

## SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DE GUSTOS Y SUBJETIVIDADES EN TORNO A UN TRÁNSITO MUSICAL: PRIMERAS NOTICIAS DE LA BULLA EN LA CAPITAL DEL PAÍS.

Sobre la construcción de gustos y subjetividades en torno a un tránsito musical: primeras noticias de la bulla **1** en la capital del país.

*Cada uno, cada uno, cada uno cada cual es*

*Cada uno, cada uno, cada cual*

*Cada uno con lo suyo*

*Cada uno, cada uno, cada cual*

*Cada uno con lo suyo*

*Cada uno, cada uno, cada cual*

*Cada uno con lo suyo hace lo que viene en gana*

*Cada uno, cada uno cada cual*

*De mi pecho hago una torre y de mi boca una campana.*

*Bullerengue tradicional*

El presente texto hace parte de una investigación realizada entre 2009 y 2012 en la ciudad de Bogotá, la cual buscó reflexionar sobre los usos y significados de una música tradicional **2** de la costa Caribe colombiana, el género musical conocido como *bullerengue*, en el contexto urbano de la capital del país **3**.

El *bullerengue* actualmente es incluido en el grupo de géneros musicales de la costa Caribe reconocidos como *bailes cantados*, lo que señala la importancia del baile y el performance como elementos de su interpretación y constitutivos de su unidad semiótica (Benítez, 2008). El género es considerado “originario” de comunidades rurales de la costa Caribe colombiana **4**, y es reconocido como una música que no existe sin su baile, siendo la ejecución musical considerada una conversación **5** establecida básicamente entre el tambor *alegre*, la “cantadora” y los *bailadores* **5**. Esta comunicación puede ser descrita como una cadena intersemiótica, en el sentido propuesto por Menezes Bastos (1998b) cuando estudia el ritual xinguano. El autor emplea la expresión para referirse al diálogo entre las diferentes manifestaciones presentes en el ritual (la danza, la plumería, el sistema de accesorios), que, bajo una perspectiva semiótica, son entendidas como discursos que se comunican entre sí, formando una misma unidad. Así, a pesar de existir una relación semántica interdependiente entre los discursos componentes de la cadena, cada componente “dice” cosas diferentes.

Dentro del *bullerengue* existen tres variables del género, el *bullerengue sentao*, que se caracteriza por las frases largas de los cantadores y por los temas melancólicos o tristes. El *fandango*, una variación más rápida que el *bullerengue sentao*, en la cual las cantadoras o cantadores usan más onomatopeyas, los conocidos “*leleos*”, que letras textuales. La tercera variable, la *chalupa*, la más rápida y festiva, en la cual sobresale el tambor *alegre*, y los cantadores tienen un papel menos importante, aunque su canto sea más enérgico de lo que es en las otras dos variables. En el *fandango* y en la *chalupa*, las destrezas de los bailadores buscan destacarse más que en el *bullerengue sentao*. En el circuito tradicional, los grupos de *bullerengue* son formados por aproximadamente doce personas, conformadas por: una voz

líder a cargo del *cantador* o la *cantadora* **6**, un coro de varias personas que responde a los estribillos y bate palmas o/y las *tablitas* **7** o *ly* la *totuma* **8**. Dos *tamboleros* **9** – uno del tambor mayor *alegre* **10** y otro del tambor menor *llamador* **11** y los *bailadores* **12** que generalmente también cantan o tocan uno de los tambores (ibíd.) **13**.

Actualmente, existen tres festivales de *bullerengue* en el país, en Puerto Escondido (Córdoba), Necoclí (Antioquia) y María La Baja (Bolívar). El foco de estos eventos es la presentación de aquellos que son considerados grupos tradicionales de *bullerengue*. A excepción del Festival de Necoclí, en los otros dos festivales los grupos, además de presentarse, también concursan por premios en distintas categorías (mejor grupo tradicional, grupo de proyección, mejor *tambolero*, mejor *cantadora*, mejores *bailadores*, etc.).

#### LOCALIZACIÓN DE LOS FESTIVALES NACIONALES DE BULLERENGUE



Sin embargo, en este texto no es el *bullerengue* como género musical el que es considerado como objeto de estudio; el foco de la etnografía más amplia en la que se enmarca esta investigación es el universo poco conocido de la manera como se dan estos tránsitos musicales. Lo que me interesa aquí es evidenciar específicamente los intereses ligados a una emocionalidad que lleva a los músicos de la ciudad a la apropiación del *bullerengue* y en un sentido más amplio a la construcción de su identidad como músicos y sujetos. Se trata de una idea de apropiación entendida no como una posición pasiva de recepción ni como una usurpación de una música ajena, sino, en palabras de Chartier (1992), como un movimiento activo de lectura de un texto – el *bullerengue* – por otro. Es decir, un movimiento que introduce la reinención y, por lo tanto, la creación de un texto renovado con cada nueva lectura de los sujetos lectores, en este caso, de los músicos en Bogotá.

Inscrita en la perspectiva de una antropología de la música, esta etnografía pretende superar la antinomia de las aproximaciones de la música como sistema que separa lo fonológico-gramatical (la “música”) y lo semántico (la “cultura musical”) (Menezes Bastos, 1999). Así, esta investigación no se propone “el estudio de la música en la cultura” (Merriam, 1977), proposición que desarticula las categorías que abarca, sino el estudio de la música como cultura, que informa sobre otros sistemas de la vida sociocultural (Menezes Bastos, 1995). En esta etnografía, la música será entendida “[...] como cualquier universo cultural, por principio aquí será siempre tomada como congénitamente ligada a la corriente infinita de dominios de sociabilidad [...]” **14** (Menezes Bastos, 2004, p.7). Hay que señalar, de este modo, que tomar las construcciones musicales como procesos sociales y culturales implica la articulación de la categoría analítica de música para tratar de dinámicas que, más allá de su sentido estricto, hablan de otros fenómenos en la sociedad bogotana, colombiana y, por supuesto, latinoamericana (ibíd., 1995).

## 1. Hacia un breve contexto musical bogotano

Entender las particularidades del fenómeno de apropiación del *bullerengue* en Bogotá exige dar una mirada a la trayectoria musical de la ciudad en los últimos tiempos. De esta manera, partiendo de un rápido y sucinto recorrido histórico, se puede decir que las transformaciones musicales en la ciudad presentan elementos que van más allá de la música en su sentido estricto.

Para ello hecho mano de la percepción de la ciudad y del fenómeno de apropiación por parte de uno de los personajes claves para la entrada del *bullerengue* en Bogotá: Emilsen Pacheco, *tambolero* del *Grupo Tradicional de Bullerengue de San Juan de Urabá*. Durante el Festival de Bullerengue en Necoclí <sup>15</sup> del dos mil nueve, el maestro Emilsen me comentaba en una conversación incidental,

[...] que el *bullerengue* llegue a Bogotá, donde la mayoría de las personas son blancas, personas que antes solo oían *música clásica*, *música andina* y el *bullerengue* llegar a Bogotá... Nosotros nos sentimos felices, los costeños <sup>16</sup> nos sentimos muy contentos porque eso quiere decir que nuestra cultura se está expandiendo...

El punto de vista del maestro Emilsen llamó mi atención porque, como es descrito por Wade (2002), hace más de cincuenta años que la entrada de algunos géneros musicales de la costa Caribe colombiana a las ciudades del interior del país ha jugado un papel significativo en la construcción de Estado-nación en Colombia. Sin embargo, los elementos citados por Emilsen, además de dar la idea de que el proceso de apropiación de las músicas de la costa Caribe es un asunto reciente, remiten a la forma como es pensada por él la sociedad bogotana, definida por lo racial: “blanca”, con unos gustos musicales específicos: “música clásica, música andina”.

A pesar de llamar mi atención, no es de extrañarse la sorpresa manifiesta por Emilsen en lo que dice respecto a la apropiación y aceptación del *bullerengue* en la ciudad si se considera la forma cómo hasta hace poco tiempo era percibida la nacionalidad colombiana.

En la Constitución Política de 1886, la cual rigió las leyes del país hasta la elaboración de la Reforma Constitucional en 1991, la nacionalidad colombiana era definida como una asociación de ciudadanos que compartían una identidad común a partir de tres elementos: ser una sociedad *blanca*, con una moralidad católica y el castellano como lengua oficial <sup>17</sup>. Bogotá, en calidad de capital del país, fue durante mucho tiempo no solo su centro político, sino la sede de la mayoría de sus élites y dirigentes. En este sentido, las decisiones que definían el rumbo del país, además de ser tomadas en la ciudad, eran en gran medida diseñadas según los intereses de las élites bogotanas.

De acuerdo con Duque (2000), el centralismo administrativo de la capital, que caracterizó – y caracteriza – al Estado colombiano, hace que las prácticas musicales de Bogotá tengan un eco bastante significativo en el resto del país. Siguiendo los referentes de definición de la nacionalidad colombiana, las preferencias musicales de las élites bogotanas fueron también trazadas a partir de modelos europeos, enmarcados en una política de mestizaje direccionada hacia el blanqueamiento. En este proceso, Duque sugiere que la música consumida en los eventos sociales y aceptada como “música” en la ciudad a finales del siglo XIX consistía en la ópera italiana, el vals y la *contradanza*, géneros conocidos como *piezas de salón* (ibíd.). Sin embargo, no sobra decir, que es solo a partir de un levantamiento histórico exhaustivo de las dinámicas musicales de la ciudad y del país, enfocado a reconocer la diversidad de sus prácticas musicales, que se podrá conocer hasta dónde esa posición oficial era una posición aceptada homogénea y mayoritariamente. En este sentido se puede intuir que dicha posición oficial no abarca las negociaciones de los sujetos acerca del posicionamiento de ese discurso oficial en su cotidianidad y en la construcción de sus gustos.

En el sentido común colombiano, la caracterización de la música europea como *música clásica* o *erudita* es muy difundida. Bajo esta lógica, podría ser entendida la relación que establece Emilsen, al definir algunos gustos musicales bogotanos. No obstante, cuando habla de *música andina*, la relación es menos equívoca, y está remitiéndose específicamente a algunos géneros musicales específicos del *interior del país* <sup>18</sup>.



La construcción y la difusión del *bambuco* y del *pasillo* <sup>19</sup> por parte de las élites bogotanas los situaron como “*las*” músicas nacionales hasta poco antes de mediados del siglo XX.

En este sentido, Bermúdez (1999) muestra cómo, a principios del siglo XX, los dos géneros eran los preferidos en los círculos intelectuales y las élites de Bogotá, constituyéndose poco a poco en “*las*” músicas del país, a pesar de que continuaron teniendo un lugar secundario delante del consumo de un repertorio internacional de música europea, en el cual sobresalían compositores como Fauré, Grieg, Debussy, Lalo, Wagner, Glinka, entre otros.

Para Duque (2000), la definición misma del *pasillo* y el *bambuco* como *música de salón* viene del concepto europeo de *piezas de salón* del siglo XIX. A su vez Wade (2002) señala que el *bambuco* estaba asociado a las ideas de blancura y mestizaje, y exactamente a una herencia española, más que demostrada, anhelada. En su investigación sobre el papel de las categorías de raza, cultura y nación en la construcción de la Radiodifusora Nacional de Colombia, una de las primeras emisoras del país, Páramo (2003) expone cómo el *bambuco* fue, hasta mediados del siglo XX, reivindicado como el género musical de la nación. Este era asociado a los ideales de superioridad racial “blanca” y “mestiza”, en contraste con lo “indio” y lo “negro”, y al símbolo de “alta cultura”, en contraposición a las músicas de las costas Caribe y Pacífica, rotuladas de “negras” y descritas como salvajes. Vale la pena señalar que las músicas indígenas eran prácticamente ignoradas.

Aunque el *bambuco* tuvo el lugar privilegiado de símbolo identitario colombiano desde casi finales del siglo XIX, a partir de 1930 comienza a ser desplazado de esta posición por formas musicales vehiculadas a través de *jazz bands* de sonoridad norteamericana que usaban elementos de algunos géneros de la costa Caribe colombiana.

Así, comenzaron a surgir orquestas locales <sup>20</sup> que mezclaban elementos de las jazz band con géneros reconocidos como tradicionales en la región caribeña. Wade reconoce un proceso de adaptación de estos géneros, que llama de “blanqueamiento” y habla respecto de la selección y estilización de algunos de sus elementos para garantizar su consumo por las élites en las ciudades del interior.

La “*costeñización*” <sup>21</sup> de Colombia a mediados del siglo XX, de la que habla Wade, es un proceso en el cual algunos géneros musicales procedentes de la Costa Caribe <sup>22</sup>, asociados, después del proceso de “blanqueamiento”, a una cultura “negra” y marginal en el contexto nacional, no solamente llegan a tener un grado significativo de aceptación en ciudades del interior, contexto marcado por fuertes pautas de segregación racista y clasista, sino que se transforman en las corrientes musicales de mayor reconocimiento del país a nivel internacional, constituyéndose como símbolos de identidad nacional (ibíd.). <sup>23</sup>.

En este sentido, Menezes Bastos (1996) señala la convergencia de procesos similares en diferentes países de América Latina, en los cuales, a partir de 1930, se configuraron algunos géneros <sup>24</sup> que se constituyeron dentro de proyectos

políticos de Estado-nación, como símbolos identitarios, reconocidos dentro y fuera de los territorios nacionales.

En el caso de Colombia, Wade (2002) identifica que el proyecto de crear una música nacional y a partir de este definir una propuesta de identidad nacional no fue diseñado como un plan de gobierno, sino como una propuesta liderada por las élites, un sector localizado de la clase dirigente del país y la industria musical. Además de eso, tanto Bermúdez como Duque resaltan la importancia del papel de la industria discográfica en esta transformación del panorama musical colombiano <sup>25</sup>, en la cual, después de la aceptación de la música de la costa Caribe en las décadas de 1930 y 40 por una elite del interior, esta gana éxito nacional en las décadas de 1950 y 60, consagrando, a partir del rótulo genérico de *música tropical*, la *música costeña* como el estilo musical colombiano.

Sin embargo, Wade muestra de forma interesante como el proceso de “costeñización” de Colombia, iniciado antes de mediados del siglo XX, lejos de ser un proceso en el cual todo era apropiado sin distinción, fue hecho selectivamente para mantener diferencias, asegurando jerarquías de clase y culturales. En este sentido, la escogencia de algunos géneros dejó fuera otros, como los agrupados en las hoy llamadas *músicas tradicionales* <sup>26</sup>, sobresaliendo entre estos los llamados *bailes cantados* del Caribe colombiano, de los cuales hace parte el *bullerengue*.



**Afiche de Lucho Bermúdez y su orquesta. Fundación Lucho Bermúdez, Bogotá**

Si bien algunos autores como Bermúdez (1999) y Ochoa (2003) apuntan a que es solo con el auge de la *World Music*, en la década de 1980, que estos géneros son valorados junto con otros de la música indígena y campesina, e inscritos en el mercado musical a partir del discurso de la reconstrucción de un pasado musical, la entrada de los géneros agrupados bajo el rótulo de *músicas tradicionales* a Bogotá data de poco menos de quince años.

### Afiche de un taller de ... Freddy Suárez del Grupo de Bullerengue Tradicional de Arboletes, Antioquia

De la misma forma las particularidades de la entrada del *bullerengue* a la ciudad se sitúan en lo que Menezes Bastos llama “cuadro inclusivo/contrastivo” entre lo nacional y lo internacional (1996, 2005, 2007b), en las cuales la esfera internacional tiene un papel fundamental en las relaciones musicales. Este movimiento entre lo internacional y lo nacional en el caso del *bullerengue* es percibido específicamente a partir del papel de los medios y de la industria discográfica, como lo evidencia el hecho de que los primeros discos de dos de las cantadoras de *bullerengue* más reconocidas por los medios en el país, Petrona Martínez y Totó La Momposina, hayan sido realizados por sellos extranjeros <sup>27</sup>. Por otro lado, tampoco puedo dejar de mencionar el hecho de que también fue gracias a las giras internacionales de aquellas dos cantadoras, y más recientemente de Etelvina Maldonado y Diana Hernández, del grupo María Mulata, que en gran medida ganan el prestigio como *cantadoras* en el mercado cultural del país. En este sentido, considero que la dinámica del *bullerengue* coincide con la propuesta de Menezes Bastos (2005, 2007b), que evidencia el papel fundamental de la esfera internacional en las relaciones musicales, en el caso de la música popular brasileña en el siglo XIX, así como la convergencia de procesos similares en otros países de América Latina. Más que a simple coincidencias, el autor apunta a la idea de relaciones sistemáticas al interior de un sistema internacional y evidencia el papel constitutivo de la dimensión internacional en las músicas populares del mundo como en su dimensión nacional.

A pesar de estas dimensiones y dinámicas marcadas por un contexto global, el presente texto pretende apuntar el foco hacia la construcción subjetiva de gustos y emociones por parte de los músicos que vienen realizando esta apropiación en la ciudad. Así pretendo hacer una exploración de las motivaciones que exponen los músicos en Bogotá para hacer *bullerengue*. En términos generales, busco aportar a una comprensión de la complejidad y la ambigüedad presentes en la apropiación, mostrando que, lejos de ser un proceso homogéneo y acabado, marcado exclusivamente por dinámicas a escala global, existe una agencia de los sujetos entrelazada con unos compromisos afectivos que van más allá de la música en sí misma, y son constitutivos de sus gustos musicales, de sus identidades y de las reconfiguraciones de las identidades musicales en la ciudad, en el país y en América Latina actualmente.

## 2. Buscando raíces

Hoy, 25 de octubre del 2009, La Rueda tiene presentación en el cierre de la semana cultural en Chía <sup>28</sup>, el grupo contrató una camioneta para transportarse hasta el municipio y llevar los instrumentos. Me recogen a las cinco de la tarde en el puente de la Calle 170 con Autopista Norte. Subo a la camioneta y me siento en las sillas de la parte de atrás

con Javier, Andrés, Andrea, su novia, Andrea, Ailín y Janni. En la parte de adelante van Juan Sebastián y Daianna, al lado del conductor, dando instrucciones sobre cómo llegar a la plaza central de Chía.

Durante el recorrido, Andrea Jaramillo recuerda que conoció a Andrés antes de comenzar a tocar *bullerengue*, cuando estaban en el *Camino Rojo*<sup>29</sup>, en una ceremonia de *Temazcal*<sup>30</sup>. A partir de ahí, comienza un intercambio de relatos entre todos los que estamos en la parte de atrás de la camioneta acerca de experiencias sobre estados alterados de consciencia: *yagé*<sup>31</sup>, *San Pedrito*<sup>32</sup>, ceremonias de *inipis* o *temazcal*, *hongos*... Las visiones de cada uno, las particularidades, las diferencias, las similitudes de cada experiencia. Cuando pasamos por la iglesia La Valvanera en la vía a Chía, Andrés recuerda que casi lo matan cerca de ahí, estando bajo los efectos de los hongos.

“Ya era tarde, en medio de la noche, yo estaba sólo, mirando una fogata que había hecho, cuando alguien entre las matas me disparó, yo no vi quién fue, solo sentí el dolor en la barriga y vi que me empezó a salir sangre, entonces comencé a caminar, y al otro día unos campesinos me encontraron y me curaron”.

Todos los que estábamos escuchando la historia quedamos muy impresionados con el relato, pero daba la impresión de que Andrés lo contaba en tono orgulloso, como quien habla de una herida de guerra, “Casi me muero, pero yo estaba protegido por los honguitos” afirmaba Andrés.

Andrea retoma la conversación de las experiencias con alucinógenos y Javier interviene: “¡Ah, claro!, es que, como para los estudiantes de la Facultad de Ciencias Humanas, *Alucinógenos I y II* son disciplinas obligatorias”. Risas cómplices. Frente al comentario de Javier, Andrés aclara: “No solo para los estudiantes de Ciencias Humanas, para los de Música, también”. Andrea señala, en tono confesional, que ella se aproximó a las músicas tradicionales a partir del Camino Rojo.

Cuando yo estaba estudiando Antropología, el Freud era frecuentado por algunos músicos de la nueva generación de Los Gaiteros de San Jacinto, como Orlando Yepes y Francis Lara, y ellos tocaban con *Curupira*<sup>33</sup>, yo los escuchaba, pero no me atrevía a pedirles que me enseñaran. En esa época yo estaba metida en el *parche*, que yo denominé como “*parche pachamámico*<sup>34</sup>”, que hacía *inipis*, temazcales... Mejor dicho, el Camino Rojo de la sabiduría indígena, como lo llaman los “Abuelos del norte”, los indígenas del norte. El Camino Rojo del retorno a la tierra que es el camino del tabaco. Entonces, yo estaba en ese *parche* y me la pasaba resto de tiempo sembrando en el *resguardo*<sup>35</sup> de Cota<sup>36</sup>. La verdad es que yo me metí a la música sin querer. Sin querer, porque una vez fueron María José y Andrés, que eran *gaiteros* de *Curupira*, ella tocaba el *llamador* y a veces la *gaita hembra*, y él tocaba la *gaita hembra* y a veces la *gaita macho*. Allá yo comencé a hablar con ellos, y comencé con muchas ganas de aprender música de tambores, porque en esa época no se distinguía entre *bullerengue* y *gaitas*, uno simplemente decía “*gaitas*”. Pero un día Francis, el *gaitero* de San Jacinto, me dijo: “Esto no es *gaita*, es *bullerengue*, eso se canta así, y solo lleva canto y tambor”, y yo solo dije: “Aahhh!”.

Andrea, percusionista y *tambolera* del grupo La Bogotana y recientemente corista de La Rueda, para la época de esta investigación era estudiante de Antropología de la Universidad Nacional de Colombia. Sin embargo, me reiteró en varias ocasiones que quería dedicarse exclusivamente a hacer música. Como ella mencionó, sus primeros pasos en la música estuvieron precedidos y, hasta cierto punto determinados, por su participación en el Camino Rojo.

La localización de los espacios en los cuales se hacía y se hace *bullerengue* en Bogotá, lejos de estar establecidos por una simple coincidencia, tienen una relación directa con los intereses y trayectorias de los músicos inscritos en el circuito de *bullerengue* de la ciudad. La mayoría de los músicos que hacen *bullerengue* son personas que tienen relación directa o indirecta con programas de las Facultades de Ciencias Humanas y Sociales y de Música de las universidades. Aunque algunos de ellos conocieron el *bullerengue* siendo estudiantes formales de las universidades, otros no eran estudiantes formales, pero tenían proximidad con estas redes, sea como estudiantes informales, o simplemente perteneciendo a las redes sociales establecidas dentro y fuera de estos espacios.

Identifiqué que, a pesar de las diferencias y particularidades de cada uno de los músicos, existe una relación entre los gustos que ellos comparten y en los cuales se envuelven una trayectoria de circulación de personas, músicas, prácticas, imágenes, ideas y estéticas particulares. De esta forma la conversación en la cual aparecen las experiencias sobre estados alterados de consciencia evidencia, más allá de estas, trayectorias, preferencias y elecciones puntuales de los sujetos.

Andrea me contaba que, antes de participar del Camino Rojo y de querer hacer música, ella era *metalera* cuando estudiaba en el colegio. Rememorando esta época Andrea mencionaba que había crecido escuchando lo que su mamá, bogotana, llamaba “música colombiana”: refiriéndose a *bambucos*, *pasillos* y *guabinas*. De la costa Caribe, recordaba que lo único que su mamá escuchaba eran los *porros* de Lucho Bermúdez. De otro lado, su papá, de origen *paisa* <sup>37</sup>, que había vivido en Cuba y en Venezuela, adoraba la *salsa*, la *música antillana* y el *tango*. Cuando era adolescente, Andrea conoció el rock metal a través de su hermano mayor, y, en sus palabras, se volvió una *metalera* de las más radicales, escuchando *black metal* y *death metal*, vistiéndose totalmente de negro, no sin antes aclararme “... nunca logré dejar de escuchar *salsa*”.

Conversando sobre sus inicios tocando tambor, Andrea confiesa que comenzar a hacer música fue la respuesta a varias inquietudes que ella tenía e intentaba responder a través de la Antropología y su participación en el Camino Rojo.

En ese momento, Andrea se queda en silencio, pensativa, me mira y de repente me pregunta en tono de preocupación: “¿Tú nunca sentiste esa carencia de algo identitario?”

La pregunta me toma por sorpresa, pienso “yo soy la etnógrafa, no se supone que sea yo quien haga las preguntas”. Intento aclarar mis ideas, pues ese cuestionamiento hace parte del tipo de tópicos que pueden entretener a un antropólogo en discusiones interminables. Intentando ser lo más sincera posible, respondí que suponía que sí, pero que no tenía la claridad de aquel momento como una experiencia transcendental. Seguidamente, Andrea continuó con una sucesión de preguntas: “¿Cuál es tu identificación respecto de todas estas músicas? ¿Al respecto de todo esto? ¿Cómo es que tú nos ves en este proceso? ¿Cómo me ves *identitariamente* en este proceso en el cual yo voy? ¿Cuál es tu posición?”.

Bombardeada por todas aquellas cuestiones, pensé por un segundo en el aparte de la justificación del proyecto que dio lugar a esta investigación, pero, afortunadamente para la fluidez de la conversación que estábamos teniendo en ese momento, sentí que debía dar una mirada a la emoción, es decir a lo que ligaba mi sentir con este proyecto. Fue eso lo que identifiqué en el trasfondo de las preguntas de Andrea, más allá de la jerga antropológica de estas. En este sentido recordé y comencé a contarle el comienzo de mi interés por el *bullerengue* a partir de haber ido a un Festival Nacional del Bullerengue en Puerto Escondido en el 2004, y sobre cómo había sido mi recorrido hasta aquel momento.

Escuchando atenta mi respuesta, Andrea retomó las cuestiones:

Pero... ¿Cuál es tu identidad aquí en Bogotá? Tú eres de Bogotá, ¿cierto? Tu familia, también... por eso... ¿tú nunca te quisiste *anclar*? ¿Cómo puedo preguntar esto?... ¿Tú nunca sentiste que te hacía falta algo, una cosa para agarrarte? En otras palabras, tú, comparándote con una persona de la costa, ¿no sentiste nunca una carencia de algo *identitario*?

Andrea se mostraba preocupada cuando yo le manifestaba que no me acordaba de haber pensado en esos términos.

Pero, Marcela, si... por ejemplo, escuchando una *champeta* <sup>38</sup>, un *bullerengue*, no sé... Tú nunca pensaste: “¡Uy! ¡Esto es lo mío! Me siento completa”. Nunca te hizo pensar: “Eso es mío, pero la verdad no es mío. Porque en mi región, en mi pueblo... nunca...” Mejor dicho, esto

no es nuestro, porque nosotras aquí en la ciudad no nacimos con un tambor al lado, ni bailando bullerengue.

Todas aquellas preguntas que Andrea me hizo, sus indagaciones, me dijeron mucho de su construcción de sentido en torno a esta música, me hablaron acerca de la importancia que tiene para ella la búsqueda de una identidad ligada, en sus palabras, a ciertas raíces, en los términos de “anclarse”, pensando este “anclarse” como la forma de tener determinados vínculos fijos relacionados a un pasado, a un territorio para, a partir de ahí, desplazarse hacia otros lugares. Su participación en el Camino Rojo estaba apoyada en la idea de auto encontrarse a través de determinadas prácticas que son definidas como ancestrales. En este sentido, encontrarse no es otra cosa que posicionarse, a partir de la necesidad de una conciencia del pasado pero con la mirada puesta en un futuro.

Cuando Andrea me preguntó sobre mi búsqueda identitaria, quería inquirir sobre el lugar en el que estoy parada, mi posición con respecto a estas músicas, pero también estaba preguntándome por la manera como me defino. En este sentido, retomo la cuestión referida por Hall, cuando dice que la búsqueda de la identidad, además de ser una búsqueda por el pasado, es un ejercicio de decidir lo que yo quiero ser (HALL, 2003). Según su propuesta, las identidades son procesos construidos permanentemente por la articulación del pasado con un futuro potencial. En este sentido, la identidad es vista como construcción que se relaciona, más que con la tradición, con la invención de la tradición <sup>39</sup>, mostrando las rutas posibles (GILROY, 1994 *en* HALL, 2003).

A su vez, identifiqué un elemento bastante interesante en la conversación de Andrea, cuando dice: “Eso es mío, pero la verdad no es mío”, y es la ambigüedad de pensar en esa música como algo propio por lo que la hace sentir, por pertenecer a un territorio nacional, pero como algo ajeno en la medida en que no es una práctica común de su lugar concreto de origen: Bogotá. En el Festival de *bullerengue* de Puerto Escondido en el año de 2004, en el que tuve la oportunidad de conocer a Andrea, le pregunté con curiosidad las razones por las que unas mujeres bogotanas hacían *bullerengue*. En aquel momento Andrea me dijo:

Porque... hubo una explosión de tradiciones, entonces partículas de esas tradiciones cayeron lejos de su punto de origen, así esas partículas se han reproducido en otros contextos, como un germen. Y entonces nosotras somos un campo donde esas tradiciones de otros lugares han podido germinar... Y... bueno... simplemente, porque nos gusta ¿no? A mí porque me gusta, ¡porque lo siento!

Al contrastar esa primera respuesta de Andrea con el bombardeo de preguntas de ahora, era notable que, a pesar de las diferencias en su explicación, esta ambigüedad se mantenía. Considero que, a pesar de que su respuesta inicial fue hecha en términos más metafóricos, remitiéndose a una especie de *teoría de la creación* - explosión de partículas, puntos de origen, reproducción, germinación, territorios nuevos y fértiles -, y en la cual ella se posiciona como un territorio fértil en el cual pueden germinar expresiones musicales “ajenas”, la ambigüedad en su narrativa también está presente. La idea de partículas de tradiciones que vienen de otro lugar para posiblemente germinar en ella evidencia la consciencia de un proceso de apropiación de una expresión ajena, por lo menos en su origen. Aunque en las dos conversaciones ella haya mencionado una especie de restricción, la cual se podría pensar como un derecho nativo sobre esta música, al mismo tiempo resalta el hecho de que *el sentir* marca otro tipo de derecho sobre la música.

Urián Sarmiento, percusionista y tambolero de bullerengue, nació en Bogotá y estudió música desde niño. Actualmente toca en varios grupos, pero, según él, su prioridad es el grupo Curupira, en el cual trabaja hace diez años. Urián me comentaba que estudió su primaria en un colegio donde daban clases de percusión de la costa Caribe y de la costa Pacífica colombiana. La escuela era un proyecto de un poeta cartagenero, y la mayoría de los profesores, en sus palabras, eran pedagogos y músicos. Según Urián, descubrir el rock a los catorce años hizo que se interesara en tocar y estudiar batería, y que perdiera el interés en la percusión tradicional que había aprendido en el colegio. A pesar de haber comenzado a estudiar música en la Universidad Javeriana <sup>40</sup>, no acabó la carrera. Sin embargo, Urián me contaba que un viaje a la India para aprender percusión fue, en sus palabras, el *detonante* para interesarse de nuevo por aprender e investigar sobre las músicas tradicionales en Colombia.

En 1998, me fui a la India con Juan Sebastián <sup>41</sup>. Él estaba estudiando *sitar* <sup>42</sup>, yo estuve estudiando *tabla* <sup>43</sup>, y fue a causa de ese viaje que se despertó mi interés, porque yo pensé:



“Eso de ir hasta allá, tan lejos, para encontrar conocimientos tan antiguos, de un origen tan primitivo, sin tener relación con el desarrollo de la música en Occidente, tan ajenos a la música de Occidente”. Entonces, eso me hizo pensar en retomar lo que yo había vivido en mi infancia, me quedé pensando: “¿Si nos fuimos tan lejos..., porque no hacer eso mismo, pero aquí en Colombia?”. Ir directamente a las zonas, buscar, conocer... y a partir de ahí fue que comencé a viajar, recorrer y, paralelamente, a hacer un aprendizaje.

Aunque Urián no haya hablado explícitamente de raíces, como Andrea, entendiendo esta categoría nativa como la existencia de conocimientos ligados a un pasado y a una autenticidad, él lo hace en términos de conocimientos “antiguos” y “primitivos” <sup>44</sup>. Encuentro interesante ver que, en el caso de Andrea, su formación como antropóloga y su discurso actual en torno a las razones que la llevaron a aprender estas músicas tiene que ver con preguntas sobre identidad, recuperación de raíces y conocimientos ancestrales. En el caso de Urián, músico de formación, la cuestión de la identidad no aparece explícitamente, pero él dice que fue su experiencia por encontrar conocimientos “antiguos” y “primitivos” en la India lo que lo llevó preguntarse por esos conocimientos en su propio país. Considero que la búsqueda de Urián puede ser pensada bajo los términos que Andrea señala como raíces, pues él habla de conocimientos “antiguos” y “primitivos”, más próximos a lo que él es, o mejor, en los términos de Hall, a lo que él podría llegar a ser.

Vale la pena aclarar que la categoría de raíces aparece en mi investigación como categoría nativa que explica el interés de los músicos por el bullerengue. Sin embargo, siguiendo la cuestión de las raíces como parte del discurso nativo, surge la pregunta: buscando raíces ¿de qué exactamente?

## 2. Tensiones entre la *música de gaitas* y el *bullerengue*. Entre lo indio y lo negro

Para la presentación en Chía, los hombres del grupo usan una camisa de la misma tela verde y amarilla de las faldas de las mujeres, un pantalón blanco y un sombrero. Cada uno tiene un sombrero diferente, pero los tres tienen en común que con sombreros artesanales característicos de habitantes de regiones rurales de la costa Caribe colombiana <sup>45</sup>. Ailín, con el cabello suelto, se pone una flor roja sobre la oreja izquierda. Janni se coloca un turbante rojo; Daianna, uno verde, y Andrea, uno blanco. Todas las mujeres usan una camiseta o saco blanco. A pesar de esmerarse en el resto del vestuario y en los peinados, tanto los hombres como las mujeres del grupo usan los mismos zapatos con que llegaron, en su mayoría tenis.

La organizadora del espectáculo entra en el salón y les avisa que es hora de salir. Todos salen y caminan hacia la tarima en silencio, Andrés es el único que habla diciéndoles a todos: “Entonces, ¡mucho mierda para todos!”. Mientras suben la tarima y organizan los instrumentos, el presentador del show, con su voz de locutor de radio, dice:

“Hoy, tenemos para el cierre de la Semana cultural de Chía al grupo La Rueda, que nos trae la música de las *cantadoras*. Cuando hablamos de *cantadoras*, hablamos de Petrona Martínez, Totó *La Momposina*, y la *Negra Grande*..., que lo hacía tan bien en su época... Hablamos de todas esas grandes artistas representantes de la música colombiana”.

Recuerdo el silencio del presentador después de nombrar a Petrona y a Totó, parecía que no supiera que otros nombres decir y se demoró antes de nombrar a La *Negra Grande*. Es importante resaltar que las tres mujeres de las cuales él habla son mujeres negras consideradas *cantadoras*.

Antes de que el grupo comience a tocar, Daianna hace una introducción al público:

Bueno, algunas de estas músicas son músicas que en su cotidianidad son hechas en ruedas, de ahí nuestro nombre La Rueda. Porque, antes de ser un grupo, para nosotros era todo un plan, “¿qué vamos a hacer hoy? Vámonos de rueda”. Y así fue que nació La Rueda, y así es que vamos intentando mostrar un poquito de tantas músicas bonitas que tenemos en nuestro país...

El repertorio del show estaba compuesto por *bullerengues*, *taboras* y *currulaos*. A pesar del frío, el público estaba muy entusiasmado con la música. En un momento, Andrea bajó de la tarima para bailar con algunos de los asistentes. Después de la tercera canción, mientras comenzaba la cuarta, Juan Sebastián tomó uno de los micrófonos y en un tono que parecía casi un regaño para el público, instó: “Esto es música colombiana para que disfruten de lo que es nuestro y dejen de consumir tanta cosa de afuera, ¡Porque aquí tenemos suficiente hasta que nos muramos!” El público aplaudió emocionado.

Hablando específicamente del *bullerengue*, Juan Sebastián me manifestaba emocionado que una de las cosas que más le llamó la atención cuando asistió al primer festival de *bullerengue* y conoció lo que era una rueda de *bullerengue* fue sentir que aquello era música negra o africana. Vale la pena aclarar que esta ausencia de diferenciación entre lo *afro* y lo *negro*, hecha por Juan Sebastián, fue un elemento frecuente en las conversaciones de los músicos, en las cuales no se establecía una distinción entre la categoría étnica y la categoría racial, siendo estas homologadas entre sí.

Al respecto del *bullerengue* Juan Sebastián me mencionaba:

Conocer aquella música tan simple y al mismo tiempo tan compleja, pero aún más simple que la *música de gaitas*, el *bullerengue*, hecho prácticamente solo de cantos y tambores, me hizo decir: “Esto es lo más ancestral que tenemos, lo más ancestral de la música negra, lo más ancestral de África que tenemos en el país”.

Antes de mirar más de cerca el elemento de la música ancestral negra o afro del *bullerengue*, presente en la conversación de Juan Sebastián, hay otro punto que me gustaría señalar.

Durante el trabajo de campo, identifiqué frecuentemente una referencia a la *música de gaitas*, bien sea por la importancia de su papel en la llegada de otras músicas consideradas tradicionales de la costa Caribe y del Pacífico a Bogotá, como resalté en el primer capítulo, o bien por el gusto y por la práctica de este género por parte de los músicos con los cuales investigué. Sin embargo, la forma como se hacía referencia fue percibida por mí como el trazo de un contraste entre los dos géneros, evidenciando una tensión entre ambos que, por lo menos en el caso del *bullerengue*, identifiqué como un elemento importante, que habla de las afinidades y simpatías personales de algunos de los músicos que lo hacen en Bogotá.

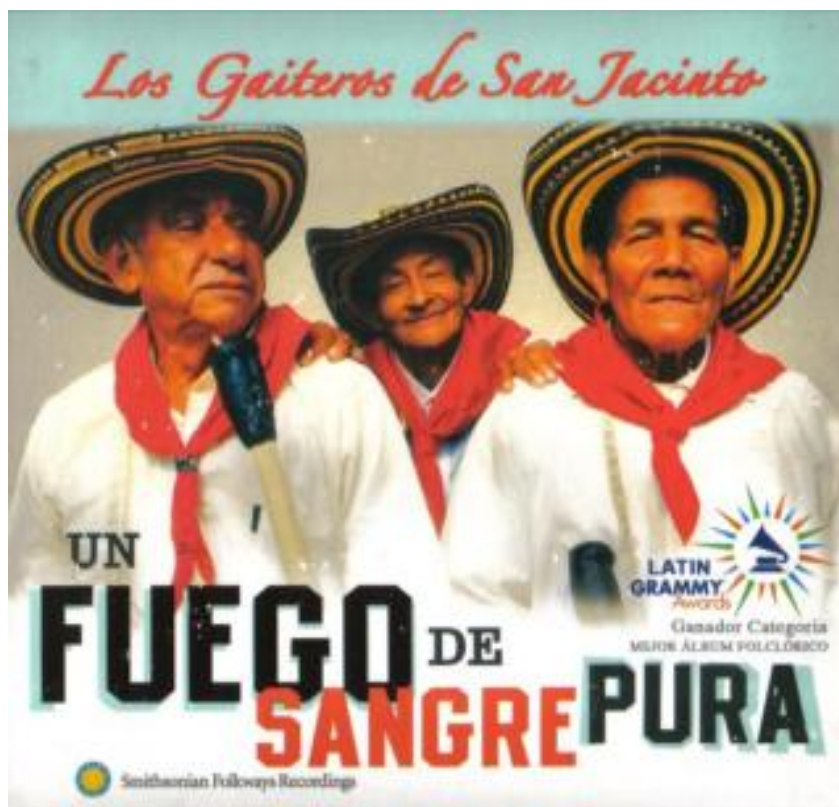
Como exploré en el primer capítulo, el papel de la música de gaitas ha precedido y hasta cierto punto impulsado la llegada del *bullerengue* a la ciudad. Muchos de los músicos que hacen *bullerengue* comenzaron haciendo *música de gaitas*, otros todavía continúan practicando los dos géneros, pero la diferenciación está en los espacios, en las condiciones y motivaciones en las cuales cada uno es tocado. La *música de gaitas* llegó a Bogotá a comienzos de la década del noventa, hace casi veinte años, y aún sigue teniendo un importante número de músicos interesados en ella <sup>46</sup>. A diferencia del *bullerengue*, parece que la *música de gaita* no se ve tan afectada por introducirse en espacios más comerciales como shows en bares de la ciudad y en auditorios.

A pesar de considerar que explorar esta tensión exigiría una investigación más profunda sobre las dinámicas de los dos géneros, aquí pretendo apenas dejar señalados algunos elementos, los cuales fueron reconocidos a partir de mi mirada a los músicos de *bullerengue* en la ciudad. En este ejercicio, puedo identificar dos dimensiones de esta tensión.

La primera, relacionada con lo que es considerado por mis nativos como un vínculo de la *música de gaitas* con un ancestro indio y un vínculo del *bullerengue* con un ancestro afro. La segunda dimensión se refiere a la relación entre cada uno de los dos géneros con aquello que es considerado femenino y masculino.

La *música de gaitas* fue referida por varios de los músicos como un género con una significativa influencia indígena, en contraste con el *bullerengue*, que es relacionado con lo *afro*.

PORTADA DEL DISCO **UN FUEGO DE SANGRE PURA**, DE LOS **GAITEROS DE SAN JACINTO**.



Según Rojas (2005), la apropiación que se hace de la *música de gaitas* en Bogotá se ha limitado a la tradición de los grupos San Jacinteros [47](#), desconociendo otras variaciones del género como las del municipio de San Onofre y la de la ciudad de Cartagena, las cuales él categoriza como de estilo “negro”, y las de los grupos indígenas Kogui y Kankuamo, de la Sierra Nevada de Santa Marta, y Zenú, de las sabanas de Sucre.

Sin embargo, la *música de gaitas* ha sido relacionada en el sentido común bogotano como una tradición con una marcada ascendencia indígena, especialmente por los orígenes que son atribuidos a dos de sus instrumentos principales: las *gaitas* y al maracón. A su vez, en algunas fuentes bibliográficas se habla de este género como un encuentro del indígena, del español y del africano, en el cual las gaitas son atribuidas a lo indígena, los tambores, a lo africano, y la estructura musical, a lo español. (Abadía, 1977; Bermúdez, 1987, 1993; Garzón, 1987a, 1987b; List, 1973, 1994).

Además de eso, es posible identificar en el vestuario de los grupos de gaitas referencias a elementos visuales indígenas, lo que puede ser ejemplificado dando un vistazo a la imagen mediática de dos de los grupos más reconocidos, Los Gaiteros de San Jacinto y Los Bajeros de la Montaña, en la cual su vestuario es acompañado por el uso del *sombrero vueltiao* y las *mochilas* indígenas Arhuacas, Koguis y Wayuu [48](#).

... re el *nochila arhuaca*; al lado derecho, sobre la *tambora*, la *baqueta*, una *mochila wayuu* y un *sombrero vueltiao*.

### Los Bajeros de la Montaña. [49](#)

En este mismo sentido, creo que es interesante referirme a un evento reciente que considero significativo y expone la relación de este género musical con el mundo indígena. El evento referido es el acto de premiación de los Premios Grammy Latinos, en el cual el grupo Los Gaiteros de San Jacinto ganó el premio a mejor álbum de folclore. En las distintas imágenes mediáticas del evento, el grupo aparece acompañado por cuatro indígenas arhuacos de la Sierra Nevada de Santa Marta, que no son integrantes del grupo, pero que hacen parte de la forma como se construyó la imagen de este durante y después del premio [50](#).

FOTOGRAFÍA QUE ACOMPAÑÓ LA NOTICIA DONDE SE INFORMÓ DEL PREMIO GANADO POR LOS GAITEROS DE SAN JACINTO. AL LADO IZQUIERDO, LOS GAITEROS TOÑO GARCÍA Y JUANCHO FERNÁNDEZ; DE BLANCO, CUATRO INDÍGENAS ARHUACOS. [51](#)



Así como era mencionada la vinculación de la música de *gaitas* con raíces indígenas, fueron señas también su simplicidad y complejidad coexistentes. La primera remitiéndose al formato de pocos instrumentos, y la segunda refiriéndose a la exigencia que implica interpretar las *gaitas*, como en el caso de Juan Sebastián, estableciendo un contraste con el *bullerengue*, que era considerado “aún más simple”.

Pero, al mismo tiempo en que algunos de los músicos con los que hablé señalaban su gusto por la música de *gaitas*, refiriéndose a su belleza relacionada a las raíces indígenas, el gusto por el *bullerengue* era referenciado por sus raíces *afro*, *negras* y, en algunos casos, *cimarrona*. Es importante mirar en retrospectiva y recordar que una de las preguntas con las cuales comencé mi investigación tenía que ver con la inquietud acerca de la apropiación de un género musical nombrado actualmente desde un sentido común colombiano como “música tradicional afro”. Sin embargo, a través del trabajo de campo, percibí que entre los músicos en Bogotá se articulan indistintamente los términos *afro*, *negro* y *cimarrón* para hablar de lo que ellos señalan como raíces del *bullerengue*. [52](#)

Al respecto de las investigaciones sobre la apropiación reciente de ciertas músicas y los procesos culturales reconocidos como “afro”, Wade (2003) propone desplazar el foco de interés de lo que se podría considerar como trazos o huellas de África en estas músicas, para centrarse en las características de las representaciones que se hacen de este continente y de la cuestión de “negritud” en las músicas en los contextos global y nacional. Siguiendo esta propuesta, mi interés aquí, antes de hacer un análisis de las discusiones al respecto de las categorías étnico-raciales, es mostrar las representaciones a las que apunta Wade realizadas en el contexto del *bullerengue* por los músicos en Bogotá.

A pesar de que el reconocimiento del *bullerengue* como música *afro* o *negra*, haya sido motivo suficiente para que, hasta poco tiempo atrás, este género fuera una música rechazada por algunos sectores de la sociedad bogotana (Wade, 2002), actualmente es este mismo reconocimiento uno de los factores que la sitúan como una música de interés en el circuito de músicos de *bullerengue* en Bogotá.

### [Ir a tocar con el Grupo Tradicional de Bullerengue de San Juan de Urabá durante el Festival de Necocli 2009.](#)

Así como Juan Sebastián relacionaba el *bullerengue* a un ancestro *negro* o *afro* sin hacer diferenciación entre las dos categorías, Andrea me decía en el bus, camino al Festival de Bullerengue de Necocli del 2009: “¡Que bacano! ¡Ahora, vamos a encontrarnos con todos esos *niches* [53](#)!”, Refiriéndose a los integrantes de los grupos tradicionales de bullerengue, y saltando del término *niches* al de *cimarrón*, cuando inmediatamente después me explicaba que ella consideraba el *bullerengue* como una música *cimarrona*.

Porque, para mí, el *bullerengue* tiene mucho de ese ancestro negro, recién fugado, recién liberado. Pero yo creo que toda esa búsqueda de raíces es una onda global actual. Yo estoy caminando y contribuyendo a partir del *bullerengue*, pero eso es global, buscar las raíces. Ese sentimiento de buscar las raíces, que yo considero que son también mis raíces, porque es solo por el hecho de saber que nuestro *Homo Sapiens-Sapiens* viene de África, entonces yo ya puedo decir que yo soy afrodescendiente. Apenas comencé a tocar tambor, yo también comencé a buscar si en mi familia había alguna raíz negra. Entonces, cuando encontré el tambor, el *bullerengue*, yo dije: “Yo ya sé en qué me voy a anclar, no es sólo en el tambor, es en todas esas tradiciones, en esas raíces, en los ancestros”.

Hablar de música *cimarrona* trae a colación la esclavitud como parte de la ecuación en la cual son homologados lo afro y lo negro. Este fue un elemento mencionado por varios de los músicos que relacionaban lo que se consideraba como una esencia de “lamento” o “melancolía” del *bullerengue* con el sufrimiento de los esclavos <sup>54</sup>. En ese sentido, la búsqueda del *bullerengue* puesta en los términos de raíz por los músicos con quienes investigué puede ser vista, en un primer momento, relacionada a las raíces africanas explícitamente. Bajo este discurso, África es vista como negra y ancestral, un África que llegó al país con la esclavitud.

Por otro lado, en la narrativa de Andrea es clara la relación establecida con África como ancestro que, inclusive, ella pone en términos de ancestro de la especie humana, refiriéndose a lo que podría considerarse como el mito evolucionista.

Si bien el *bullerengue* es remitido a África por estos músicos en Bogotá pensando también en la pertenencia racial de los músicos tradicionales como negros o con ascendencia negra, es también en los elementos de su música que se identifican unas características específicas de su relación con lo que es considerado como africano.

Musicalmente, la referencia a África es definida, por un lado, a partir de lo que es considerado una estructura musical simple, aún más que la de la *música de gaitas*. La simplicidad era explicada por la cantidad de instrumentos (tambor *llamador*, tambor *alegre*, las *tablitas* y, a veces, la *totuma*) y las características de su interpretación, pues se consideraba que, a excepción del tambor *alegre*, ninguno de los otros instrumentos exigiría mayor destreza y conocimientos para ser tocado. Además de eso, el formato de antifona del canto responsorial, definido por la alternancia entre un llamado hecho por una voz líder y una respuesta hecha por los coros, fue referenciado como una forma naturalista de hacer música, en palabras de Daniela, *tambolera* del grupo *Aguasalá*: “el cantar es más orgánico para cualquier ser humano, al final todos tenemos voz”. En este mismo sentido, era puesto el papel de aplaudir o batir palmas.

A su vez, las dinámicas de rueda del *bullerengue* tradicional, en las cuales se da un diálogo inseparable entre baile, tambor y voces, y en las que se mantiene una estructura musical básica, así los músicos se alternen permanentemente, son relacionadas a un orden ritual asociado a un contexto africano ancestral.

Así como en el caso de la *música de gaitas*, en el caso del *bullerengue* es referenciada la coexistencia entre la simplicidad y la complejidad. Como mencioné antes, la complejidad en la *música de gaitas* se remite principalmente al nivel de exigencia que implica tocar las *gaitas*, y teniendo en cuenta que estas, en calidad de flautas, son consideradas el trazo indígena inequívoco (como en muchas culturas suramericanas), se podría pensar que la complejidad es relacionada a la vinculación con lo indígena.

En el caso del *bullerengue* la complejidad es referida al desarrollo de códigos musicales y corporales que permiten mantener un diálogo permanente entre los participantes de la rueda como unidad por períodos prolongados de tiempo (en la duración de cada canción y de la rueda en general). Por otro lado, dicha complejidad es también referida por el contraste, ya que, a pesar de su simplicidad musical, se considera que el *bullerengue* tiene el poder de provocar un grado de intensidad emocional entre las personas que participan en las ruedas independientemente de su papel. Esta cuestión llama la atención, porque a partir de ella se pueden explicar o buscar las razones de esta intensidad emocional, como me dijeron explícitamente algunos de los músicos, era hasta cierto punto inviable verbalmente. Si bien ellos consideraban que cualquier música tiene la capacidad de generar emociones, se atribuye al *bullerengue* la capacidad de superar esta intensidad emocional en comparación con otras músicas. Este hecho fue considerado como una razón más para conectar al *bullerengue* con un elemento primitivo, no racional, ligado a raíces que van más allá de cuestiones étnicas, pues algunos me hablaron de partes del cerebro que se activaban haciendo *bullerengue* y que no correspondían a un pensamiento racional. Sin embargo, considero que el punto de la representación de África en el *bullerengue* atraviesa el tema más amplio de una búsqueda de raíces, pero es un asunto polémico entre los músicos y presenta sus diferencias.

Urián, por ejemplo, hacía una crítica abierta a lo que él llama el “afán” de muchos de *africanizar* todo este proceso. Él considera que la necesidad de retomar a África en el discurso corresponde a una forma de legitimar un género que no precisaría ser legitimado en este sentido. Para él, la importancia de un género como el *bullerengue* no está relacionado a su nexa con África, pero sí con lo que él significa musical y culturalmente en su contexto local. En palabras de Urián, decir que estas músicas son africanas o no es pensar en África de una manera demasiado abstracta, pues, para él,

hablar de África es tan amplio que no dice nada concretamente. Su importancia está en pensar que el *bullerengue* fue hecho en Colombia, así sea a partir de elementos traídos por los esclavos venidos del continente africano, pero desarrollado a lo largo del tiempo en el país.

En este orden de ideas, la argumentación de algunos músicos en el sentido de justificar la búsqueda del *bullerengue* por sus elementos africanos es considerada por Urián innecesaria y, bajo su punto de vista, corresponde a la influencia de una moda global actual en la cual se simplifica bajo la fórmula: “si tiene tambores, entonces es africano”. Aunque se pueda pensar que la apreciación del *bullerengue* como una herencia africana hecha por muchos de estos músicos en Bogotá tiene una correspondencia con lo que los músicos tradicionales reivindican en su discurso como una ascendencia africana, percibí que el tema de lo africano es también muy polémico, incluso en el circuito tradicional de los músicos.

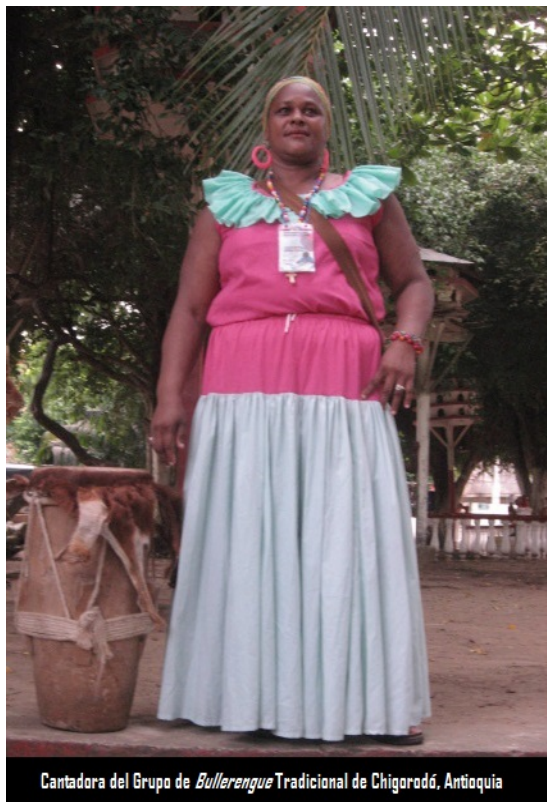
Vale la pena subrayar que es especialmente en la información institucional que circula al respecto de los festivales y de los grupos de *bullerengue*, que dicho género es reivindicado como una herencia de los esclavos venidos de África, mezclando así categorías étnico-raciales para defender tal afirmación. Esto puede ser ejemplificado en la construcción visual y en el texto presente, en el afiche del XXI Festival Nacional de *Bullerengue* en Necoclí <sup>55</sup>, al cual asistí.

En este aparece la imagen de dos carabelas con la señal de la cruz cristiana llegando a lo que puede ser entendido como las playas de Necoclí y, en términos generales, a América. El texto del afiche hace referencia a la llegada de los esclavos africanos. A pesar de que en las investigaciones de *bullerengue*, preocupadas por rastrear su ascendencia africana, se habla de las dificultades de establecer un origen puntual, en el afiche se habla del *bullerengue* como una música traída por los *Yorubas*, construyendo la idea del género como continuidad de lo africano en el tiempo y en el espacio.

A pesar de que la mayoría de los músicos tradicionales con los cuales hablé reivindicaban el origen del *bullerengue* en África y se consideraban herederos de esa tradición, también algunos de ellos simplemente decían que el *bullerengue* era su tradición, sin rotularla de ninguna forma. Inclusive, recuerdo una conversación con Mayo, *cantadora* del Grupo de *Bullerengue* Tradicional de María La Baja, en la cual ella me decía que el *bullerengue* era una tradición de la región de María La Baja y que ella simplemente era de “*raza bullerenguera*”.

#### Afiche del XXI Festival de Bullerengue en Necoclí, Antioquia.

<sup>56</sup>



Cantadora del Grupo de *Bullerengue* Tradicional de Chigorodó, Antioquia

#### 4. Diálogos entre lo masculino y lo femenino: segunda dimensión de la tensión

Hay un elemento muy importante en la llegada del *bullerengue* a Bogotá y tiene que ver con el papel de las mujeres en su introducción y difusión. Como ya mencioné, mi primer contacto con el *bullerengue* fue a partir del viaje en el que acompañé al grupo de mujeres La Bogotana en el Festival de *Bullerengue* de Puerto Escondido en el año 2004. Sin embargo, esa era la segunda vez que el grupo participaba, pues, como supe por algunas de sus integrantes y de otros músicos con los cuales hablé, la presencia de La Bogotana en el festival del año 2003 marcó un momento notable no solo en la entrada del *bullerengue* a la ciudad, sino también en la presencia de Bogotá en este festival. Si bien antes ya se hubiese contado con una presencia esporádica de músicos de Bogotá en los festivales de *bullerengue*, fue con La Bogotana que por primera vez un grupo de *bullerengue* de la ciudad estuvo como participante.

Andrea, integrante de La Bogotana a partir de 2003, me decía que, cuando comenzó a aprender tambor en los talleres y cursos de extensión de la Universidad Nacional, lo que se enseñaba era básicamente *música de gaitas*, y no se hacía la diferenciación con otros géneros tradicionales de la costa Caribe. Como parte de un viaje a la costa Caribe con algunos amigos, ella decide viajar sola para San Jacinto <sup>57</sup>, con el objetivo de comprar tambores y gaitas, y conocer

personalmente a algunos de los integrantes del grupo Los Gaiteros de San Jacinto. Su viaje duró varias semanas, viviendo en la casa de Juan *Chuchita* Fernández <sup>58</sup>, aprendiendo a tocar tambor y gaita.

Entonces, bueno... llegué acá y tú sabes que en la costa los chismes se riegan pero... parece que... más rápido que..., mejor dicho que lo que canta un gallo, yo llegué acá [a Bogotá], al otro día que llegué me llamaron unas nenas de *La Bogotana*, que en ese entonces no era La Bogotana ni nada, era un grupo que eran muy amigas de los de La Mojarra <sup>59</sup>, en esa época La Mojarra no era La Mojarra eléctrica sino La Mojarra frita y era un grupo de jóvenes que tocaban gaitas allá en la Avenida 19 con carrera séptima y tocaban en la calle, ponían el sombrero, y a eso se le puso el nombre de mojarrear, o sea eso ya es un verbo, que ellos lo popularizaron porque era La Mojarra, La Mojarra Frita y entonces se volvió mojarrear porque eran casi siempre ellos, muchas veces eran mis amigas también y a ellas les decían Las Sirenititas porque eran las nenas del parche de los mojarros, entonces las Mojarras y las Sirenititas, entonces las nenas y los manes.

Según Andrea, fue por sugerencia de los músicos de La Mojarra Eléctrica que ellas deciden organizar un grupo de *gaitas* solo de mujeres. Sin embargo, varias de ellas también eran músicas, algunas habían participado en los coros del disco *Gaitas y Tambores de San Jacinto* de una de las generaciones más jóvenes de Los Gaiteros de San Jacinto, que estaban viviendo en Bogotá <sup>60</sup>.

Andrea me decía que, pensando en conformar el grupo, necesitaban de una *tambolera* y supieron que ella estaba aprendiendo tambor. Para María José, otra de sus integrantes, el grupo aparece al comienzo como una reunión de amigas, un *aquelarre*, me dice entre risas, en el cual podían tocar música sin sentir que los hombres estaban monopolizando los tambores, como sucedía cuando tocaban con sus amigos de La Mojarra.

Aunque el grupo haya comenzado con la propuesta de hacer *música de gaitas*, también tocaban algunos *bullerengues* de Totó *La Momposina* y de Petrona Martínez, los que se conocían en la ciudad en ese entonces gracias a que eran los únicos discos existentes. Es interesante observar que la escogencia del nombre fue un asunto polémico entre sus integrantes, pues, inicialmente, ninguna de ellas quería llamarse Las sirenititas fritas, nombre sugerido por los integrantes de, en aquella época, La Mojarra Frita. Después de buscar un nombre del cual todas gustaran, *La Bogotana* aparece como una propuesta de emergencia en último momento para la primera presentación que tuvieron como grupo. Zaida Forero, otra de las integrantes, va al Festival de *Bullerengue* de María La Baja <sup>61</sup>, acompañada por su novio, invitado como jurado del festival. A través de ese festival, ella conoce el Festival de Puerto Escondido y hace la propuesta a La Bogotana para participar. Aunque el grupo haya propuesto ir como concursante, no es aceptado, porque era necesario que contara con un mínimo de diez integrantes, y, como me dijo Andrea, ellas eran solo seis. Sin embargo, son aceptadas para presentarse en la categoría de *Muestra Folclórica*.

Nosotras llegamos con los *bullerengues* que habíamos aprendido en Bogotá, escuchando los discos de Totó *La Momposina*, que tú sabes, es otra cosa..., eso es un espectáculo que no tiene mucho que ver con el *bullerengue* que se hace en los festivales, con el *bullerengue* tradicional. Llegamos con unas faldas blancas, todas vestidas de blanco, pensando en ese *bullerengue* que enseñaban aquí en Bogotá en los colegios, ese que enseñan en el Ballet de Sonia Osorio <sup>62</sup>, con falda blanca, blusa blanca, flor en la cabeza, pero la espalda descubierta, virginales pero muy sensuales... (risas) ¡Qué chistoso! ¡Parecíamos una mosca en leche!

Llegamos tarde a la alborada, solo estaban Emilsen Pacheco, los de Arboletes, Ever Suárez y Freddy Suárez, ¡los maestros!, ¡casi nadie!, Llegamos haciendo bulla, pero cuando estábamos cerca de la rueda, paramos y comenzamos a intentar ver lo que estaba pasando, nos parábamos en la punta de los pies intentando ver. Entonces ellos nos vieron y nos invitaron a tocar, desafiándonos: “*Dejen tocar a las cachacas, dejen tocar a las bogotanas.*” Y yo con ese miedo, decía “No, gracias. No, tranquilos, no es necesario...” Entonces, de un momento a otro me pasan un tambor alegre..., comienzo a tocar, y ellos bailando casi encima del tambor, y me acuerdo de algunos que apenas nos miraban indignados y parecía que estuvieran pensando:

“*Estas mujeres, ¿quién están pensando que son?*”.

Y otros felices, que decían: “*¡Eso cachaca!, ¡Eso mujer! ¡Pégale a ese tambor!*”

Andrea dice haber llegado al festival con algunos conocimientos del *bullerengue* aprendidos en los espacios formales de educación de la ciudad, siendo algo muy distante del *bullerengue* vivenciado en el circuito de los músicos tradicionales. Sin embargo, me decía que algunos de los músicos tradicionales más críticos fueron los que después resultaron siendo sus maestros. Uno de ellos fue Emilsen Pacheco, quien tres días después de la Alborada las invita a su casa diciéndole que va a enseñarles lo que es el *bullerengue* de verdad. “Entonces, nosotras decíamos: ‘¡Alabado Emilsen, alabado Emilsen!’, decía entre risas Andrea.

Después de eso, en otra rueda, Emilsen improvisó una canción en la que decía “*Se acabó el machismo, llegó La Bogotana, y en el bullerengue se acabó el machismo, ya llegó La Bogotana, se acabó el machismo.*”

En la calle, las personas nos gritaban “¡Que vivan las cachacas!”. Porque nadie creía que unas mujeres, blancas y de Bogotá quisieran hacer *bullerengue*. Y aunque recibimos muchas críticas duras sobre la manera de cantar, de tocar, de vestir, de bailar... Eso realmente fue muy bueno para nosotras porque aprendimos cosas que nadie conocía en Bogotá. Entonces, cuando volvimos, nos buscaban porque éramos nosotras las que sabíamos de *bullerengue*, y entonces comenzamos a hacer *bullerengue* más que *música de gaitas*.

Hay varios elementos importantes en la narrativa de Andrea. De un lado, considero que, en el caso de La Bogotana, el *bullerengue* da la identidad y la diferenciación que sus integrantes estaban buscando. Después de su experiencia en el festival, el *bullerengue* se convierte hasta cierto punto en un capital de conocimientos específicos que las distingue y posiciona dentro del circuito de músicos que estaban investigando y haciendo *músicas tradicionales* en Bogotá, en un comienzo mayoritariamente compuesto por hombres. Como Andrea me dijo, después del festival ellas son buscadas como referencia de músicos en la ciudad que hacen y saben de *bullerengue*, poniendo en adelante el foco de sus presentaciones en este género. Podría decirse que es solo hasta ese momento que el *bullerengue* entra con fuerza en el paquete de las *músicas tradicionales* en la ciudad como género diferenciado de la *música de gaitas*.

De otra parte, es un grupo de mujeres que abre la entrada de los conjuntos de *cachacos* en el circuito de *bullerengue tradicional*, más que como público, en calidad de músicos investigadores. Aunque, como mencioné antes, ya había algunas personas de la capital que hacían presencia en los festivales, La Bogotana marca la llegada de un colectivo bogotano a los festivales de *bullerengue* en calidad de participante.

Más allá de lo que se podría considerar como el papel significativo de un grupo de mujeres en la entrada del *bullerengue* a la ciudad, también logré identificar otros elementos interesantes en este sentido que marcan el gusto por el *bullerengue* en contraste con la *música de gaitas*.

Muchas de las mujeres músicas que hacían *bullerengue*, antes de saber qué era lo que tocaban, comenzaron a investigar las *músicas tradicionales* a partir de la *música de gaitas*. Sin embargo, varias de ellas me comentaron sobre la sensación de no “encontrarse” totalmente en la *música de gaitas*, refiriéndose a una dificultad para sentirse satisfechas haciendo este género. Una de las primeras razones mencionadas para ese descontento tenía que ver con el hecho de encontrar que las canciones de la *música de gaitas* eran cantadas e interpretadas en sus versiones tradicionales *por* hombres y *para* hombres.

Si bien ninguna de las mujeres músicas con quienes hablé mencionó explícitamente sentir una discriminación por su condición de mujer, es importante señalar que, según Quintana (2009, 2010), hay una exclusión de las mujeres en los festivales de *música de gaitas* que se refleja en las grandes dificultades y escasas motivaciones de hacer esta música por las mujeres, tanto en el circuito tradicional, así como en el circuito de la ciudad. Según la autora, además de las condiciones de exclusión de la mujer de los ámbitos públicos en los cuales se hace la *música de gaitas* en el circuito local y de los obstáculos para que ellas puedan acceder al conocimiento de este género, existe una fuerte defensa de la tradición estrechamente ligada a mantener el formato grupal de seis integrantes hombres.

En este sentido, considero que esto podría ser considerado un elemento significativo al establecer un paralelo con el *bullerengue*, pues, pensando en los términos de un formato tradicional, como es establecido actualmente en los festivales, los grupos de *bullerengue* no solo incluyen, sino que exigen la presencia de mujeres.

En su investigación, Quintana toca otro elemento importante: la participación de grupos de mujeres de la ciudad en los festivales de *música de gaitas*. En contraste con lo que sucedió con el grupo La Bogotana en el Festival de *Bullerengue* en Puerto Escondido en 2003, según la autora, los grupos de mujeres en los festivales de *música de gaitas* no han tenido acogida. La autora menciona, entre otros, el caso concreto del grupo bogotano Caña Pan, que fue



casi expulsado de la tarima por los asistentes durante su presentación (Quintana, 2009).

Sin embargo, otras mujeres con las cuales hablé no ubicaban una razón tan específica relacionada con el carácter masculino de la *música de gaitas* y simplemente manifestaron que no sentían la misma profundidad e intensidad al hacerla, lo que, por lo contrario, sí sucedía cuando hacían *bullerengue*.

Creo que es interesante también considerar el caso de mujeres que se sienten a gusto haciendo tanto *música de gaitas* como *bullerengue*, un caso es el de Daniela, *tambolera* del grupo *Aguasalá*. Un día, conversando con Daniela antes del partido de fútbol de su equipo en el campeonato de fútbol femenino de la universidad donde estudia, ella me manifestaba que se sentía a gusto haciendo los dos géneros musicales, tanto la *música de gaitas* como el *bullerengue*, pero que encontraba diferencias en lo que ella denominaba como la “esencia” de cada uno:

Las dos son músicas que me produce placer hacerlas, son espacios de desenvolvimiento, de conectarse con la tierra, con el país... Pero yo siento que el *bullerengue* es más ritual, sin quitarle mérito a la *gaita*... el *bullerengue* es más dramático, es obvio que él también tiene su espacio fiestero, pero incluso así es un lamento.

¿Me entiendes? Tiene que ver con la esencia. Yo creo que no es algo para generalizar ni simplificar, porque usted encuentra hombres haciendo *bullerengue* e, incluso pocas, mujeres haciendo *gaita*, pero... yo creo que la esencia del *bullerengue* es como pensar en una mujer, que todo la afecta... que todo es muy sentido... no es que yo diga que los hombres no sienten, no es eso, no, pero es como una esencia.

Para Daniela, el *bullerengue* tiene una esencia dramática que es asociada a lo femenino, en contraste con una esencia masculina de la *música de gaitas*, que ella asocia a lo festivo. A su vez, en nuestra conversación ella hacía un análisis particular de las características de las personas que hacen *bullerengue* y de las que hacen *gaita* en sus circuitos tradicionales, pensando en sus experiencias en los festivales. Ella caracterizaba a las personas que hacen *gaitas* como extrovertidas, lo que, según ella, tenía que ver directamente con el carácter de la *música de gaitas* como un proceso más “hacia fuera” interesado en mostrar un virtuosismo y de marcar más claramente un límite entre público asistente y grupo.

Así mismo, identificaba a los *bullerengueros* como personas tranquilas y calladas, que buscan hacer *bullerengue* para ellos mismos, antes que pensar en un auditorio. En ese sentido, según Daniela, los límites difusos entre público y músicos en una rueda de *bullerengue* reiteran una invitación “hacia adentro”.

Si bien el asunto de lo femenino no ha sido citado directamente por los músicos hombres con los cuales hablé, el aire de melancolía, sí fue un elemento referenciado y asociado a la presencia de mujeres en el *bullerengue*. Por ejemplo, Urián, reflexionando sobre los motivos de su gusto por el *bullerengue*, se remitía a la importancia de lo que para él es la “melancolía” en el *bullerengue*:

...yo no sé... el *bullerengue* tiene una cosa melancólica muy fuerte que a mí personalmente me llega mucho, el canto concreto del *bullerengue*, en la situación que sea, y pues mucho más por una señora de estas, que es alguien que lo ha vivido y que está cantando su vivencia... ¡No!, yo oía eso y a mí se me erizaba de una la piel, eso fue en la Sala Oriol Rangel, y quedamos hay pegados a la silla.

En su narrativa, Urián establece una relación entre el aire de melancolía del *bullerengue* escuchado por primera vez en vivo y el papel de las mujeres en esta presentación. Sin embargo, como señala Daniela, considero que la tensión no puede ser simplemente reducida a la fórmula *bullerengue* igual femenino, *gaita* masculino, a pesar de que identifique que, en varias fuentes de la literatura existente sobre *bullerengue* se refuerza esta idea, inclusive en la más reciente [63](#). Es importante tener en cuenta que, incluso en términos de los instrumentos, en cada uno de los dos géneros existe referencia a lo que se podría llamar de masculino y femenino.

En el caso de la *música de gaitas*, la *gaita hembra* [64](#), por ejemplo, es la encargada de establecer las variaciones y mantener la melodía del tema, y la *gaita macho*, de mantener un patrón fijo durante las canciones. Para el caso, tanto de

la *música de gaitas* como del *bullerengue*, el tambor *alegre* también es conocido como tambor *hembra*, y en los dos géneros existe la libertad de hacer variaciones e improvisaciones, estableciendo diálogo con el resto de los instrumentos y de las voces. Sin embargo, tradicionalmente, estos instrumentos son interpretados por hombres. Así, en el caso de la *música de gaitas*, como se mencionó antes, los grupos eran formados tradicionalmente solo por hombres. Si bien en el caso del *bullerengue* la presencia de mujeres en los grupos haya sido un elemento referenciado como constitutivo de este género musical, según muchos de los músicos con los cuales hablé, los papeles de los músicos estuvieron diferenciados históricamente entre hombres y mujeres, siendo hasta hace poco tiempo exclusividad de los hombres tocar los tambores, y los principales papeles de las mujeres ser *cantadoras*, coristas y *bailadoras*.

Considerando lo anteriormente dicho, también merece ser destacado que la llegada de La Bogotana al Festival de Puerto Escondido marca un momento importante, porque, además de la participación de mujeres de la ciudad haciendo *bullerengue*, es, sobretodo, la presencia de *tamboleras*lo que genera mayor conmoción. En el segundo festival de Puerto Escondido en el que participó La Bogotana, en el 2004, es interesante resaltar el preámbulo al grupo que hace el presentador oficial del festival mientras sus integrantes ponían los instrumentos en la tarima: “[...] y ahora, tenemos la participación de unas lindas *rolas* <sup>65</sup> que vienen por segunda vez al festival”. Mientras Andrea se acomodaba para tocar el *alegre*, el presentador se quedó mirándola y, en tono de sorpresa se dirigió a los asistentes: “Vean esta mujer, vean nada más, ¿A usted quién le enseñó a arremangarse el pantalón para meterse un tambor en medio de las piernas y tocarlo como él se merece?” Cuando años después vimos el video con Andrea, ella se acordó de ese momento y en tono indignado me dijo: “¡Qué tal! Mira Toda la *vaina* que implica para el *man* <sup>66</sup>, hacer ese comentario es algo muy machista...”

En este sentido, percibo que, así como en el circuito de la *música de gaitas* tradicional se ha identificado la existencia de una exclusión de las mujeres, en el circuito del *bullerengue* tradicional también se puede identificar una exclusión, pero con otras dinámicas específicas.

Daianna, *cantadora* de La Rueda, me decía en tono de orgullo que, poco después de las primeras participaciones de los grupos bogotanos de *bullerengue*, Emilsen Pacheco, el maestro de muchos de estos músicos, abre en su pueblo, San Juan de Urabá, un *semillero musical* <sup>67</sup> para niñas interesadas en tocar tambor *alegre* y *llamador*. El tono de orgullo en la narrativa de Daianna es interesante porque muestra cómo el contacto y la influencia de los grupos bogotanos en las dinámicas de los grupos tradicionales es considerado una ganancia, evidenciando la existencia de un diálogo entre los músicos de los dos circuitos de *bullerengue*.

### Tradicional de *Bullerengue* de Chigorodó, Antioquia, en el Festival de *Bullerengue* de Necoclí, Antioquia, 2009.

En este sentido, la tensión por mí señalada debe ser bien entendida. Lo que quiero subrayar aquí no es la definición de una especie de esencia femenina o masculina de cada uno de los dos géneros. Lo importante aquí es notar la valoración de femenino y de masculino que algunos de los músicos en Bogotá hacen del *bullerengue* y de la *música de gaitas*, sea por las particularidades de sus relaciones con el *bullerengue*, por la historia de llegada del *bullerengue* a la ciudad, o por las valoraciones de las emociones con las cuales este es asociado. En este sentido, lo que percibí fue cómo ese contraste puede ser contemplado para aproximarse a la forma como son construidos los gustos de algunos de estos músicos por este género musical.

## 5. El *bullerengue* como camino terapéutico

*Pacho Simancá no me llores*

*Arrorro mamá...*

*Pacho Simancá tú no llores*

*Arrorró mamá...*

*Cuando yo estaba pequeña*

*Arrorró mamá...*

*No me supieron cuidar*

*Arroró mamá...*

*Por eso cántame mamá*

*Arroró mamá...*

*Que yo me quiero aliviar...*

## Bullerengue tradicional

Isavasia es su nombre *Hare Krishna*, como me dijo, fue el nombre dado por su gurú <sup>68</sup> como parte del proceso de renacimiento espiritual que comenzó a sus 16 años cuando ingresó en el movimiento *Krishna* de la ciudad. “Solo mi familia sabe de mi antiguo nombre, para los músicos con los cuales trabajo y para mis amigos, yo soy Isavasia, el otro nombre es cosa del pasado.”

Cuando hablamos de su gusto por el *bullerengue*, Isavasia se remite a los comienzos de la música con su padre Blaky <sup>69</sup>. Me habla de lo que considera fue su inicio precoz como cantante de *hip-hop* a los siete años de edad, “precoz”, dice ella, considerando que hubiera deseado haber tenido más tiempo para estudiar en el colegio.

Todos en mi familia hacían música, yo tengo cinco hermanos hombres, y mi papá trabajaba con ellos haciendo un show de *hip-hop* de danza en las calles. Yo era la menor, me llamaban *Cutuca* y nunca me llevaban a sus giras por el país. Entonces, un día canté para mi papá, él se quedó sorprendido con mi voz. A partir de ahí, comenzamos a hacer shows juntos, yo cantaba *hip-hop* y *salsa*, y mi papá tocaba la guitarra y me acompañaba cantando. Yo me sabía todas las canciones de Celia Cruz. Me acuerdo tanto que mi papá trabajaba en un negocio a la salida de Cajicá que se llamaba La Cabaña, él trabajaba en Martín Fierro, y en La Cabaña como músico, y me dijo: “Cutuca, adivine quién está ahí” y yo, “¿Quién, papá?” Celia Cruz con el Gran Combo almorzando... camine para que la conozca.” Y yo “No papá, no quiero”, era una niña, tenía 8 o 9 años, me daba miedo. Me dijo mi papá: “¡Vamos!”, y yo “Bueno”. Y llegamos y mi papá le habló, se le presentó y me presentó, y le dijo, ella canta todo lo que usted canta, ella canta sus canciones y el sueño de mi hija” –porque era verdad- “el sueño de mi hija es cantar con usted, Doña Celia, yo le pido que aquí, en un cuarteto, al menos cante una canción en dúo con ella, solo una canción, solo una.” Y ella me miró, y yo estaba así, petrificada, y yo pensé, “¡No!, yo no soy capaz”, y ese día mi papá, llegó ella, y yo ahora digo tan humilde esa señora, tan humilde... ella era una *cantadora*, no cantante, era *cantadora*... porque la humildad de su corazón al verme..., además porque estaba almorzando, conociendo, no estaba en plan de artista, y dijo: “¡Claro!”, y se subió mi papá, subió Tito Puentes a tocarle el timbal, y se subió Richie Ray y otros del gran combo pero yo no sé quiénes eran porque yo estaba muy chiquita la verdad. Y nos cantamos El Yerberito, ¡yo estaba tan feliz!, yo estaba muy feliz.

Yo comencé: Se oye el rumor de un pregonar

Y ella: Que dice así... el yerberito llegó... llegó

¡La gente en ese sitio estaba feliz, y yo apenas la miraba hacia arriba, porque era una negra inmensa! Yo no podía creerlo, y cuando se bajó me dijo: “Usted va a ser una gran cantante, cuando crezca se va a acordar de mí que usted va a ser una gran cantante”. Esas siempre han sido las palabras motivadoras durante toda mi vida.

Isavasia me dijo que después de haber pasado por una gran depresión, solo hacía *hip-hop* para expresar sus sentimientos, y paró de hacer las presentaciones con su padre. Tiempo después, entra en el movimiento *Hare-Krihsna*, en el cual, me decía riendo, se propone hacer *hip-hop Krihsna* y consigue que su propuesta sea aceptada por los maestros espirituales. Mientras estudia en el Centro de Estudios Védicos de Bogotá, comienza a frecuentar la

Universidad Nacional y conoce algunos géneros de las músicas tradicionales.

“Pero quedé enamorada del *bullerengue*. Porque, ¿sabes?, yo descubrí que el *bullerengue* es para expresar cosas, cuando usted hace *bullerengue*, canta *bullerengue*, es como cuando uno *freestylea* <sup>70</sup>. La primera vez que yo canté *bullerengue*, sentí una cosa muy fuerte, aquí”. Isavasia pone su mano en su vientre, y me repite: “Aquí, es aquí”. Dejando su mano sobre el vientre, cierra los ojos y continúa diciendo: “Cada vez que yo cantaba *bullerengue* sentía algo aquí, era como cuando tú tienes muchas ganas de orinar, muchísimas, muchísimas y orinas y sale esa última gota de orina que usted hace, Isavasia suspira haciendo cara de alivio. “Como una sensación también en el estómago, yo nunca le puse atención. Me pasó varias veces y yo me preguntaba, ¿pero... por qué?”. Abre los ojos, en silencio me mira y da un suspiro con un gesto de alivio en su rostro. Continúa:

Cuando canto *bullerengue* pasa algo en mi ser que no me puedo explicar, es una sensación física, es como un descanso, pero es en el estómago, como cuando tú vas en un bus y coges un hueco..., como cuando vas a besar al muchacho la primera vez, y usted piensa: “ya casi... ya casi... ya casi...” es esa sensación y otras: se me encalambra el cuerpo, me dan ganas de llorar, me dan ganas de reír... es tan raro, la verdad yo no entiendo por qué.

La descripción hecha por Isavasia acerca de lo que siente cuando hace *bullerengue* tiene elementos comunes con las de otros músicos. Hacer *bullerengue* tiene una referencia más allá de lo corporal a una función excretora que puede ser relacionada a desahogar. A una sensación física que encadena la emoción, lo corporal y lo espiritual como parte de una misma unidad, pero estableciendo diferenciaciones para cada uno de estos aspectos. A pesar de que las referencias entre los músicos cambiaran, identifiqué que esta localización del *bullerengue* a lo corporal está relacionada con lo sexual. En el caso de la narrativa de Isavasia, ella menciona no solo el hecho de “orinar” como una analogía física de desahogo, sino la sensación de excitación antes de besar.

Daianna, cantadora de La Rueda, establecía una relación entre el *bullerengue* y el “chacra sexual”, poniendo la cuestión en términos de una filosofía oriental que integra lo espiritual y lo corporal. Según ella, el *bullerengue* tiene el poder de conectarse con ese chacra, relacionando esa conexión a una valoración del *bullerengue* como una música primitiva equiparada a lo no-racional. “En las ruedas de *bullerengue*, usted siente una *arrechera* <sup>71</sup>, todo es una *arrechera*, una *arrechera* musical, en el canto, en el baile, todo se vuelve una *arrechera*”.

Después de referirse a las sensaciones corporales experimentadas al hacer *bullerengue*, Isavasia explica que fue sólo a partir de haber estado en una rueda de *bullerengue* que logró ver con mayor claridad cómo éstas sensaciones estaban ligadas a las dinámicas del *bullerengue*.

Cuando fui al festival de Puerto Escondido, estando en las ruedas, comprendí que hacer *bullerengue* es como practicar un *mantra*, porque esa dinámica de *llamado, respuesta, llamado, respuesta, llamado, respuesta*, durante tanto tiempo, es realmente un *mantra*. Yo lo comparo con mis experiencias en el hinduismo, con mis meditaciones. Pero hay una diferencia, y es que, cuando yo meditaba con un *mantra*, era como si me ausentara del mundo, como si me concentrara, pero en mí misma. Con el *bullerengue*, sucede una cosa diferente, y es que no me ausento de mí misma, sino que me adentro en mí misma... Más que la música es como si sacaras... lo más oculto que hay dentro de ti y lo expusieras ante la gente. Eso es cuando yo canto *bullerengue*, descubro así totalmente, me descubren... me pueden mirar lo alegre, lo triste, lo odiosa, también lo ponzoñosa que puedo ser o lo humilde, ¿sí? Es algo que desnuda totalmente mi ser. El *bullerengue* es muy parecido al *hip-hop*, es algo que sale del alma y no se estudia... bueno, ahora que lo han sistematizado, pero... ha perdido mucho por eso, ya uno se mete más en el aspecto musical que en el aspecto curativo para sí mismo.

Vale la pena destacar que Isavasia establece esta relación entre lo corporal y lo espiritual, en la cual se mezclan las sensaciones físicas con un proceso de adentrarse. Este mismo elemento fue señalado antes cuando se mencionó el hecho de que, para algunos músicos, el *bullerengue*, en contraste con la *música de gaitas*, era visto como un proceso hacia adentro en dos dimensiones. Una hacia adentro de la persona y otra hacia adentro de la colectividad participante en la dinámica propuesta en la rueda de *bullerengue*.

Aunque Isavasia establece un paralelo entre hacer *bullerengue* y la meditación hecha en el hinduismo, también indica una diferenciación entre ambos. Siguiendo la idea planteada por ella, en el caso del *bullerengue* este tendría la particularidad de un *encontrarse* antes que un *ausentarse*, el cual es valorado por ella como un paso adelante del simple hecho de *ausentarse* ofrecido por la meditación.

Me llamó la atención que, a pesar de no tener una trayectoria directamente en el hinduismo, como en el caso de Isavasia, otros músicos también hicieron la analogía del canto del *bullerengue* con la práctica de un mantra y la vinculación de lo corporal con lo espiritual.

Janni, corista y cantadora de La Rueda, música de la Universidad Javeriana, argumentaba que el hecho de que los tambores sean hechos de cuero animal tiene algunas implicaciones más allá de lo sexual:

Yo creo que el cuero hace que sea una vaina más física, más animal, porque el cuero es tremendo, porque es una *vaina* orgánica, te da unas posibilidades de sonido infinitas, no es lo mismo que un teclado electrónico que sus posibilidades de sonido son limitadas, en cambio el cuero pues es una cosa que es real, es el tronco de un árbol, o sea es súper terrenal, llama, realmente llama otras energías, espíritus, siento eso porque me ha llevado a otros estados de conciencia. Yo no puedo dejar el *bullerengue*, es como una *vaina* así que me toca estar llamando “¿cuándo hacemos rueda?”, como que realmente me hace falta y es porque él también me está llamando.

Es interesante que, en su narrativa, Janni vincula los orígenes de los materiales del tambor con una relación a lo físico, a lo corporal, pero que lleva hacia una dimensión espiritual. Bajo su punto de vista, Janni establece la existencia de seres, “energías”, “espíritus” conectados al *bullerengue*, dando un carácter al *bullerengue* como de entidad, capaz de actuar con voluntad propia, en sus palabras de *llamarla* [72](#).

Emilse, más conocida como La Negra Emilse, *cantadora*, *tambolera* y *bailadora* del grupo bogotano Nuevo Palenque, me contaba que estaba pasando por un momento difícil en su vida, pues recientemente había terminado una relación de pareja de dieciséis años. A pesar de haber comenzado a estudiar Filología en la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia, Emilse se dedicó a la música y fue una de las primeras personas que comenzó a investigar *bailes cantados* en la ciudad. Vale la pena señalar que, durante el trabajo de campo, Emilse fue referencia constante para la mayoría de los músicos con quienes hablé como una de las primeras investigadoras de estos géneros. Si bien su grupo hace *música de gaitas* y algunos de los géneros de los *bailes cantados*, ella me decía que el *bullerengue* es hecho por ellos solo en espacios donde se reúnen amigos, en espacios íntimos, y no en las presentaciones en los cuales se hacían los otros géneros.

Porque el *bullerengue* es una música que lo transporta a uno. Para mí es como un mantra, empezando porque es una rueda, ¿no? Primero que todo es una rueda... el movimiento en un círculo, es la energía que se vuelca hacia adentro, ¿no? Un círculo cerrado, no como algo cerrado de que nadie pueda entrar sino es como la figura en sí misma, la figura que alimenta todo lo que está adentro de ese círculo. Como si fueran esos mantras que se repiten, esos coros que la cantadora responde que se repite, que se repite, con esas subidas y bajadas en el cuerpo, para mí es muy mántrico, y lo transporta a uno a otras dimensiones.

Como Janni, el carácter atribuido a las ruedas de *bullerengue* es relacionado a la posibilidad de conseguir estados alterados de conciencia, subrayando al igual que otros músicos ese movimiento de un hacia adentro.

Como parte de lo que ella identificaba como un proceso de cura por la ruptura de su relación, Emilse decidió componer un *bullerengue*.

Para mí el *bullerengue* es como un lamento. Yo lo siento muy femenino. Un lamento que circula que se vuelve, una onda circular dentro de ti, que se va volviendo eso. Transforma la energía. Una onda que te cura, ¡ay! Yo canto un *bullerengue*, ¡ay! Yo termino en una liviandad, una sensación de liviandad y de serenidad. Para mí el *bullerengue* es melancólico, es como el blues. Por ejemplo, un *bullerengue* que yo escribí es un lamento de amor, un amor que se acabó, pero al mismo tiempo es como alegre, ¿sí? O sea, no es ese dolor de llorar, de desasosiego, sino es ese sentimiento que se transforma en alegría y que eso es lo que le retribuye a uno, por eso uno lo canta porque finalmente te saca... porque es un lamento de alegría, te exorciza, te limpia, te sana...

*bullerengue*, encuentro que valdría la pena preguntarse hasta qué punto la búsqueda por algunas raíces, desarrollada al comienzo de este texto, sobrepasa la cuestión de la búsqueda por la identidad cultural para ser pensada también como el interés en la búsqueda de estados modificados de consciencia, que son vistos como formas “alternativas” de espiritualidad. Así, hacer *bullerengue* sería un camino para alcanzar estos estados en la búsqueda de beneficios, puestos por estos músicos en los términos de conseguir una cura espiritual ligada a una tranquilidad emocional.

Al comienzo del capítulo, describí una situación en la cual se evidenciaba la participación de varios de los músicos en experiencias relacionadas a estados modificados de consciencia. A pesar de que el elemento que resalté en esa primera parte fue cómo algunas de aquellas experiencias – así como la práctica del *bullerengue* – apuntaban en dirección a una búsqueda de raíces, estas experiencias también apuntan más a una faceta de lo que los músicos encuentran en el *bullerengue*. Considero que la construcción del gusto por el *bullerengue* está relacionada también a la fascinación por experiencias de estados modificados de consciencia ligados a procesos terapéuticos.

Sin embargo, los procesos terapéuticos no siempre son puestos en los términos de espiritualidad, como en el caso de Juan Sebastián, *tamborero* de La Rueda. Para Juan Sebastián, el proceso curativo del *bullerengue* estaría relacionado directamente a sus dinámicas de rueda en las que se exige del participante, en sus propias palabras, un “despojarse del ego”. Despojarse del ego era entendido como un camino en el cual se abandona la búsqueda por un protagonismo individual que, según Juan Sebastián, es una de las principales inversiones que se hace en las academias formales de música.

En este sentido, Juan Sebastián encontró que las ruedas de *bullerengue* en las cuales los participantes alternan permanentemente los instrumentos, el canto y la danza, a través de la dinámica del *quite*, que implica que cualquiera puede entrar sacando al músico o *bailador* que esté en la escena para ocupar su lugar sin que el primero no tenga otra posibilidad que aceptar salir, exige que los músicos se construyan de una manera particular. La posición de aceptar salir sin cuestionar el grado de competencia de la persona que entra es considerada como un acto de humildad en el cual se deben abandonar las valoraciones de bueno y malo, mejor y peor, y reconocer que todos tienen derecho de participar. Aquello para Juan Sebastián implica pensar en términos de colectividad antes que de individualidad, y exige un camino de crecimiento de los músicos, que según él, no todos están dispuestos a aceptar.

En este sentido, “despojarse del ego” es visto como camino para alcanzar la humildad, la cual es valorada positivamente puesto que es considerada la vía para encontrar conocimientos más profundos de sí mismo a través de la música. A pesar de que Juan Sebastián no menciona el asunto en términos espirituales, el crecimiento al que se está refiriendo va más allá de competencias simplemente musicales.

Hacer *bullerengue* con fines terapéuticos relacionados a un camino de crecimiento espiritual presenta un grado de complejidad evidente, en el cual, aunque esa motivación para hacer *bullerengue* sea frecuente, cada músico tiene su propia filosofía de cómo es definido lo terapéutico y cuáles son sus beneficios concretos. Percibo que es por esa diversidad de razones que el *bullerengue* es relacionado a lo terapéutico lo que permite observar las diferencias y convergencias en la apropiación de cada músico.

Aunque la mayoría de los músicos me hablaron del papel terapéutico del *bullerengue* en sus vidas, me llamó la atención el caso de Zoraida, *cantadora* del grupo Sones de Guariamaco, quien me justificaba que el poder del *bullerengue* sobrepasa procesos de cura en las personas que lo hacen, con un caso concreto: “Cuando estábamos haciendo una presentación de *balles cantados* en una escuela de París, Francia, hicimos una rueda con las niñas, los profesores y los padres, y me acuerdo que oí a un niño gritando, pero no le presté mucha atención”. Mientras me contaba, Zoraida comenzó a llorar, confesándome que no ha podido controlar las ganas de llorar siempre que cuenta el evento. Cuando se calma continúa:

Al final, cuando acabamos la canción, una de las mamás se me acercó y me abrazaba llorando, decía cosas en francés, yo no le entendía nada... Hasta que llegó la traductora y me

dijo que la mamá quería saber cuál era esa última canción que yo había cantado, pues su hijo era autista y ella nunca había escuchado su voz hasta entonces, cuando comenzó a gritar con la canción. Para mí, es eso, el *bullerengue* saca hacia fuera lo de dentro para que nazcan cosas nuevas.

### Consideraciones finales

Este texto buscó explorar el universo poco conocido de la manera como se dan los tránsitos musicales, específicamente con lo relacionado a los intereses ligados a una emocionalidad que lleva a los músicos de la ciudad de Bogotá a la apropiación del bullerengue y en un sentido más amplio a la construcción de su identidad como músicos y sujetos activos. Para ellos se dio un enfoque que tomó las construcciones musicales como procesos sociales y culturales que, más allá de su sentido estricto, evidencian otros fenómenos en la sociedad colombiana y latinoamericana.

La pregunta central podría plantearse así: ¿qué lleva a que un género musical rotulado de “afro”, hasta hace poco tiempo rechazado por una sociedad bogotana marcada por unas fuertes pautas segregacionistas, sea apropiado por generaciones jóvenes de músicos de la ciudad?

Sin negar la importancia de las dinámicas entre lo nacional y lo internacional, el papel de los medios y de la industria discográfica, este texto buscó explorar principalmente la construcción subjetiva de gustos y emociones por parte de los músicos que vienen realizando esta apropiación en la ciudad. En este sentido se identificó que el fenómeno temprano de apropiación del bullerengue en Bogotá, se inscribió en una búsqueda de identidad atravesada por unos compromisos afectivos particulares. Desde este marco, el ejercicio de construcción de identidades se posiciona a partir de la procura de unas raíces culturales, la dialéctica entre unas tensiones marcadas por temas étnicos, específicamente entre lo indio y lo negro, y entre variables de género masculino/femenino.

Sumado a esto, el encuentro con el género musical del bullerengue perfila de qué forma dichas identidades se vienen construyendo a partir de la definición de unos gustos compartidos por los músicos en la ciudad, en los cuales se implican unas trayectorias de circulación de personas, prácticas, imágenes, ideas, estéticas particulares y creencias en torno al poder de la música individual y colectivamente hablando, vinculado a la naturaleza corporal de la experiencia musical. En este ejercicio exploratorio se reconoce la importancia de ciertos géneros musicales colombianos poco conocidos como el bullerengue y su papel en la construcción de nuevas identidades en la ciudad. Implícitamente a lo largo del texto se reivindica la importancia de la región y lo local para la construcción de nuevas identidades latinoamericanas, en las que se teje una red de intercambios musicales, culturales y sociales que replantean un orden social o cultural establecido en las grandes ciudades y en los centros de poder.

En este sentido, el texto reafirma la idea de la música como cultura que informa sobre otros sistemas de la vida sociocultural, sobre sus transformaciones, a la vez que reivindica la necesidad de que esta sea comprendida a cabalidad dentro del contexto sociocultural bogotano, colombiano, latinoamericano y bullerenguero del que hace parte y es constitutiva.

### Bibliografía

Abadía Morales, Guillermo. (1977) *Compendio General del Folclore Colombiano*. 3ed. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, Biblioteca Básica de

Colombia, Vol. 24.

Abadía Morales, Guillermo. (1997(1995)) *ABC Del folklore colombiano*. Bogotá: Panamericana Ed.

Arocha, Jaime. (1992.) "Los negros y la Nueva Constitución Colombiana de 1991". *América Negra*, nº 3, pp. 39-54.

Arocha, Jaime. (1996) "Afrogénesis, eurogénesis y convivencia interétnica". In: ESCOBAR, Arturo; PEDROSA, Alvaro (orgs.), *Pacífico: ¿desarrollo o biodiversidad? Estado, capital y movimientos sociales en el Pacífico colombiano*. Bogotá: CEREC.

Augé, Marc. (1994.) "Os lugares antropológicos; Dos lugares aos não-lugares". In: AUGÉ, Marc. *Não lugares. Introdução a uma Antropologia da supermodernidade*. Campinas, SP: Papirus.

Bakhtin, Mikhail. (1987) "Os gêneros do discurso". In: BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC, p. 277-326.

- Benavides, J. y Pinilla, M. (2011) *Músicas afromestizas en Bogotá*. Beca de Investigación. Bogotá: IDARTES.
- Benítez., Edgar. (2008) *Bullerengue: Baile Cantao del norte de Bolívar. Un Acercamiento a la Dinámica de Transformación de las Músicas Tradicionales en el Caribe Colombiano*. Tesis de grado en Antropología, Departamento de Antropología Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- Bermúdez, Egberto. (1985) *Los instrumentos musicales en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Bermúdez, Egberto. Música Indígena Colombiana. *Maguaré, Revista del Departamento de Antropología, Universidad Nacional de Colombia*. No. 5, p. 85-98. 1987.
- Bermúdez, Egberto. (1999) Un siglo de música en Colombia. ¿Entre nacionalismo y universalismo? *Revista Credencial Historia*. No. 120, Diciembre.
- Bermúdez, Egberto. (2004) ¿Qué es el vallenato? Una aproximación musicológica. In: *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*. Vol. IX, No. 9, 21 gráficas, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Bermúdez, Egberto. (2000) Entretenimiento, industria discográfica y radiodifusión. In: *Historia de la Música en Santa Fe de Bogotá (1538-1938)*. Bogotá: Fundación de Música.
- Blacking, John. (2006) *¿Hay música en el hombre? (How musical is Man? 1973)*. Traducción al español por Francisco Cruces Villalobos. Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- Castells, Alicia N.G. de. (1999) Vida cotidiana sob a lente do pesquisador: o valor heurístico da imagem. *Antropologia em Primeira Mão*, Vol.38.
- Chartier, Roger. (1992) El mundo como representación. In: CHARTIER, Roger. *El Mundo como representación. Historia Cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Editorial Gedisa, p. 45-62.
- Contreras, Juan Vicente. (2003) Carlos Vives and Colombian Vallenato Music. In: LOZA, Steven. *Musical Culture of Latin America. Global Effects, Past and Present*. University of California.
- Cortés, Polania Jaime. (2004) *La música nacional y popular colombiana en la colección Mundo al día (1924-1938)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Unibiblos, 2004.
- Cortés, Rodas Francisco; Monsalve, Solórzano Alfonso. (1999.) *Multiculturalismo. Los derechos de las minorías culturales*. Medellín: Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia.
- Cunin, Elisabeth. *El negro, de una invisibilidad a otra: permanencia de un racismo que no quiere decir su nombre*. In: Palobra, Universidad de Cartagena, n° 5, agosto 2003.
- De rose, Santana Isabel (2007) *"Tata Ndereko - Fogo Sagrado: Encontros entre os Guarani, a ayahuasca e o Caminho Vermelho"* Tese apresentada como requisito parcial para o doutoramento em Antropologia Social. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. UFSC, Florianópolis.
- Domínguez, María Eugenia. *Suena el Río. Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires*. Tese apresentada como requisito parcial para o doutoramento em Antropologia Social. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. UFSC, Florianópolis, 2009.
- Duque, Ellie Anne. (2000) El Estudio de la Música. Instituciones musicales. In: *Historia de la Música en Santa Fe de Bogotá (1538-1938)*. Bogotá: Fundación de Música.
- Evans-Pritchard, E. E. (1978 (1951).) *Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Favret-Saada, Jeanne. (2005) "Être Affecté". Tradução de Paula Siqueira, revisão Tânia Stolze Lima. *Cadernos de Campo*. No 13.
- Friedemann, Nina. (1984) "Estudios de negros en la antropología colombiana". In: arocha, Jaime; e Friedemann, Nina de (orgs.). *Un siglo de investigación social: antropología en Colombia*. Bogotá: Etno, p. 507-572.
- Friedemann, Nina; Arocha, Jaime. (1986) *De sol a sol: génesis, transformación y presencia de los negros en Colombia*. Bogotá: Planeta.
- (1993) *La saga del negro: presencia africana en Colombia*. Bogotá: Instituto de Genética Humana,



Garzón, Lucía Esperanza. (1987<sup>a</sup>) Mañe Mendoza, gaitero. *A Contratiempo*. No. 1, Junio, p. 85-89.

Garzón, Lucía Esperanza. (1987b.) Gaitas y Tambores de San Jacinto. *Nueva Revista Colombiana de Folklor*. Vol. 1, No. 2.

Goldman, Marcio. Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos. Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia. *Revista de Antropologia*, v. 46, no. 2, 2003.

Gilroy, Paul. *O Atlântico negro*. (2001) Rio de Janeiro: UCAM (Universidade Candido Mendes. Centro de Estudos Afro-Asiáticos), Editora 34.

Hall, Stuart. ¿Quién necesita de la identidad? In: Stuart HALL, Stuart; DU GAY, Paul (orgs.). *Cuestiones de Identidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, p. 13-39, 2003 (1996).

Hall, Stuart. Identidad cultural y diáspora. In: CASTRO, Santiago; GUARDIOLA, Oscar; MILLAN, de Benavides Carmen (orgs.). *Pensar en los intersticios: Teoría y práctica de la crítica poscolonial*. Bogotá: Universidad Javeriana, p. 132-145. 1999.

Hobsbawm, Eric. A Invenção das tradições. In: HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence (orgs.) *A Invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 9-23, 1997.

Jacques, Tatyana de Alencar. "Comunidade rock e bandas independentes de Florianópolis: uma etnografia sobre socialidade e concepções musicais" Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. UFSC. Florianópolis, Santa Catarina, 2007.

Larraín, América. *O "negócio" da arte e da cultura: para uma antropologia do festival de dança de Joinville*. Dissertação apresentada para obtenção do grau de Mestre em Antropologia Social Universidade Federal de Santa Catarina. UFSC. Florianópolis, Santa Catarina, 2008.

----- "El sombrero vueltiao y las paradojas de la producción artesanal indígena en Colombia". 2010.  
[http://www.musa.ufsc.br/docs/america\\_artigo\\_musa\\_23\\_04\\_2010.pdf](http://www.musa.ufsc.br/docs/america_artigo_musa_23_04_2010.pdf)

List, George. El conjunto de gaitas de Colombia: la herencia de tres culturas. *Revista Musical Chilena*, p. 123-124, 1973.

----- (1994) *Música y poesía en un pueblo colombiano. Una herencia Tri-Cultural*. Colegio Máximo de las Academias colombianas. Patronato de Artes y Ciencias Junta Nacional de Folclor.

Losonczy, Anne-Marie. (1997) *Les saints et la forêt: rituel, société et figures de l'échange entre noirs et indiens Emberá (Chocó, Colombie)*. Paris: L'Harmattan.

Magnani, C. José Guilherme. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol.17, No 49, junho 2002.

Menezes Bastos, Rafael José de. Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. *Anuário Antropológico/93*, 1995.

----- A "Origem do Samba" como Invenção do Brasil (Por que as Canções Têm Música?). *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 31, p. 156-177, 1996.

----- Músicas Latino-Americanas, hoje: musicalidades e novas fronteiras. *Antropologia em Primeira Mão*, No. 29, 1998a.

----- Ritual, história e política no Alto-Xingu: observação a partir dos Kamayura e da festa da Jaguatirica (Yawari). *Antropologia em Primeira Mão*, No. 27, 1998b.

----- *A musicológica Kamayurá. Para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. Florianópolis: Editora UFSC, 1999.

----- Etnomusicologia no Brasil: Algumas tendências hoje. *Antropologia em Primeira Mão*, No. 67, 2004.

----- Les Batutas, 1922: Uma Antropologia da Noite Parisiense", *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 20 (58), p. 177-196, 2005.

- Brazil. In: SHEPHERD, J.; Horn, D.; LAING, D. (orgs.). *The Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World [vol. 3: Latin America and the Caribbean]*. Londres: The Continuum International Publishing Group, p. 212-248, 2005b.
- As Contribuições da Música Popular Brasileira às Músicas Populares do Mundo: Diálogos Transatlânticos Brasil/Europa/África (Primeira Parte) *Antropologia em Primeira Mão*, No. 96, 2007a.
- Merriam, Alan P. (2001.) Definiciones de “Musicología comparada” y “Etnomusicología”: Una perspectiva histórico teórica. In: CRUCES, Francisco et al. *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trotta.
- Minski, Samuel et al. (2008) *Cantadoras Afrocolombianas de Bullerengue*. Barranquilla: Editorial La Iguana Ciega.
- Miñana, Blasco Carlos. Los caminos del bambuco. *A contratiempo*, No 9, 1997.
- Entre el folclore y la etnomusicología. *A contratiempo*, No. 11, 2000a.
- (2000b) *La investigación sobre la música popular tradicional colombiana: entre el folclore y la etnomusicología*. In: Memorias del Encuentros para la porción y difusión del patrimonio folclórico de los países andinos. Bogotá.
- (2003) *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Oliveira, Allan de Paula. *Miguilim foi pra cidade ser cantor. Uma antropologia da música sertaneja*. Tese apresentada como requisito parcial para o doutoramento em Antropologia Social. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. UFSC, Florianópolis, 2009.
- Páramo, Carlos. La consagración de la casa: Raza, cultura y nación en la primera década de la Radiodifusora Nacional. In: *Medios y Nación Historia de los medios de comunicación en Colombia*. Memorias de la VII Cátedra Anual de Historia: Ernesto Restrepo Tirado. Bogotá: Ministerio de Cultura, CERLALC, Fundación Beatriz Osorio Sierra, p. 318-337, 2003.
- Quintana, Martínez Alejandra. Festivales de música de gaitas en Ovejas y San Jacinto, una tradición de exclusión hacia las mujeres. In: PARDO, Rojas Mauricio. (org.). *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Bogotá: Escuela de Ciencias Humanas, Editorial Universidad del Rosario, 2009.
- “Si no está en juego la vida, sólo es cosa de folclor”. Las décimas de Mery Suescúm. *A Contratiempo*, No. 14, 2010.
- Rojas, Juan Sebastián. *Ahora hay más gaiteros en Bogotá que en San Jacinto” la tradición y las identidades en Bogotá en tiempos de globalización a través de la música tradicional de gaita*. Monografía para aspirar al título de antropólogo. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 2005.
- *Los gaiteros de Bogotá. Una perspectiva sobre el trasplante musical de la gaita a la capital*. In: PARDO, Rojas Mauricio (org.). *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Bogotá: Escuela de Ciencias Humanas, Editorial Universidad del Rosario, 2009.
- Rosaldo, Renato. *Cultura y verdad. Nueva propuesta de análisis social*. México: Grijalbo, 1989.
- Sarlo, B. Abundancia y pobreza. In: *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1997 (1994).
- Vega, Carlos. Mesomúsica: Un ensayo sobre la música de todos. *Revista musical chilena*, jul. 1997, vol.51, no.188, p.75-96. 1997.
- Velásquez, Fuentes Carmen. *Los bailes cantados de Fandango o Bullerengue en la Isla de Barú (departamento de Bolívar)*. Monografía de grado Departamento de Antropología Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 1985.
- Wade, Peter. *Blackness and race mixture: the dynamics of racial identity in Colombia*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993.
- The cultural politics of blackness in Colombia. *American Ethnologist*, vol. 22, no. 2, p. 342-358, 1995.

------. *Música, Raza y Nación: Música Tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia, 2002.

------. Compreendendo a "África" e a "negritude" na Colômbia: a música e a política da cultura. *Revista Estudos Afro-asiáticos*, v.25, no.1, 2003.

1. *Bulla* es una forma cariñosa como los *bullerengueros* tradicionales y algunos músicos en Bogotá llamaron al *bullerengue*, durante el trabajo de campo. El *bullerengue* tradicional, Emilsen Pacheco, definía el *bullerengue* como una "*bulla de alegría*". Sin embargo, en otra conversación él se refería a la relación inicial del *bullerengue* con el término de "bulla" o "ruido", como una forma en la que el *bullerengue* era llamado peyorativamente por algunas personas "blancas" asentadas en los territorios donde históricamente el género se ha practicado. "Ellos nos veían y decían: escucha esa bulla que hacen los negros", relataba Emilsen. Lo anterior presenta elementos comunes con el análisis de Domínguez (2009) acerca de las apreciaciones ético-estéticas marcadas por los prejuicios que se hacen sobre las *murgas* en la ciudad de Buenos Aires, donde estas son asociadas por una población blanca al término de ruido, negando su derecho a ser consideradas como música o arte.

2. En este texto, haré referencia al *circuito de bullerengue tradicional* para referirme a aquellos actores sociales implicados en la reproducción histórica del *bullerengue* en las comunidades rurales de la costa Caribe colombiana, de donde se considera es originario el género. La idea de *circuito de bullerengue tradicional* deriva de las categorías nativas de músicos tradicionales de *bullerengue*, *bullerengueros tradicionales* o *grupos tradicionales de bullerengue*, usadas por los músicos en Bogotá para definir a aquellos músicos que son considerados "depositarios" de tradiciones, debido al conocimiento del género y a sus vínculos históricos y socio-culturales con este. Así, un punto relevante para los músicos en Bogotá, revistiendo de autoridad a los músicos tradicionales, es el hecho de considerar que en el caso de los músicos tradicionales el interés y el aprendizaje del género viene de un conocimiento heredado de generación en generación guiándose por el aprendizaje y la transmisión a partir de la tradición oral. Lo anterior en contraste a su posición como músicos de la ciudad, desde donde el vínculo con el *bullerengue* se establece fundamentalmente a partir de un ejercicio de iniciativa propia, motivación e investigación por aprender el género.

3. A pesar de que el reconocimiento del *bullerengue* como música *afro* o *negra* fue motivo suficiente para que, hasta hace poco más de quince años, este género fuera una música rechazada por algunos sectores de una sociedad bogotana profundamente segregacionista (Wade, 2002), en años recientes es este mismo reconocimiento uno de los factores que la sitúan como una música de interés en un circuito de músicos jóvenes de la capital.

4. Específicamente, de los departamentos de Antioquia, Atlántico, Bolívar, Córdoba y Sucre.

5. Carlos Puello, *El Chongo, tambolero cartagenero* del grupo María Mulata. Entrevista realizada en febrero de 2009.

6. El *cantador* puede ser mujer u hombre, encargado de ser la voz líder de cada canción. La palabra *cantador* es una categoría usada por los músicos de *bullerengue* tanto en su circuito tradicional como en la ciudad y la forma como los dedicados a esta tarea se autodenominan. Aunque la palabra más usada en español sea *cantante*, la palabra *cantador* es aceptada por la lengua española (*Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua* – ERA –, 2005) pero es empleada para hablar de personas que se dedican a cantar específicamente música popular. Más que un asunto exclusivamente semántico, considero que la escogencia de esta definición y la apropiación histórica y usos de esta categoría por los músicos de *bullerengue* es una decisión política. En el texto, utilizo los términos *cantadores*, *cantadora*, el *cantador* para referirme a los cantantes de *bullerengue*.

7. Las *tablitas* son dos pequeñas tablas de madera que substituyen las palmas y que muchos grupos de *bullerengue* prefieren porque ofrece mayor sonoridad.

8. La *totuma* es un instrumento en forma de vasija, hecha de la mitad de un calabazo seco lleno de pedazos de cerámica. Así como las *tablitas*, la *totuma* no es incluida por todos los grupos de *bullerengue*.

9. A lo largo del texto, hablaré de *tambolero* para referirme a los intérpretes de tambor en el *bullerengue*. A pesar de que en el idioma español la palabra aceptada lingüísticamente para hablar de una persona que toca tambor sea *tamborilero* o *percusionista*, *tambolero* es una categoría nativa para denominar a los músicos que tocan tambor en el *bullerengue*, estableciendo una diferenciación con el tipo de tambor y de música que tocaría un *tamborilero* o *percusionista*.

10. El *alegre* es un tambor hecho con tronco de árbol y cuero de vaca, chivo o carnero. De forma cónica, su altura es de al menos 70 cms, y la piel tiene una dimensión de unos 30 cms. Su percusión es manual, de fondo abierto y de sistema de tensión de cuñas de madera (Bermúdez, 1985) hechas de los árboles *ceiba roja*, *guásimo* y *bejuco de malibú* (Minski, 2008). Siguiendo las pautas básicas de percusión en el género, este tambor es libre para hacer variaciones durante las canciones.

11. El tambor *llamador* es menor que el *alegre* y posee forma cónica, hecho también con tronco de árbol y cuero de ganado, mide aproximadamente 40 cms de altura. Su cuero es formado por dos membranas de 20 cms de diámetro tensionadas por un sistema de aros (Bermúdez, 1985). El *llamador* es el encargado de tocar el patrón fijo de la canción a contratiempo, es tocado manualmente y con una baqueta.

12. De forma similar a las palabras *cantador* y *tambolero*, la palabra *bailador* es una categoría nativa para referirse a los bailarines (hombres y mujeres) de *bullerengue*. A pesar de que la palabra *bailador* sea aceptada en la lengua española, la palabra *bailarín* es más utilizada. De la misma forma que con la palabra *cantador*, valdría la pena investigar sobre, hasta qué punto, la apropiación y el uso de la palabra *bailador* por los músicos que hacen *bullerengue* tiene relación con la definición del *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua* (RAE, 2005), en el cual esta designa un bailarín que practica bailes populares en España.

13. En el *bullerengue* tradicional de la costa Caribe, las *cantadoras* son, en su mayoría y preferiblemente, mujeres, los *tamboleros* eran hasta hace poco tiempo exclusivamente hombres; así, uno de los cambios significativos introducidos por los músicos de la ciudad son las mujeres *tamboleras*.

14. Traducción libre al español hecha por mí del original en portugués.

15. Municipio del Departamento de Antioquia, al noroeste del país.

16. Forma como se conoce a las personas de la costa Caribe colombiana.

17. URIBE, María Teresa, *In*: CORTÉS, Ruedas Francisco (1999).

18. La idea de interior del país se refiere a las ciudades localizadas en la Región Andina. Es necesario establecer con claridad que Colombia se divide históricamente en regiones, las cuales más allá de ser una simple clasificación del territorio nacional en fronteras físicas y divisiones político-administrativas arbitrarias, constituyen espacios de poder marcando relaciones jerarquizadas entre sí. Con respecto a la Región Andina, esta ha sido construida históricamente por las élites y planes de gobierno como el centro de poder del país desde hace por lo menos un siglo. Sin embargo, aunque es verdad que el discurso oficial que ha construido la región Andina como centro de poder del país ha tenido efectos en su posición privilegiada en el diseño de políticas y en las dinámicas de centralismo, también es verdad que, más allá de dicha construcción, las otras regiones negocian posiciones de poder desde aspectos que no hacen parte del discurso oficial.

19. Géneros musicales de la Región Andina del país en los cuales los tres instrumentos predominantes son de cuerda: la *viola*, el *tiple* y la *bandola*. Los dos primeros, tocados con los dedos, y el tercero, con uña. Según Duque (2000), el *pasillo* aparece a finales del siglo XIX y corresponde a una imitación del *Vals* Vienés europeo. Ambos géneros han sido asociados a una herencia española, aunque existan discusiones en torno al tema de las contribuciones de elementos de la música afro en los dos. En este sentido, Miñana (1997) establece que el *bambuco* fue inicialmente una música de orígenes campesinos, presentando variaciones dentro de todo el territorio nacional incluyendo en algunos casos tambores y flautas, en contraste con la idea homogeneizante y elitista que posteriormente hizo de este símbolo nacional.

20. Siendo las más reconocidas las de Anastasio Bolívar y Ernesto Boada, y posteriormente las de Lucho Bermúdez y Pacho Galán.

21. Forma como el autor llama este proceso de apropiación y resignificación musical, teniendo en cuenta que la costa Caribe colombiana es citada nacionalmente como “La costa”.

22. Sobresaliendo el *porro*, la *cumbia* y, en años más recientes, el *vallenato*.

23. Resulta interesante resaltar que siguiendo el trabajo de Menezes Bastos (2005b) es posible ver que la idea de “blanqueamiento” está presente también en muchos estudios sobre el samba brasileño como Rodrigues (1984), Lopes (1981) y Tinhorão (1990). Sin embargo el trabajo de Sandroni (1996), ‘Transformations de la samba à Rio de Janeiro: 1917--1933’, muestra una lectura diferente en el caso del pasaje del samba de primer tipo para el de segundo tipo. Según Menezes Bastos, Sandroni evidencia que el pasaje a un samba de segundo tipo tiene un carácter analíticamente “más africano”, contradiciendo las tesis de “blanqueamiento” (en portugués, “*embraquecimento*”) de estos autores y apuntando para lo que podría ser antes considerado como un proceso de “ennegrecimiento” (“*empretecimento*”).

24. Como el samba en Brasil, el tango en Argentina y el *porro* y la *cumbia* en Colombia.

25. Bermúdez (1999) se refiere especialmente al surgimiento del sello discográfico *Discos Fuentes* en la ciudad de Cartagena y su combinación con una orquesta y una emisora de radio, siguiendo el modelo norte-americano, las cuales, para el autor, no solo influenciaron sino que impulsaron la aceptación de estas nuevas en Bogotá.

26. En esta investigación, usaré la noción de músicas tradicionales como una categoría nativa que es referida para posicionar determinados géneros musicales que son considerados depositarios de tradiciones. Ser depositarios de tradiciones se evalúa como resultado del mínimo y reciente contacto entre las localidades donde ellos han sido históricamente reproducidos y un marco más global. Para una comprensión más profunda de la definición, pertinencia y tensiones de los usos de la categoría *música tradicional* en los estudios de antropología de la música, sugiero la lectura de los trabajos de Menezes Bastos (1996, 1998a, 2005), Ochoa (1999, 2003), Nettl (1985), así como la revisión de la noción de tradición como invención, tal como es propuesta por Hobsbawm (1997).

27. En el caso de Totó, fue la fundación del músico y productor inglés Peter Gabriel que la invita a grabar con el sello *Real World* su disco *La Candela Viva* en el año de 1993. Para el caso de Petrona Martínez, su primer disco grabado, *Le bullerengue* (1998), surge a partir del interés del sello francés *Cocora*, a posteriori de la filmación del documental *Lloro Yo, El Lamento del Bullerengue*, realizado por la francesa Lizzete Lemoine.

28. Chía, municipio del Departamento de Cundinamarca, y actualmente considerado como un barrio más de la ciudad de Bogotá.

29. Según lo que hablé con algunas personas que participaron del *Camino Rojo*, este es un movimiento espiritual inspirado en lo que se considera es el legado espiritual y medicinal de los pueblos indígenas de la América del Norte y de la América Central. La filosofía de este movimiento está basada en lo que es llamada “la búsqueda de unas raíces ancestrales” a través de determinadas prácticas en las cuales la tierra es considerada como una entidad espiritual y el eje de las diferentes prácticas. De Rose (2007) lo define como un grupo que practica diferentes rituales originarios de diversas etnias indígenas del continente americano, especialmente de los grupos indígenas norte-americanos, y que puede ser pensado como la “creación de una especie de religión pan-indígena esencialista”, siguiendo lo propuesto por Beatriz Labate (2004, p. 356). Una mayor exploración al respecto de este tema puede ser visto en De Rose (2010).

30. El *temazcal* es una práctica terapéutica que viene siendo difundida hace aproximadamente siete años en Colombia. En el sentido común, se conoce como una práctica ritual indígena antigua de los pueblos de la América Central, y que busca la cura y la limpieza física y espiritual de la persona que lo hace. A partir de una especie de sauna a altas temperaturas dentro de un iglú hecho de piedras, los practicantes quedan encerrados por unos minutos. Además de sus pretendidos beneficios terapéuticos, muchos buscan esta terapia como forma de entrar en un estado modificado de consciencia.

31. Nombre popular de la *ayahuasca* en Colombia.

32. Cactus alucinógeno muy parecido al *peyote* mexicano.

33. *Curupira* es uno de los primeros grupos musicales de Bogotá, actualmente uno de los más reconocidos en el país, que comenzó a hacer fusión a partir del jazz, el rock, el rap y el funk con elementos de músicas tradicionales de las costas Caribe y Pacífica colombiana, de la música llanera (de los Llanos Orientales de Colombia) y elementos de las músicas indígenas de algunos grupos del Amazonas. También introduce elementos de la música india. El nombre del grupo, *Curupira*, viene de la palabra indígena *ticuna* que significa “espíritu de la selva”.

34. Refiriéndose a la idea de *Pachamama*, la “madre-tierra” para algunos grupos indígenas de los pueblos andinos de América del Sur.

35. Los *resguardos* en Colombia, actualmente, son los territorios indígenas colectivos y comunitarios reconocidos legalmente por el Estado, con autonomía y legislación propia. El origen de la institución viene de la colonia española y tenía como principio la organización de los indígenas para el cobro del tributo.

36. Cota es un municipio del Departamento de Cundinamarca, pero debido a su creciente urbanización, es cada vez más considerado como una zona rural periférica de Bogotá. Recientemente, el Majuy, una de sus montañas, fue reconocida como *resguardo* indígena y territorio ancestral de los Muisca, que ocupaban casi todo el territorio de los departamentos de Cundinamarca y Boyacá.

37. *Paisa* se les dice a las personas nacidas en el departamento de Antioquia, principalmente en Medellín.

38. Género musical de la costa Caribe colombiana, especialmente de la ciudad de Cartagena y sus alrededores.

39. Siguiendo aquí la propuesta de Hobsbawm (1997), cuando habla de “tradición inventada”, refiriéndose a complejos simbólicos y rituales construidos como parte de un proyecto político, con el objetivo de inculcar ciertos valores y normas de comportamiento a través de la repetición, lo que implica, automáticamente, la continuidad en relación a un pasado histórico apropiado.

40. La Pontificia Universidad Javeriana, una de las más grandes y más antiguas universidades privadas de Bogotá.

41. Juan Sebastián Monsalve integrante del grupo Curupira.

42. Instrumento musical de cuerda propio de algunos géneros musicales de la India.

43. Instrumento de percusión de la música del norte de la India.

44. Cito los términos entre comillas por ser categorías nativas usadas por Urián.

45. El sombrero de Juan Sebastián era un *sombrero vueltiao*, los otros dos eran sombreros de la costa Caribe, pero del color natural de la fibra, beige claro. La investigación que viene siendo desarrollada por Larraín (2010) muestra como el *sombrero vueltiao*, que durante varias décadas ha distinguido a los habitantes rurales de la costa Caribe colombiana, viene siendo recientemente construido como un objeto de la pretendidamente nueva nación multicultural colombiana, evidenciado en su reconocimiento legal como símbolo cultural nacional y el reconocimiento de los indígenas Zenú como sus fabricantes. Es importante señalar que, a lo largo de mi trabajo de campo, no identifiqué como parte de la indumentaria usada por los *bullerengero* tradicionales el *sombrero vueltiao*. Sin embargo, es preciso reiterar que el show que estoy describiendo incluía otros géneros musicales de las costas Caribe y pacífica colombianas, además del *bullerengue*.

46. Una cuestión que podría ser explorada es la relación entre el premio Grammy Latino obtenido por los Gaiteros de San Jacinto en el 2007, con el interés y la difusión reciente de la *música de gaitas* en Bogotá y en el país en general.

47. Del municipio de San Jacinto, Departamento de Bolívar.

48. Como el *sombrero vueltiao*, antes referido, las *mochilas* hechas por los grupos indígenas Arhuaco y Kogui de la Sierra Nevada de Santa Marta vienen siendo un tipo de artesanía que se ha posicionado

recientemente como un símbolo de la nacionalidad colombiana, aunque su menor difusión hable de una menor inversión en las políticas culturales en contraste con el *sombrero vueltiao*. A pesar de que las *mochilas* de los indígenas Wayuu, del Departamento de la Guajira, no tengan la difusión y el reconocimiento de símbolo nacional, llama la atención que sean referenciadas en algunas imágenes de los primeros discos grabados por Los Gaiteros de San Jacinto, como en la fotografía de la contraportada.

49. Fotografía del sitio oficial del grupo [http://www.bajerosdelamontana.com/web/index.php?option=com\\_contact&view=contact&id=1&Itemid=59](http://www.bajerosdelamontana.com/web/index.php?option=com_contact&view=contact&id=1&Itemid=59), consultado el 20 de mayo del 2010.

50. Además de las fotografías, puede ser consultado el vídeo de las presentaciones en vivo de la canción *Pal Norte*, del grupo puerto riqueño Calle 13, en el cual, como parte del show, aparecen, junto a otras figuras de la música de América Latina, los *gaiteros* Toño García y Juancho Fernández al lado de los cuatro indígenas arhuacos que les acompañaban. El video puede ser consultado en el link: <http://www.youtube.com/watch?v=zXlijpLnSjw&feature=related> Es importante señalar que el viaje de Los Gaiteros de San Jacinto para recibir el premio fue financiado en su totalidad por el grupo Calle 13, como me fue mencionado por el *gaitero* del grupo Juan Sebastián *Chuchita* Fernández.

51. Fuente: <http://www.elespectador.com/especiales/imagen-tono-garcia-y-juancho-fernandez>, consultada el 22 de julio de 2010.

52. Considero necesario resaltar que no profundicé en la indagación acerca de los sentidos étnico-raciales que los músicos atribuyen a esas categorías, pues creo que esta indagación podría, en muchos momentos, desviar el foco de esta investigación, el cual se centra en las dinámicas de la apropiación, más que en la construcción de estas categorías en relación al *bullerengue*. Para hacer un balance de las discusiones en torno a las categorías de “afro”, “negro” y “cimarrón” en Colombia, así como su interrelación, diferenciación e indiferenciación en el tiempo y en los diferentes contextos del país, sugiero la lectura de los siguientes autores: Jaime Arocha (1992, 1996); Nina de Friedemann (1984, 1996, 1993); Anne-Marie Losonczy (1997); Peter Wade (1993, 1995, 2002, 2003) y Elizabeth Cunin (2003).

53. *Niche* es una forma coloquial de referirse a una persona negra.

54. Este elemento es explorado por Gilroy (2001) cuando menciona que los trazos residuales de la expresión dolorosa de la esclavitud son elementos fundamentales de las creaciones culturales afroatlánticas, y específicamente de sus músicas.

55. Realizado en el municipio de Necoclí, Departamento de Antioquia, días 9, 10 y 11 de octubre de 2009.

56. Fotografía tomada en el Festival Nacional de *Bullerengue* de Necoclí, Antioquia, 2009.

57. Municipio del Departamento de Bolívar, en la costa Caribe colombiana, donde se considera están los mejores grupos de *música de gaitas* de la región, que son indiferenciadamente identificados como Los Gaiteros de San Jacinto.

58. Uno de los músicos que actualmente es considerado como maestro y hace parte de una tercera generación de Los Gaiteros de San Jacinto.

59. La Mojarra Eléctrica fue uno de los primeros grupos de Bogotá que comenzó a hacer fusión con elementos de músicas tradicionales de la costa Caribe y Pacífica, el rock y el jazz. Recientemente, han incluido otros elementos de otras músicas tradicionales de la costa Caribe, como el *bullerengue*, y de la costa pacífica como La Chirimía, Aguabajo y el Currulao. Su nombre viene del pez, siendo la *mojarra frita* una comida bastante típica de la costa Caribe colombiana. La importancia del grupo La Mojarra Eléctrica en la nueva música colombiana se puede explorar en detalle en la investigación de Benavides, J. y Pinilla, M. (2012)

60. Según Rojas (2005), a mediados de la década del noventa comienza una migración masiva de *gaiteros* de San Jacinto y sus familias hacia la ciudad de Bogotá, contando como principal motivación para este tránsito la falta de reconocimiento económico y de prestigio en su región de origen. La migración masiva genera un aumento gradual de grupos de *músicas de gaitas* en la ciudad, algunos integrados exclusivamente por músicos de la región *san jacintera* y en otros casos por ellos y músicos bogotanos. En la época de su investigación, Rojas identifica cinco grupos profesionales de Gaita San Jacintera en Bogotá: Bajeros de la Montaña, Gaitas y Tambores de San Jacinto, Sigi Bunci, Herencia

Gaitera y Sabor a Gaita.

61. Municipio do Departamento de Bolívar.

62. El Ballet de Sonia Osorio es una compañía-escuela de ballet y bailes folclóricos que se ha auto atribuido el papel de difundir las danzas folclóricas del país, a partir de lo que podría ser considerado como una estilización de diversos bailes y músicas locales, en una mezcla con elementos del ballet clásico, adaptadas a un formato de espectáculo.

63. Podría decirse que el escenario sonoro del *bullerengue* es un diálogo de mujeres para mujeres, si nos atenemos que la conformación estructural es de cantadora, tambor hembra y un coro que se compone de mujeres respononas” (MINSKI, 2008, p.18).

64. La *gaita hembra* tiene cinco orificios y es tocada con las dos manos, por su parte la *gaita macho* tiene uno o dos orificios y es tocada con una mano, mientras que con la otra mano se toca el *maracón*.

65. Como *cachaco*, rolo es otra forma de referirse a los bogotanos.

66. *Man*: hombre.

67. La palabra *Semillero* se entiende en este contexto como aquellos proyectos de formación musical autogestionados en los que se busca estimular el aprendizaje musical en niños y jóvenes de diferentes edades.

68. Maestro espiritual en el movimiento *Hare Krishna*.

69. Blaky fue una figura legendaria en Bogotá. Músico negro de las calles del centro de la ciudad, convocaba a su público improvisando letras en las cuales sabotaba a los transeúntes, acompañado del toque de su guitarra de cuerdas incompletas.

70. “*Freestylear*” como una adaptación verbal al español de la palabra en inglés *freestyle*. Hacer *freestyle* se refiere a la capacidad de improvisación y creación en el *hip-hop*.

71. Fogosidad.

72. Resulta interesante anotar que siguiendo la conversación de Janni podría pensarse que las dos dimensiones que ella identifica sugieren una valoración como niveles ontológicos, considerando que identifica una primera dimensión del *bullerengue* como algo físico, material, que la lleva hacia una dimensión espiritual. En este sentido la segunda dimensión parecería estar en un nivel más elevado que la primera.