A. Jordán, Carmen Miranda, Laura Bello, Diógenes Martínez (tamborero, director).



Cumbolló

En 2010 nació Cumbellé (cumbiamba y bullerengue) por iniciativa de un grupo de trabajadores jóvenes de la escuela de música del municipio de Turbo. Surge como una agrupación de bullerengue contemporáneo que se destaca por su énfasis en el trabajo de las voces. Ha participado en diversos festivales y en varias ocasiones ha sido catalogado como grupo revelación, que ha impactado por su juego de voces y cortes de percusión. En 2015, Cumbellé hizo la primera grabación, el álbum denominado Dando Palo, donde propone un bullerengue rico en armonía, textura, acople y dinamismo.

Participaron en esta grabación: Carlos Mario Cuesta "López" (director), Yarley "Happy" Escudero Castillo (cantador), Mirelis Acosta Mosquera, Feliciano Blandón (tambolero), César Rodríguez, Jefferson Casas Cardona, Xiomara Valderrama, Ana María Úsuga Valderrama, Sara Alexandra Rivera Reyes, Beatriz Berrio, Niver Alexander Hurtado.



Danzas del ayer

Esta agrupación surgió en 1990, a partir del proceso de reorganización del bullerengue en el municipio de Chigorodó, que contó con la participación de Inés Morelos, Carlos Manco (tamborero y monitor) y Américo González (joven cantador). Han participado en los festivales nacionales de bullerengue de María la Baja desde el año 2000 y en diferentes eventos en Medellín y Santa Fe de Antioquia.

Dos hitos importantes en su proceso han sido la muerte de las bullerengueras Pródiga Torres, en 2010, y de Argenia Julio, en 2014. En la actualidad está bajo la dirección de la cantadora Liria Julio y cuenta con apoyo de la casa de la cultura municipal (los grupos de antes funcionaban de manera independiente).

Algunas composiciones importantes para esta agrupación son: De generación en generación, Chigorodó es bonito, Urabá, Virgen del Carmen, A la feria de las flores, El homenaje (recuerdo de todos los bullerengueros de Chigorodó, obra ganadora en María la Baja 2007); África es (2010), todas de la autoría de Liria Julio. No han realizado grabaciones profesionales de sus obras. El grupo ha servido de escuela, y como una sana alternativa para los jóvenes.

Participaron en esta grabación: Liria Julio Mejía (cantadora), José Aimar Zumaqué (tamborero, bailador), Farith Urrego Rivas, Inés Morelos González (cantadora), María Seneide Cantero, Faustina Palencias Miranda, Marticela Cortez.



Juventud Alegre

Agrupación de San Juan de Urabá, fundada en el año 2007 por iniciativa de Alfredina Pacheco (fallecida en 2013) y su hija Keidy Villa, quienes se propusieron conformar un grupo juvenil. Se desprendió de la dinastía bullerenguera de los Pacheco y su grupo Bullerengue Tradicional, en la actualidad cuenta con apoyo de la casa de la cultura. Ha participado en los diferentes festivales del género y mencionan como presentaciones memorables su inicio en Puerto Escondido y Necoclí, su tercer lugar como agrupación y primer lugar de su bailador y bailadora en María La Baja, así como su representación en el municipio de Concepción, en Antioquia Vive, evento del Instituto Departamental de Cultura de Antioquia.

Algunas obras representativas de esta agrupación son: Bonito pa' cantar y No tengo p' onde coger (Oneris Ibáñez), Me voy para la rueda, Estoy enamorado, Esto se tiene que beber, Dónde está Amaranito, Niño llorón (Esmith Rivera), Mi pescadito, Tamborito pa' l festival, La reina de México o Virgen de Guadalupe, Así se baila el fandango (Wilfrido Valdelamar).

Está dirigido por Marino Sánchez y Wilfrido Valdelamar.

Participaron en esta grabación: Angie Guzmán, Verusca Furnieles, Oneris Ibáñez (cantadora y compositora), Luis F. Bravo C., Elcy Zúñiga, Luis Carlos Zúñiga, Samuel Julio, Mario Simanca, Mario Valencia (tambolero), Esmith Rivera Márquez (cantador y compositor) y Wilfrido Valdelamar Barrera (cantador, compositor y director).



Orgullo de Antioquia

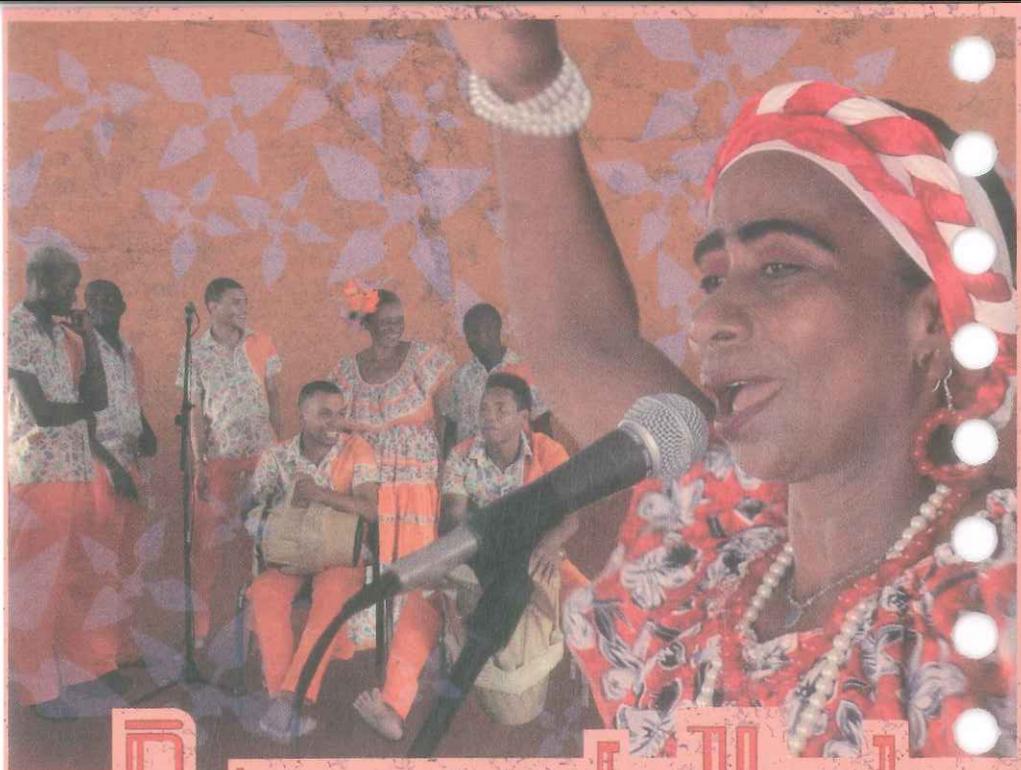
Al finalizar la década de los 80, los descendientes de tamboreros, cantadores y cantadoras de los linajes Teherán y Valencia del grupo tradicional de Arboletes crearon el grupo Orgullo de Antioquia, el cual se vinculó a los festivales de bullerengue y participó por primera vez en el Carnaval de Barranquilla en 1989.

En la década de los 90 sobresalieron Luz Marina Flórez (+) descendiente de los Valencia, y los hermanos Fredy y Ever Suárez quienes se desempeñaban como cantadores, al igual que su mamá, Delfina Cocha. Por distintas razones, los Suárez Cocha quisieron conformar un grupo independiente conservando el mismo nombre, Orgullo de Antioquia, y se separaron del anterior. Hasta hace pocos años, Ever Suárez fue la voz líder del grupo y también su director.

La agrupación posee una forma tradicional de relevo generacional formando a sus integrantes -cantadores, músicos y bailarines- de manera preferencial entre su propia red de parientes.

Obras recientes: El agua se va acabá, Vuelo a mi palomar (fandango, Damar Guerrero); El sapo será jirafa (sentao), Vamos para Arboletes (chalupa), Un bullerengue en el cielo, Tengo un sentimiento grande, Colombia pide la paz (Ever Suárez).

Participaron en esta grabación: Ever Suárez Cocha (director y compositor), Delfina Cocha (directora suplente), Dina Luz Suárez Cocha (bailadora y coro), Alejandrina Reyes, Damar Guerrero Suárez (cantadora y compositora), Yarli Martínez, Venus Paternina, Keilly Guevara, José Luis Velásquez, Yefren Suárez, Jorge Andrés Suárez y Melquin Suárez.



Palmoras de Urabá

segunda generación

Esta agrupación de bullerengue se desprende del tradicional grupo Palmeras de Urabá. Varios exintegrantes se proponen conformar este grupo, el cual se encuentra adscrito a la Casa de Nuestras Culturas. Acoge y representa a una joven generación del bullerengue de Necoclí, bajo la dirección de Andrea Villalobos. Su cantadora principal es Darlina Sáenz Garcés.

Participaron en este registro: Darlina Sáenz (cantadora y compositora), Celina Gómez G., Francisco J. Álvarez, Brayan A. Medrano, Jherson Serna Mena (cantador y compositor), Arley Alejandro Díaz Ramos (compositor, Luis Javier Agame Sáenz, Juan Luis Pérez, Jhon Anderson Valencia Mena, Daniel Caicedo.



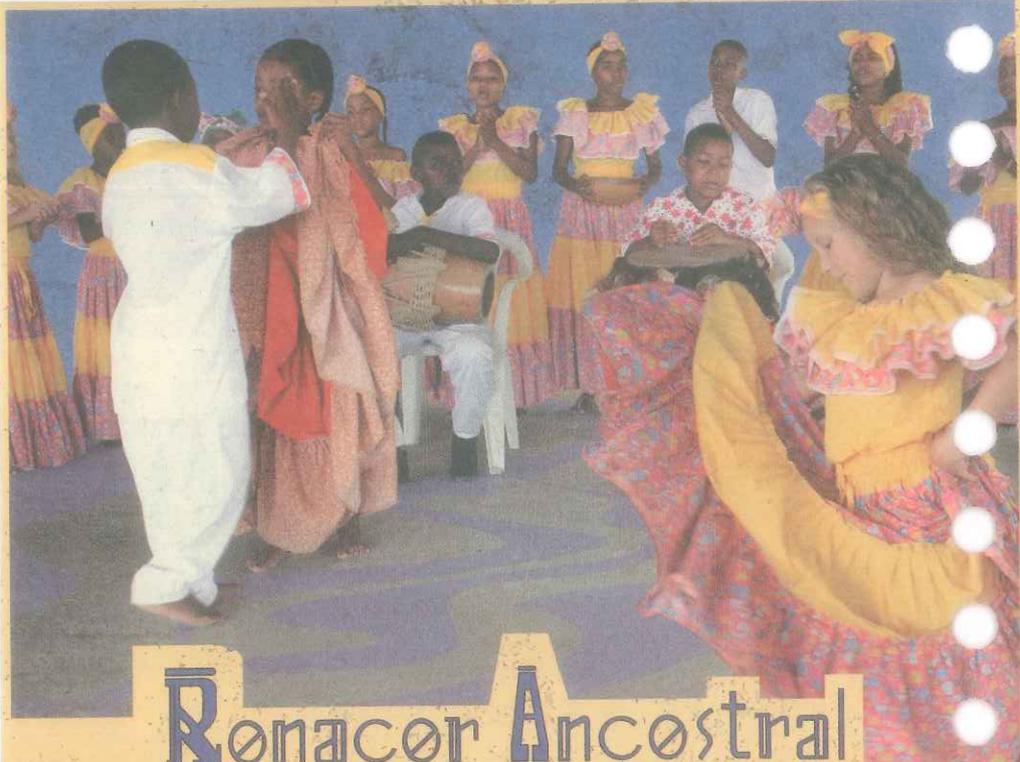
Patrimonio Afro colombiano
Bananeras de Urabá (Pabut)

La trayectoria histórica del grupo Bananeras de Urabá se remonta a los inicios del siglo XX, donde en el sector de Turbo llamado Chucunate, los pescadores, después de terminar sus labores, formaban ruedas de bullerengue acompañados de las mujeres. Todos sus habitantes tenían relación con esta manifestación, y es en ese contexto donde se posiciona la familia Escudero como dinastía bullerenguera, la cual compone la mayor parte de la agrupación.

Desde mediados del siglo XX hasta sus respectivas muertes, las voces de Mauricia Bello Miramón y de Martina Balseiro Blanco lideraban el canto. Luego las sucedió Sabina Escudero Bello hasta su muerte en el año 2016, un suceso triste para la agrupación y para el bullerengue de Urabá.

Esta es una de las agrupaciones tradicionales que ha sido insignia no solo de Turbo, sino de toda la región Caribe, por el legado de saberes ancestrales que se manifiesta en su particular forma de hacer bullerengue.

Participaron en esta muestra: Hameth Enrique Valdez (director), Alonso Murillo, Jhon Fredy Sánchez, Yiceth Escudero (cantadora y compositora), Jhon Jairo Escudero Murillo (cantador y tambolero), Guillermo Escudero Bello, Jhon Lader Beitarr, Cipriana Castillo, Victoria Córdoba, Nerly Ester Rodríguez, Ana Asunción Murano, Edwin Sánchez Valdez, Jorge Eliécer Leudo Escudero (guachero), Enriqueta Valdéz (cantadora), Marcelina Escudero Bello, Juliana "Chana" Castillo Mejía.



Ronacor Ancestral
y Somilero infantil
Sombradores de Paz

Más que una agrupación estable, se trata de un proceso formativo que se inicia en el corregimiento de Uveros, San Juan de Urabá, en el año 2011, bajo la tutoría de Haroun Valencia, como extensión del trabajo artístico cultural propuesto desde la Casa de la Cultura municipal. El nombre de Renacer Ancestral alude a la idea de volver a hacer bullerengue en el corregimiento.¹⁹ Posteriormente, crearon el semillero Sembradores de Paz, el cual recibe el apoyo de la ONG de Medellín, Música para la paz, fundada por la cantante Rakel Cadavid.²⁰

Participaron en esta grabación, por Renacer Ancestral: Cristian Valencia Lozano, Yajaira Medrano, Brayan Minota, Mayerlis Valencia, Angie Natalia Pájaro Galvis, Deison Mendoza, Jean Carlos Pérez y Diana Meliza Medrano. Por el Semillero Sembradores de Paz: María C. Valencia O., Anyí Angulo Torres G., Jhordan Torres G., Kelis Pérez Guerrero, Juan C. Pérez Guerrero, María Elis Góez, María Herrera L., Deimer Murillo Mendoza, Ingrid Tapias López, Nicol Mestra Caucil, Luis Gómez Valdelamar, Dania Medrano Valdez, Diana Montiel Gómez, Mileth Cogollo Romero.

19. Sin proponérselo, esta agrupación rinde homenaje a una agrupación de bullerengue tradicional que existió antes en este corregimiento.

20. Sobre la iniciativa de esta ONG en Uveros, puede consultarse la siguiente dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=WniwQ7GFRBo>



Son Tradicional

Esta agrupación –una de las más jóvenes de Urabá– surgió en 2015, en Arboletes, por iniciativa de Flor Marina Espitia, reconocida tamborera exintegrante de Orgullo de Antioquia, y de Melisa Mendoza, quienes convocaron a otros jóvenes e iniciaron el grupo con siete integrantes.

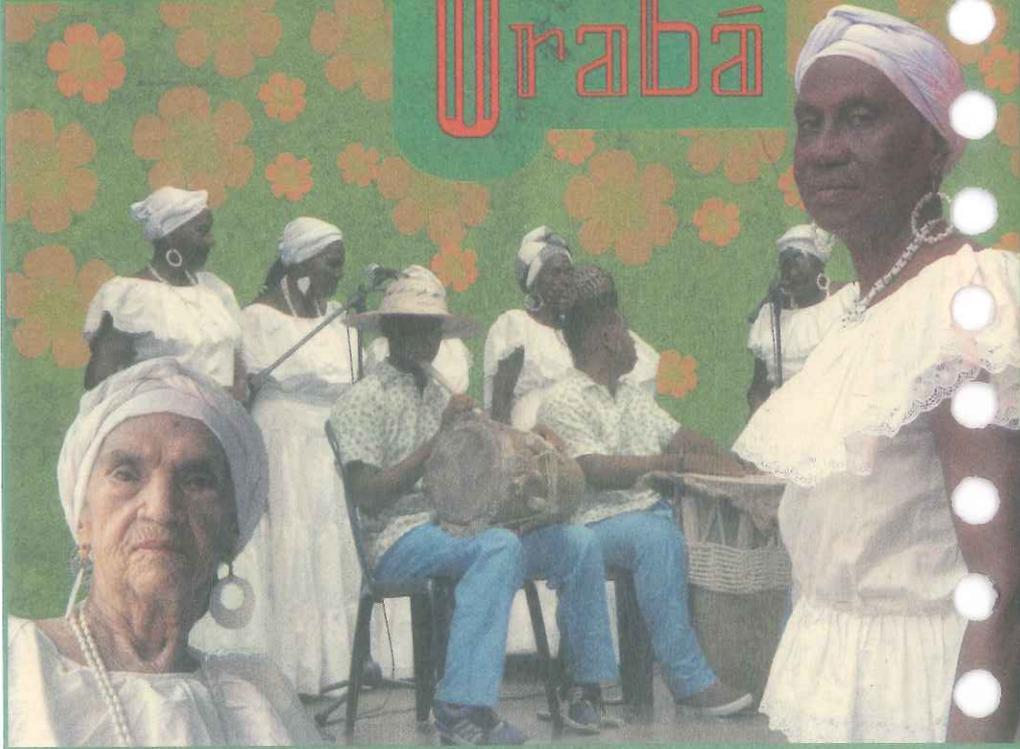
Su primera presentación fue durante la celebración del 1º de mayo del 2015. Durante ese primer año debieron sortear algunas dificultades, pues los inicialmente convocados se fueron alejando. Wilfran Rebolledo, cultor y músico, en esos momentos director de música de la casa de cultura municipal, les brindó su apoyo y pudieron reconfigurar el grupo. Ese mismo año participaron en el Festival de bullerengue de Necoclí, donde obtuvieron el tercer lugar para mejor tamborera. En el festival de María la Baja, en 2016, obtuvieron el reconocimiento como segundo mejor grupo. A fines de ese mismo año, el grupo se independizó de la casa cultura y desde ese momento han debido desplegar mucha constancia y emprendimiento para mantenerse.

En el festival de Puerto Escondido, de 2017, el grupo obtuvo el reconocimiento como mejor tamborera a nivel nacional. No han realizado grabaciones.

Obras recientes: Mi llamador (Juan Luis Guzmán), Qué bonito (Vilma Yidis Álvarez); El tiempo que se va no vuelve, Mi cantadora, Lloraba de madrugada (Esmith Rivera), María la Baja (Alex López).

Participaron por la grabación: Esmith Rivera Márquez (director, cantador y compositor), Flor Marina Espitia (cantadora y tamborera), Yaricsa Guzmán Pérez, Luis Fernando Martínez Restrepo, Rosa María Vega Cantero, Jonathan Javier Castro, Manuel Valencia, Vicente Mena S., Roquelina Julio, Daniela Julio, Keila Meza, Cristian Javier Morales Pérez.

Tamboras do Urabã



En la década de los 90 ya no se practicaba bullerengue en Apartadó, aun cuando en algunos poblados de colonos, como Churidó, Micuro, Pueblo Quemao y Riogrande, se hizo bullerengue desde comienzos del siglo XX.

Fue a fines de esta década que se organizó el grupo Tamboras de Urabá y de él hicieron parte bullerengueras como Feníncides Agámez, Emilia Morelos, Pura Valencia, Ana Lloreda, Melba Ruiz, Margarita Calle y otras ya fallecidas. Con ellas el grupo participó en el festival de María La Baja, de 1999, y ha seguido participando de manera intermitente en los demás festivales.

Hoy, esta agrupación conformada exclusivamente por mujeres, hace parte de los procesos que desde la casa de la cultura de Apartadó se llevan con los adultos mayores del municipio:

Intervinieron en esta grabación: Franci Elena Martínez (cantadora), Feníncidez Agámez, Juan Esteban Martínez (tambolero), Hermilda Guardia, Pura Valencia, María Berenice Parra, María Margarita Calle y Diógenes Martínez (director).

Referencias y fuentes

- Calderón Castaño, C. (2016). *El conocimiento tradicional de los pescadores artesanales del barrio La Playa del municipio de Turbo, Antioquia como alternativa al desarrollo. Monografía de grado presentada para optar al título de Antropólogo.* Universidad de Antioquia, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas. Departamento de Antropología. Turbo, Antioquia.
- List, G. (1994). *Música y Poesía en un pueblo colombiano: una herencia tricultural.* Santafé de Bogotá: Presencia.
- Osorio Gómez, J. (2006). *Pueblos itinerantes de Urabá. La historia de las exclusiones. Retrato.* Universidad Internacional de Andalucía, Sede Iberoamericana Santa María de La Rábida. España.
- Rojas E., J.S. (2009). *El bullerengue grande de Urabá.* En, Bulla! Emilsen Pacheco + Tradición Bullerenguera de San Juan de Urabá.
- Talleres de construcción colectiva con delegados de las agrupaciones. San Juan de Urabá, Turbo y Necoclí. Octubre a diciembre de 2017. Proyecto Inventario Participativo del Bullerengue en Urabá. Facultad de Artes, Universidad de Antioquia e Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia. Medellín.

Glosario

Bajoneo: técnica de ejecución del tambor hembra, la cual consiste en atacar con ambas manos, en posición convexa, el centro del parche, para producir un sonido opaco y grave.

Canteo: técnica de ejecución del tambor hembra, con la cual se obtiene un sonido agudo y brillante al tapar el borde del parche con una mano y percutir con la yema de los dedos de la otra.

Chusma: en términos genéricos significa multitud, montonera, gente soez. Durante el periodo de La Violencia liberal-conservadora de mediados del siglo XX en Colombia, se usó esta denominación para referirse a bandas de hombres armados -por lo general campesinos- ligados inicialmente con el Partido Liberal o el gaitanismo; posteriormente se generalizó su uso para cualquiera de los bandos (liberal o conservador) situados en la oposición dentro de la disputa por el ejercicio del poder.

Guapirreos: son los gritos, expresiones habladas de alegría que animan el canto o el toque del alegre. Por lo general, son los coristas quienes los realizan mencionando algo alusivo al bullerengue y avivando la emoción del mismo. Se gritan cosas como "¡Bullerengue, eso es!" "¡Óyelo!" "¡Ay na' ma'!" "¡Upa eh!"

Espanto: es una de las morisquetas que hacen tanto hombres como mujeres, se trata de acentos o cortes en los movimientos o en los gestos, que se relacionan con los toques del tambor, usualmente con el remate de los repiques. Sucede, sobre todo, cuando se encuentran las miradas de los bailaradores o cuando el hombre esquiva la falda de la mujer, pero también hay espanto con el tamborero. Se explica que es como decirle "Ey, yo estoy aquí", a lo que él responde con un corte o acento en el toque.

Lereo: frase melódica cantada usualmente a partir de la vocal "o" y la sílaba "le" (o leleleeee lele le...), la cual sustituye uno o varios versos de un bullerengue sentao o de un fandango. Se usa como un recurso expresivo dentro de la interpretación de la obra.

Morisquetas: juegos corporales y gestos que cada bailarador impregna a su interpretación, la mayoría de estos responden a la interacción entre los bailaradores y hacen parte del coqueteo de ambos, de la creatividad del bailarador para mantener la atención de la bailadora, la animosidad del momento, e incluso, para expresar y dialogar con lo que cada uno está escuchando.

Pases: son los pasos o secuencias de movimiento que realizan los bailaradores sobre la base rítmica, y que enriquecen la ejecución del paso base de cada variante o la marcación esencial de la música en los pies. Incluyen las acciones con la falda o el sombrero, los sobijos del vientre, las llegadas al tambor, los giros, entre otros; constituyen el elemento diferenciador del bullerengue respecto a otros bailes.

Picó: Adaptación de la palabra inglesa pickup que significa recoger o levantar. El Picó es un dispositivo mecánico que amplifica el sonido por medio de un sistema de altavoces. Se usa desde los años 50 en la Costa Atlántica colombiana.

Quites: momento del baile de bullerengue en el que el bailaror saca a la bailadora del área de interacción con el tambor y se la lleva para volver a bailar y coquetear con ella recorriendo el espacio de la rueda. También, se le llama quite al momento en que los bailarores son remplazados por otros que entran. Si una persona que está en la rueda haciendo coros y palmas entra al espacio del baile, quien está bailando en ese momento debe ceder su rol (si entra un hombre sale el bailaror, si entra una mujer, sale la bailadora).

Revuelos o repiques: denominación regional para un adorno musical. Corresponden a patrones rítmicos de mayor número de figuras (a modo de rebote), con frecuencia sincopados, que tienen un uso expresivo como adorno o frase que contrasta con la base, patrón más habitual de acompañamiento en cada variante del bullerengue.

Ron ñeque: bebida alcohólica a base de caña de azúcar producida artesanalmente en la Costa Caribe colombiana.

Rueda: forma espontánea y flexible de práctica del bullerengue que corresponde a una figura circular que se conforma alrededor de los tambores y la cantadora o el cantador. Quienes cumplen el rol de coristas son quienes delimitan espacialmente una rueda,

en la que puedan desplazarse los bailadores. Pero en realidad no existen límites pues cualquiera puede llegar y unirse a cantar y hacer palmas, y en determinado momento entrar a bailar. En la actualidad las ruedas vivifican el bullerengue como una forma de encuentro y diversión impulsada por jóvenes, que parece retomar la forma tradicional del festejo callejero en el siglo pasado.

Tambolero: conocido también como tamborero, es el nombre dado al intérprete del tambor hembra dentro de la práctica del bullerengue, en la región Caribe.

Tamburrios: recipientes en los que se transportaba la gasolina empleada para los motores de las lanchas.

Verseo: improvisación de versos por parte de la solista o el solista, en la interpretación de un bullerengue.

Contenido de los CD

CD 1

Juventud Alegre (San Juan de Urabá)

No tengo p'onde cogé.....4'17

Sentao, composición de Oneris Ibáñez Morelo, canta Oneris Ibáñez Morelo.

Así se baila el fandango.....2'56

Fandango, composición de Wilfrido Valdelamar Barrera, canta Wilfrido Valdelamar Barrera.

El niño llorón.....3'00

Chalupa, composición de Esmith Rivera Márquez, canta Esmith Rivera Márquez.

Oye Alfredina.....3'13

Fandango, composición de Juventud Alegre, Canta Daniela Julio.

Cumbellé (Turbo)

Llamador.....4'08

Sentao, composición de Yarley Escudero, canta Yarley Escudero.

Mi tambó.....3'55

Chalupa, composición de Yarley Escudero, canta Yarley Escudero.

Dame agua que tengo sed.....4'46

Fandango, composición de Yarley Escudero, canta Yarley Escudero.

Tamboras de Urabá (Apartadó)

El palo'e Juana Miranda.....1'40

Sentao, Eloisa Garcés, canta Francia Helena Martínez.

La ceiba.....1'32

Chalupa, Tradicional, canta: Francia Helena Martínez.

Renacer Ancestral (grupo juvenil, Corregimiento Uveros – San Juan de Urabá)

Yo soy el muchacho aquel.....3'47

Sentao, composición de Emilsen Pacheco Blanco, canta: Brayan Stiven Minota Campo.

Culebra boa.....4'21
Chalupa, Tradicional, canta Brayan Stiven Minota Campo.

El escudo.....4'53
Fandango, composición de Diana Herrera, canta Brayan Stiven Minota Campo.

Conchas de Urabá (Apartadó)

El día de las tres P.....3'56
Sentao, composición de Luis Alberto Julio, canta Brayan Medrano.

No se lo voy a da.....3'40
Chalupa, composición de Eustiquia Amaranto, canta Brayan Medrano.

Las calles son libres.....5'11
Fandango, Tradicional, canta Brayan Medrano.

Palmeras de Urabá Segunda Generación (Necoclí)

Bullerengue de negro soy.....3'36
Sentao, composición de Alejandro Díaz Ramos, canta Darlina Sáenz Garcés.

Juanita corta las flores.....3'41
Chalupa, composición de Darlina Sáenz Garcés, canta Darlina Sáenz Garcés.

Lereo derueda.....4'14
Fandango, composición de Jherson Serna Mena, canta Jherson Serna Mena.

Un abrazo bullerengüero.....4'45

Sentao, composición de Alejandro Díaz Ramos, canta Darlina Sáenz Garcés.

CD 2

Patrimonio Tradicional Afrocolombiano Bananeras de Urabá (Pabut) (Turbo)

Capitán Felipe.....4'13

Sentao, tradicional, canta Enriqueta Valdez.

La zorra.....4'33

Chalupa, composición de Jhon Jairo Escudero, canta Jhon Jairo Escudero.

Mi lorito.....4'50

Fandango, composición de Yizeth Escudero, canta Yizeth Escudero.

Yo quiero bailar como Marché.....4'21

Chalupa, composición de Yizeth Escudero, canta Yizeth Escudero.

Son Tradicional (Arboletes)

Que te vaya bien.....4'21

Sentao, composición de Eloísa Garcés, canta Esmith Rivera Márquez.

Santo volí volá-La penca.....3'48

Chalupa, composición de Eloísa Garcés (la primera) y Emilia Herrera (la segunda), canta Esmith Rivera Márquez.

Qué bonito.....2'48

Fandango, composición de Vilma Yudis Álvarez Baytar, canta Flor Marina Espitia.

Auténticas Palmeras de Urabá (Necoclí)

Tres golpes.....3' 36

Sentao, tradicional, cantan Jorge Luis Pérez y Fabián Oviedo Salas.

Adónde está mayo.....3'40

Chalupa, composición de Ana Garcés, cantan Jorge Luis Pérez y Fabián Oviedo Salas.

Lloro yo.....3'01

Fandango, composición de Eloísa Garcés Ladeux, cantan Jorge Luis Pérez y Fabián Oviedo Salas.

Semillero Infantil Sembradores de Paz (Corregimiento Uveros-San Juan de Urabá)

Señor gavilán.....4'43

Sentao, tradicional en versión de Margara Blanco, canta Jean Carlos Pérez Guerrero.

Máximo Yáñez.....1'40
Sentao, composición de Jhonny Rentería Martínez, canta Wilson Valdelamar.

Oye Tomás.....2'27
Chalupa, composición de Emilsen Pacheco Blanco, canta Jean Carlos Pérez Guerrero.

Danzas del ayer (Chigorodó)

El homenaje.....3'24
Sentao, composición de Liria Julio, canta Liria Julio.

Don Isaac.....2'25
Chalupa, composición de Inés Morelos Gonzales, canta Inés Morelos González.

Toca tambolero.....2'12
Fandango; Liria Julio, canta Liria Julio.

El morroco.....1'36
Chalupa, composición de Inés Morelos González, canta Inés Morelos González.

Orgullo de Antioquia (Arboletes)

Tengo un doló.....2'33
Sentao - lamento, composición de Ever Suárez Coha, canta Damar Guerrero Suárez.

La enganchá.....1'56

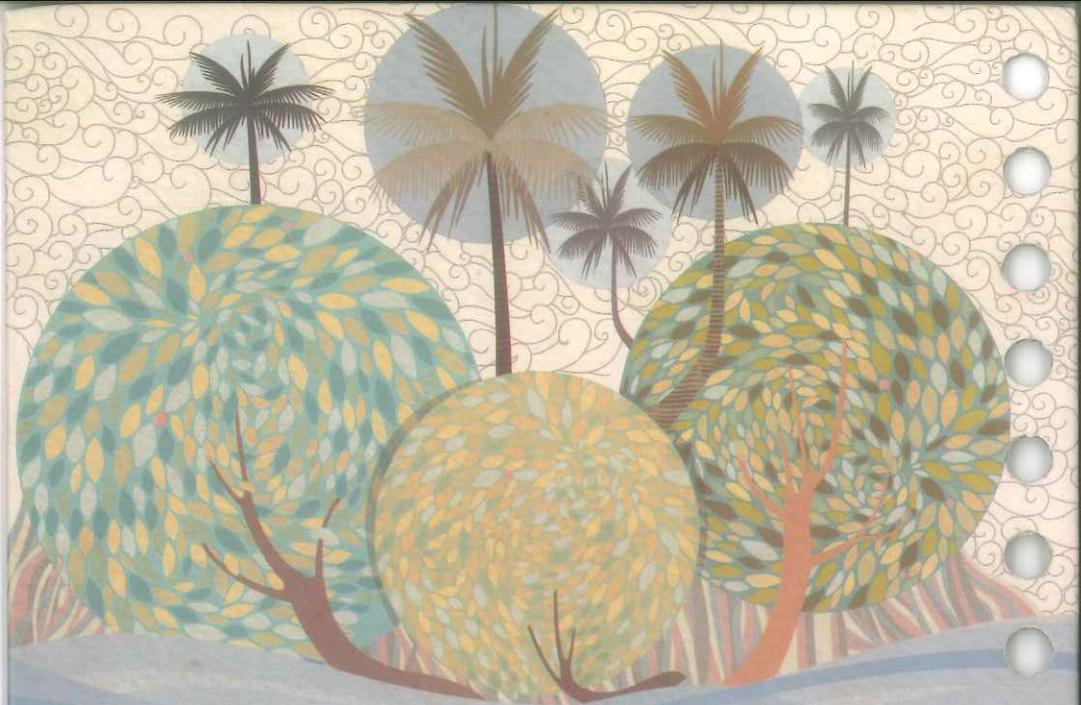
Chalupa, composición de Jorge Suárez Coha, canta Jorge Suárez.

Currucucú paloma.....2'40

Fandango, composición de Damar Guerrero Suárez, canta Damar Guerrero Suárez.

Colombia pide la paz.....3'01

Sentao, composición de Ever Suárez Coha, canta Damar Guerrero Suárez.



UNIVERSIDAD
DE ANTOQUIA



Instituto de Cultura y
Patrimonio de Antioquia

GOBERNACIÓN DE ANTOQUIA



PIENSA EN GRANDE



© & © Grupo de Investigación Músicas Regionales, facultad de Artes - Universidad de Antioquia, Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia. Reservados todos los derechos. Prohibida la reproducción con fines de lucro