



UNIVERSIDAD PEDAGOGICA  
NACIONAL  
Instituto de Educación

FACULTAD DE BELLAS ARTES  
LICENCIATURA EN MÚSICA

### ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

#### MODOS DE PRODUCCIÓN Y CIRCULACIÓN EN EL BULLERENGUE DESDE CANTADORAS MAYORES E INTÉRPEDES JÓVENES. ESTUDIO DE CASO

Presentado por la estudiante:

**CECILIA SILVA CARABALLO**

Cédula: 45'513.494

Código: 2013275584

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

- El trabajo reúne las condiciones de organización y fundamentación sustentada en la exposición como proceso de la misma investigación.
- El proceso de la cualificación del documento creció en precisión y claridad escritural.
- Es un homenaje a las maestras cantadoras y su aporte al diálogo académico.
- La presencia escénica durante la sustentación evidencia dominio del tema del bullerengue y la fluidez en la sustentación es de alto nivel.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	ABELARDO JAIMES CARVAJAL		5.0
Jurado 2 - lector	ALFREDO ENRIQUE ARDILA		5.0
Asesor	EDILMA BERNAL VALENCIA		5.0

Nota final: (5.0) Cinco punto cero

Dado en Bogotá D.C. a los 29 días del mes de noviembre de 2016

MODOS DE PRODUCCIÓN Y CIRCULACIÓN EN EL BULLERENGUE DESDE  
CANTADORAS MAYORES E INTÉRPRETES JÓVENES  
ESTUDIO DE CASO

Autor(a)

Cecilia Silva Caraballo

Código: 2013275584

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
Facultad de Bellas Artes, Departamento en Música  
Profesionalización en Licenciatura en Música  
Bogotá D.C  
2016

MODOS DE PRODUCCIÓN Y CIRCULACIÓN EN EL BULLERENGUE DESDE  
CANTADORAS MAYORES E INTÉRPRETES JÓVENES

ESTUDIO DE CASO

Como requisito parcial para optar al título de Licenciada en Música

Autor(a)

Cecilia Silva Caraballo

Código: 2013275584

Asesor(a)

Edilma Bernal Valencia

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
Facultad de Bellas Artes, Departamento en Música  
Profesionalización en Licenciatura en Música  
Bogotá D .C  
2016

 <small>UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL</small>	<b>FORMATO</b>	
	<b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b>	
Código: FOR020GIB		Versión: 01
Fecha de Aprobación: 10-10-2012		Página 1 de 2

1. Información General	
<b>Tipo de documento</b>	Trabajo de grado
<b>Acceso al documento</b>	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes
<b>Título del documento</b>	MODOS DE PRODUCCIÓN Y CIRCULACIÓN EN EL BULLERENGUE DESDE CANTADORAS MAYORES E INTÉRPRETES JÓVENES
<b>Autor(es)</b>	SILVA CARABALLO, CECILIA
<b>Director</b>	BERNAL VALENCIA. EDILMA
<b>Publicación</b>	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2016. 194 p.
<b>Unidad Patrocinante</b>	Universidad Pedagógica Nacional
<b>Palabras Claves</b>	Bullerengue, cantadoras mayores, intérpretes jóvenes, baile cantao, producción ,circulación

2. Descripción	
<p>El trabajo de grado que se propone, es un estudio de caso que recoge y atiende la percepción de varios protagonistas, dos (2) cantadoras mayores y tres (3) intérpretes jóvenes, quienes describen la forma en que un género musical como el Bullerengue, se proyecta y se desarrolla en contextos rurales y urbanos. Este estudio se enmarca dentro de un contexto multicultural que en su articulación con la línea investigativa "Educación y Música" fortalece el campo del arte desde la visibilización de la música tradicional en el contexto educativo.</p> <p>El principal propósito del estudio es caracterizar los modos de producción y circulación en el hacer cultural del Bullerengue. En el documento, se identifican los modos de producción, circulación y se describen los elementos predominantes en la puesta en escena del Bullerengue. La autora señala la construcción de un relato sobre lo que significa "ser artista" desde la mirada de las cantadoras mayores e intérpretes jóvenes; del mismo modo se evidencian las estrategias que mantienen vigente al género Bullerengue en el mercado musical. La experiencia de las participantes en el estudio, ha construido y consolidado un camino para su proyección musical a través de la edificación de diversos modos de producción que les han permitido no solo fortalecer sus trabajos; sino, además, proyectarlos, circularlos y mantenerlos en el mercado; lo que se configura en un ejemplo y aliciente para otras mujeres que quieran hacer parte de este universo simbólico.</p>	

3. Fuentes	
<p>BENITEZ, Edgard. 2005. Bullerengue, un baile cantao en el norte de Bolívar. En: Revista epicentro Instituto de patrimonio y cultura de Cartagena. Artículo. Edición número 4.</p> <p>CARAVACA, Rubén. 2012. Gestión de las músicas populares.</p> <p>OCHOA. Ana María. 2007. Músicas locales en tiempos de globalización.</p>	

4. Contenidos	
<p>Entre los principales elementos teóricos tenidos en cuenta para el desarrollo del estudio, se destacan:</p> <p>El Saber del Bullerengue, a partir de la construcción del relato de las cantadoras mayores e intérpretes jóvenes, caracterizaciones en torno a los modos de producción y de circulación del Bullerengue, ,las formas de aprendizaje del bullerengue ,el estudio de las modalidades del bullerengue Bullerengue sentao-Bullerengue chalupa y Bullerengue fandango de lenguas.</p>	

5. Metodología	
<p>Este trabajo de grado tiene como enfoque un estudio de caso cualitativo.</p> <p>Instrumentos utilizados para la recolección de información: la observación y entrevistas semiestructuradas.</p> <p>Para el estudio, se indagó sobre la vida y obra en el Bullerengue de 5 mujeres que se estructuran desde sus individualidades como un estudio de caso colectivo.</p>	

6. Conclusiones	
<p>Como una de las conclusiones importantes de este trabajo de grado, se destaca el aumento de los cursos normales de la difusión actual del bullerengue, la presencia de las cantadoras tradicionales en las redes sociales como Facebook, los intercambios en los grupos de WhatsApp, las transacciones de venta por internet y el ascenso en plataformas digitales; aunque el sustento lo sigan obteniendo mediante los conciertos, talleres y</p>	



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA  
NACIONAL

FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 2 de 2

conversatorios, también se ha implementado la venta de otros bienes como camisetas, y suvenires con la imagen de cantadoras mayores.  
El modo de producción y de circulación que optan tanto las cantadoras mayores como las intérpretes del estudio, es un modo independiente, en donde cada participante ejerce autonomía en la manera de conducir el bullerengue como producto y servicio a la vez.

Elaborado por: Cecilia silva Caraballo

Revisado por:

Fecha de elaboración del Resumen:

29

11

2016

*Dedicatoria*

*A Dios por ser mi Padre amado.  
A mi familia por su permanente apoyo y compromiso,  
por ser incondicionales y llenarme de felicidad.  
A todas las cantadoras e intérpretes de Bullerengue.  
Especialmente en memoria de  
Etelvina Maldonado y Eulalia González  
que nos recuerdan el sentido de nuestra música tradicional.*

*“Encomienda a Dios tus obras y tus pensamientos serán afirmados”.*

*Proverbios 16:3*

## AGRADECIMIENTOS

Este trabajo es fruto de la labor realizada con la complicidad de muchos familiares y amigos. Realmente no hay palabras que expresen mi sentir por tanto amor y entrega, ya que estos esfuerzos permitieron que hoy cierre una etapa en mi vida, y el comienzo de una nueva ruta para poner en práctica lo aprendido y las experiencias compartidas en el aula de clase.

La lista de amigos y familiares es interminable, aun así me permito nombrar algunos de ellos:

A la Corporación Cultural Cabildo en cabeza de mi amigo y director Rafael Ramos Caraballo por su asesoría y lecciones de vida.

A la Corporación Cultural Atabaques liderada por el Maestro Wilfran Barrios, Geiner Escalante, Martha Díaz y a Dayan Julio por su amistad, asesoría y experiencia.

A Waidis Ortega, Yoel Londoño, Deivis Miranda, Grace Padilla, Tibisay Viera, Shirly Caicedo, Edgar Benítez y Wendy Pérez, los amigos de siempre en las buenas y malas.

A mi madre Cecilia Caraballo Pérez, a mis hermanos Daisy y Guillermo Silva, a mi cuñado José Meza, mi apoyo y sostén en el orden familiar.

A mi mentora Edilma Bernal por la paciencia y justa evaluación.

Al cuerpo de docentes del programa Colombia Creativa por los aportes y las muestras de afecto necesarias y oportunas en la labor de formador a formadores.

Finalmente, y de manera especial, a las cantadoras mayores y a las intérpretes jóvenes participantes en el estudio, sin ellas no hubiese sido posible la realización de este trabajo.

A todos y a todas mil gracias.

## Tabla de contenido

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>12</b>
<b>CAPÍTULO 1.....</b>	<b>15</b>
<b>Justificación.....</b>	<b>15</b>
<b>OBJETIVOS.....</b>	<b>17</b>
Objetivo General .....	17
Objetivos Específicos .....	17
<b>PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA .....</b>	<b>18</b>
Pregunta de investigación .....	19
<b>capitulo 2.....</b>	<b>22</b>
<b>Estado del arte.....</b>	<b>22</b>
<b>APROXIMACION AL CONTEXTO CULTURAL DEL BULLERENGUE .....</b>	<b>25</b>
<b>EL TERRITORIO DEL BULLERENGUE .....</b>	<b>29</b>
Contexto Rural: Cantadoras Mayores. ....	31
Contexto Urbano: Interpretes Jóvenes. ....	36
<b>EL BULLERENGUE COMO GÉNERO MUSICAL .....</b>	<b>37</b>
<b>ANÁLISIS MUSICAL.....</b>	<b>43</b>
<b>FORMATO INSTRUMENTAL .....</b>	<b>55</b>
<b>LO QUE LAS CANTADORAS MAYORES DICEN DEL BULLERENGUE. ....</b>	<b>58</b>
PETRONA MARTÍNEZ. ....	58
PABLA FLÓREZ GONZÁLEZ.....	61
<b>LO QUE LAS INTÉRPRETES JÓVENES DICEN DEL BULLERENGUE. ....</b>	<b>68</b>
DIANA HERNÁNDEZ “MARÍA MULATA” .....	68
GRACE LASCANO GARRIDO “ORITO CANTORA” .....	71



VICTORIA LAVERDE PEDRAZA.....	78
<b>Capítulo 3 .....</b>	<b>82</b>
<b>MODOS DE PRODUCCIÓN Y CIRCULACIÓN EN EL BULLERENGUE .....</b>	<b>82</b>
PRODUCCIÓN Y CIRCULACIÓN EN EL BULLERENGUE.....	82
ELEMENTOS QUE INTERVIENE EN LA GESTIÓN DE LA PRODUCCIÓN.....	84
CIRCULACIÓN.....	90
DIFUSIÓN Y PROMOCIÓN.....	92
MERCADOS CULTURALES.....	93
<b>Producción y circulación por LAS CANTADORAS MAYORES.....</b>	<b>96</b>
PETRONA MARTÍNEZ .....	96
PABLA FLÓREZ .....	100
Sobre el festival Nacional de Bullerengue en Marialabaja - Modo de circulación.....	106
<b>Producción y circulación por interpreteS JÓVENES .....</b>	<b>109</b>
MARÍA MULATA.....	109
ORITO CANTORA.....	116
VICTORIA LAVERDE.....	124
<b>CAPÍTULO 4: METODOLOGÍA.....</b>	<b>130</b>
<b>EL RELATO: la voz de la autora, UNA MIRADA hacia el futuro del bullerengue y las músicas tradicionales que recoge el pasado y lo revela hacia el futuro. ....</b>	<b>135</b>
Comencemos por Petrona Martínez .....	139
Ahora Pabla FLÓREZ González.....	145
Sobre las jóvenes intérpretes.....	149
<b>CAPÍTULO 5: ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN - Saturación de categorías.....</b>	<b>151</b>
<b>¿QUÉ ES SER CANTADORA? .....</b>	<b>151</b>
DEFINICIÓN DE CANTADORAS POR CANTADORAS: .....	151
Definición de cantadoras por jóvenes INTÉRPRETES: .....	152
LO QUE EL BULLERENGUE REPRESENTA PARA LAS CANTADORAS MAYORES EN EL RELATO DE LA AUTORA.....	153
LO QUE EL BULLERENGUE REPRESENTA PARA LAS INTÉRPRETES JÓVENES EN EL RELATO DE LA AUTORA.....	153

SOBRE CÓMO APRENDEN EL BULLERENGUE RESPONDEN LO SIGUIENTE LAS CANTADORAS MAYORES.....	154
SOBRE CÓMO APRENDEN EL BULLERENGUE RESPONDEN LO SIGUIENTE LAS INTERPRETES JÓVENES.....	155
<b>PRODUCCIÓN Y CIRCULACIÓN CANTADORAS MAYORES.....</b>	<b>158</b>
<b>PRODUCCIÓN Y CIRCULACIÓN JÓVENES INTÉRPRETES.....</b>	<b>160</b>
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>161</b>
<b>REFERENCIAS .....</b>	<b>167</b>
<b>Glosario .....</b>	<b>169</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>171</b>

## Lista de figuras

Figura 1. Asentamientos negros en la época de la Colonia. ....	26
Figura 2. Caracterización de zonas de influencia del Bullerengue. ....	30
Figura 3. Rafael Caraballo. Cogestor del Bullerengue en Marialabaja. ....	35
Figura 4. Variaciones del golpe cantia' o .....	39
Figura 5. Golpe fondia' o, también llamado golpe de bajoneo.....	40
Figura 6. Golpe abierto y golpe quema' o. ....	41
Figura 7. Ritmo de Bullerengue senta' o. ....	43
Figura 8. Transcripción del ritmo Bullerengue chalupa. ....	46
Figura 9. Transcripción del ritmo Bullerengue fandango de lengua. ....	52
Figura 10. Tambor mayor. ....	56
Figura 11. Llamador. ....	58
Figura 12. Petrona Martínez. . ....	58
Figura 13. Pabla Flórez. ....	61
Figura 14. Diana Hernández. . ....	68
Figura 15. Grace Lascano. ....	71
Figura 16. Victoria Laverde.....	78
Figura 17. Ensayo.. ....	101

## INTRODUCCIÓN

La investigación titulada *Modos de producción y circulación en el Bullerengue desde la mirada de cantadoras mayores e intérpretes jóvenes*, es un estudio de caso que, como se enuncia en el título, recoge y atiende la percepción de varios protagonistas: dos (2) cantadoras mayores y tres (3) intérpretes jóvenes, quienes describen la forma en que un género musical como el Bullerengue, se proyecta y se desarrolla en contextos urbanos. Con base en ello, se señala que el estudio de caso se enmarca dentro de un contexto multicultural que en su articulación con la línea investigativa educación y música, fortalece el campo del arte desde la visibilización de la música tradicional en el contexto educativo.

En este mismo orden de ideas, existen algunos antecedentes que permiten referenciar lo anterior como es el caso del trabajo investigativo *Cumbia, bullerengue, gaita, porro y puya; cinco ritmos folclóricos de la Costa Atlántica desarrollados con jóvenes del sector urbano como alternativa para el progreso de su formación integral* realizado por Terreros, A. (2001). Además, el trabajo investigativo de Valencia, J. (2010) titulado *Propuesta para guitarra eléctrica, bajo eléctrico y batería articulando el Funk de James Brown de la década de los 70`s con el bullerengue de Etelvina Maldonado grabado en su único disco*, ambos trabajos realizados en la Facultad de Bellas Artes, en el departamento de Música de la Universidad Pedagógica Nacional.

Para el estudio en cuestión, es relevante señalar que las intérpretes jóvenes participantes no pertenecen a los contextos rurales o regiones de origen del Bullerengue; pese a ésta condición, estas mujeres en conjunto con las cantadoras mayores han logrado

que el Bullerengue como práctica cultural, trascienda y permanezca vigente. Además, es una manifestación cultural propia de comunidades afro, en especial del Caribe colombiano; no obstante, en la actualidad se observan grupos de mujeres jóvenes que independientemente de ser consideradas afro están en condición de interpretar el Bullerengue en los cascos urbanos como Barranquilla y Bogotá, por mencionar algunos.

El estudio de caso se expone en 5 capítulos que se describen a continuación:

Capítulo 1. En este apartado se contextualiza y amplía la problemática en estudio mediante una serie de preguntas que problematizan al Bullerengue como manifestación y producto a circular. Del mismo modo, se plantean los propósitos, se formulan los objetivos: general y específicos, al tiempo en que se señalan las razones que dan cuenta del trabajo investigativo.

Capítulo 2. Expone el estado del arte, antecedentes e investigaciones previas y referentes teóricos que documentan y amplían las conceptualizaciones existentes en torno al baile, la música y ritmo del Bullerengue como género y manifestación cultural. En este apartado se indaga también la percepción y concepción de cantadoras e intérpretes sobre el hacer y el saber del Bullerengue a partir de la construcción de su propio relato. Se recoge la mirada que aportan dos cantadoras: Petrona Martínez “La reina del Bullerengue” y Pabla Flórez González “La Payi” identificadas en el escrito como cantadoras mayores y de tres intérpretes de una nueva generación quienes dan continuidad histórica y artística al Bullerengue: Diana Hernández “María Mulata”, Grace Lascano “Orito Cantora” y Victoria Laverde, de aquí en adelante llamadas intérpretes jóvenes.

Capítulo 3. Se plantean caracterizaciones en torno a los modos de producción y de circulación del Bullerengue, categorías de estudio formuladas a partir de diversos autores y

descritas desde la visión de las cantadoras mayores y las intérpretes jóvenes. También se señalan los elementos predominantes del ritmo de Bullerengue que usan las cantadoras mayores e intérpretes jóvenes para su puesta en escena, y las estrategias utilizadas para mantener vigente al género Bullerengue como un bien y servicio en el mercado musical. Del mismo modo, se describe la producción y circulación de los productos artísticos y pedagógicos de las cantadoras e intérpretes en su relación con un productor experto en músicas tradicionales.

Capítulo 4. En este apartado se expone el diseño metodológico que orienta el trabajo, se realiza una descripción de las participantes cantadoras mayores e intérpretes jóvenes y las fases en que se realiza el estudio son presentadas en el relato y voz de la autora.

Finalmente, el capítulo 5 se refiere al análisis y los resultados de las entrevistas semiestructuradas realizadas a las participantes quienes sostienen la práctica cultural de Bullerengue; además, se plantean las conclusiones y recomendaciones que sugiere el estudio de caso.

## **CAPÍTULO 1**

### **JUSTIFICACIÓN**

El Caribe colombiano es rico en tradiciones y manifestaciones artísticas y culturales. La música tradicional evidencia su diversidad mediante ritmos como la cumbia, porros, fandangos, gaitas, tamboras, Bullerengue, entre otros. Los bailes cantados como el género de Bullerengue, han trascendido al punto de escucharse en diferentes regiones y países que hacen parte en los circuitos de las llamadas Músicas del Mundo. Estos bailes cantados circundan en diferentes regiones del Caribe colombiano y su forma de transmisión obedece a formatos de tradición oral. Actualmente, se presenta un gran auge de mujeres jóvenes que interpretan Bullerengue en contextos urbanos como Cartagena de Indias, Barranquilla y Bogotá, lo que ha permitido que este género se encuentre a la orden del día.

Considerando que en el universo de cantadoras mayores e intérpretes jóvenes se asume el Bullerengue como un género musical, ha surgido una dinámica respecto al rol que éste posee en el sector musical, puesto que para las cantadoras mayores, además de asumirlo como género musical, también les significa una práctica social que hace parte de su cotidianidad y entorno rural. Mientras que para las intérpretes jóvenes, la principal motivación parte de la afición por el canto con visión de hacer de él una profesión; por tanto, va de la mano con otras expectativas y perspectivas dirigidas al ámbito comercial y de mercado.

En este sentido, para la mirada de la promoción, circulación y puesta en escena del Bullerengue, es relevante que el producto brindado sea atractivo para el consumidor, lo que permite la fusión de componentes de la tradición de este género, como el tambor, el llamador, y las voces, con elementos instrumentales como la guitarra, el bajo, entre otros.

Con base en lo anterior, se pretende aportar en procesos encaminados a la formación de nuevos artistas de tradición. La experiencia de las participantes ha construido y consolidado un camino para su proyección musical a través de la edificación de diversos modos de producción que les han permitido no solo fortalecer sus trabajos sino, además, proyectarlos, circularlos y mantenerlos en el mercado, lo que se configura en un ejemplo y aliciente para otras mujeres que quieran hacer parte de este universo simbólico.

El estudio adelantado fortalece la línea de investigación Educación y Música circunscrita a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional. Asimismo, favorece los lineamientos sociopolíticos dirigidos al reconocimiento y la diversidad cultural, mediante la generación de saberes, valores, prácticas culturales y la construcción de tejido social en las poblaciones afrodescendientes de Colombia, lo que se articula a las políticas públicas, planes y acciones del Ministerio de Cultura.



## **OBJETIVOS**

### **Objetivo General**

Caracterizar los modos de producción y circulación en el hacer cultural del Bullerengue desde los aportes de dos cantadoras mayores y tres intérpretes jóvenes.

### **Objetivos Específicos**

Identificar los modos de producción y circulación del Bullerengue.

Describir los elementos predominantes en la puesta en escena del Bullerengue.

Construir el relato sobre lo que significa “ser artista” desde la mirada de las cantadoras mayores e intérpretes jóvenes.

Evidenciar las estrategias que mantienen vigente al género Bullerengue en el mercado musical.

## **PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

El Bullerengue es un “baile cantao” de la región Caribe de Colombia y de la zona del Darién en Panamá, sus ancestros se remontan a casi tres siglos de permanencia, como lo señala Minski (2008). Cantadoras mayores e intérpretes jóvenes amantes de este ritmo han insistido en un diálogo referente a la manera como puede proyectarse un artista en el desarrollo de este género musical, ya que a diferencia de la salsa y el vallenato, entre otros, en este género, la sostenibilidad se torna compleja y pareciera aplicar especialmente en eventos de carácter donde se muestra la riqueza y diversidad cultural a nivel identitario y patrimonial de algunas regiones del Caribe, olvidando que el artista de tradición requiere también retribución económica por su quehacer.

Con base en lo anterior, este estudio de caso no pretende ser un manual de instrucciones precisas que den respuesta a estas inquietudes; pero lo consignado aquí podría servir como material de consulta en lo concerniente a producción, circulación, difusión y promoción del tema expuesto.

En este orden de ideas es necesario señalar que para efectos de este trabajo existen dos categorías: el Bullerengue, que en su comprensión asume a las cantadoras mayores e intérpretes jóvenes; por un lado, las cantadoras mayores en zonas rurales atienden a un saber y práctica cultural que circula en el contexto de origen con las dinámicas y recursos disponibles en el territorio, mientras que las intérpretes jóvenes lo hacen en zonas urbanas.

En este sentido, el rol de la cantadora mayor y la intérprete joven del Bullerengue adquiere otra dimensión al momento de encontrarse en un contexto urbano, puesto que éste genera diferentes alternativas que facilitan los modos de producción y circulación, y los

correspondientes cambios en las dinámicas de trabajo de ambas generaciones. En el estudio de caso, como segunda categoría, se indagará sobre los modos de producción y circulación de las cantadoras mayores e intérpretes jóvenes en los dos contextos y cómo éstos últimos cambian la noción de ser artista, pero en este caso resulta ser de interés para la autora, establecer este relato desde la voz misma de las cantadoras y las intérpretes.

Desde el punto de vista de la autora en primer lugar, la información proporcionada por las cantadoras mayores e intérpretes jóvenes durante el estudio de caso, sobre la manera como realizan la producción y circulación del Bullerengue, es una indagación relevante para futuras generaciones bullerengueras, tanto de las regiones rurales como urbanas, que deciden desarrollar una carrera artística en este género musical. En segundo lugar, se busca reflexionar y comprender si son los mercados culturales las estrategias utilizadas por las participantes del estudio para la promoción y circulación del género Bullerengue, permitiendo de este modo mantener vigente al género como un bien y/o servicio en el mercado musical.

### **Pregunta de investigación**

Con base en el anterior planteamiento se genera la siguiente pregunta problema que se pretende responder al comprender, reconocer y describir las percepciones y experiencias de las cantadoras mayores y de las intérpretes jóvenes.

¿Cuáles son los modos de producción y de circulación que subyacen en el hacer cultural del Bullerengue y que se configuran desde la mirada y el saber de cantadoras mayores e intérpretes jóvenes?

En la indagación propiamente dicha, se estructura una primera categoría referente al saber que generó en la autora las siguientes preguntas derivadas:

¿Qué significado tiene para las mujeres mayores ser una cantadora?

¿Qué es el Bullerengue para estas mujeres y cómo llegaron a ser cantadoras o intérpretes?

¿Cuáles son los formatos actuales para mostrar el Bullerengue que estas mujeres emplean y que las diferencia a unas de otras?

Este cuestionario fue la carta de navegación de los diálogos realizados entre la autora y las participantes en el estudio y, a su vez, dan sentido al segundo componente del trabajo investigativo porque favorecen la revisión y el análisis del género musical Bullerengue desde otras dos grandes categorías conceptuales: los Modos de producción y los Modos de circulación.

Las preguntas orientadoras para estos aspectos son las siguientes:

¿Cómo es el proceso de producción musical del Bullerengue?

En la actualidad: ¿por qué circula el género musical de Bullerengue?

¿Cuál es el mercado pertinente para comercializar el Bullerengue?

¿Cómo es el proceso de promoción y circulación del Bullerengue?

¿Cómo se mantiene vigente y posicionado el género de Bullerengue en el ámbito musical, sin llegar a convertirse solo en música de consumo comercial?

A todos estos cuestionamientos se intenta dar respuesta en este trabajo, sin pretender de modo alguno hacerlo de forma definitiva, o aseverando que es una verdad incuestionable, pero sí tratando de ser lo más objetivo posible, de acuerdo a los hallazgos que encuentro en las expresiones de estas mujeres, a mi propia experiencia y al momento actual de mi vida. Es decir, es una investigación que emprendo con los conocimientos que tengo y desde el análisis de mi propia experiencia que está conectada de modo orgánico con las de estas mujeres. Es un estudio visceral por la experiencia personal, al estar inmersa en la cultura bullerenguera y se encuentra dentro de los estudios culturales porque soy parte de la academia que me sustenta, es decir la Universidad Pedagógica Nacional y su Licenciatura en Música.

## CAPITULO 2

### ESTADO DEL ARTE

Para las dos categorías principales en estudio: Bullerengue y modos de producción y circulación, se encontraron referentes teóricos que aportan a la comprensión del trabajo investigativo, desde la mirada de diferentes autores. En el texto *Cantadoras afrocolombianas de Bullerengue*, Minski (2008) hace una recopilación de la vida de las cantadoras mayores en el Caribe, incluida una participante de la investigación en cuestión, Petrona Martínez. Este trabajo considera datos e información sobre cantadoras, el Bullerengue y las relaciones que se generan a partir de la práctica del género.

La mirada de Franco (1987) define el Bullerengue como “bailes que se ejecutan acompañados por los cantos de tradición oral, donde por lo común no intervienen instrumentos melódicos, observando características primordialmente rítmicas”. Desde otra perspectiva, para Benítez (2005) el Bullerengue como práctica social y como género festivo en el Caribe colombiano se ubicó desde tiempos remotos en dos grandes ejes: uno en la región del canal del Dique y otro en la región del golfo de Urabá. Esta información permite contextualizar las zonas donde ha tenido mayor influencia el Bullerengue.

Por otro lado, en referencia a los modos de producción, Peña (2002) los define como el “...conjunto de actividades y procedimientos planificados para la obtención de un objetivo determinado en un proceso en el que intervienen elementos propios de la gestión” (Pág. 20). Información que muestra el concepto de gestión como pilar del proceso de producción.

Por su parte, De León (2006), afirma que “la producción puede ofrecer entretenimiento, información o análisis”, es decir, el Bullerengue puede ofrecerse como un bien de servicio que ofrece entretenimiento, pero a la vez como una práctica cultural.

Yudice (citado por Ochoa, 2007) señala que “a partir de los ochenta las grandes disqueras ya no se concebían como simples productoras y distribuidoras de música sino como conglomerados globales de entretenimiento” (Pág. 18), así, el autor deja entrever que la producción implica la participación de empresas con fines de comercialización y también como un modo de esparcimiento para el consumidor.

En palabras de Caravaca (2012), el tema de producción y circulación está estrechamente relacionado con la “cultura de Red”, es decir, ya no se trata de almacenar conocimientos y materiales, sino más bien de compartir, dar y recibir. La distribución de los bienes y servicios se ha modificado significativamente gracias al desarrollo de las TIC y los nuevos soportes tecnológicos que permiten cambios en la forma de consumo de la música.

Es importante visibilizar la relevancia que tiene para la investigación los relatos de las mujeres participantes: Petrona Martínez y Pabla Flórez González, como cantadoras mayores y Diana Hernández Álvarez, Grace Lascano Garrido y Victoria Laverde, como intérpretes. Sus aportes se convierten en material significativo al momento de teorizar sobre el objeto de estudio, sobre todo en el acercamiento hacia aspectos constitutivos del Bullerengue en su práctica, la manera de ser cantado, el ritmo, percepciones, etc.

A esta investigación antecede el hecho de que la autora en su calidad de intérprete y aprendiz de cantadoras mayores realizó un proceso de apropiación sobre cantos de Bullerengue y tambora dada su vinculación, a comienzos del año 2004, como corista en los

grupos de Etelvina Maldonado (QEPD) y Martina Camargo, respectivamente. Lo que con el transcurrir del tiempo le permite a la investigadora grabar en las producciones musicales *Aires de San Martín* en el año 2005 con Martina Camargo y en *Canto y repique de tambor* en el año 2006 con Etelvina Maldonado, quienes le brindaron no solo su conocimiento sino también la posibilidad de pensar en el canto como la forma de proyección en el futuro.

En este mismo orden de ideas, hacia los años de 2006, y paralelo al proceso con cantadoras mayores, la investigadora se vincula al proyecto de formación *Tambores de Cabildo*. Proyecto novedoso en la ciudad de Cartagena de indias que involucra en su metodología de aprendizaje intercambios de saberes a partir de los abuelos y viejas cantadoras poseedoras de conocimientos ancestrales. De esa primera experiencia inicia la tarea de presentarse ya no en calidad de corista sino como cantante principal, lo que en la actualidad le ha permitido hacer parte de la producción musical *Si yo fuera tambor*, bajo la dirección de Rafael Ramos Caraballo, músico, gestor cultural y director del proyecto *Tambores de Cabildo* de la ciudad de Cartagena.

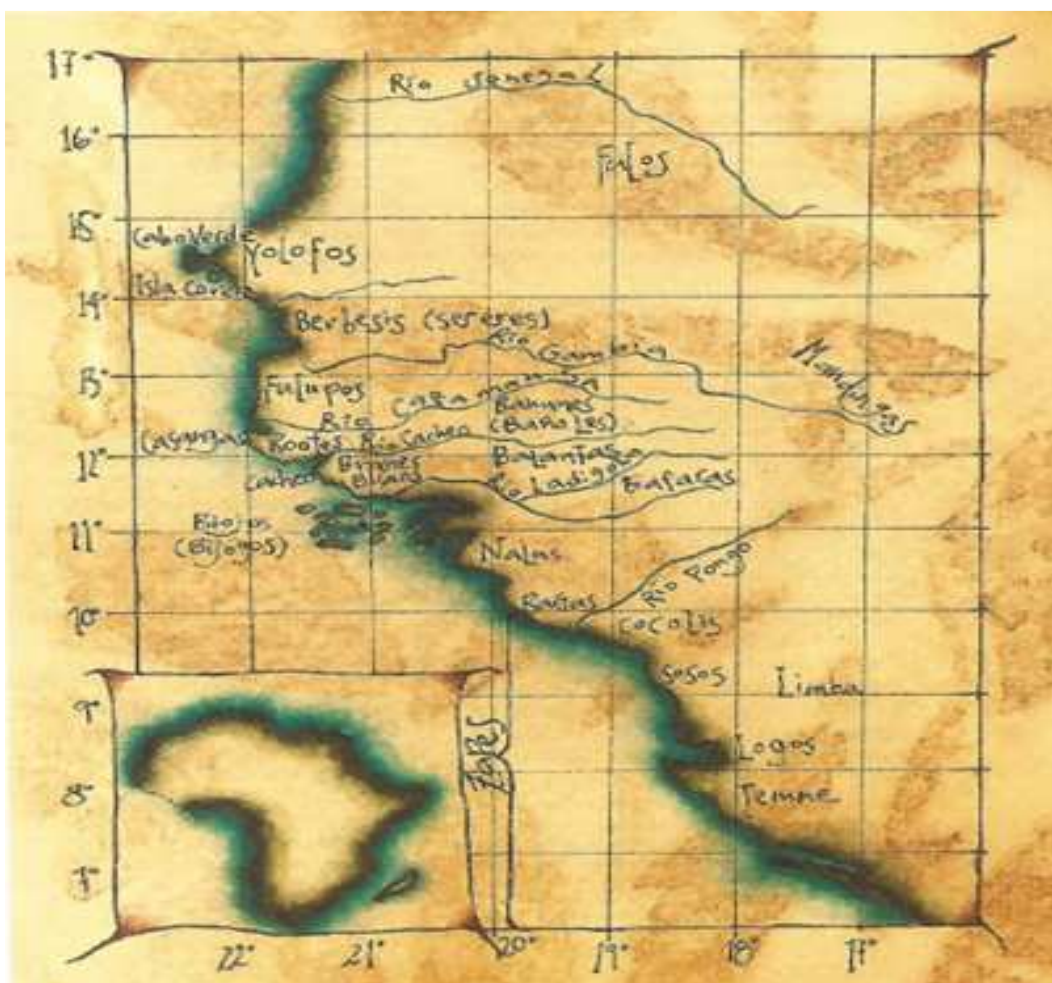


## **APROXIMACION AL CONTEXTO CULTURAL DEL BULLERENGUE**

El Bullerengue es una de las manifestaciones culturales de origen rural que ha persistido en el tiempo como forma de resistencia en las poblaciones negras del Caribe colombiano. Parafraseando a Maya (Citado por Arocha, 1998), el Bullerengue sobrevive como producto de un fenómeno de transculturación que data desde tiempos de la colonia, entendiendo que a partir del encuentro de los negros en condición de esclavizados procedentes de distintas etnias africanas traían consigo vivencias que dieron lugar para abrirse al canto y en esa forma, narrar pequeñas historias de aconteceres diarios y anécdotas.

La Figura 1 muestra los asentamientos de negros en el territorio colombiano en tiempos de la Colonia, sobre todo en la Nueva Granada donde Cartagena se convirtió en poco tiempo en el principal puerto de comercio de esclavos (1533-1880). En este orden de ideas, Friedman (Citado por Arocha, 1992) señala al respecto que “el desarraigo emocional y la desterritorialización fueron brutales, pero los testimonios señalan procesos de reintegración étnica durante la trata en África y en América en la colonia” (Pág.7). Ahondar sobre estos testimonios permite evidenciar que pese a los malos tratos, hacinamientos y huidas para conformación de palenques, también fue propicio para el acercamiento cultural entre etnias, así lo deja plasmado, el escritor cartagenero Roberto Burgos Cantor en su obra *La ceiba de la memoria*.

Datos del texto *El negro en Colombia* de Escalante (1964) señalan que los negros eran oriundos de diversas etnias africanas procedentes de Nigeria, Congo, Sudán, Costa de Oro, Alto Senegal y África Central. Cabe mencionar el predominio de algunos grupos más que otros, durante los siglos XVI-XIX según datos obtenidos de Arocha (1998), entre los que se destacan: Yolofofos, Angola, Congo, Arará, Mina, Carabalí y Mozambique.



**Figura 1. Asentamientos negros en la época de la Colonia. Fuente: (Arocha, 1998)**

Por tanto, lo que se conoce en la actualidad como práctica del Bullerengue es un claro ejemplo de subsistencia y desahogo de los sobrevivientes que por largos años

soportaron arduos trabajos y vieron en esta práctica tradicional una manera de sobrellevar la dura carga a la que fueron sometidos.

Así pues, se utiliza el término de música tradicional en vez de música folclórica, aduciendo con ello que el término folclor está implícito en la tradición. Cuando se habla de tradición, por lo general, se evoca a costumbres pasadas que de alguna u otra manera persisten de generación en generación. Múltiples manifestaciones como el caso de baile cantado, que en el lenguaje popular del Bullerengue sería, *canta'o*, han venido pasando de una generación a otra.

Sin embargo, en cada generación también van incursionando modificaciones que generan cambios en la esencia de los ritmos. No obstante, asuntos como la ejecución del tambor, el estilo de interpretación de cantos de Bullerengue y bailar quedan registrados en la memorias de cantadoras mayores como sello imborrable. De esa forma lo trasmiten a sus “pupilas” palabra utilizada en ocasiones por las sabedoras para referirse a sus discípulas avanzadas en el aprendizaje, para que sean ellas quienes continúen el desarrollo del Bullerengue en la misma forma que ellas lo aprendieron, en otras palabras seguir la tradición oral.

Asimismo, Franco (1987) afirma que el baile *canta'o* “son bailes que se ejecutan acompañados por los cantos de tradición oral, donde por lo común no intervienen instrumentos melódicos, observando características primordialmente rítmicas” (Pág.55).

Por su parte Minski (2008) argumenta que:

El Bullerengue es una de las 16 variantes rítmicas del fandango de lengua, entre las que también se incluyen el lumbalú, tamboras, chande, pajarito, son corridos, entre

otros. Para clasificar un ritmo como baile cantao debe tener las siguientes características entre las que se menciona:

-Voz principal: mujer o hombre que comienza a cantar entonando un pregón o un verso que repite el coro responsorial.

-Un coro responsorial, generalmente integrado por hombres y mujeres, grupo numeroso que repite el estribillo enunciado por la cantadora o cantador.

-Conjunto de percusión que combina diferentes instrumentos de acuerdo al ritmo que se interpreta tambor mayor, tambor llamador, tamboras, pechiche, maracas, guache.

-Batir de palmas actividad realizada por las coristas todo el tiempo de intervención.

(Pág. 17)

Para el caso del género Bullerengue la voz principal generalmente es realizada por una mujer mayor que, al igual que en los coros, es la figura que sobresale y convoca al encuentro, por eso se habla de Bullerengue como espacio de encuentro colectivo. Al respecto, en el texto *Cantadoras afrocolombianas de Bullerengue* Minski (2008) igualmente afirma que...

...se trata de un jolgorio colectivo propio de las poblaciones negras y mulatas muy vinculadas a las regiones campesinas de la costa Caribe y sus regiones montañosas interiores en donde la voz de una mujer entonando canciones tradicionales convoca a la fiesta que se acompaña de palmoteos, en una primera instancia de célula rítmica y del

coro que servía de fondo de respuesta sonora integrando a todos los participantes como músicos y bailarines. (p.32).

En otras palabras, la práctica del Bullerengue genera una serie de relaciones que favorece la convivencia entre cantadoras, cantadores, tamboreros, bailadores, bailadoras y público en general. Esto último, termina siendo parte del encuentro, ya no en calidad de espectador sino como un miembro más de la celebración, indagación que corrobora la magnitud social que crea este tipo de música.

En la escena del baile, en el Bullerengue intervienen los músicos que ejecutan los instrumentos llamador y tambor alegre y una pareja de bailadores; bailadora y bailador deslizan sus pies sobre el suelo con movimientos de caderas candentes, algunas veces se tornan eróticos y pausados, todo depende del aire de Bullerengue que se interprete en el momento. Sin distinción de género, lo que siempre es constante es el vaivén de las caderas, es decir, pelvis hacia adelante y hacia atrás. Apuntando el baile y frenesí hacia la conquista de la mujer, el tamborero también hace todo lo posible por llamar la atención tanto de la bailadora como de la cantadora valiéndose de los repiques a su tambor.

## **EL TERRITORIO DEL BULLERENGUE**

El Bullerengue como práctica social y como género festivo en el Caribe colombiano se ubicó desde tiempos remotos en dos grandes ejes: uno en la región del canal del Dique y otro en la región del golfo de Urabá.

Según datos tomados de Benítez (2005), que se pueden evidenciar también en la Figura 2: “En la región del canal del Dique, ubicada en el norte del departamento de Bolívar, en los municipios de Marialabaja, San Basilio de Palenque, San Cayetano,

Mahates, San Pablo y Soplaviento. Cerca de la bahía de Cartagena en los territorios de Barú, Bocachica, la Boquilla y Pasacaballo. Existen otros dos departamentos donde también se baila y se interpreta el Bullerengue: Sucre (San Onofre) y Córdoba (Puerto Escondido)” (Pág. 24).

Ahora bien, según la Red Nacional de Bullerengue (RENBULLEC) los municipios de la región de Urabá que hacen Bullerengue en el departamento de Antioquia son San Juan de Urabá, Arboletes, Necoclí, Turbo, Apartadó y Chigorodó.

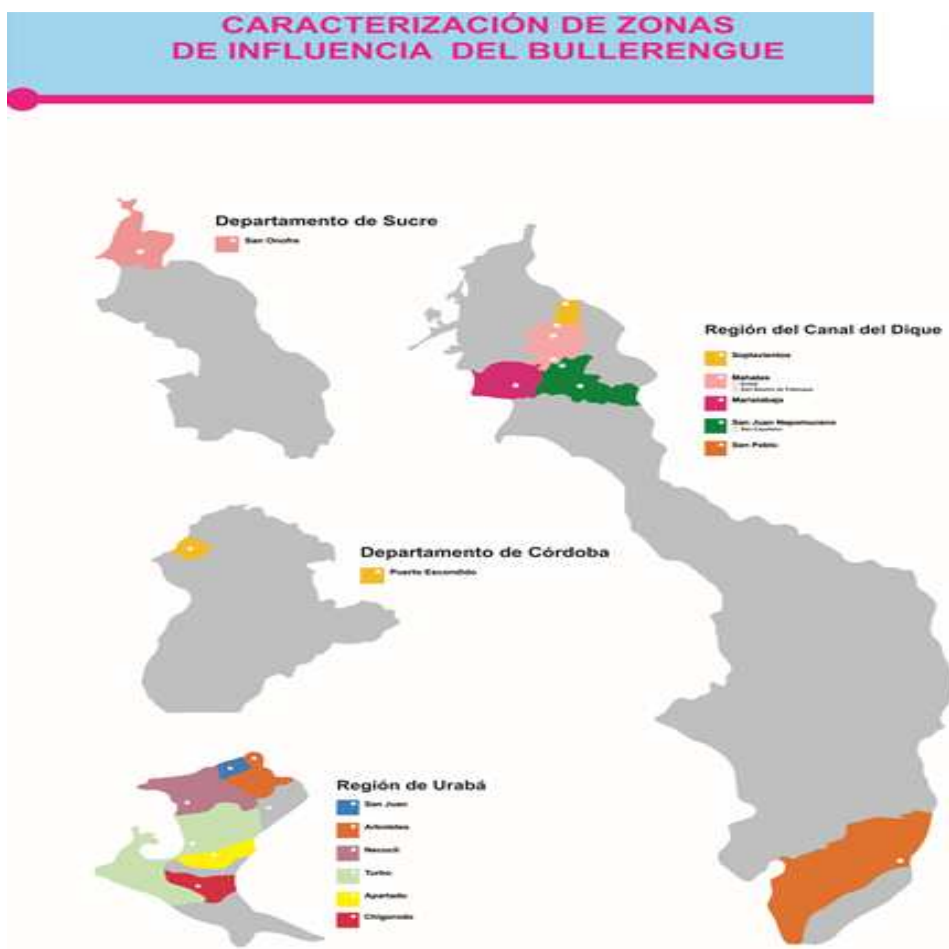


Figura 2. Caracterización de zonas de influencia del Bullerengue. Fuente: (Benítez, 2005)

En concordancia con las zonas de prácticas bullerengueras, sobre todo en la región Caribe, se pudo corroborar por medio de las indagaciones in situ la manera como el Bullerengue fue desplazado a partir del auge de nuevas prácticas de diversión y esparcimiento para los territorios de asentamiento, como es el caso del *pick-up* y la aparición de ritmos musicales modernos. No obstante, la tradición bullerenguera lucha por mantenerse vigente gracias al esfuerzo de grupos folclóricos que en cada presentación en los festivales culturales danzan al son del Bullerengue canta'o. Como es el caso particular de *Tambores de Cabildo* en Cartagena y desde Marialabaja los grupos: *Pabla y sus tambores*, *Juventud Bullerenguera*, *Herederos del Bullerengue*, *Son del Tambo*, entre otros. Como también, algunas escuelas de formación en la ciudad de Cartagena como *Esforinca* y las escuelas tradicionales de San Basilio de Palenque y Marialabaja.

### **CONTEXTO RURAL: CANTADORAS MAYORES.**

Las cantadoras mayores Petrona Martínez y Pabla González Flórez son nacidas y criadas en dos municipios del departamento de Bolívar: Petrona Martínez nació en San Cayetano, sin embargo luego se va a vivir a la entrada del corregimiento de San Basilio de Palenque. Mientras que la cantadora Pabla Flórez es oriunda de Marialabaja y continúa viviendo en el lugar. En estos dos territorios se centra la información para hablar del contexto cultural de ambas cantadoras.

El corregimiento de San Basilio de Palenque se encuentra a 46 kilómetros de Cartagena de Indias y pertenece al municipio de Mahates (Bolívar). Dentro del pueblo tradicionalmente el territorio se divide en dos partes iguales: el barrio de arriba y el barrio de abajo. Según el censo realizado por el DANE en 2005 el corregimiento cuenta con

aproximadamente 590 viviendas en las que habitan 2.843 personas, para un total de 681 hogares conformados. No obstante, según una encuesta del SISBEN actualizada en julio de 2007, la población del corregimiento ascendió a 3.762 habitantes.

Cabe anotar también lo que señalan Quintero, García & Daza (2009) respecto que en la ordenanza 07 de mayo 9 de 2002, expedida por la Asamblea Departamental de Bolívar, se reconoce a San Basilio de Palenque como zona de convivencia pacífica y territorio étnico – cultural. De igual manera en la declaración de octubre de 2005 se le reconoce como espacio cultural de excepcional valor para el patrimonio oral e intangible de la humanidad, 2005 – 2015. Por tanto, a Palenque se le visibiliza como un territorio de gran riqueza cultural y de la herencia africana que se mantiene en las costumbres e idiosincrasia de un pueblo, que lucha por mantener su identidad, a pesar del mundo cambiante y globalizado.

Palenque es un espacio cultural donde las tradiciones musicales, su lengua criolla, el bantú, y las experiencias religiosas aún se conservan. Tal es el caso de los ritos fúnebres que se presentan cada vez que muere un palenquero, las cantadoras al son del tambor mezclan el llanto y el canto para acompañar al difunto hasta su sepultura. Ahora bien, dentro de las expresiones musicales se encuentra el son de negro y Bullerengue senta’o, propicios para cualquier evento cultural, encuentros sociales, manifestaciones artísticas o celebración dentro del pueblo.

De igual modo, el municipio de Marialabaja se localiza en el departamento de Bolívar, en la zona de influencia del Canal del Dique y los Montes de María. En entrevista con Arnulfo Rafael Caraballo Antivar, un marialabajense, cogestor del Festival de



Bullerengue en el pueblo, cantante y actualmente asesor en la Casa de la Cultura de Marialabaja, relata algunos aspectos generales de su amado territorio:

*El municipio de Marialabaja tiene varios corregimientos: El Playón, Matuya, San Pablo, Mampuján, Retiro Nuevo, Nueva Florida, Flamenco, Los Nísperos, entre otros. Lo demás, son veredas y caseríos.*

*En el aspecto cultural, debo rescatar que Marialabaja es un gran pueblo de grandes riquezas y expresiones culturales, de actividades y faenas muy del campo. Es un pueblo con gente de todos los colores y razas, con grandes raíces afro en sus corregimientos, mayoritariamente un potencial negro de grandes tradiciones en niños, adultos y abuelos, de tradiciones antiquísimas de tiempos pasados ancestrales como el canto de gallo, la zafra, el baile de medianoche. Es un pueblo de mechones de lámparas y linternas sin luz eléctrica, se aprecian cantos de zafra, vaquerías, los decimeros en fincas y el tambor.*

*Todavía aún persiste mucha tradición oral y observa al muchacho jugando trompo en el patio de su casa, se ve el campesino ordeñando la vaca con sus abarcas tres puntás, los viejos en sus burras. También a la pescadora que por la calle sale y dice: “Lo llevo abierto, pesca’o, lo llevo sala’o”. La gente no se ríe porque es algo cotidiano y estamos acostumbrados a la expresión del otro porque es cotidiano. Marialabaja es un pueblo rico en Bullerengue, que siente y ama el Bullerengue, al cual antiguamente le llamaban bunde.*

La investigadora pregunta: ¿cuántos habitantes tiene aproximadamente Marialabaja?

*Aproximadamente hay un población de 58.000 a 60.000 habitantes, la cabecera municipal cuenta con aproximadamente 25.000 habitantes y el resto están distribuidos en sus 10 corregimientos, 11 caseríos y 12 veredas.*

¿Por qué recibe el nombre de Marialabaja?

*Marialabaja es una zona más baja, el nombre se le puso para diferenciarla de la serranía de los montes de María que es la zona alta o María-la-alta, una zona que comprende: San Jacinto, San Juan y El Carmen de Bolívar.*

¿A qué se dedica la gente en Marialabaja?

*La gente en Marialabaja se dedica por general al campo. El pueblo es una zona agrícola por naturaleza, una zona fértil que por ser un poblado muy bajo y a nivel del mar cualquier lluvia inunda los campos. El campesino se dedica a la ganadería, a la pesca y a la agricultura; cada pedacito de tierra es fértil y fue rica en cultivo de arroz, plátano, yuca, caña de azúcar hoy en día es una potencia de la palma de aceite, y es lo que más está sembrado en estos momentos.*

*Tiene un distrito de riego construido por la Nación con un promedio de 8 a 10 canales, dos embalses y dos represas: la de Matuya y la de Playón, más la ciénaga grande de Marialabaja que abarca casi todo el territorio, tiene playones donde se consigue hicotea, ponche, iguana y mucha comida de monte.*

El entrevistado hace una pausa y continúa diciendo: *Marialabaja ha cambiado mucho en su parte social de lo que ha sido la guerrilla y el paramilitarismo. En su parte de seguridad es muy inseguro por los jóvenes en pandillas, se ha perdido el respeto y la tranquilidad de pueblo por los procesos sociales que la han afectado.*

Pasa la página y continúa la conversación en torno a una pregunta que la autora formula:

¿Cómo surgen los festivales de Bullerengue en Marialabaja?

*Antes de que existieran en Colombia los festivales siempre siento que hubo presencia de Bullerengue porque las cantadoras, los cantadores, los decimeros, verseadores y algunas de las cantadoras eran pescadoras que vivían en el barrio de Chumbún. Se reunían en épocas ocasionales o para fechas especiales de fin de año, el 24 y 25 de diciembre, el 6 de enero, época día de San Juan.*



**Figura 3. Rafael Caraballo. Cogestor del Bullerengue en Marialabaja.**

## **CONTEXTO URBANO: INTERPRETES JÓVENES.**

Diana Hernández, llamada María Mulata, y Victoria Laverde Pedraza son intérpretes jóvenes del Bullerengue que han desarrollado su carrera artística en Bogotá, aunque María Mulata es nacida en Santander, cuando comenzó sus estudios se radicó en Bogotá, allí inicio su carrera artística. Grace Lascano, llamada Orito Cantora, es otra joven intérprete del Bullerengue nacida en Barranquilla, ciudad donde además ha tenido el mayor aporte al desarrollo de su carrera como cantante.

En la página web *Invest in Bogotá* (2015) se encuentra que la UNESCO reconoció a Bogotá como una de las 35 ciudades en el mundo que conforman la Red de Ciudades Creativas en la categoría de ciudad de la música por la fortaleza de movimientos como el rock, el hip hop, la música clásica, el jazz y los ritmos locales. La vida cultural de la ciudad cuenta además con una amplia oferta local e internacional en museos, bibliotecas, literatura, cine, artes plásticas, teatro y danza. Bogotá es hoy el resultado de migraciones de grupos de población muy amplios que la han convertido en una ciudad cada vez más respetuosa de la diversidad étnica, social, territorial y religiosa.

Por su parte Barranquilla es la capital del departamento del Atlántico conocido también como la Puerta de oro de Colombia. Mantiene su liderazgo regional como cuarta ciudad del país con 2.350.753 habitantes según datos actualizados a febrero de 2009 por la Alcaldía distrital. El nivel educativo de la población es alto dentro del contexto nacional y frente a la región con una tasa de alfabetismo del 95.2%. Es sede de importantes universidades, centros culturales, teatro, orquesta y grupos de música sinfónica, folclórica y popular, bibliotecas públicas, estadios deportivos, un zoológico y parques recreacionales. De sus tertulias, grupos literarios y de otra índole han surgido personajes que han puesto en

alto el nombre del país en diversos campos, entre ellos Gabriel García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio, Alejandro Obregón, Evaristo Sourdís, Gustavo Bell, Luis Biava, Pacho Galán, Shakira y Silvia Tcherassi.

Su fiesta tradicional es el Carnaval de Barranquilla cuyo origen se pierde en la historia de cuando Barranquilla era apenas una pequeña población ribereña, es una simbiosis de la música, los bailes y las tradiciones folclóricas de la región con danzas, comedias, letanías, alegorías y disfraces. En 2003 fue declarado por la UNESCO Patrimonio oral intangible de la humanidad.

## **EL BULLERENGUE COMO GÉNERO MUSICAL**

Según la escuela Tambores de Cabildo de la ciudad de Cartagena el Bullerengue como género musical presenta tres aires o variaciones rítmicas: Bullerengue senta'ó, fandango de lengua y chalupa.

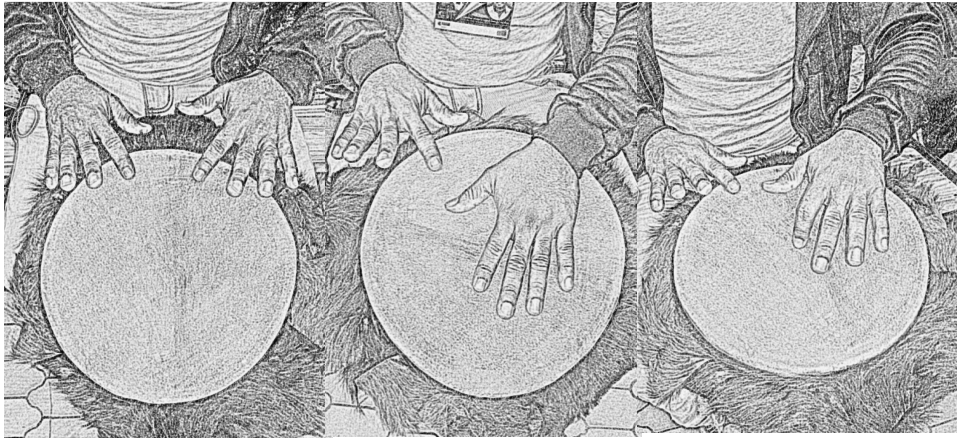
### ***Bullerengue senta'ó***

El Bullerengue senta'ó se puede identificar por el ritmo o tipo que el tambor alegre ejecuta, además de su marcada característica de agónica cadenciosa y lenta que le da el nombre de Bullerengue senta'ó, el cual es un término incorporado por las viejas cantadoras que responde a la variante dialectal del Caribe colombiano en contextos rurales. La técnica de ejecución del Bullerengue senta'ó en el tambor alegre, exige del ejecutante destreza en apoyaturas, fricción del parche y sonidos agudos y graves, que para la ejecución de la percusión folclórica se denominan golpes cantia'os y fondia'os. El golpe cantia'ó se ejecuta en el canto o borde del tambor y el golpe fondia'ó se ejecuta percutiendo en el centro del

parche del tambor con toda la palma de la mano, levantando un poco el tambor, permitiendo que el sonido salga más grave. (Ver Figura 4)

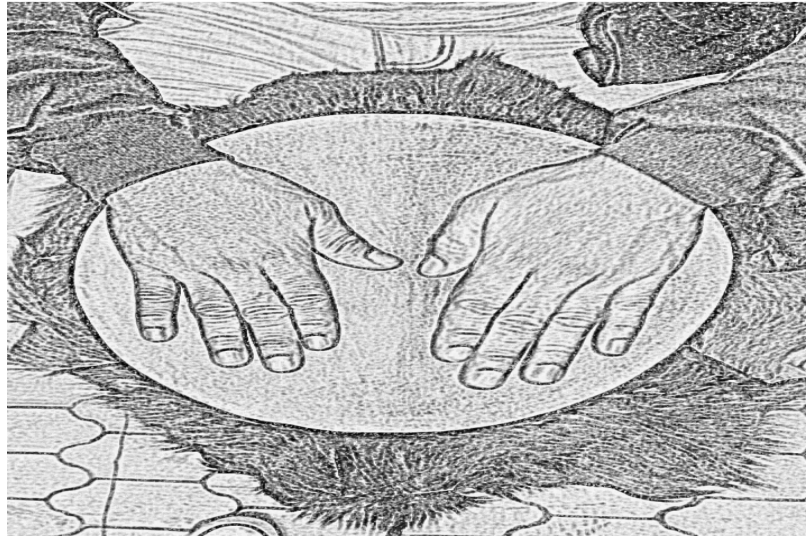
Con los recursos tímbricos y rítmicos el tambor alegre alterna el golpe básico del Bullerengue senta'ó con improvisaciones polirrítmicas que muchas veces obedecen a la inspiración y relación sensorial entre la cantadora y los bailarines. El tambor llamador, pequeño tambor membranófono de un parche y abierto, ejecuta el contratiempo con golpes abiertos haciendo el soporte métrico y rítmico del tambor alegre que va en diálogo constante con la cantadora y los bailarines.

La melodía principal y determinante del Bullerengue la impone la cantadora que en ocasiones puede, si así lo desea, cantar encima del coro; por lo general se puede hacer a la mitad del coro o cuando se está por terminar la frase del coro. La cantadora interpreta de manera libre los versos, variando las líneas melódicas e incorporando sonidos onomatopéyicos y silábicos al que se le denomina en las músicas tradicionales como *lereó* o *leleo*, esta forma de canto muchas veces es utilizado para introducir el canto o de manera libre o improvisada en el desarrollo del tema musical. Otra característica importante en la interpretación melódica del Bullerengue es el llamado rubateo, término musical que se utiliza para hacer referencia a la ligera aceleración o de desaceleración del tiempo mientras se interpreta una melodía bullerenguera.



**Figura 4. Variaciones del golpe cantia'ó**

La métrica del Bullerengue senta'ó es de tiempo binario (2/2) y por lo regular el tempo es de 75 pulsos por minuto. En el golpe cantia'ó la variación 1 con apoyatura: mientras una mano percute sobre el borde del tambor, la otra mano apoya el dedo índice sobre en centro del tambor con lo cual produce un sonido más acentuado. En la variación 2, del golpe cantia'ó, mientras una mano percute sobre el borde del tambor la otra mano se extiende toda sobre el centro del parche en el tambor.



**Figura 5. Golpe fondia'ó, también llamado golpe de bajoneo.**

***Bullerengue chalupa o chalupia'ó:***

El Bullerengue chalupa tiene el ritmo más rápido que en el Bullerengue senta'ó, el tamborero ejecuta con destreza y fuerza múltiples improvisaciones basadas en la polirritmia, alternando siempre la base de la chalupa y la marcación de los acentos del mismo. El tambor llamador soporta la métrica con el contra tiempo, el tiempo es marcado con palmas o con unas pequeñas tablas, percusión de entre choque, ejecutadas por las coristas o respondonas. La base de la chalupa la conforman la alternancia del golpe abierto y golpe quemado en el tambor alegre. El golpe abierto se percute sobre el parche del tambor colocando la mano abierta con apoyo de los dedos índice-medio-anular y meñiques sobre el borde del tambor, en este golpe la mano pega hacia el borde y levanta.

En el golpe quema'ó se percute colocando el talón de mano en el borde del tambor, logrando hacer un puente para que la yema de los dedos reproduzca el sonido. Según Yoel Londoño, percusionista de Tambores de Cabildo, existen dos tipos de golpe quema'ó: uno



que se conoce como quema' o – abierto en donde se percute sobre el tambor pero se levanta la mano; y el otro es el quema' o tapa' o en donde se percute sobre el tambor pero se deja la mano pegada al cuero.

La interpretación de la voz principal está a cargo de la cantadora que interpreta frases cortas y enérgicas, las respondonas en este caso suelen alentar al tamborero para que repique e improvise en su tambor. La métrica es de tiempo binario (2/2) pero aumenta la pulsación aproximadamente a 128 por minuto. En el Bullerengue chalupia' o también se utilizan las improvisaciones en los versos y los rubateo.



**Figura 6. Golpe abierto y golpe quema' o.**

### ***Bullerengue fandango de lenguas:***

Esta variante del Bullerengue se caracteriza por la combinación de los golpes anteriormente descritos en el tambor mayor, principalmente de golpe abierto, quema' o, y fondia' o. Es un ritmo rápido de marcado acento asincopado en el tambor mayor, la división métrica es ternaria, la pulsación es de aproximadamente 150 por minuto con un compás de 6/8. En este aire se aprecia la versatilidad de la pareja bailadora.

En cuanto a la interpretación se encuentra que en la parte cantada los versos son largos y resultantes de improvisaciones realizadas por los presentes, los versos pueden no ser coherentes y es la razón por la que en el adagio popular se le conoce como fandango de lengua ejecutado solo con tambores y voces sin instrumento armónico. La diferenciación en el aire de bullerengue que se interpreta está dada por la velocidad en la ejecución de los tambores y las células rítmicas o ritmo tipos anteriormente descritos que se ejecutan en el tambor mayor. Además, por la melodía enunciada por la cantadora que a su vez condiciona la forma de danzar.

La información de esta parte descrita es producto de estudios con maestros tamboreros y formadores de la escuela taller Tambores de Cabildo con sede en Boquilla-Cartagena, lugar de trabajo de la autora, quienes a su vez han estado en contacto con maestros sabedores de la región Caribe.

Lo expuesto hasta aquí es la manera como se realiza el trabajo en la escuela taller Tambores de Cabildo y en gran parte del territorio bolivarense, producto también de la observación y practica con tamboreros de la agrupación de Petrona Martínez y de Pabla Flórez, entre otros.

A continuación se presentarán ejemplos de transcripción de las variantes o aires de Bullerengue:

## ANÁLISIS MUSICAL.

TRANSCRIPCIÓN RÍTMICA DEL BULLERENGUE SENTA'O

The image shows a rhythmic transcription for Bullerengue Senta'o in 2/2 time. It consists of five staves. The first three staves represent the main rhythmic pattern: Palmas (clapping), llamador (call), and tambor alegre (happy drum). The last two staves represent the 'entrada del bullerengue senta'o' (entrance of the Bullerengue Senta'o), featuring a llamador and a tambor alegre. The notation includes various rhythmic symbols such as vertical lines for clapping, notes for the call, and note heads with stems for the drum. Chord symbols (A, B, C, P) are placed below the notes in the drum parts. The piece concludes with a double bar line.

Figura 7. Ritmo de Bullerengue senta'o.

### *Análisis musical del aire de Bullerengue senta'o*

Tema: Déjala llorá

Versión de: Etelvina Maldonado de la hoz.

Plano de fondo:

[Voz: pregón|-coro |-percusión | voz| coro | percusión| voz| percusión| lereo | percusión| voz| coro |.

1. Hay una introducción donde la cantadora inicia con un pregón que anuncia el coro para luego ser reproducido por las respondonas.

2. El pregón de la cantadora es libre, no tiene tiempo.
3. Luego entra el coro con tiempo repitiendo lo que realiza la cantadora seguido de la percusión.
4. La percusión está conformada por llamador y tambor mayor. El llamador inicia llamando al ritmo y entra el tambor alegre realizando la base rítmica del Bullerengue y así continúa hasta terminar el tema.

Una característica de las músicas de Bullerengue es que el tiempo varía dependiendo de la emoción del tamborero, es decir, es una música que no se hace con metrónomo.

Para este caso, en el análisis de este Bullerengue se cuenta con:

Tiempo 1: Pulso de negra de 73 Tempo: medio (negra =82 pulsaciones por minuto)

Signatura de compas: 2/2 o  $\phi$

Tiempo 2: Pulso de negra de 82 pulsaciones por minuto.

Textura: Verso monofónico y coro responsorial unísono.

Motivo: la frase melódica es recurrente.

Texto: tiene un tema inicial, y luego improvisa versos libres.

El coro se mantiene.

La cantadora pregonera con lereo que termina dejando un puente con el pregón de inicio.

No hay una guía tonal en la canción, la cantadora pone el tono y coro le sigue.

Cadencia: Cadencia: I -v- v7-I Cadencia autentica perfecta.

Se aprecian interjecciones.

### **El lereo:**

Tonalidad: Am, para este caso.

Signatura de compas: 2/2 o  $\phi$

Textura: Verso monofónico y coro responsorial unísono.

Motivo: la frase melódica es recurrente.

Texto es libre, temático.

Textura: Verso monofónico y coro responsorial unísono.

### **Texto:**

Déjala llore, déjala que llore

Porque si ella buena, caramba, algún día se viene.

Déjala llore, mamita, que eso le conviene.

Coro: Déjala llore, déjala que llore.

Porque si ella buena, caramba, algún día se viene.

Déjala llorá, moreno, que eso le conviene.

Porque si ella buena, caramba, algún día se viene.

Ele le le le y elela déjala llorá, mamita, que ella volverá, mama.

Déjala llorá, moreno, que eso le conviene.

Porque si ella buena, caramba, algún día se viene.

Dale duro a ese tambó pero dale con cuida' o.

Si el dueño te preguntase dile que te mandó Maldonado.

Déjala llorá, moreno, déjala que llore.

Porque si ella buena, caramba, algún día se viene.

Déjala llorá, moreno, déjala, mi vida.

Porque si ella buena, caramba, algún día se viene.

Mañana me voy de aquí con todo y mi traje negro

Porque si ella buena, caramba, algún día se viene

TRANSCRIPCION RITMICA CHALUPA

The image shows a rhythmic transcription for 'Bullerengue chalupa' in 3/2 time. It consists of three staves:

- palm as:** A staff with a treble clef and a 3/2 time signature. It contains a sequence of rhythmic marks: x, r, x, r, | x, r, x, r. The 'x' marks represent palm strikes and the 'r' marks represent rests.
- llam ador:** A staff with a treble clef and a 3/2 time signature. It contains a sequence of notes and rests: r, A, r, A, | r, A, r, A. The 'A' marks represent notes and the 'r' marks represent rests.
- tambor alegre:** A staff with a treble clef and a 3/2 time signature. It contains a sequence of notes and rests: Q, A, Q, r, | Q, A, Q, r, | Q, A, Q, r, | Q, A, A, r. The 'Q' marks represent notes and the 'r' marks represent rests.

Figura 8. Transcripción del ritmo Bullerengue chalupa.

### ***Análisis musical del aire de Bullerengue chalupa***

Modalidad: Chalupa

Tema: La vida vale la pena

Versión de Petrona Martínez

Plano de estructura musical

Voz: gesto de alerta | voz texto|| voz texto| coro| percusión | brillo| voz texto| coro|  
percusión | brillo|| voz texto| coro| percusión | brillo|| voz texto| coro| percusión ||| voz  
texto| coro| percusión | brillo|| brillo| expresión | solo de guache y percusión con corte ||  
voz texto| coro| percusión | brillo|| voz texto| coro| percusión | brillo| voz|

Características:

1. Hay una introducción donde la cantadora con voz enérgica realiza un llamado.

La voz principal alterna con el coro

El coro es constante pero cambia.

Se aprecian interjecciones.

#### **El lereo**

Texto: narra una cotidianidad, en este caso habla de un laboreo, sacar arena de un río ,  
trabajo fuerte pero aun así... ¡la vida vale la pena!

Tonalidad: mayor e (E)

Tempo: Vivace- (rápido) (negra = 141 pulsaciones por minuto)

Percusión: tambor mayor, llamador, guache, maracas, y bombo.

Cadencia: I | IV | V | I |

Hay unos arreglos en el tambor que no son usuales en los formatos tradicionales, en este caso hay cortes y diálogos para enriquecer la melodía.

Hay unos arreglos en el tambor y el di.

**Texto:**

Letra de la canción La vida vale la pena.

VOZ: ¡Suban que ahí viene la creciente!

VOZ: Cuando vine a Palenquito, yo vi la vida en un hoyo, me dediqué con mis hijos a sacar arena del arroyo.

Oigan señores, la vida vale la pena.

CORO: Morena coge la pala y vamos a sacar la arena.

VOZ Cesar Jiménez ya la creciente bajó.

CORO: Vamo' a sacar la arena pa' ganarnos pa'l arroz.

VOZ: Ana Martínez, la vida vale la pena.



CORO: Coge la pala, mami, vamos a sacar la arena.

VOZ: José Mendoza ya la creciente bajó.

CORO: Vamo' a sacar la arena pa' ganarnos pa'l arroz.

VOZ: Cuando el arroyo se crece, son cosas que yo lamento

VOZ: Ay, dicen mis compañeros, es otro día que yo pierdo.

VOZ: Oye, Osvaldito, la vida vale la pena

CORO: Coge la pala mami, vamos a sacar la arena.

VOZ: Ay, Gabrielito, ya la creciente bajó.

CORO: Vamo' a sacar la arena pa' ganarnos pa'l arroz.

VOZ: Ay, Toño Flores, la vida vale la pena.

CORO: Coge la pala mami, vamos a sacar la arena.

VOZ: Pedro la Cruz, ya la creciente bajó.

CORO: Vamo' a sacar la arena pa' ganarnos pa'l arroz.

Solo de percusión.

(¡Vamos compañeros del arroyo, carajo!)

VOZ: Damos un viajecito, tenemos un día ganado.

VOZ: Nos ganamos pa' la yuca, pa' la carne y el pesca'o.

VOZ: Óyeme Gloria, la vida vale la pena.

VOZ: Coge la pala mami, vamos a sacar la arena.

VOZ: Óyeme Tami, ya la creciente bajó.

CORO: Vamo' a sacar la arena pa' ganarnos pa'l arroz.

VOZ: Julio Vallares, la vida vale la pena.

CORO: Coge la pala mami, vamos a sacar la arena.

VOZ: Ay, Luis Ramírez, ya la creciente bajó.

CORO: Vamo' a sacar la arena pa' ganarnos pal arroz

VOZ: En el barrio Palenquito todos somos compañeros.

VOZ: Y vivimos del arroyo nosotros los areneros.

VOZ: Óyeme Enrique, la vida vale la pena.

CORO: Coge la pala mami, vamos a sacar la arena.

VOZ: Vamos mis hijos, ya la creciente bajó.

CORO: Vamo' a sacar la arena pa' ganarnos pa'l arroz.

VOZ: Oye Librada, la vida vale la pena.

CORO: Coge la pala mami, vamos a sacar la arena.

VOZ: Sigán mis hijos porque la vida es bonita.

CORO: Sigán sacando la arena que eso no nos perjudica.

VOZ: Sigán mis hijos porque la vida es bonita.

CORO: Sigán sacando la arena que eso no nos perjudica.

VOZ: Vamos mis hijos, ya la creciente bajó.

CORO: Vamo' a sacar la arena pa' ganarnos pa'l arroz.

VOZ: Vamos mis hijos, ya la creciente bajó.

CORO: Vamo' a sacar la arena pa' ganarnos pa'l arroz.

VOZ: Ay, Petronita, la arena me va a matar.

CORO: Ya me duele la cintura que no puedo caminar.

VOZ: Ay, Petronita, la arena me va a matar.

CORO: Ya me duele la cintura que no puedo caminar.

VOZ: Ay, Petronita, la arena me va a matar...

**FANDANGO DE LENGUA**

The image shows a musical score for 'Fandango de Lengua' with four staves. The top staff, 'palmas y tablas', has a treble clef and a 6/8 time signature, with a blue dot on the first beat and four eighth notes on the second, third, fourth, and fifth beats. The second staff, 'llamador', has a treble clef and a 6/8 time signature, with a quarter note on the first beat, a quarter rest on the second, a quarter note on the third, a quarter note on the fourth, a quarter rest on the fifth, a quarter rest on the sixth, and a quarter note on the seventh. The third staff, 'tambor alegre', has a treble clef and a 6/8 time signature, with a quarter rest on the first beat, a quarter note on the second, a quarter note on the third, a quarter note on the fourth, a quarter rest on the fifth, a quarter note on the sixth, a quarter rest on the seventh, and a quarter note on the eighth. The fourth staff, 'tam bora', has a treble clef and a 6/8 time signature, with a quarter note on the first beat, a quarter note on the second, a quarter note on the third, a quarter note on the fourth, a quarter note on the fifth, a quarter note on the sixth, a quarter note on the seventh, and a quarter note on the eighth.

**Figura 9. Transcripción del ritmo Bullerengue fandango de lengua.**

***Análisis musical del aire de Bullerengue fandango de lengua.***

Género: Bullerengue.

Modalidad: Fandango de lengua.

Tema: Que quema el monte.

Versión de Etelvina Maldonado.

Signatura de compas: 6/8

Tonalidad: menor.

Cadencia: | I -V|-I|-V7|-I | Cadencia perfecta.

Tempo: - (rápido) (negra= 158 pulsaciones por minuto)

Motivo: la frese melódica es recurrente.

Texto: libre.

Dinámicas: en relación al texto se mantiene en un rango medio.

Plano de fondo

|percusión|

voz|lereo|coro|voz|coro|percusión|voz|coro|percusión|lereo|coro|percusión|voz|coro|percusión|voz|coro|percusión|expresiones de alegría alentando el tambor| ¡Eso! ¡Vaya! ¡Eso sí!  
¡Vaya mi tambó! ¡Come cuero! ¡como cuero, carajo! ¡Güegüa!| solo de percusión | lereo|  
coro |

Se inicia el tema con una figura rítmica, luego entra la cantadora (no es lo usual).

La cantadora hace el coro y entrega al coro.

Percusión (llamador, tambor mayor, tambora y maracas).

La base rítmica la realiza el tambor mayor.

La tambora es este caso se incorpora afianzando el tiempo pero no es tradicional.

La cantadora deja de cantar y deja un espacio para que el tambor se luzca.

En esta propuesta el final no es el acostumbrado ya que hay un corte en percusión y la voz termina sola.

Alternancia voz-coro responsorial

### **Texto: Que se quema el monte**

Que se quema el monte, déjenlo quema.

Que la misma cepa vuelve a retoñá.

Ay ellelellellelelele. Si se quema el monte, déjalo quemá.

Coro: Que se quema el monte, déjalo quemá.

Que la misma cepa vuelve a retoñá.

Elelelele Ay ellelelelelelelela... Si se quema el monte, déjalo quemá.

Coro: Que se quema el monte, déjalo quemá.

Que la misma cepa vuelve a retoñá.

Ay tambolero de mi vida, prenda de mi corazón.

Aquí tienes a esta negra que te llama la atención.

Coro: Que se quema el monte, déjalo quemá.

Que la misma cepa vuelve a retoñá.

Elelelele Ay ellelelelelelelela... Si se quema el monte, déjalo quemá.

Coro: Que se quema el monte, déjalo quemá.

Que la misma cepa vuelve a retoñá.

No sé qué tiene mi pecho que la voz no me levante, se parece a la sirena cuando de mañana canta.

Coro: Que se quema el monte, déjalo quemá.

Que la misma cepa vuelve a retoñá.

Elelelele Ay ellelelelelelelela... Si se quema el monte, déjalo quemá.

Coro: Que se quema el monte, déjalo quemá.

Cuando quise no quisiste, que seas mi pena y mi gloria ahora que quieras otro reina en mi memoria.

Coro: Que se quema el monte, déjalo quemá.

Solo de percusión

Elelelele Ay ellelelelelelelela... Si se quema el monte, déjalo quemá.

Coro: Que se quema el monte, déjalo quemá.

Elelelele Ay ellelelellelelela... Si se quema el monte, déjalo quemá.

Coro: Que se quema el monte, déjalo quemá.

Ay muchachita de mi vida, prenda de mi corazón, échame tu tierra encima, no me des tanto tizón.

Coro: Que se quema el monte, déjalo quemá.

Cuando quise no quisiste, que seas mi pena y mi gloria ahora que quieras otro reina en mi memoria.

Coro: Que se quema el monte, déjalo quemá.

Si se quema el monte, déjenlo quemá.

Que la misma cepa vuelve a retoñá.

## **FORMATO INSTRUMENTAL**

El formato instrumental consta de tambores membranófonos de fondo abierto, término que empleó Abadía (1995) en su libro *ABC del folklore colombiano*. Los tambores membranófonos constan de una membrana generalmente de piel de animal como la vaca o piel del vientre de venado, chivo o carnero, con la que se forma una tapa o parche tensado por aros de bejuco, cabuyas y cuñas, que cubre la abertura superior del tambor. El cuerpo del tambor generalmente está hecho de un tronco de banco, ceiba o caracolí, el extremo inferior del trono o casco se deja abierto. En el formato instrumental básico de Bullerengue se cuenta con dos instrumentos membranófonos:

***Tambor mayor:***

Este tambor se le llama así, según datos obtenidos en la investigación de List (1994), quien afirma “se llama mayor para distinguirlo de su contraparte más pequeña el llamador” (Pág. 79). El tambor mayor también recibe el nombre de tambor alegre entre los músicos percusionistas más tradicionales de las regiones del departamento de Bolívar, a razón de los revuelos o repiques espontáneos que los tamboreros realizan al ejecutar los golpes del tambor.

También recibe el nombre de tambor hembra, de acuerdo con el tamborero Víctor Medrano quien fue tamborero de la fallecida cantadora Etelvina Maldonado. Se llama hembra porque obedece a los golpes del tambor y el juego con la tonada de la cantadora, simulando la alegría y la simpatía en una mujer que pronuncia frases por doquier.



**Figura 10. Tambor mayor.**



### ***EL llamador:***

Llamado también tambor macho es un tambor pequeño comparado con el tambor alegre. Según List (1994) se le llama así porque “su función es tocar un golpe sostenido y así mantener un grupo unido” (pág. 91).

El llamador, como su nombre lo indica, es quien llama y convoca, es llamado también tambor macho, por ser él quien lleva las riendas en las conversaciones prolongadas con el tambor mayor, y es quien daría la impresión para aquél que no conoce el Bullerengue que su papel careciese de importancia por su tamaño. Sin embargo, el llamador marca la pauta del contratiempo en el ritmo, en un sentido poético, es quien acentúa y va afirmando la velocidad constante del contratiempo y causa esa especie de mareo (síncopas) que desestabiliza y al tiempo enriquece la música en el Bullerengue.

Es de anotar que al formato básico de Bullerengue en ocasiones se ha adicionado la tambora, instrumento membranófono de doble parche. La función de la tambora en el formato es el de marcar el tiempo con las baquetas, reafirmando el tiempo llevado también por las respondonas al momento de batir las palmas mientras se canta y se baila. La introducción de este elemento fue gracias al maestro Catalino Parra, exintegrante del grupo Los gaiteros de San Jacinto, quien una vez separado de los gaiteros conforma la Agrupación de Catalino Parra, como novedad hace 20 años atrás tuvo la idea de utilizar la tambora en los toques de Bullerengue.



**Figura 11. Llamador.**

## **LO QUE LAS CANTADORAS MAYORES DICEN DEL BULLERENGUE.**

### **PETRONA MARTÍNEZ.**



**Figura 12. Petrona Martínez. Cortesía: Cecilia Silva.**

La siguiente conversación se llevó a cabo en casa de la cantadora Petrona Martínez (P), por parte de la investigadora Cecilia Silva Caraballo (C).

C: ¿Qué es ser para ti una cantadora?

P: *Bueno yo me destaco como cantadora para darle lucimiento al folclor.*

C: ¿Qué es Bullerengue para ti?

P: *El Bullerengue para mí lo es todo porque el Bullerengue saca cosas que tiene uno guardado adentro. Por ejemplo, como yo cuando niña veía a mi abuela, a mi bisabuela, mi tatarabuela, a mi tía Tomasita, a Regilda Herrera, veía que hacían esa ruedas de Bullerengue en la calle y bailaban, yo a veces me metía a bailar. Pero ahora que ya yo me he destacado en cantar el Bullerengue me siento como si fuera ellas. No he podido hacer esa rueda de Bullerengue desde que estaba con Rafa, hacer esa rueda de Bullerengue con puras mujeres mayores como las veía, mayores como yo con sus polleras y sus blusas, las hacíamos para los días de San Antonio, San Martín, los día de santos, hacíamos la fiesta en la calle con Bullerengue, en la calle con el tambor, llamador, la cantadora y más ná'.*

C: ¿De quién aprendió el Bullerengue?

P: *Yo veía a mi abuela y mi bisabuela que cantaban y cantaban y yo bailaba a veces con ellas. De pronto yo iba creciendo, era una señorita y no olvidaba mi Bullerengue, y trabajando en casa de familia y donde quiera que estaba trabajando bailaba y cantaba. Entonces ya grande, ya parí'a de tres hijos, que luego se murieron, quedé soltera, sin marido y sin hijos. Me fui pa' Montería, duré 8 años allá, si bailaba andaba con seis muchachas señoritas y andábamos en todos los bailes. Ahí le cogí el gusto a los bailes. Me*

*ponía a cantar cuando lavaba en el patio con las muchachas, pa' mí, pa' mis hijos..  
Cuando tuve mis hijos les cantaba, ahí fue cuando me nació.*

C: ¿En qué se inspira para componer?

P: *Compongo de todo, antes escribía hasta 3 discos, compuestos míos, en un día, y los ponía. Yo los escribía y Guillermo me los pasaba a máquina (N. de la I: Guillermo es uno de sus músicos). ¡Tengo una cantidad de discos!*

En medio de la conversación salió a relucir el nombre de Rafael Ramos, músico y productor musical, por lo que surge una nueva pregunta:

C: ¿Usted cree que es importante para el desarrollo de la carrera de una cantadora la presencia de un mánager?

P: *Sí, es importante, porque por lo menos yo conozco y sé a fondo de mi música, cómo la canto, cómo la compongo, lo que no sirve, lo que le quito, lo que pongo pero hay cosas en este trabajo que los mánagers son los que entienden y saben más que uno y son los que corrigen estas cosas.*

C: ¿Qué piensas de las intérpretes jóvenes?

P: *Me gusta lo que ustedes hacen pero hay algo que yo no sé... a ti te oía cantar con Etelvina, pero no sola para que yo pueda darles el visto bueno de lo que hacen; tengo que verlas trabajar para yo poder decir: "Ceci, este disco, este tema que hiciste te quedo así y así". Para yo poder dar un juicio, viéndote trabajar. Por ejemplo, yo no tuve quien me corrigiera, yo mismita me corregía y solita me corregía, la arreglista soy yo misma.*

C: ¿Qué otras actividades acompañan tu carrera musical cuando no estás en conciertos?

P: *Bueno, ahora mismo nada, no hago nada después de la embolia que me dio. Mis hijos no me dejan hacer nada, no me dejan salir sola a ninguna parte.*

Es importante resaltar que la entrevista con Petrona Martínez tuvo lugar en el municipio de Arjona, Bolívar, en casa de la cantadora, en el mes de junio de 2015. Durante el tiempo que duró la entrevista entre risas y chanzas la autora y la cantadora compartieron recuerdos y alguna que otra confidencia que por respeto a la cantadora mayor no se mencionará. Al momento de primera visita nuestra cantadora mayor se encontraba en reposo luego de padecer de algunos quebrantos de salud razón por la cual la entrevista se terminó antes de lo previsto.

### **PABLA FLÓREZ GONZÁLEZ**



**Figura 13. Pabla Flórez. Cortesía: Cecilia Silva.**

La otra cantadora mayor participante es Pabla Flórez González (Pa) quien el día de la entrevista se encontraba, con Ceferina Bánquez, también cantadora mayor. La investigadora y entrevistadora es Cecilia Silva (C).

C: Amiga cantadora, regálame una presentación personal.

Pa: *Mi nombre es Pabla González, hija de la desaparecida Eulalia González Bello, me encuentro con la visita tan agradable de Ceci acá compartiendo con mis hijos Alexis y Elías. Tengo cinco (5) nietos y convivo con mi compañero Ángel Paternina González, acá me dedico a las labores del campo y me dedico también como ama de casa, o sea soy de hacha y machete, me dedico a todo lo que es el cultivo de sembrar patilla, melón, maíz, yuca, ñame, no es que yo voy a mirar el hombre sembrar, sino que yo también lo hago porque soy de materia dispuesta.*

C: ¿Qué es para ti ser una cantadora?

Pa: *Para mí ser una cantadora ha sido algo muy nuevo en mi vida porque yo no me dediqué desde niña a este arte, pero ya hoy hace nueve años que estoy en este ajeteo. Para mí ha sido grande, veo que heredé un buen legado de mi mamá que me ha permitido que me conozcan y yo conocer muchas personas. También he conocido lugares que no pensé que existían y hoy por ser una cantadora de Bullerengue ha sido reconocida mi mamá y hoy también soy reconocida.*

C: ¿Cómo aprendió el Bullerengue?

Pa: *Yo ya tenía en mi mente lo que era una tonada bullerenguera puesto que fui creciendo y eso era lo que yo escuchaba. Cuando quise hacerlo le preguntaba a mi mamá: “¿Mamá, cómo hago para cantar Bullerengue?” Y ella me decía: “¡Mija, eso es tonada! El Bullerengue es tonada”. Cuando ella me decía así yo me ponía la cabeza grande y le preguntaba de nuevo: “¿Qué es tonada, mami, cómo usted hace para hacer versos?” ¿Cómo hace versos? En ese andar yo me venía preocupando porque por la enfermedad ya no podía cantar y la venían a entrevistar. Entonces ella también tenía preocupación y comenzó a decirme: “Yo quiero que tú cantes Bullerengue porque tú tienes gracia, yo no quiero que esto se pierda, yo quiero que tú aprendas”. Así que nos fuimos para Mompox que Rafa (productor amigo y gestor cultural) las llevó en compañía de otras cantadoras como Petrona. Al momento de cantar mi mamá no logro cantar y se puso a llorar, eso me partió el alma y le pregunté a Rafa desde qué edad se podía cantar y me dijo que a cualquier edad. Desde allí comencé y le dije a mami, y luego le dije a Harlan (gestor cultural) que me enteré que estaba practicando y me acogió y comencé a practicar. Harlan me fue diciendo cómo era el proceso y de aquí pa’ allá me voy sola.*

En medio de la conversación Payi, como cariñosamente se le conoce, aclara su apreciación acerca de lo que es una tonada, afirma: *“La tonada al comienzo no la entendía pero a mí me dijo Harlan: ‘Payi, en el Bullerengue no se narran historias, tú compones lo que te pase en el momento, y luego en tarima lo que usted quiera encimarle, no lleva secuencia’”*.

C: ¿Qué es para ti el Bullerengue?

Pa: *Significa mucho porque esto nos está identificando, es lo que nos hace visible. Hace años estuve trabajando en Barranquilla y de Cartagena hacia Barranquilla la gente no sabía dónde queda Marialabaja ni Palenque, pero hoy a través de Bullerengue somos reconocidos, Bullerengue es vida nueva.*

C: ¿Qué instrumentos te acompañan?

Pa: *En el Bullerengue el acompañamiento, la base principal, es el llamador, es el que marca todo, por eso paso peleando con estos pela'os que son los tamboreros. Nunca puede salir el alegre primero que el llamador. Anoche cuando hicimos uno salimos primero nosotras con las palmas y después entraron los instrumentos que se puede hacer para innovar. Pero primero el llamado... pum,pum, y luego el tambor alegre. Si sale el alegre primero, se cruza, el tambor alegre es la hembra y el llamador, el tambor macho, es el más pequeñito. Eso era como Yaya y mi papá (risas). Mi mamá era más grande que mi papá pero quien tenía la voz fuerte era mi papá.*

C: ¿Y con respecto a la cantadora y los coros?

Pa: *Cuando arranca la cantadora ella siempre da el coro porque antes no se hacía el pregón. Usted entra así: lele lele, antes no se hacía pregón, ahora sí y en pregón damos el coro. Si el Bullerengue es nuevo le decimos ¡el coro es este! a las respondonas.*

C: ¿Cuántos integrantes tiene tu grupo?

Pa: *Entre 12 y 15 personas.*



C: ¿Cómo se llama tu grupo?

Pa: *Pa'l lereo Pabla, un grupo de jóvenes de Chigorodó en el Festival de Puerto Escondido. Algunos admiradores notaron que lereaba en sus canciones e hicieron una composición cuyo estribillo dice: "Pa'l lereo Pabla, Pa' la cuña Yaya", de esa experiencia nace el nombre.*

C: Háblame de los aires en el Bullerengue

Pa: *Son tres aires: Bullerengue senta'o, es un Bullerengue lamentado, cadencioso; también está la chalupa que es más rápido, más al baile; y el fandango de lenguas que se baila diferente atendiendo a tres golpes.*

C: A una pregunta sobre la relación del baile de antes y el actual que se observa en los festivales responde:

Pa: *Lo que miro del baile hoy es que todo ha sido investigado, pero antes yo no veía nada de eso. Soba aquí y soba allá, y que si soba es porque estaba apta para amamantar o para el parto o porque tenía cólicos menstruales, nada de eso existía. Era así cuando una mujer se llevaba las manos era porque está sintiendo algo, la sabrosura, expresión de su baile.*

*[Risas]*

C: ¿La pugna en el baile entre quiénes se realiza?

Pa: *El tamborero y el bailador disputan a la bailadora, el tamborero repica para llamar la atención de la bailadora y no puede repicar todo el tiempo porque sino uno no se acomoda.*

C: ¿Y con respecto al vestuario?

Pa: *Las señoras antes iban con su vestido rizado. La autora acota que uso pollerín pues eso era lo que usaban.*

C: Hábleme de sus composiciones

Pa: *Ahorita tengo varias, no me acuerdo cuántos temas, compongo sobre cualquier cosa que me dé su tonada. Tengo uno, El calabazo, por ejemplo, que era donde todo se cargaba, todo era en calabazo, ay de que uno partiera uno de esos, miel en calabazo, leche en calabazo, el agua uno la llevaba en calabazo, [canta]:*

*Ay se rompió el calabazo del agua para bebé'*

*Ay mamá no pegue, fue que me tropecé*

*Ay se rompió el calabazo del agua pa' bebé'*

*Coro: El arroyo se creció*

*Ay se rompió, se rompió, agua pa' bebé'*

*Coro: El arroyo se creció*

*Cánteme el arroyo*

*Óyelo mi tamborero*

*El arroyo se creció*

*Ay cómo zumba, cómo zumba*

*Coro: El arroyo se creció*

*El arroyo se creció, se creció*

*Ombe se creció el arroyo*

*Coro: El arroyo se creció*

*Ay sí el arroyo zumba*

*Oye que trae empalizá'*

*Coro: El arroyo se creció*

*Coro: El arroyo se creció*

*Ay yo no paso, yo no paso*

*Ombe porque me puedo ahogar*

*Ay yo no paso, yo no paso*

*Porque me puedo ahogar*

*Y el bastimento está otro la'o*

*No hay comida pa' los pela'os*

*Ese lo hizo porque nosotros pasamos pa' allá*

*Y en invierno eso se crece y no nos deja pasar*

*Uno queda atascado, trae mucha paliza, todo palo seco que arranca árboles.*

Del dialogo con las cantadoras mayores se continúa con los relatos sobre la experiencia en torno a la música de Bullerengue desde la mirada de las intérpretes jóvenes.

## LO QUE LAS INTÉRPRETES JÓVENES DICEN DEL BULLERENGUE.

### DIANA HERNÁNDEZ “MARÍA MULATA”



Figura 14. Diana Hernández. Cortesía: Cecilia Silva.

La entrevista con Diana Hernández (D) fue en Bogotá el 2 de mayo de 2016. La investigadora recuerda algunos momentos que compartió con Diana: se conocieron en la casa de una cantadora Martina Camargo en el año de 2007, ella hacía parte en ese entonces del grupo musical *Alé Kumá* y junto con Leonardo Gómez (productor) trabajan el primer disco de Martina Camargo. Diana en ese momento se encargó de hacer los arreglos vocales de las canciones que finalmente se grabó, un álbum que lleva por nombre *Aires de San Martín*.

Al mismo tiempo, Diana realizaba trabajo de campo aprendiendo sobre bailes cantados con las maestras en sus territorios de origen, en especial con Etelvina Maldonado, quien fue su maestra y a quien le tomó mucho cariño.

Al cabo de un tiempo la autora de la investigación volvió a saber de Diana Hernández, con el nombre de artista María Mulata.

Cecilia Silva: ¿Qué es ser una cantadora?

Diana Hernández: *Yo creo que ser una cantadora es precisamente esa conexión que las cantadoras tienen con lo ancestral, que ellas llevan de manera atávica durante muchos siglos y que se les ha dado por tradición, otras lo han aprendido, pero de todas formas tienen ese componente africano y de historia en la sangre*

C: ¿Qué es Bullerengue para ti?

D: *Es un canto del alma, un canto ancestral, un canto de mucha conexión con la persona, con las vísceras, con el pasado, con la historia.*

C: ¿Actualmente estás haciendo música tradicional?

D: *Digamos que estoy haciendo una propuesta nueva de lo que es el folclor.*

C: ¿En tu formato de Bullerengue qué instrumentos utilizas?

D: *En algún momento utilizaba el formato tradicional de Bullerengue, que era llamador y alegre, semillas y palmitas. En el primer disco que fue Itinerario de tambores esa era la propuesta ya que era una propuesta antropológica, no había disco de Bullerengue, yo*

*creo que fue el primero. Además, el primero en el que grabaron cantadoras como Eloa Garcés, Martina Balseiro. Graciela Salgado ya había grabado, pero digamos que un disco de Bullerengue, solo ese era el primero, era necesario que fuera más tradicional y mostrando lo que se vivía en los pueblos de manera más desnuda.*

C: *¿Cómo fueron tus inicios? ¿De dónde surge el amor por el Bullerengue?*

D: *Mis inicios siempre fueron en música colombiana. Desde los cuatro años cantaba pasillos, bambucos y fui a festivales de música andina, colombiana. Ya cuando tuve que salir de la casa y estudiar algo, estudié música en la Universidad Javeriana y empecé a cantar canto lírico, que era la única manera de estudiar canto. Ahí me di cuenta que eso no era lo que yo quería y que me estaba alejando un poco de esa manera natural de hacer música y es allí cuando incursioné en un curso que se llamaba Músicas del Pacífico y del Caribe, con Mañe (Manuel Rodríguez). Él me llevó y conocí a Batata un legendario tamborero. Fue un clic importante y empecé a indagar, encontré el disco de Alé Kumá, conocí a Etelevina, después empecé a trabajar con Alé Kumá como cantante y arreglista, dirigí algunas cosas vocales, conocí a Nidia Góngora, Martina Camargo. Pero digamos que con Etelevina congenié mucho, ella fue muy generosa conmigo y empecé mi aprendizaje de Bullerengue con la magnífica cantadora Etelevina Maldonado De la Hoz.*

C: *¿Cómo es tu vestuario?*

D: *Me baso en la falda tradicional y casi todo mi vestuario es de falda pero trato de ponerlo en sello más moderno a mi vestuario y me pongo una manilla Wayúu y un collar*

*Embera y una falda bullerenguera. Eso me parece chévere y hay que darle una imagen moderna de ese vestuario para que pueda llamar la atención.*

### **GRACE LASCANO GARRIDO “ORITO CANTORA”**



**Figura 15. Grace Lascano.**

La autora de la investigación conoce a Grace Lascano (G) gracias a los talleres que en el año 2007 realizó la corporación *Tambores de Cabildo* en Cartagena. Talleres sobre herencia africana, específicamente en música y danzas del Caribe colombiano, estos talleres se impartían en diferentes espacios de la ciudad de Cartagena. En ese entonces Grace hacía parte activa del grupo *Amazonas* y residía en Bogotá. Sin embargo, cada vez que podía se desplazaba hasta Cartagena para desarrollar los talleres junto con el resto de integrantes.

Grace Lascano es una mujer disciplinada, perseverante y con un amor loco e incesante por la música que han constituido parte de su identidad. Con el paso del tiempo se logra hacer el primer acercamiento como muestra del trabajo realizado con los maestros sabedores invitados a hacer parte de los talleres. Se logró conformar la agrupación *Tambores de Cabildo* con más de 40 músicos en escena, a partir de allí, la autora entabla una amistad con la mujer de Barranquilla, hoy conocida como *Orito Cantora*. Grace participó en la primera producción musical de *Tambores de Cabildo* titulada *Si yo fuera tambó*, producción que recopila música y poesía de músicos y escritores afrocolombianos, acompañados de la lengua criolla palenquera y creole.

C: ¿Qué es para ti ser una cantadora?

G: *Para mí ser una cantadora implica tener un saber ancestral, un quehacer diario que indica una sabiduría que en la ciudad pocas personas pueden adquirir. Es saber qué es coger agua del pozo, bañarse con agua del pozo, salir y lavar en el arroyo; es saber que si la brisa va para -estoy inventando de pronto- un lado saber que va a llover; si hay dos pájaros que vienen es saber que va a haber cosecha; si la hormiga sube es porque también va a llover. Son cosas que en la ciudad uno no adquiere, porque ya lo tiene muy fácil todo acá en la ciudad. Para mí la palabra cantadora implica un quehacer, un saber ancestral, un vivir de otra manera distinta a la ciudad.*

C: ¿Qué representa el Bullerengue para ti?

G: *Para mí el Bullerengue es la máxima expresión de la mujer como defensora por medio de la voz de su género. Esa es mi concepción, a través de la voz nosotras podemos expresar*



*lo que sentimos. El Bullerengue es la expresión de la mujer del pueblo, de la mujer que sufre, de la mujer que trabaja, la que suda, la que tiene que parir, la que tiene que criar, la que tiene que también recibir a veces golpes de la vida y sostener toda una familia, eso es el Bullerengue para mí.*

C: *¿De quién aprendiste el Bullerengue?*

G: *Bueno, como yo soy barranquillera allá hay muy pocas cantadoras, empecé a viajar y me encontré por acá con doña Etelevina Maldonado en el Festival del Socorro y también estuve en Santa Marta. La conocí en Santa Marta sobre todo, ya recuerdo, en Santa Marta la conocimos y me enamoré enseguida de la voz de Etelevina, eso fue como en el año 2001, pienso yo, y ella estaba cantando Ron Café, allí fue donde me enamoré y me aprendí el tema simplemente con escucharlo esa vez por ella. Allí fue donde conocí el Bullerengue. Luego, esa misma ocasión conocí a Petrona Martínez, primero a Etelevina luego a Petrona, entonces conocí como dos caras del Bullerengue que son sabrosas, que son distintas pero son sabrosas ambas. También conocí cantando a la hija de doña Petrona Martínez, a la Niña, también tiene su sabor ahí impregnado.*

*Entonces, a partir de ellas dos conocí en vivo el Bullerengue porque ya había escuchado de pronto a doña Totó, había escuchado de pronto a Estefanía Caicedo, había escuchado a la Niña Emilia, en todos los discos en el Carnaval que uno le ponen, a Irene Martínez, bueno, todas ellas. Pero en sí ya mi primera experiencia en vivo con el Bullerengue fue con ellas dos.*

C: Cuéntame un poco sobre tu trabajo como Orito Cantora.

G: *Tengo más de quince años haciendo música tradicional. Estuve en el grupo Amazonas como cantante líder, en Bogotá ganamos premios, interpreté los tambores y cantos tradicionales de la Costa durante 8 años en Bogotá. Luego ya llega una montaña como una curva donde llegas a una cúspide, fueron 12 años como Amazonas y ya llegó un momento del declive en el que estaba muy triste porque ya no estaban saliendo cosas, no estábamos mostrando mucho, entonces yo decidí regresar a Barranquilla.*

C: ¿En qué año?

G: *En el año 2010 ya tenía la sensación y en el 2011 empecé a hacerlo. Tenía la idea desde el 2010 de empezar a hacer mi agrupación propia, tenía temas propios; incluso le dije a amigos para que me arreglaran los temas porque yo tenía temas escritos. En el 2011 me encontré con un amigo que se llama Franco Hernández, guitarrista, él también tenía la curiosidad de hacer música tradicional tipo nuevas sonoridades del Caribe colombiano. Nos encontramos y hubo química, empezamos a escribir canciones, a componer, a llamar a amigos que quisieran integrar el grupo, a ver qué pasaba con lo que estábamos haciendo y allí fue donde se emprendió el viaje de Orito Cantora.*

*Orito era mi bisabuela, ella se llamaba Orosia y le decían Mamá Oro. Ella tuvo sus hijos, dentro de ellos mi abuelo y también tuvo a Orosia, Orosia hija, que le decían Orito, hermana de mi abuelo. Ella falleció el año pasado de 102 años y yo quise hacer un homenaje a las mujeres de mi familia; además que mi papá es joyero, trabaja el oro.*

*Mi familia por parte de madre tienen joyerías, se llaman Joyería La Momposina, entonces quise hacer como el engrane de todo el mundo, todo el cosmos que me rodea: coger a*

*Orito, a Orosia, Mamá Oro que era momposina donde se hace baile cantao, donde se hace baile de tambora, cantos de tambora. Ellos se conocieron por el río Magdalena que es la fuente principal para nutrir todos estos cantos de pajarito, cantos ancestrales del Bullerengue, por donde hay río hay música de tambores. Entonces quise hacer este cosmos del mundo que me rodeaba con mi familia con esta curiosidad que siempre sentí y empecé a hacer Orito Cantora y la Chalupa. La palabra Cantadora para mí es gigante, es infinita, entonces para mí es respeto con esas cantadoras que sí son del pueblo, que saben qué es lo que es el saber ancestral que yo no, que ellas lo tienen implícito.*

*Yo llego allá a aprenderlo de ellas, de pronto a acariciar su saber, a untarme algo de su saber pero no es innato, yo lo llevo adquirido por medio de la experiencia, por ir, conocer, escuchar, probar, oler, dormir en ciertos sitios, pero no es el diario vivir. Entonces puse Orito Cantora porque yo soy una cantora de la música tradicional, y la Chalupa es la banda entera. La Chalupa es el transporte donde se transporta donde se transportan víveres, animales, es el medio de transporte entre los pueblos. Allí puedes llevar cargamentos de lo que tú quieras en cualquier sitio y, además, la chalupa es un ritmo que se deriva del Bullerengue, de los aires del Bullerengue, entonces quise también reunir todos esos elementos y hacer la banda mía: Orito Cantora y la Chalupa, como la visión de la mujer emprendedora. Orito no es Grace solamente, somos todas, Orito es la mujer emprendedora, talentosa, que tiene una propuesta, que tiene un propósito, un proyecto, una visión, eso es Orito Cantora. Somos todas, es mi mamá, es mi hermana, mi abuelita, eres tú, cualquiera de estas mujeres.*

C: ¿Cuántos integran tu banda?

G: *Mi banda la integran ocho personas, yo lo llamo así y lo discrimino de esta manera: instrumentos extranjeros e instrumentos nativos, dentro de los instrumentos extranjeros están la batería, la guitarra, el bajo, guitarra eléctrica o guitarra acústica; y desde la parte tradicional, aprendiendo del maestro Rafael Ramos y del maestro Rafael Campo, un poco de lo que ellos hicieron con la tambora, una especie de batería folclórica que mantenemos e incluimos el llamador que no puede quedar por fuera. Dentro de los grupos están quitando el llamador porque es una persona más, también para ahorrar dinero, nosotros lo incluimos dentro de la tambora folclórica que tiene esta composición: el llamador, una tamborita, un tambora grande y una campanas para hacer un poco más versátil la tambora que no se quede haciendo bum, sino que pueda hacer bin, bon, booo...*

C: *¿El Bullerengue con qué formato lo realizas?*

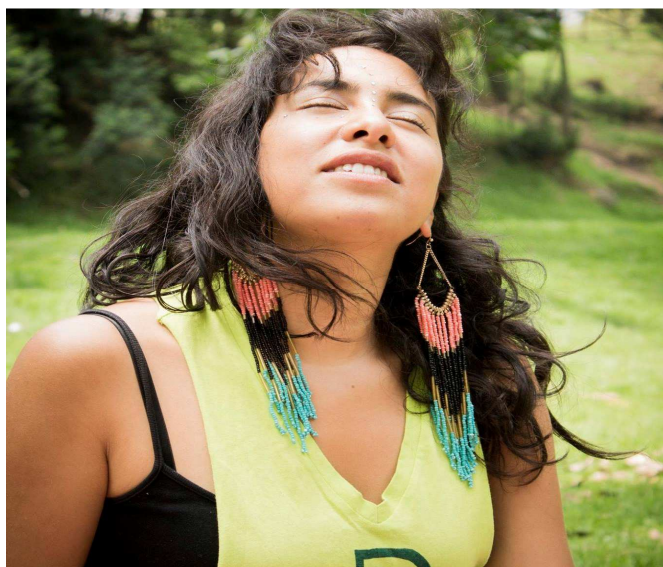
G: *El Bullerengue lo hemos hecho dentro de varios formatos, lo hemos hecho fusionado con el compa haitiano en el Bullerengue de Juana Miranda. (Grace en este momento ejercita con las manos simulando tocar las claves y canta apartes de Juana Miranda, un Bullerengue). También lo hemos llevado a una parte más orgánica, tocándola con un instrumento que se llama udú que es una vasija y le hacemos una cosa un poco más profunda, le hice un tema a mi sobrina que falleció y se llama “Bullerengue para un ángel” y allí hicimos esa fusión de la parte marroquí y la parte afrocolombiana que son los tambores y lo metimos dentro del Bullerengue ese y lo culminamos con un lúmbalu. Además es para un baile de muerto porque mi sobrina falleció, entonces también hicimos esa nueva fusión pero desde lo ancestral también, es decir, no está dentro de lo nuevo sino dentro los instrumentos antiguos, de los instrumentos de arraigo ancestral, entonces está la*

*tambora alegre, el tambor llamador, el udú y el tambor pechiche y la construcción del tema está modificado. Generalmente el Bullerengue es pregunta respuesta –pregunta respuesta– pregunta respuesta, aquí yo quise hacerle un poco de más letras, le hice unos versos, seis versos más pregunta-respuesta, sería como el coro responsorial ese. Esas dos clases de Bullerengue estamos manejando en nuestra agrupación.*

C: *¿Qué piensas de los festivales?*

G: *Los festivales regionales para mí han sido una fuente primaria para adquirir conocimiento, para adquirir también una destreza en escena, para controlar nervios y para aprender de otros. Son el punto de encuentro de todas las personas que hacemos música tradicional y que llegan a mostrar lo que saben y también a aprender del otro.*

## VICTORIA LAVERDE PEDRAZA



**Figura 16. Victoria Laverde.**

La autora recuerda a Victoria Laverde (V) como integrante de la agrupación *Aguasalá* en un Mercado Cultural que se realizó en Cartagena donde las jóvenes tuvieron la oportunidad de presentarse. En esa ocasión, la presentación gustó y cautivó a todo un público que conocía perfectamente sobre ejecución e interpretación de música tradicional del Caribe colombiano.

Las jóvenes intérpretes todas mujeres: Daniela Serna, Yohana Mogollón, Erika Peralta, Viviana Fajardo, Alejandra Díaz, y Victoria Laverde simplemente cautivaron durante la presentación, llamó poderosamente la atención la puesta en escena de seis mujeres con instrumentos, tocando, bailando, y cantando en una forma, que de no ser por su acento fuera del escenario, hasta el más crítico conocedor hubiese manifestado que son costeñas y cantadoras.

La autora manifiesta que un una segunda ocasión se encuentra con Victoria haciendo parte de un colectivo de danza contemporánea llamado *Tremendo trasteo* dirigido por María del Pilar Quintero Chaparro quien invita a la autora a observar una obra en construcción sobre la música y la vida en palenque titulado *Con la voz cansá y el pellejo arrugado* en el 2014. Allí Victoria actúa como cantadora, la autora y Victoria son presentadas formalmente, en esa oportunidad Victoria se acerca a la autora para preguntar sobre cómo observa la obra y su papel como cantadora dentro de la obra. Ese momento abordado de manera respetuosa y asertiva por ambas en pro de retroalimentación de experiencias vividas fue el punto de inicio de una venturosa amistad.

Vicky, como será llamada en la presente investigación es una mujer de retos con un amor incondicional por las músicas tradicionales de su país, además es poseedora de una gran espiritualidad que se refleja en sus acciones y en sus interpretaciones.

C: ¿Qué representa para ti una cantadora mayor?

V: *Para mí una cantadora es una persona que según su contexto, manifiesta y describe con su voz y a través del canto y la letras y la música, una historia de su vida. Considero que cada persona tiene una historia que contar, que por eso tiene tanta importancia todo esto del Bullerengue, es una tradición que no se debe perder, que debe seguir constante porque a través de ella se cumple la historia de la humanidad, la historia de nuestros ancestros. Para mí una cantadora es mucho más que el canto y la música misma, es la trascendencia de lo humano, más allá de lo pueda ser como política o económicamente lo que da la música, es una trascendencia espiritual y una trascendencia más allá de todo.*

C: ¿Qué significa el Bullerengue para ti?

V: *Para mí el Bullerengue es un llamado, más claro, pero además es un llamado absolutamente sanguíneo, es un llamado de los ancestros y considero que es como un lenguaje universal.*

C: ¿Cómo fue ese primer contacto con el Bullerengue?

V: *El Bullerengue llegó a mi vida de manera inesperada a través de la academia Luisa Calvo donde yo tomaba clases. Allí tomé clases durante más o menos tres años y en ese primer periodo tomé clases con un cartagenero llamado Alonso Puello. Él me ilustró acerca de los aires, de los ritmos de la costa Atlántica y empecé a descubrir paso a paso, fui escuchando cada día más música. Eso es una cuestión instintiva, en el momento en que uno escucha algo que te relaciona y que te lleva hacia otro lugar es cuando quieres saber más. Me gusta investigar acerca de la música tradicional de la costa Atlántica y Pacífica. Me gusta investigar sobre festivales, en el primer festival que fui en Necoclí empecé la ruta de reconocer los tambores y a identificar cómo funciona y cómo se construye ese lenguaje del Bullerengue.*

C: ¿Cómo fue tu ingreso a Aguasalá?

V: *Aguasalá fue un proyecto que inició sin pretensión de ser un grupo de música, fue un grupo de estudios en el que nos reunimos cinco mujeres a estudiar, a terminar de investigar un poco cómo el aire del Bullerengue se convirtió en una proyección. A partir de ello, lo que pasó fue que surgieron las ganas para tocar. En Aguasalá tuve más o menos un período de vigencia de unos seis años, el grupo fue muy constante y tuvo mucho frutos en los que*



nos enriquecimos todas. Este año el grupo se disolvió y en este momento yo como cantante he seguido mi proceso de creación, de sentir todo lo que he escuchado y todo lo que ha pasado por mis oídos y sentido por mi garganta como la música de tradición, la música africana, la música también de la urbe.

C: ¿Haces Bullerengue en este momento?

V: *En este momento no hago Bullerengue dentro de lo tradicional, sería decir mentiras, pero sí digo que está implícito dentro mis composiciones.*

## **CAPÍTULO 3**

### **MODOS DE PRODUCCIÓN Y CIRCULACIÓN EN EL BULLERENGUE**

A partir de la opinión tanto de las cantadoras mayores como de las intérpretes jóvenes sobre la finalidad de sus producciones, surge la pregunta: ¿se produce lo que vende o se vende lo que se produce? Este interrogante se abordará desde los relatos de cada participante cuando se realice la indagación sobre la percepción de los modos de producción y circulación que señala cada una.

#### **PRODUCCIÓN Y CIRCULACIÓN EN EL BULLERENGUE.**

En las sociedades modernas abundan producciones artísticas de diversa índole que permiten favorecer la expresión de la cultura (cine, literatura, música) etc., lo que hace que cada vez más el desarrollo de las artes adquiera mayor competencia, complejidad y presencia en un mundo globalizado. Todo artista de artes escénicas bien sea actor, danzante, escritor, escultor, pintor, artesano o músico, está en función de producir para comunicar ¡algo que desea!, llámese bienes o servicio.

El concepto de producción al que la autora hace referencia en este estudio, es aquel que permite diseñar toda una estrategia global que inicia desde la realización de un proceso de creación, hasta finalizar en un producto que puede ser un bien o un servicio. Este concepto de producción se sostiene en un tipo de economía que recibe el nombre de economía creativa, según la organización de naciones unidas. En ese sentido, para Caravaca (2012): “La economía creativa es un concepto en evolución, basado en la potencialidad de bienes creativos para generar crecimiento económico y desarrollo” (Pág.

23). Partiendo desde ese punto de vista las músicas tradicionales de Bullerengue representan un potencial de desarrollo sostenible.

Peña (2002), en su definición de producción afirma que es "... un conjunto de actividades y procedimientos planificados para la obtención de un objetivo determinado en un proceso en el que intervienen elementos propios de la gestión (pág. 20). Los elementos de la gestión a los que el autor hace referencia son recursos creativos, financieros, humanos, técnicos y recursos temporales que sirven como sustento a los que producen desde un mercado abarrotado por el consumo.

En concordancia con lo anterior sostiene De León que "... el proceso generado por la actividad conjunta de los equipos de trabajo a través de procedimientos planificados para lograr un producto cultural que logre expresar ideas, valores, actitudes y creatividad artística y ofrezca entretenimiento, información o análisis" (Pág. 21), permite que la producción pueda ofrecer entretenimiento, información y gustos por el producto. Por tanto, el Bullerengue al margen de lo tradicional, también se constituye en un producto que se ofrece, se consume y por su puesto motiva la dinamización del mercado.

Peña (2002) menciona la expresión "gestión de la producción y la define como totalidad de las actividades interdependientes que son desempeñadas por la organización para alcanzar los propósitos de un proyecto "(Pág. 21). Es decir, se resalta que debe existir todo un proceso de correlación en relación al mismo trabajo en equipo de los integrantes de la agrupación u organización en donde se garantiza que las partes involucradas, gracias a la gestión de sus miembros beneficien a las partes involucradas.

La gestión como tal será activa mientras se cuente con una información pertinente de lo que se quiere lograr, un trabajo en equipo y los recursos disponibles con los que se

cuenta a la mano o a los que hay que buscar para cumplir con el objetivo. De las cantadoras mayores y las intérpretes jóvenes en este estudio cuatro de ellas (Petrona Martínez, María Mulata, Orito Cantora y Victoria Laverde) han realizado un ejercicio de pensarse en cómo proyectar la carrera de cada una, hasta llegar a estructurar todo un proceso de producción cuya finalidad inmediata es elaborar no solo uno, sino varias producciones discográficas. En el caso de Pabla Flórez se verá más adelante que también ha forjado un ejercicio de producción artesanal, sin que con ello se desmerite el trabajo realizado hasta ahora enfocado más al desarrollo de ella como artista, sin lograr grabar su primer trabajo discográfico.

### **ELEMENTOS QUE INTERVIENE EN LA GESTIÓN DE LA PRODUCCIÓN.**

En la gestión de la producción intervienen varios factores: los recursos creativos, los recursos financieros, los recursos técnicos y recursos temporales. Los anteriores afianzan la producción, en el sentido en que permiten una planificación rigurosa del producto que se quiere mostrar. Así, se garantiza en gran parte proveer cual será el comportamiento del mercado con respecto a lo que se ofrece como producto. Ahora bien, desde el contexto del Bullerengue, los recursos creativos son más aplicados a las producciones musicales y escénicas de las intérpretes jóvenes, que exploran en la creatividad, la forma de poner el Bullerengue en contextos urbanos, mientras que para las cantadoras tradicionales es notoria la incursión en estos modelos modernos. La gran mayoría de cantadoras mayores mantienen una forma de producción musical y puesta en escena más cercana a las formas tradicionales de sonido profesional de conciertos.

En el tema de recursos financieros, las formas y fondos de financiación para producción y circulación de la música bullerenguera en Colombia son de autogestión o la autofinanciación, esto responde, primero a que el modelo de inversión de las disqueras no es común en la actualidad; y segundo, que esta música aun cuesta verla con el potencial para ser comercializadas.

Desde el Estado se brindan varias oportunidades de financiación por medio de premios y becas en los que a partir de la última década se incorporaron más recursos en estímulos para la circulación, estos estímulos están siendo de gran aporte, por cuanto favorecen, que la música bullerenguera sea conocida en eventos internacionales.

La venta de los discos no representa en la actualidad un aporte significativo para la financiación de las producciones musicales, en realidad son las presentaciones en vivo las que pueden generar más ingresos a los grupos intérpretes del Bullerengue.

Pues bien, cuando se habla de recursos humanos, Peña (2002) afirma que “la razón del buen desarrollo de las organizaciones, ya sea el éxito o fracaso de un proyecto dependerá en gran medida de las cualidades de las personas que en él participan.” (Pág. 37). Es decir, se refiere al equipo humano con que se cuenta, para ello deben ser capaces de ahondar en habilidades de gestión, disciplina, actitud, responsabilidad y pasión por lo que se hace. Así, existe mayor probabilidad de reducir errores y concretar la finalidad de la producción, si esto es posible.

Los recursos técnicos y temporales procuran que en el tiempo toda la infraestructura de producción se fortalezca, tanto en los tiempos donde el producto tiene que mostrarse, como en la actualización de los instrumentos que permiten que la tecnología sea una aliada en el proceso de circulación del producto.

La producción tiene tres etapas, al respecto la autora conversa con Rafael Ramos, músico productor que ha estado en contacto con la circulación de estas músicas y cantadoras mayores.

Etapas de producción:

Para la producción de un disco o la puesta en escena de un artista se requiere diseñar una estrategia que permita hacer un proceso de 3 momentos que comprenden: preproducción, producción y postproducción.

### **Preproducción**

“Pensar en una producción discográfica de música bullerenguera conlleva lo siguiente: en la preproducción se realiza el proceso de creación y composición de las tonadas bullerengueras, las canciones que posiblemente se incluirán en el álbum, las temáticas. Luego se procede a una preselección de los temas, se determinan los instrumentos con los que se grabará el disco, y se orienta en sentido de la sonoridad, que en particular busca el artista” (Rafael Ramos).

Siguiendo el ejemplo anterior en el caso de la producción de una puesta en escena de una artista bullerenguera, habría que pensar en el espacio donde el artista se presenta, en una difusión previa del artista, en ensayos generales o por segmentos de percusiones o voces, repartir el repertorio de tal manera que le dé una dinámica a la presentación. Es decir, determinar si entran los músicos o el cantante primero, cómo va vestida, si hay coros o bailarines en la puesta en escena. En pocas palabras, es necesario pensar en una gran maqueta de trabajo previo, realizar esta primera etapa bien garantiza en gran medida el éxito del proyecto.

## **Producción**

En esta etapa el proceso de producción es mucho más técnico, sin embargo, de igual forma el elemento creativo está implícito y no es exclusivo de una persona del equipo en particular. Al respecto, De León (2006) afirma que “la producción en este caso es entendida como la etapa o momento en que se cuenta con todos los elementos generados durante la preproducción. En esta etapa se ejecutan todas las actividades planeadas en relación al producto final”.

Para el Bullerengue, lo dicho anteriormente, en la actualidad se hace tanto para las intérpretes jóvenes como para las mayores. Aunque cabe aclarar, que no son dinámicas de los contextos tradicionales donde se cultiva el Bullerengue. En la gestión de la producción está incluido también el costo–beneficio de la inversión tanto para el grupo como para quien se interesa por el grupo o artista. En las actividades mencionadas se requiere que se tenga absoluta claridad de lo que se va realizar, aunque en el camino puede que la planificación inicial tenga cambios.

## **Postproducción**

Esta etapa comprende acciones de finalización del producto. En algunos casos el producto final es la producción fonográfica, en donde hay un proceso de masterización, empaque de los productos, promoción, evaluación, balances, cierre contables entre otras acciones según los casos. Es importante resaltar cómo la música bullerenguera pasa de ser una expresión netamente campesina y de celebración comunitaria a las cadenas de producción de las industrias creativas. Lo que indica que este género, desde la aldea de producción resulta un producto interesante, con fines de lucrativos, y a la vez, de

reconocimiento cultural por lo ancestral y tradicional. Las cantadoras mayores y las intérpretes jóvenes realizan estas etapas en las producciones discográficas sobre todo.

Hoy se habla de modos de producción, y se refiere la forma de conducir las actividades estructuradas para cumplir con los objetivos y alcanzar la meta trazada de la obra o del producto. Al respecto Ochoa (2003), refiriéndose a las compañías Major, afirma: “A partir de los ochenta las grandes disqueras ya no se concebían como simples productoras y distribuidoras de música sino como conglomerados globales de entretenimiento integrado, que incluyen la televisión, el cine, las cadenas de disquerías, las redes de concierto, y más recientemente a internet, la cable difusión y la satélite difusión”.(pág18).

El otro circuito de producción es el de las compañías independientes. Estas compañías no están ligadas a circuitos de mercados formales, podría decirse que son autónomas para decidir sobre el producto y realizan las tareas de producción siguiendo parámetros establecidos por ellos mismos. Caravaca (2012) las define así: “son pequeños y medianos sellos discográficos en todo el mundo, agrupados en diferentes asociaciones para lograr una mejor optimización de sus trabajos y recursos. (Pág. 32).

Sin duda, las empresas encargadas de la producción emplean sus mejores estrategias para impactar en el consumidor, lo que implica que se evalúe constantemente los modos de acercar el objeto a la persona que consume.



## PRODUCCIONES DISCOGRÁFICAS

	Concepto	Industrias
Producción musical por “Major”	<p>“Conglomerados globales de entretenimiento integrado, que incluyen la televisión, cine, cadenas de disquerías, redes de concierto, y más recientemente el internet, cable difusión y satélite difusión”. Yudice (citado por Franco, 1987)</p>	<p>SONY UNIVERSAL EMI BMG WARNER</p>
PRODUCCION POR COMPAÑIAS INDEPENDIENTES	<p>“Son pequeñas y medianos sellos discográficos en todo el mundo, agrupados en diferentes asociaciones para lograr una mejor optimización de sus trabajos y recursos”. Caravaca (2012 pág. 32)</p>	SELLOS INDEPENDIENTES

Cuadro sobre circuitos de producciones discográficas– Fuente: Ochoa (2003).

Las compañías independientes a su vez manejan sus propios sistemas para producir y distribuir música, a nivel local, nacional o internacional dependiendo en parte de las relaciones o conexiones que tengan para distribución del producto. En el texto de Ochoa (2003) refiere que hay tres formas de producción–circulación: “comercio formal de la industria, a través de políticas culturales de organismos del Estado y a través de circuitos de

circulación alternativos”. (pág. 60). Más adelante, en atención al relato de cantadoras e intérpretes se dará cuenta hacia cuál de los modos se inclinan en este momento actual.

## **CIRCULACIÓN**

En la actualidad los conceptos de circulación y producción van de la mano y en la música del Bullerengue no son la excepción, responden a los planes y circuitos con los que el producto se expone al público para su demanda y consumo. Se habla de circulación para referirnos a las rutas por donde es factible hacerle llegar al consumidor el producto final. Por ejemplo, el circuito de festivales y de bares son formas de circulación del Bullerengue entendido éste como servicio. En cambio se emplea el vocablo distribución en términos del Bullerengue como un bien. En ambos casos implica una serie de acciones que permiten que servicios y bienes una vez obtenido como producto pueda ser adquirido por el consumidor. En definitiva se busca circular y distribuir el producto por canales adecuados.

Estos términos nos remiten a dinámicas de comercialización y son nuevos conceptos para los modelos de las llamadas industrias culturales y creativas, que antes, y por tratarse de músicas tradicionales, no eran abordados de este modo, así como se explicó en el tema anterior sobre modos de producción, también existen modos de circulación y para ello se establecen planes y se conforman equipos que sistemáticamente desarrollan varios pasos para el logro de este objetivo, que es facilitar que la producción musical llegue a los mercados que la demandan.

Hoy en día se habla de circuitos para referirnos a los festivales y múltiples eventos, entre otros espacios que programan a los intérpretes de la música bullerenguera y sus presentaciones en vivo, ya sean en contextos urbanos o rurales. Es importante destacar que

el auge que esta música ha tenido en los circuitos de las músicas del mundo ha generado paralelamente que la distribución de la música Bullerengue también haga uso de los canales actuales que brindan las nuevas tecnologías como son las plataformas digitales de descargas y, en menor nivel, las distribuciones discográficas ya sean autoproducidas o por las Major. Expertos internacionales de las industrias culturales argumentan que la circulación y la distribución son sinónimos y los soportan por el análisis de los comportamientos de varias empresas destacadas en la industria de la música por sus modos de circulación y distribución.

En palabras de Caravaca (2012) nos estamos enfrentando a la “cultura de Red” al respecto afirma: “ya no se trata tanto de almacenar conocimientos y materiales, sino más bien de compartir, dar y recibir”. Las distribuciones de los bienes y servicios se ha modificado grandemente gracias al desarrollo de las TICs y los nuevos soportes tecnológicos permiten grandes cambios en la forma de consumo de las músicas las cuales son bienes particulares para las compañías independientes.

Entre los principales puntos de distribución comercial de compañías independientes mencionados por Ochoa (2003) se encuentran:

- Tower Records, una cadena de tiendas de música que tenía sede en Sacramento, California, Estados Unidos. Actualmente existe como una franquicia internacional y como tienda de música por Internet.

- Tiendas de sitios arqueológicos, museos, café, librerías

- Cadenas de tiendas como Carrefour-Éxito.

- Locales pequeños con atención personalizada.

De lo anterior se puede establecer un antes y un después de los avances por medios digitales. Modos de circulación antes de la era digital era solo la grabación con soporte físico.

El modo de circulación actual incluye circuitos de festivales y eventos privados ratificados por Ochoa (2003) cuando afirma: “en Colombia, por ejemplo, gran parte de la producción discográfica asociada a músicas de una región, se hace visible en el contexto de los festivales de música folclórica”.

Uno de los modos revolucionarios de circulación es el implementado por los sellos disqueros que luego de ver el comportamiento negativo del mercado para la venta de los discos, cambió su tradicional modelo de distribución a la circulación de los artistas en vivo, garantizando de esta manera que al lado de los artistas se podrían canalizar la promoción y ventas de los discos y/o generar ingresos de las dos actividades: los conciertos y la venta de los discos, ésta en menor escala. También se encuentran las plataformas digitales de descarga y la distribución personalizada por los artistas o músicos de la banda, y los mercados culturales.

## **DIFUSIÓN Y PROMOCIÓN.**

En toda producción existe otra faceta importante y es la relacionada con la difusión del producto (bienes y servicios). La difusión tiene como finalidad dar a conocer el producto terminado. En el texto de De León (2006) está definida de esta forma: “La difusión se refiere a las diferentes formas en que se comunica al público la información, el valor y la importancia del espectáculo”. Así, la difusión va de la mano con otro eslabón de la cadena que es la promoción. La promoción por su parte es informar a través de medios

gratuitos sobre el servicio, incluye publicación de boletines, fotografías emisión y transmisión en radio y televisión, y medios electrónicos. (De León, 2006).

Para efectos de esta investigación se indagó sobre el funcionamiento del Mercado Cultural del Caribe, en atención a una conversación con el invitado Rafael Ramos que es un músico cartagenero percusionista, ejerció como manager de diversos artistas entre los que se cuenta Totó la Momposina, Petrona Martínez, Etelvina Maldonado, entre otros. Creó la Corporación Cultural Cabildo con sede en Bogotá y desde allí "...representa un catálogo de artistas, generando circulación en mercados nacionales e internacionales" (El Universal, 2014). No obstante, luego de una exitosa carrera como gestor cultural y mánager regresa a su natal Cartagena. Actualmente dirige dos grandes iniciativas en Cartagena: la Escuela Taller Tambores de Cabildo con énfasis en músicas y danza tradicionales del Caribe y el Mercado Cultural del Caribe del cual es pionero en Colombia.

## **MERCADOS CULTURALES.**

Son una novedosa propuesta de circulación de músicas del mundo. Los mercados culturales son una plataforma de oferta y demanda de bienes y servicios culturales donde la música es uno de los productos más ofertados. En la actualidad en Colombia hay 5 mercados culturales: el Mercado Cultural del Caribe MCC, el Mercado Cultural de San Andrés Isla MINEC, el Mercado Musical del Pacífico MMP, el Mercado Cultural de Medellín CIRCULART y el BOOM (Bogotá Music Market). Estos espacios brindan la oportunidad a los gestores de encontrar agentes que demanden de sus productos y servicios, sus dinámicas desarrollan agendas con los grandes contenidos. A continuación se reproduce

una entrevista realizada por la investigadora a Rafael Ramos, gestor del Mercado Cultural del Caribe:

Cecilia Silva: ¿Qué es el Mercado Cultural del Caribe?

Rafael Ramos: *El Mercado Cultural del Caribe es un espacio idóneo para la interacción de la oferta y la demanda de productos artísticos. Su primera versión se realizó en diciembre del 2008, este año se celebra su novena edición. El Mercado Cultural facilitó y abrió nuevas posibilidades de circulación nacional e internacional para las agrupaciones musicales y de danza, allí se dan a conocer las tendencias mundiales en este tipo de mercados, se establecen contactos y se intercambian bienes y servicios de todos los agentes de la cadena productiva de la industria musical (mánagers, compañías de eventos, logística, medios y marketing).*

C: ¿Cuáles son los contenidos que se ofrecen en la agenda el Mercado Cultural del Caribe?

R: *Contamos con los siguientes contenidos:*

- 1. Franja académica: Este espacio cuenta con la presencia de académicos y gestores nacionales e internacionales con amplia experiencia en el sector de las industrias culturales quienes realizarán talleres, conferencias, clases magistrales. Existe en este espacio un escenario de formación para jóvenes emprendedores.*
- 2. Showcases: Los showcases son las presentaciones musicales o dancísticas realizadas entre programadores nacionales e internacionales quienes trabajan en diferentes campos como realización de espectáculos, dirección de festivales, dirección de institutos de cultura, booking, representación de artistas, entre otros.*

*Dos colectivos culturales vinculados al proceso tendrán la posibilidad de hacer parte de este espacio de manera directa. Los participantes que no tengan la posibilidad de realizar presentaciones podrán asistir en calidad de público.*

3. *Rueda de negocios: Esta rueda consiste en la presentación oral y/o mediante ayudas multimedia de los emprendimientos participantes ante los programadores asistentes. Los ofertantes cuentan con un espacio de 4 minutos para exponer sus emprendimientos. Dos colectivos culturales vinculados al proceso tendrán la posibilidad de hacer parte de este espacio, de manera directa 50 podrán asistir en calidad de observadores.*
4. *Encuentro de saberes: Estos encuentros generan un espacio de conversación, narración, exposición e intercambio de ideas entre sabedores, portadores y representantes de la cultura del Caribe y Colombia. El objetivo es generar lazos de interculturalidad y visibilización de experiencias significativas realizadas a partir del trabajo cultural. Cuatro representantes de colectivos culturales vinculados al proceso asistirán de manera directa. Los participantes restantes podrán asistir en calidad de público.*

#### Productos que se derivan del Bullerengue

Entre los productos que se derivan del Bullerengue se anotan como los bienes y servicios, ejemplo de ello lo constituyen los conciertos, talleres, venta de CDs, entre otros. Además de conferencias y exposiciones. Veremos en este estudio a cuál de estas alternativas le apuestan las cantadoras mayores e intérpretes jóvenes en la investigación.

A continuación se conocerá que ocurre con la producción y circulación, difusión y promoción del Bullerengue de manos de las cantadoras mayores y las intérpretes jóvenes.

## PRODUCCIÓN Y CIRCULACIÓN POR LAS CANTADORAS MAYORES

### PETRONA MARTÍNEZ

Luego del primer encuentro en casa de Petrona la autora tuvo intentos fallidos para regresar de nuevo a razón de los múltiples compromisos de la cantadora. En el año 2016 de nuevo la autora intenta una vez entrevistarla y conseguí asistir a uno de los ensayos una mañana de domingo.

El espacio de aquel domingo de ensayo en donde se permitió a la autora realizar algunas fotografías y grabaciones no fue propicio para continuar con preguntas puntuales para terminar la entrevista iniciada meses atrás, razón por la cual la autora conversa con Esterling Montero, músico de la agrupación.

Esterling Montero Morales es un gestor cultural cartagenero; que en la actualidad tiene a su cargo la dirección musical y la asistencia mánager en la agrupación de Petrona Martínez. Con respecto a la pregunta:

C: ¿El Bullerengue es un producto que se hace para vender o se vende lo que se produce?

E: *Creo que el Bullerengue no se hace para venderlo, en este caso es todo lo contrario, o sea hay gente que hace lo que se está vendiendo. En el caso del Bullerengue se vende lo que se hace porque el Bullerengue es parte de la tradición oral y lo que sale de ahí y se convierte en música, eso es lo que se vende. Por ejemplo, no ocurre como en las otras*



*expresiones que si está de moda el celular, entonces hacen una composición al celular para que se venda. No, el Bullerengue como las cantadoras vienen de ese contexto rural y las inspira la misma naturaleza, de allí sacan su composición y eso es lo que graban. Entonces, más bien el Bullerengue no lo hacen para venderlo sino que se vende tal y como se construye.*

C: *¿Cuál es la ruta en el mercado para este tipo de música tradicional?*

E: *Bueno, en Colombia y en el mundo hay unos espacios netamente comerciales que no riñen con lo cultural e institucional pero también hay unos espacios con un componente cultural muy fuerte entonces la ruta del Bullerengue es esa básicamente.*

C: *¿Entre los espacios culturales cuáles?*

E: *Dentro los espacios culturales están los diferentes festivales que se hacen a nivel nacional, pero internacionalmente también hacen unos festivales donde se muestran las expresiones tradicionales de los países, de los diferentes países y como quiera que este caso específico, Petrona Martínez, es una de las más grandes exponentes de la música tradicional del Caribe colombiano. Si en estos momentos, por ejemplo, en Europa hay la posibilidad de hacer un festival con énfasis en música del Caribe seguramente Petrona va estar ahí si se dan las condiciones.*

C: *Y a nivel comercial, ¿cuál sería ese espacio? Porque me hablaste de espacios culturales y espacios comerciales.*

E: *Correcto, pero también te dije que lo comercial no riñe con lo cultural, entendiendo la cultura como el eje que transversa liza todo. Entonces hay espacios comerciales donde califica Petrona. Por ejemplo, en el marco de la fiesta del Reinado Nacional de la Belleza, que es un tema netamente privado, netamente comercial pero ahí Petrona ha hecho unos conciertos importantes y en los momentos más importantes del certamen. Entonces ella califica para ambos espacios porque de una u otra forma el tema identitario también es tema que cabe en todos los rincones y como nosotros de una u otra forma eso es lo que expresamos, nuestra identidad a través de la música. Entonces en lo comercial eso es válido. Petrona tiene cabida en todos los aspectos comerciales pero haciendo énfasis o un tema más atractivo en los mercados culturales y de expresión tradicional y estas cosas.*

C: *¿Cuál crees tú que es la razón por la cual se ha logrado mantener vigente un género como el Bullerengue?*

E: *La raíz nunca se pierde, así la adornen, porque la raíz es la esencia de nuestras vidas. Entonces el Bullerengue por sí mismo es el punto de partida para todo lo que hoy se está dando. Luego llega un momento en que esto se convierte en un círculo vicioso, se da un proceso de exploración partiendo del Bullerengue y entonces vienen las otras formas de las transformaciones del Bullerengue. Por ejemplo, es lo que llamamos música fusión que incluyen fragmentos o bases rítmicas del Bullerengue, pero llega un momento en que se comienza a explorar y se ven en la necesidad de volver a la raíz. Creo que inclusive esto pasa en los festivales que se dan Europa, son países del llamado Primer Mundo que han explorado y ahora quieren volver a encontrarse con su pasado a través de la música, eso pasa con el Bullerengue. El Bullerengue puede hacerse todo el recorrido que quiera, pero*

*nunca va a desaparecer porque hay siempre seres humanos cantadoras y cantadores que afortunadamente aún se mantienen en su contexto rural y expresan su identidad a través de este género que se llama Bullerengue. El Bullerengue tiene la característica que la partitura es el mismo corazón y tú lo expresas como lo sientes, en la otra música tienes que leer lo que está ahí.*

C: *¿Cómo preparan la puesta en escena?*

E: *Nosotros en particular no perdemos de vista el escenario original, el escenario tradicional, y lo que hacemos entonces en estos nuevos espacios, llámese escenario, llámese teatro, llámese tarima, escenario urbano o el escenario diferente al original, es tratar de recrear esa vida del campo. La manifestación rural la recreamos en este nuevo espacio para que, si bien es cierto el Bullerengue sufre un traslado, por lo menos decirle al público que va a ver ese espectáculo. Tratar de hacer una pedagogía desde el mismo concierto para enseñarles a ellos cómo se hacía y además para hacer atractivo el concierto como tal. Es una forma de oxigenar el concierto, que haya una dinámica permanente porque si nos damos cuenta la estructura como tal del Bullerengue es una estructura muy plana y entonces en ese orden de ideas por muchos que nos guste hay gente que le llama la atención simplemente. Pero si nos quedamos en ese contexto y no lo recreamos corremos el riesgo de que las personas se decepcionen y se vayan, entonces, lo que hacemos es hacer de ese concierto manteniendo la base, haciéndole unos aportes, algunos arreglos pero sin que se pierda la esencia, lo tradicional. Ponemos a funcionar la creatividad realmente para hacer del concierto, un concierto urbano pero con unos componentes y que se identifique que viene del campo.*

C: ¿Cuáles son los productos que se derivan del Bullerengue?

E: *Del Bullerengue se derivan varios productos: videos, discos compactos, en el caso nuestro conversatorios, talleres, y en algunos casos conciertos-conversatorios.*

C: ¿Cómo es el proceso de promoción para el caso de Petrona?

E: *La señora Petrona tiene una mánager que utiliza todo el tema de las TICs que es Maite Montero y ella entra al mundo de la tecnología y ahí mete a Petrona, a través de página web y todo.*

## **PABLA FLÓREZ**

Lo primero es recordar que en el encuentro con la cantadora Pabla Florez, la noche anterior a la entrevista, la cantadora tuvo ensayo con su agrupación. A continuación el relato del ensayo.

Comenzó el ensayo a las 6:00 p.m, poco a poco empezaron a llegar de uno en uno alrededor de 14 personas: 5 hombres, 6 mujeres y 3 niños. Pero al comienzo, al percatarse de la presencia de la investigadora, comenzaron a intimidarse, hasta que Payi comenzó a presentarnos. Algunos de los presentes distinguían a la investigadora, por lo que ésta resulto ser la sorprendida. Terminada la presentación, uno de los jóvenes presentes de nombre Elkin Retamozo Torres toma la vocería e inicia el calentamiento e incluye ejercicios de respiración. Los jóvenes y las maestras Pabla y Ceferina conforman un círculo mientras realizan los ejercicios que les indica el joven, así como se muestra en la Figura 17.



**Figura 17. Ensayo. Cortesía: Cecilia Silva.**

Terminada esta primera parte la autora se dirige a los muchachos para comentarles el porqué de su presencia. Lo primero fue felicitarlos por la disciplina y compromiso con ellos mismos y con la cantadora Pabla. Luego se explicó que la autora se encontraba realizando una investigación sobre cantadoras que involucra de manera específica a la Payi, por tal razón, luego se sugirió hacer caso omiso de su presencia. Dicho lo anterior, se rompió el hielo y el ambiente se tornó menos denso e igual de agradable. Acto seguido Payi entona uno de los Bullerengues tradicionales, titulado El caramantúa enguayaba. Los jóvenes se tornan a su alrededor y junto a ella está Ceferina Banquez que, sin afanes, ni presunción también comienza a tocar palmas y coros. Aquello fue mágico, acompañado de la alegría de los muchachos que realizaban el coro y bailaban mientras los muchachos tocaban.

Luego de terminar el ensayo la autora se dirige a Elkin Retamozo, el joven que al inicio del ensayo dirige el calentamiento, el resto de jóvenes van tomando una silla y se disponen a atender las preguntas que la autora fue formulando.

Cecilia Silva: ¿Se produce lo que se vende o se vende lo que se produce?

Ante la pregunta la Payi no responde, de inmediato prefirió guardar silencio.

C: ¿Quién te organiza el grupo, quién te asiste?

Pabla Flórez: *Yo les dije a los muchachos que ahora que estamos empezando no solamente podemos cantar y bailar y luego esperar para viajar. Les dije que podemos trabajar con niños, ustedes son universitarios y aquí tenemos a Elkin. Luego de terminar el ensayo la autora se dirige a Elkin Retamozo.*

C: ¿Cómo obtienen recursos para sostener el grupo?

Elkin Retamozo: *Por recursos propios.*

P: *Se hacen rifas, se hacen pasteles o nos colocamos cuotas de todos los integrantes. Precisamente ahorita estamos cuadrando actividades para obtener recursos. Nos apoyamos mucho con el comercio, con los concejales y personas amigas pendientes del tema cultural en Marialabaja.*

C: ¿Quién cuadra los temas?, ¿quién cuadra que canción va primero?

Interviene el tamborero Jorge Luis y manifiesta: *Antes de salir se ensaya y escogemos los temas y acordamos la puesta en escena.*

Elkin dice: *Normalmente nos apoyamos con Payi, escogemos los temas con los cuales ella se acomode; armamos el repertorio de unas 15 o 20 canciones y seleccionamos cuál va a tarima. Posteriormente si en tarima se presenta una repetición la cambiamos, siempre tenemos un colchón para reemplazar.*

C: ¿Tienes música grabada?

E: *Aún no, en este momento con el proyecto de Icultur en la Casa de la Cultura van a hacer un estudio de grabación. Vamos a tratar de grabar todas esas composiciones para que sean escuchadas por toda la comunidad y resguardar y asegurar los temas compuestos de esta señora.*

Una vez terminada la sección de preguntas pidieron a la autora interpretar un Bullerengue, así se hizo, se interpretó para los presentes un Bullerengue de la autoría de Etelvina que lleva por nombre *Déjala llorá*, terminada la intervención, a la que llamaría prueba de fuego, vinieron las fotos para el recuerdo

C: ¿Cómo se organizan para ir festivales?

P: *Ahorita no contamos con vestuario, lo tenemos prestado gracias a un amigo, Julio, que nos los prestó y tuvimos que conseguir ayuda de los compañeros aquí en Marialabaja para asistir a eventos.*

C: ¿Estás pensando en grabar?

*P: Sí, porque el papel se moja, se queda y todo se pierde. Fíjese si Yaya no hubiera grabado, Martina, Telvo y yo no tendríamos idea para hacer las cosas, nosotras tenemos unas voces atrevidas.*

A lo que agregué comentando que su canto es natural y que su madre y Telvo tuvieron escuelas a través de sus maestras, mujeres que cantaban de manera también natural y observando a sus grupos de compañeras. La autora pretende en ese momento hacerle entender a Pabla que el hecho de no haber recibido estudios en cantos no convierte su voz en atrevida y que precisamente la particularidad de la tonada en cada cantadora mayor es lo que hace que tengan muchos seguidores ávidos de aprender de ellas y no al contrario.

*C: ¿Qué público escucha Bullerengue?*

*P: Dependiendo de cómo esté el ambiente festivo acá en Marialabaja. Porque si acá se presenta el festival con un pick-up veremos más a los señores, y los jóvenes llegan cuando se apague el pico porque ellos buscan divertirse o sino reparten cerca del parque, por las cantinas. Cuando el festival incluye reinado los jóvenes se integran, se acercan, eso llama mucha gente joven, adolescentes, mayores. Este año la gente quedó inconforme porque fueron solo dos días.*

*C: ¿Dónde se presentan?*

*P: Donde nos inviten.*

La agrupación de Pabla se llama: *Pa'l lereo Pabla.*



Está conformada por jóvenes no mayores de 30 años entre hombres y mujeres. Son alrededor de 21 personas entre los que se mencionan:

Adlay Cantillo Pérez	Palmas-coro-baile
Eva Angulo Reyes	Palmas-coro-baile
Gloria Díaz Torres	Palmas-coro-baile
Geraldine Pantoja Velásquez	Palmas-coro-baile
Jorge Luis Pantoja Santoya	Palmas-coro-baile
Luis Guillermo Torres Pérez	Palmas-coro-baile
Lizeth Silgado Herrera	Palmas-coro-baile
Pabla Vanessa Vanegas Delgado	Palmas-coro-baile
Vanesa Batista Zúñiga	Palmas-coro-baile
Wiman León Orozco	Palmas-coro-baile
Yulis Herrera Cortecero	Palmas-coro-baile
Candy Villamil Sanmartín	Palmas-coro-baile
Carmen María Arrieta Ospino	Palmas-coro-baile
Fabiola Villamil Sanmartín	Palmas-coro-baile
María Ángela Franco Sanmartín	
Jorge Eliecer Cassiani Pérez	
José Luis Santoya	Toca tambor
Alex Pantoja Velásquez	Toca llamador
Ever Luis Fuentes Medina	Toca tambor

Elkin Retamozo Torres, además de bailar y cantar es el subdirector musical.

## **SOBRE EL FESTIVAL NACIONAL DE BULLERENGUE EN MARIALABAJA - MODO DE CIRCULACIÓN.**

En esta aparte la autora retoma la conversación con el señor Arnulfo Caraballo.

Cecilia Silva: ¿Cómo surge la idea de realizar el festival de Bullerengue en María la baja-Bolívar?

Arnulfo Caraballo: *Llegó un personaje como Manuel Zapata, investigador de manifestaciones culturales y tradición afro a Marialabaja y sugiere a los presentes hacer un festival. El primero se realiza en los años 90, aproximadamente un 6 de enero donde se hacían los toros, fue muy rudimentario, con poquitos cantadores. En ese momento participaron nuestras cantadoras insignes: Eulalia González y Maita cuyo nombre es Petrona Narváez Márquez que tenían sus tamboreros de antaño como Manuel Calvo, Manuelito León, Julián Cabuya.*

C. ¿Quiénes realizaron el primer festival?

A.C: *David Caraballo, Arnulfo Caraballo, Erick Osorio, políticos de turno que consiguieron un ring de boxeo que se utilizó como tarima sin cuerdas en la plaza principal. Algunas entidades colaboraron en aquella época como el Instituto Colombiano de la Reforma Agraria – INCORA, el Instituto de Mercadeo Agropecuario – IDEMA y la Lotería de Bolívar.*

C: ¿Hasta la fecha cuántos festivales se han realizado?

A: *Se han realizado 22 festivales y van para el 23. En ese lapso se dejaron de hacer 3 festivales y obedeció a falta de recursos. En otra ocasión por falta de apoyo de los dirigentes de la época y luego por asuntos de inseguridad en el territorio, problemas de paramilitarismo al punto de ser trasladado de la plaza a casetas cerrada. Tuvo desplazamiento por orden público, la gente no quería llegar a la plaza.*

C: ¿En qué época ocurrió esto?

A: *Fue en los años 1999 y 2000.*

C: ¿A partir de qué año se traslada la fecha del festival?

A.C: *En 1993 se realiza el festival en noviembre y se realiza reinado con carrozas, reinas de Bullerengue. Posteriormente se pasó en 1994 para la fecha del 7 de diciembre y quedó institucionalizado para esa fecha. Ya el festival es de toda Marialabaja.*

Hoy día encontramos a cantadoras y cantadores propios que se forman entre festivales, como:

Pabla González (hija de Eulalia)

Ceferina Banquez

Rosa Caraballo

Entre los jóvenes se cuenta con:

Merelcy julio

Wil Pantoja

Luis Alfonso Valencia

Neder Barraza

Erick Pérez

En Marialabaja hemos también se cuenta con varios grupos entre los que se encuentran:

Bullerengue tradicional de Marialabaja (primer grupo de Bullerengue, ya no existe)

Juventud Bullerenguera (Todavía existe)

Herederos de Bullerengue (Todavía existe)

Pabla y sus tambores o Pa'l lereo de Pabla (Todavía existe)

Corporación Cultural Chumbún Galé Compae

Son de tambo (ganador de varios festivales, todavía existe)

Semillas del Bullerengue.

Antiguamente, tal como indica Arnulfo Caraballo, los bullerengueros se reunían “*en épocas ocasionales o para fechas especiales de fin de año, el 24 y 25 de diciembre*”. El Bullerengue se convirtió en estas nuevas comunidades en la música festiva por excelencia, con ésta amenizaban sus reuniones y las celebraciones del calendario santoral popular, realizaban fiestas de Bullerengue durante las celebraciones de San Juan y San Pedro (24 y 29 de junio) y luego en la celebración de la fiesta de Santa Catalina (25 de noviembre), Inmaculada Concepción de María (8 de diciembre). Algunas de estas fechas se mantienen reinantes y ocupan los espacios festivos tradicionales, pero la relación con los personajes

sagrados es nula, es decir, nada tiene que ver con el carácter religioso de las fechas en las que se celebra. En conversaciones con el señor Julio Duarte, presidente actual de la Red Nacional de Bullerengue, comenta que son varios los festivales que se dan en la región del Urabá Antioqueño, a saber:

Festival de Bullerengue en San José Urabá en el mes de agosto (Festival local)

Festival de Bullerengue en Turbo en el mes de octubre (Festival local)

Festival de Bullerengue en Necoclí en mes de octubre (Festival nacional)

En el ámbito nacional tres festivales son reconocidos:

- Festival de Bullerengue en Puerto Escondido – Córdoba, en el mes de junio.  
Fiestas de San Juan y San Pedro (24 y 29 de junio).
- Festival de Bullerengue en Necoclí - Antioquia en el mes de octubre.
- Festival de Bullerengue en Marialabaja –Bolívar en el mes de diciembre durante la fiesta de la Inmaculada Concepción.

## **PRODUCCIÓN Y CIRCULACIÓN POR INTERPRETES JÓVENES**

### **MARÍA MULATA.**

Cecilia Silva: ¿Se produce lo que se vende o se vende lo que se produce?

Diana Hernández: *Se vende lo que se produce, eso si hablamos de música comercial. Creo que primero uno produce lo que quiere hacer y luego busca los nichos y busca la manera*

*de proyectar lo que se produjera. Si uno hablara del segundo enunciado se estaría haciendo reguetón porque acá lo único que está vendiendo es reguetón y vallenato, entonces no es mi caso. Ahora, ¿se puede llegar a hacer una canción de un lenguaje algo más universal? Lo puede hacer, es escoger una canción con versos diversos y que habla de cosas que la gente no entiende por ser muy locales. Entonces uno le quita ciertas cositas, le pongo versos de amor y ya le gente la puede dedicar. Entonces ya la gente le puede aportar, es una canción puede llegarle a todo el mundo.*

C: *¿Cómo ha sido tu proceso de producción, cómo te lo piensas?*

D.H: *Desde que tenía cuatro años canto y me estoy moviendo mucho en esa mecánica de música tradicional. Es una cuestión de nicho de música andina, nicho de jazz, nicho de lo afro, nicho de las músicas tradicionales. Y digamos que empecé a cultivar cierto público que le gustaba algo diferente, ya cuando incursiono en música del Caribe hay una cosa muy importante que es el concurso en Viña del mar que me dio de alguna manera una presencia en los medios masivos de comunicación que no tiene la música colombiana, impactó muchísimo que fuera una cantante blanca, que cantara como ¡negra! Llamó mucho la atención y ayudó a que el proyecto se instaurara en un medio masivo sin ser masivo y que la gente lo reconociera y tuviera cierto reconocimiento de esta música y un lugar más privilegiado en los medios. Tuvo que haber sido un golpe de suerte: uno, que me lo ganara, haber tenido prensa durante todo ese tiempo; y dos, ganas de hacerlo porque si uno no lo hace puede no pasar nada tampoco. Creo que la gente dice: ¡ah claro!, como es blanca o claro o como tiene plata. Ninguna de las dos, uno las hace y por eso terminan pasando las cosas.*

C: ¿Cómo elaboras tu proceso de producción?

D.H: *Eso es de las partes más difíciles y demora mucho tiempo, en cada disco uno se demora conceptualizando hasta dos años, y luego haciéndolo. Lo más importante es tenerlo claro en la cabeza. En el primer disco fue sencillo, era mostrar lo que era el Bullerengue, mostrar a la gente qué significa la piquería, una práctica muy del canto y del Bullerengue. Por eso invitamos a las cantadoras que cantaran conmigo y mostrar esa práctica bonita que se da manera espontánea en el Bullerengue. En el segundo disco yo quería una propuesta más personal, siempre he mirado la música como un todo, soy una persona que es inquieta en el sentido en que me gusta escuchar música africana, música árabe, cantar flamenco y me gusta la música colombiana. Quería que en mi propuesta estuvieran todos esos elementos que a mí me gustan. Los vestidos de la cumbia, era un poquito de todo pero todavía faltaba encaminar algo más orgánico menos natural. Tuve más en Cantos y vuelos.*

*Pienso que tuve más autonomía en las decisiones musicales, entonces tomo canciones como la del tigre que empieza muy raizal y le coloco dos guitarras y se convierte en otra cosa. De alguna manera en Cantos y vuelos lo que quería era sacar de contexto esas piezas tradicionales, la tonada tradicional que dura diez minutos se convierte en canción para convertirla en un poco más digerible para la gente. Y convertirla en canción igual uno se demora mucho tiempo y a veces funciona y otras no, ya llevo cuatro discos y estoy haciendo este año dos discos más: uno de villancicos tradicionales y otro sobre música de fronteras que compartimos con Perú, Ecuador, Brasil, Venezuela, Panamá.*

C: ¿Cómo fue producir el CD?

D.H: *Hacer el disco es el paso que menos importa en este sentido. Lo más importante, lo primero, es tener un concepto claro de todo eso. En realidad tener el paquetico, el diseño, la fotografía, es súper importante para este tipo de proyectos culturales y folclóricos. Para ponerlos en otro nivel en este último disco tuve total cuidado hasta en el sentido más superficial incluso, pero es que la gente está mostrando mercadeo finalmente, así que hablé con mi diseñador, con la fotografía. Yo cuando ofrecía mis discos anteriores la gente decían: ¡Ay, que chévere!, pero lo guardaban. Con este disco último, con el diseño y la fotografía la gente decía: ¡Wow! La gente ya veía que era un trabajo de calidad y a un nivel más alto. Digamos que eso he aprendido, así que el próximo disco tiene que tener el mismo cuidado que el anterior en esa parte técnica, en el paquete, todo entra por los ojos, así no se escuche.*

C: ¿Cuentas con un equipo de trabajo?

D.H: *En un principio trabajaba con Leonardo Gómez y alguna vez contratamos a personas que nos apoyaran con las partes técnicas. Desde hace ya un tiempo, como hace 6 o 7 años, vengo trabajando sola. Alguna vez he tenido un mánager que me apoya, no ha funcionado mucho porque siento que solo uno es capaz de hacer las cosas y sabe cómo hacerlas y además se preocupa porque quede bien. Las últimas veces no he tenido mánager sino asistente y me ha funcionado muy bien, ya digamos la parte de la negociación sí es un poco más compleja y un artista no debería tener ese rol. Sin embargo, me he estado apoyando con personas que han estado cerca mí, como mi mamá, para que hagan esa parte sucia del trabajo de la autogestión.*



C: ¿Cuál es tu forma de circular la música que produces?

D.H: *Las redes, tengo mi página web en donde obviamente estoy conectado en Itunes, tengo todos mis discos en Itunes. Aunque no da mucha plata porque la gente está comprando de a una canción que cuesta un dólar, así que no es una cosa que represente mucho dinero pero en seis meses puedo tener ahorrado 300 dólares, y eso sirve para volver a producir y hacer otras cositas. No representa mucho dinero pero es la manera como la gente está accediendo a la música, por otro lado sigo teniendo mi disco físico, se vende mucho en concierto y es donde más uno recupera inversión. Dárselo a las disqueras es a un precio muy económico y no es lo que cuesta el disco y se le gana poco pero es importante hacerlo. El disco no es un negocio. La gente piensa que es un negocio y no, veo que la gente se molesta, arma un rollo con derechos de autor, que le está sacando provecho y no es así. A Shakira la piratean y estoy seguro de que no le llega la plata que le llega por los conciertos. Los conciertos son del que produce y pues se saca provecho. Además no hay ningún intermediario entre el concierto y el artista, es un contacto directo con el artista; el disco es una carta de presentación y es importante hacerlo porque muestra el trabajo que tú has tenido y lo que quieres decir.*

C: ¿Qué público consume tu música?

D.H: *Creo que es un público diverso, personas mayores de 25 años hasta quizás 60 años. Pienso la gente joven que consume es gente que tiene otro tipo de intereses, que son más inquietos, que les gusta lo diferente, que valoran de dónde viene, en el caso de Colombia. Y ya en el caso del exterior, los extranjeros valoran la música colombiana, la música*

*diferente, es un público que está acostumbrado a escoger, ya no traga entero, no comen entero ni lo que pone la radio y la televisión, sino que ya la internet funciona y entonces elige, empieza a explorar qué encuentra de nuevo. Es el público que le gusta ver los festivales, que se sienta en un concierto, que le gusta escuchar. La música que hago es enérgica e incita al baile sobre todo en el formato Caribe pero lo que busca María Mulata en este momento es el espacio cultural.*

C: ¿Dónde se presentan?

D.H: *En Colombia en festivales de música colombiana; y en el exterior a festivales que somos invitados como Sudáfrica, también en festivales de músicas del mundo, en eventos privados, hasta en un congreso internacional de odontología donde quieren ofrecer algo muy propio, y en teatros cuando se hace la autogestión.*

C: ¿Cómo es tu puesta en escena?

D.H: *Los músicos están detrás, como es un concierto diverso entonces vamos paseando por diferentes lugares en donde yo todo el tiempo estoy bailando según el ritmo que vaya cantando. Hay momentos de recogimiento también en donde hay canciones más lentas que otras, yo cojo la guitarra o los tambores hacen su solo y es el momento del tamborero, es un discurso musical en donde hay una curva de euforia y también de recogimiento.*

C: ¿Qué instrumentos utilizas para tu formato?

D. H: *Digamos el formato es alegre, llamador y tambora pero adicionalmente tenemos un jaijas semillas, una carbuncas, un cajón, un calabazo y algunos de diferentes culturas que*

*también son étnicas. Me gusta mucho fusionar lo brasilero con lo colombiano, esas sonoridades que se inventaron los tropicalistas me gustan pero con tambores. Mi fusión va por ese lado: acústico de guitarra, de cuerdas, de detallitos, no muy femenina.*

C: ¿Cómo es tu formato musical?

D.H: *Somos 8 personas:*

*Guitarra: Beto Ojeda y Santiago Jiménez.*

*Bajo: Juan Camilo Alemán.*

*Multipercusión y percusión: Diego Cadavid y Wilmer Guzmán.*

*Marimba de chonta: Juan Carlos Arrechea.*

*Coros y percusión menor: Andrea Díaz.*

*Ingeniero de sonido: Milthon Piñeros.*

C: ¿Cómo ves el panorama musical de la música tradicional en Colombia?

D.H: *Lo veo bien en el sentido en que hay mucha gente con ganas haciendo cosas. Aún falta difusión y falta acompañamiento, asesorías para que la gente empiece hacer las cosas de la mejor manera que tiene que hacerla, todavía hay gente que no sabe qué es un demo, no sabe cómo presentar una cartilla. Me refiero sobre todo a los músicos tradicionales que viven en lugares apartados y el acceso a esa tecnología es más difícil, merece ser mostrada y es necesario el acompañamiento y una iniciativa pública. También falta agremiarse el sector musical, está muy disgregado, peleando por el concierto. Es necesario trabajar en conjunto y no estar pendiente del concierto y la convocatoria.*

C: ¿Qué piensas de los mercados culturales?

D.H: *Me parecen espacios importantes para la difusión y para poder mostrar el trabajo de uno, sobre todo en los showcase. Pero allí el punto es que si no hay mánager el trabajo se queda allí porque no se tiene esa persona que dé continuidad. El músico no se va a poner a llamar, además en otro idioma, entonces mientras no haya gente preparada que lo sepa hacer es difícil. Sirve para la escena musical y para que se den cuenta de la oferta que hay en Colombia y es un buen inicio. Faltan personas especialistas para este tipo de género, actualmente estoy concretando un laboratorio musical que puede funcionar como una academia pero lo queremos llamar laboratorio de manera pedagógica, en donde un niño creando va a aprender y partiendo de lo que el niño quiere y lo que el niño es para poder enseñar música. Pero que la música esté conjugada con danza y teatro en función de la música. Por otro lado soy apasionada por el diseño y los artículos étnicos, tengo una tienda que se llama Bahía Mulata y la idea es que las utilidades sean destinadas a la fundación que se llama Colcha de retazos y al laboratorio musical. Esa es la manera como empecé a proyectarme de manera empresarial. Es importante que el músico que mire su trabajo como una empresa y pienso que es algo que hace falta en la cabecita del músico.*

## **ORITO CANTORA**

Cecilia Silva: Háblanos un poco de tu proceso de producción del disco y cómo concebiste la puesta en escena.

Grace Lascano: *En un principio, la producción del disco se hizo por medios sencillos, yo jamás había hecho un disco, jamás había hecho una canción sola. En un principio yo quise hacerlo con Franco que era mi compañero pero él no quiso. Digo monetariamente.*

C: ¿O sea cobrar?

G.L: *Monetariamente, porque él sí estuvo tocando y arreglando. Tú puedes tener todo el amor del mundo pero si no hay plata, no te auspician, si tú no consigues dinero no pasa nada porque hay que pagar un estudio, un transporte, una mezcla, una masterización. En el año 2012 hice el primer tema que se llama Se marchitó, lo grabé en una semana, llegué al estudio en Barranquilla donde me dieron todas las pautas, me dieron muchas facilidades pero la primera canción me costó alrededor de un millón setecientos mil pesos pero la sacamos adelante. Con ese primer tema empezamos a trabajar, a proponer en mercados culturales en Cartagena, lo subimos en internet, etc. Con eso no vas a ganarte el festival del mundo ni un contrato de veinte millones de pesos pero de alguna forma debes iniciar, sobre todo nosotros que somos músicos independientes, que no somos músicos entre comillas comerciales, que estamos bajo un sello discográfico. Así, para diciembre de 2012 hicimos Se marchitó para el Mercado Cultural del Caribe, el segundo año tocamos en conjunto pero yo pagué todo, todo salió de mi bolsillo. Hicimos El agua corrió, en 2014 costó alrededor dos millones de pesos. El año siguiente grabamos Mar violeta, que también salió muy costoso pero el producto fue muy bueno, costó alrededor de dos millones quinientos mil pesos, así que saca la cuenta.*

C: ¿Hiciste un sencillo por año?

G.L: *La mitad de la producción la hice en tres años y medio más o menos, y en el último año que fue en 2015 definí todo el disco. Fueron ocho temas más un bonus track donde canta Jhon solo, teníamos todo en mente y el 80% de la producción hecha, nos faltaba hacer mezclas y masterizar. En Barranquilla, el distrito hace unas convocatorias para*

*unos estímulos de música, algunos son para producción de CDs, para apoyar vida y obra, para pasantía. Así que nosotras pensamos en proponer nuestra producción que ya estaba casi terminada, teníamos todas las de ganar y si perdíamos no pasaba nada porque de todos modos ya veníamos trabajando. Lo que íbamos a hacer era entrar a concursar para aligerar el tiempo de demora para que saliera el disco, entonces hicimos nuestra propuesta que compitió con 25 bandas locales también muy buenas como la banda de Nayo, somos muy buenos amigos entre todos y quedamos seleccionados nosotros con el disco El Batatazo de Orito Cantora y la Chalupa. Gracias al esfuerzo y tesón de quienes trabajan con nosotros, la decisión de creer en lo que uno hace se vio reflejada en ese estudio de más de 20 páginas argumentando por qué debíamos ser los ganadores de ese estímulo.*

C: ¿Patrocinado por quién?

*G.L: Por la Secretaria de Cultura y Turismo de Barranquilla, allí metimos nuestros papeles y nos ganamos diez millones de pesos para terminar. El disco completo costó alrededor veinticinco millones de pesos porque el video nada más costó de ocho millones de pesos. Tuvimos el auspicio de personas, amigos, familia, además de mis ahorros. Fue un tremendo trabajo para poder hacer el video de El agua corrió pa' Martina. Ahora mismo está en Youtube y vamos a hacer el lanzamiento pronto.*

*Ganamos eso, nos dieron el sí. Yo soy publicista entonces hice la caratula, hice la diagramación del librito, del cancionero. Incluí fotos de todo el mundo, de los que participaron en la grabación, fotos de todos los conciertos que hemos hecho por toda Colombia. Hemos estado en Cartagena, Barranquilla, La Guajira, Morroa, Ovejas, San Juan Nepomuceno, Montería, Tumaco, Medellín, Necoclí, Barrancamerja, Bucaramanga. También en Estados Unidos en el Carnaval de la Calle Ocho. Hemos estado recorriendo esos lugares con música independiente que no suena en radio, que no sonaba siquiera en ese entonces, no había sonado en Radio Nacional. Ahora tenemos un par de temas que ya están sonando en Radio Nacional, ahora mismo estamos con el puesto número 4 con el tema Se Marchitó. El año pasado llegamos hasta el puesto número 2 con El Batatazo, quedó como cinco meses rodando dentro del top 20, es decir, lo escucharon bastante. Así que tomamos una decisión y tomando la parte de género y no violencia hacia la mujer*

*como nuestro mensaje principal a través de los tambores. Que la única piel que sea golpeada sea la piel del tambor y no de una mujer ni de un hombre ni nada. Esa es la premisa de nuestro mensaje, de hecho tenemos tela por cortar, por grabar, tenemos canciones por grabar, tenemos material para dos CDs más de nuestra autoría, de mi composición y letra, de los arreglos de la banda. Simplemente necesitamos más espacio, generar compromisos de entidades y apoyo.*

C: ¿Cómo haces para mantener el grupo y cómo lo promueves?

G.L: *El principal método que encontré es redes sociales, el Facebook todos los días lo estoy moviendo. De alguna manera para grabar, montamos videos, hacemos comentarios, fotos, estamos apoyando cosas, montando instrumentos nuevos, viejos, lo que hacemos, si estamos ensayando, etc. Esa es nuestra manera de oxigenar nuestra imagen por Facebook. Así se mantiene un imaginario, se mantiene una propuesta dentro de los oídos, la vista y los sentidos de las personas. Monetariamente tengo un fondo que he recopilado a través del tiempo con la banda, hemos ido comprando instrumentos, ya tenemos nuestra planta de bajo, nuestra planta de guitarra, tenemos nuestro sonido propio para ensayar a través del tiempo. Mi familia ha influenciado mi manera de vivir, me ha ayudado demasiado; mis hermanos, mis padres son las cuñías que aprietan mi tambor y con ellos he encontrado la manera más fácil dentro este arduo duro camino de la música y sobretodo la música tradicional, la música hecha por mujeres y liderada por mujeres. En un principio a nosotras no nos creen, tenemos que interpretar, tenemos que tocar para que nos crean, a veces por la carita bonita no nos creen. Además hemos tenido también que soportar propuestas feas, propuestas que son sexuales, y eso es otro obstáculo que en vez de dañarnos nos hace más fuertes, más inteligentes, un poco más luchadoras, guerreras, líderes. Entonces esa es nuestra premisa, así mantenemos la banda, con mis ahorros lo he hecho, con mi trabajo en otros lados, además damos talleres en otras partes de músicas tradicionales.*

C: ¿Charlas, conciertos?

G.L: *Hacemos conciertos, aunque últimamente hemos tenido un bajón de conciertos porque no quieren pagar, en Barranquilla no quieren pagar. En la música te quieren dar menos de un millón de pesos para una banda de ocho o nueve personas porque está el ingeniero de sonido que te cobra también, y tienes que sacar para la banda. Entonces nosotros estamos atinando a hacer grandes cosas, hacer grandes conciertos, shows, para eso nos preparamos, para eso ensayamos.*

C: ¿Cómo preparas tu show, tu puesta en escena?

G.L: *Son horas y horas de pensar, de ver otras cosas, de nutrirme de otros shows tanto extranjeros como locales y nacionales, de tomar, estudiar, escribir. Yo pienso que voy a hacer un intro de esta manera, quiero que se vea así, va tener un color, este tema va tener este color, aquí vamos a matizar, aquí vamos hacer, aquí vamos a meter un personaje. Por ejemplo, en el Carnaval hicimos un tema de nosotros que se llama Plata, que es como de protesta en contra de esas personas que la plata los mueve por todo, de esos entes religiosos que también se valen de la plata por todo. Entonces yo pensé en una marimonda que es la que se burla de todo el mundo, vestida de traje y comprando a todo el mundo. Dependiendo del tema va un imaginario, va un montaje escénico, un vestuario.*

*Hemos hecho también para nuestros shows un homenaje a los maestros portando las caras de los maestros y maestras de la música tradicional como lo fueron Batata, la maestra Etelvina Maldonado, los Cumbiamberos de Magangué, que están por ahí tocando, doña Petrona y otros que se me escapan. Tenemos alrededor de 18 maestros que están en nuestras camisetas y que le hacemos el homenaje, es decir, siempre tiene que haber ese pedazo ancestral que yo no puedo dejar a un lado porque de ellos nos nutrimos, ese es mi argumento para yo poder hacer mi música, esta no es una música egoísta para que yo sobresalga, es para que todo un folclor sobresalga.*

C: ¿Qué público escucha tu música?

G.L: *Todo tipo de público. Me han mandado, por ejemplo, videos de bebés cantando, hace poco estuve en un jardín infantil donde están haciendo una clase con mis temas, entonces*



*cuando llegué al colegio los niños me reconocían, también me escucha gente joven a la que le gusta la música un poco no comercial, que está enterada de festivales de música tradicional hasta personas dentro del arte, como actores y actrices. Hemos tenido la oportunidad de estar al lado de Pilar Jurado de España que es una cantante lírica, al lado de Julieta Vanegas, de la banda de Santa Cecilia, al lado de Kani García tocando. Entonces tenemos un público muy extenso para mostrar nuestra música, mujeres y hombres de todas las edades.*

C: ¿Dónde se presentan?

G.L: *Generalmente estamos yendo a festivales de músicas tradicionales, eso es algo que a mí me encanta: ir al festival de la cultura Wayúu, al festival de Morroa, al festival de Ovejas, al festival de San Juan, al festival de Sahagún, etc.*

C: ¿Cómo es tu vestuario?

G.L: *En ocasiones voy vestida con faldas largas cuando el público y el evento lo ameritan, pero generalmente me gusta vestir de colores con faldas cortas y tacones. Me gusta siempre llevar algo en la cabeza en la mayoría de las veces una flor o un turbante, mi cabello recogido con algo adornado, pero mi vestuario en ocasiones cambia aunque últimamente salgo con una falda de Bullerengue y con mi flor, toda de blanco. También tengo vestido de cumbia rojo o con mi vestido naranja o también con vestidos de traje de noche, de fiesta. Mi atuendo cambia según la ocasión y también como yo quiera vestirme.*

C: Háblame un poco sobre tus composiciones, si tus letras siguen un formato tradicional...

G.L: *Me gusta que mis letras tengan un contenido organizado para poder hacer montajes dentro de la banda, si yo dejo al libre coro las veces, las vueltas que me dé la gana, es un poco tedioso porque tienes que cumplir con el paso, cortes, entradas, salida. La manera que a mí me gusta componer es que tenga un sentido, que cuente una historia dentro de la canción, que tenga un inicio. Mis letras hablan de amor, de desamor, hablan de cómo el grillo llama a la chicharra para que llueva, como los sonidos de la naturaleza son sonidos musicales pueden entrar dentro de esta sonoridad tradicional. Hay letras de picardía, hay*

*una que está en lengua palanquera que está relacionada con el amor, con el amor de un solo día y que fue un amor inolvidable. Compongo a la manera que se compone en el pueblo, por ejemplo El agua corrió, dice:*

*El agua no está mojada*

*La candela está muy fría*

*Si no tengo tu mirada toda mi vida está invertida*

*Esa es una fórmula que yo he encontrado entre las tamboras que hacen como los números, entonces dice:*

*Doce meses tiene un año*

*Veinte y cuatro horas un día*

*Sesenta minutos una hora*

*Mi amor dura toda la vida*

*Son fórmulas que yo he encontrado en la música de tambora y quise retomarlas y ponerlas en mi obra, trato de tomar de todo un poco.*

C: *¿Qué piensas de los mercados culturales?, ¿te han servido?*

G.L: *He estado dentro de dos mercados culturales con la banda Orito Cantora desde el 2012, también en el mismo año tuvimos showcases. Dentro de los mercados no he encontrado directamente una presentación pero sí hemos hecho un record de cosas como recopilación de información para poder montar lo que vamos a hacer. Hemos venido trabajando y me reconocen, el año pasado estuvimos por primera vez y después de mucho insistir en el mercado cultural que hacen en Medellín de las bandas de Barranquilla fuimos tres bandas: dos fueron por parte del Distrito y Orito Cantora fue por mérito propio. Yo concursé como todo el mundo y pasé por todos los filtros y quedamos, de allá aprendimos muchas cosas, no tuvimos showcases pero este año pretendemos estar allí. Vamos con toda. No me desanimo, muchas personas creen que ya como no recibiste nada durante un año, algo concreto, deben ya parar y cortar el chorro. A mi parecer esto es algo de insistir. Mira a Herencia de Timbiquí que después de quince años están donde están ahora.*

C: ¿Recibiendo las mieles?

G.L: *Exacto, y dentro de nuestro formato de música tradicional es muy difícil, complicado, pero no es imposible.*

C: En las músicas tradicionales como los bailes cantados: ¿se produce lo que se vende o se lo que se produce? En las músicas tradicionales que incluyen bailes cantados o incluso en músicas de gaitas, las personas en contextos rurales realizan cantos y composiciones, lo hacen sin pensar si se va a vender, lo hacen porque les gusta y salen así, es decir, hay cantos que se producen para vender...

G.L: *Dentro de mi formato yo lo hago porque lo siento, pero no tengo una formula especial para utilizar tal melodía o porque ese corte ya lo he escuchado en otra parte, por ejemplo el vallenato usa modalidades que se pegan, yo no pretendo eso. Yo simplemente, un día me estoy bañando, estoy en el bus o estoy así, y me sale una melodía y la escribo y la grabo en mi celular o donde la tengo, la socializo y la sacamos. No es que utilicemos una ecuación.*

C: ¿Cuentas con un manager que te apoya en las producciones?

G.L: *Mis producciones todos estos años prácticamente las he manejado yo, en un principio tuve un personaje que no sirvió y decidí hacerlo yo sola. Encontré el apoyo de Jennifer que entró ahora mismo y vendió unas presentaciones muy importantes fuera de la ciudad, en el interior del país. Pero no puedo negar que soy artista y ya no quiero estar pendiente de todo porque eso me desgasta mucho.*

C: ¿Quieres estar más pendiente de relajarte, de la música, de tu actuación, de montar lo que vas hacer?

G.L: *Exacto. No quiero estar pendiente del transporte, del horario de salida, de llegada etc. A mí me gustaría simplemente estar tocando mi música y estar enterada de muchas cosas globales y no específicas. Hace unas semanas hable con un representante, que es representante solamente no es mi apoderado mío, no he firmado algo especial, que va buscar cosas para mí, vamos a trabajar en conjunto, vamos a ser un matrimonio libre que tiene una vigencia de seis meses. Hasta el momento no hay compromisos, podemos tener*

*otras parejas, ya con ese representante vamos a ver qué ocurre. Igual yo no dejo de trabajar, ahora mismo estamos haciendo con Jennifer la red de tamboreras que está de la mano con Orito Cantora.*

## **VICTORIA LAVERDE.**

Cecilia Silva: *¿Cómo ha sido tu proceso de producción del disco en Aguasalá y el tuyo ahora como solista?*

Victoria Laverde: *Con Aguasalá hicimos una producción de un disco de diez temas de los cuales nueve eran composiciones de Aguasalá. Entre esos dos composiciones más y un tema que es tradicional llamado Macaco. Esa producción la hicimos marzo del 2012 con un productor que se llama Yoel Hamilton y el disco se llama Palpitar. Es de las cosas que yo me siento más orgullosa porque es una producción muy bonita y está bien hecha y de la cual hablaré quizás más adelante cuando tenga más años. Ahora en marzo también de este año, grabé la primera producción como solista, es un disco que se llama Guerrero, tiene canciones con aire de todo un poquito. Esa producción tiene 6 temas, todavía no ha salido, esperamos que salga a partir del segundo semestre de este año y así poder grabar los siguientes discos.*

C: *¿Cómo fue el proceso de concebir el disco?*

V.L: *Desde mucho antes de Aguasalá, la idea de hacer un disco con mis composiciones estaba desde mucho antes, desde que inicié mi carrera y estaba aprendiendo a cantar. Obviamente al principio no se hace realidad sino hasta cuando tienes mucha experiencia y tienes la madurez de solidificar un producto de lo que tú eres, sobre todo que en el transcurso de su aprendizaje van madurando las ideas y encontrando un sonido propio. Después de cantar y terminar mi proceso con Aguasalá ya tenía unas composiciones y las composiciones seguían surgiendo a través de ese periodo y unas veces contadas traté de hacer grupos para poder armonizar con diferentes instrumentos las composiciones. Finalmente esto se pudo dar un poco en el año 2015, y en este 2016 continúo cuando me*

*encontré con Juan Monsalve, él lo que hizo fue arreglar musicalmente mis composiciones y le dio mucho más sentido a lo que yo estaba haciendo. Además en el mes de agosto estuve en una convocatoria de IDARTES de estímulos y apliqué al premio Interpretación en voz, y tuve la fortuna de que ese premio se me otorgara y ese recurso fue utilizado para la primera grabación, se hizo en los estudios de Audiovisión. Ese fue como el primer paso grande, sin desmeritar los anteriores, para que se pudiera hacer por fin hacer esa grabación que lleva el nombre de Guerrero, por el nacimiento de mi hijo, ahora estamos esperando que se pueda hacer el resto de pasos para tener el disco en físico.*

C: *¿Qué género interpretas en estos momentos musicalmente?*

V.L: *Musicalmente todo lo que yo hice y construyo desde mis composiciones, desde mi interior, lo que le surge a uno como persona y que se traduce en música es simplemente como todas las ideas que le surgen de las experiencias musicales que le suceden en la vida. Entonces no podría enfocar musicalmente este proyecto como un género solamente sino como una serie de mixes que se dan a partir de todos esos saberes que llegan.*

C: *¿Cómo fue el proceso de escogencia de las canciones?*

V.L: *Le mostré los temas que tenía a Juan Sebastián Monsalve y le mostré interés en algunos temas que yo definitivamente quería que quedaran. Después de eso conversamos y definimos cuáles eran los temas que más podrían generar como una identidad en el disco y los que se escogieron fueron esos que encerraban lo que yo quería mostrar. Sin embargo, había otros temas, también era un tema de economía porque el tiempo de grabación también permitía y daba el tiempo para grabar ciertas canciones, eso hizo parte de la decisión en la escogencia y también un poco de los ritmos que tenía cada tema para que también quedara variado de alguna manera. Juan Sebastián Monsalve es un músico que tiene un recorrido y un bagaje bastante amplio en la música, de lo que puedo mencionar ahora hace parte de Gurupira y tocó en este semestre en el homenaje a Violeta Parra con Susana Baca, con Sofía Rei. Creo que es un músico excelente y conté con la suerte de conocerlo y que él me ayudara.*

C: ¿Cuentas con un manager?

V.L: *En este momento el trabajo lo estoy haciendo yo, hago las veces de autogestora, consiguiendo los lugares, los sitios, los contactos, etc.*

C: ¿Qué instrumentos utilizas en tu nuevo formato y cuáles utilizabas en Aguasalá?

V.L: *Mi formato, en mi proyecto que lleva mi nombre, lleva bajo acústico, una guitarra eléctrica con efectos, tiene un cajón que se escogió por la facilidad del músico, ese cajón hace diferentes ritmos latinoamericanos y de Colombia, también están los coros, hay un saxo y un instrumento africano que se llama Ngoni. En Aguasalá el formato era tambores y voces: tambor alegre, llamador, tambora, voces y gaitas.*

C: ¿Cuántos conforman tu equipo de trabajo, tu formato de músicos?

V.L: *Es un formato grande de ocho personas, cuando se puede, conformado por el bajo, la guitarra, cajón, el ngoni y las tres voces, una voz hace el saxo, y yo. Y el formato pequeño somos seis personas: El bajo, la guitarra, cajón, el ngoni, el saxo y yo.*

C: ¿De qué forma promueves tu agrupación?

V.L: *Hasta ahora estoy en los inicios en este proceso, pero me muevo a través de redes sociales, también obviamente está la música misma que se rota por internet. Próximamente cuando ya salga el disco estaré en los medios y un poco la radio y las plataformas de música.*

C: ¿Cómo consigues tus presentaciones?

V.L: *Han surgido unas de tras de otras, realmente han sido en Matiz y en Academia de Artes Guerrero.*

C: ¿Cómo define tu música actual como contemporánea o tradicional?

V.L: *Visto desde esa manera mi formato es claramente contemporáneo, no es un formato tradicional, digamos que los elementos rítmicos-musicales también se mixturán entre ellos. Tampoco puedo decir que una fusión, aun no sé cómo definirlo.*

C: ¿Qué tipo de público escucha música tradicional?

V.L: *El público que le gusta la música tradicional, con un contenido un poco raizal, la mayoría de ese público es gente de una generación, un poco de unos diez años atrás, de la mía, es decir, personas entre los 40 y los 30 años de edad. Digamos que en esta época tienen esa edad y también gente que tiene gusto por la música Caribe, la música andina, la música llanera, la música del pacífico, lo intentan e investigan un poco por la continuidad de estas músicas. Creo que es un círculo cerrado con respecto a la mayoría de la población, en este caso colombiana, pero puedo decir que cada día aumenta más, que es un público joven – adulto y adulto.*

C: ¿Quién realiza la parte de contratación en tu formato?

V.L: *Hasta ahora, y por la experiencia que he tenido con Aguasalá, soy yo la que decide, la que intuitivamente decido sobre ese tipo de contrataciones. Como hasta el momento han sido unas cuantas contadas, digamos que no podría hablar demasiado del tema pero con Aguasalá también lo hacíamos nosotras independientemente. A mi parecer es la mejor manera porque uno aprende a llevar su propia rienda, a comprender de qué manera hacer valer su trabajo y su música.*

C: ¿Qué opinas de la presencia de los mánagers?

V.L: *Creo que la figura del mánager es como la parte administrativa que a veces no tenemos los músicos, o que dentro de nuestra carrera no lo vislumbramos como una posibilidad, es decir, hay una carencia en eso. Las carreras en música no te enseñan nunca a que tú eres un producto, tendrían que enseñarle a uno cómo hacer esas cosas, que tiene que ver con negocios y eso. Sin embargo, creo que a veces esas figuras en su poder de hacer las cosas también abusan de ese poder. Estaría muy bien y estaría respetada y funcionaría muy bien si hay un poco de honestidad frente al trabajo del músico. El músico siempre tiene miedo de que lo que hace esa figura no esté tan a favor de los ingresos del músico. Es una figura muy importante pero creo que hay que darle prioridad al músico con respecto al arte. Por otro lado, los músicos asumimos la tares del mánager aunque no*

*tengamos los conocimientos más propicios finalmente terminamos siendo nuestros propios mánagers.*

C: *¿Cómo es tu vestuario?*

*V.L: Para contextualizar, las letras que yo hago normalmente no siempre están relacionadas con el amor de pareja, las letras no son tan por fuera de la realidad que estamos viviendo. Me gusta hablar un poco poéticamente de la realidad del ser humano, de la realidad de sí mismo y entre eso también está el amor, el despecho y la otra realidad, la realidad del hombre que es la realidad de su vida política y de cómo se ve en su mundo. Tiene ritmos tradicionales pero también un poco modernos entonces no pretendo parecerme a nadie y por lo tanto hay cosas que me identifican y que uso porque me identifican y me gustan en el vestuario y otras que van surgiendo en la medida de la necesidad. Entonces mi vestuario normalmente tiene flores, quiero que se vea como una esperanza, me interesa que se vea algunas raíces de alguna manera en la urbanidad de ser yo citadina, que se dibuje de alguna manera eso que me identifica en cuanto a mis raíces, mis raíces indígenas, mis raíces quizás negras en otras vidas. Por todo eso es el sentido del vestuario, no tengo vestuario fijo, me gustan mucho los turbantes, tengo muchas telas y me gustan mucho las faldas.*

C: *¿Cómo es tu puesta en escena?*

*V.L: Por lo recursos es una puesta en escena muy normal, los músicos todos entramos al tiempo. Hay un show, un set que siempre es el mismo, hay un arrullo que es un canto a capela y seguido van los siguientes temas. También hay una parte donde yo canto con un cuatro sola, un pasaje, un canto llanero, una tonada que es una composición mía y después una variedad en los temas y terminamos con una canción que tiene el ritmo como de un festejo pero que no es tradicional.*

C: *¿Qué piensas de los mercados culturales?*

*V.L: Creo que son el mejor espacio de todos para foguearse uno como músico y también como para tener la oportunidad clara, cercana, de manera clara, tangible, para tener la*



*experiencia de ofrecer un producto que en este caso es la música de uno. Además es una experiencia enriquecedora porque puede conocer otras personas, otros lenguajes de comunicarse no solo a través de la música, sino sobre cómo sobrevivimos en el medio, cómo sobrevivimos en nuestro arte. Me parece un espacio maravilloso, entre más mercados culturales haya más enriquecida se va a ver la música.*

C: ¿Cuántas composiciones has realizado?

*V.L: Por ahora solo grabadas tengo ocho, pero compuestas tengo más o menos 15 o 20. No estoy segura del número, cuando interpretas es porque lo comprendes, te sientes identificada, es sintiéndole desde tu ser, desde tu experiencia, siempre que lo hagas desde tu propia identidad.*

C: ¿Cuál es tu opinión acerca del siguiente enunciado: Se produce lo que vende o se vende lo que se produce?

*V.L: Opino que es un poco cruelmente cierta la parte de que se produce lo que se vende, es decir, la mayor parte de la música comercial es la que tiene la mayor venta, la mayor población, pero también es por la desinformación, por la cultura de lo fácil, de lo que es obvio en la música, de lo que siempre queremos que nos diga la música. Estamos acostumbrados a oír lo mismo y que eso siempre se repita de diferentes maneras, entonces creo que un poco lo que sucede, obviamente no todo lo que se produce no siempre se vende, es decir, hay mucha música que hacemos los músicos como independientes que no tiene ganancia normalmente por la venta de su música sino muchas veces por la misma gestión que hace cada uno de esos grupos o cada uno de esos individuos. Además, la música tradicional tiene una visión folclórica, lo tradicional para mí no significa lo mismo que lo folclórico, creo que parte de lo que era tradicional se ha convertido muchas veces para dar gusto y para ser más complaciente con el público, se hace un poco de manera más llamativo. Entonces los grupos de tradición normalmente generan un poco más de impacto por el vestuario, por lo que cantan, las mismas cosas que se cantan, que se escuchan.*

## CAPÍTULO 4: METODOLOGÍA

Este trabajo de grado se realizó desde un enfoque cualitativo y el tipo de investigación fue el estudio de caso. Al respecto Galeano (2007) manifiesta que “un caso no puede representar el mundo, pero si puede representar un mundo en el cual muchos casos se sienten reflejados. Un caso y la narración que lo sostiene, no constituyen una voz encapsulada en sí misma, sino que, antes por el contrario, una voz puede, nos atrevemos a afirmar en un instante determinado a condensar los anhelos y las tensiones de muchas voces silenciadas” (Pág. 63).

Por tanto, se indagó sobre la vida y obra en el Bullerengue de cinco mujeres que se estructuran desde sus individualidades como un estudio de caso. Aquí lo relevante es la mirada que desde su propia experiencia tienen estas cinco entendidas del Bullerengue, que como contenido de su presente recogen la historia y proyectan el futuro del fenómeno en cuestión.

Para efectos de la historia del Bullerengue las dos mujeres denominadas aquí como “cantadoras” son portadoras de una valiosa tradición en el hacer musical y como personas hacen parte de un colectivo que las reconoce como sabedoras. Entonces al hablar de ellas desde su singularidad también se está cubriendo al colectivo o grupo social como se quiera entender. Una visión más detallada del recorrido vital de esta investigación se hará en el interludio entre los capítulos dos y tres.

Este estudio de caso está conformado por:

Las cantadoras mayores:

**Petrona Martínez “la reina del Bullerengue”**

Fecha de nacimiento: 27 de enero 1939

Lugar: San Cayetano-Bolívar

Edad: 77 años

Profesión: cantadora mayor.

**Pabla Flórez González “La Payi”**

Fecha de Nacimiento: 18 de marzo 1955

Lugar: Marialabaja

Edad: 61 años

Profesión: Cantadora mayor, trabaja en labores de campo, ama de casa.

Las jóvenes intérpretes:

**Diana Hernández “María Mulata”.**

Fecha de Nacimiento: 4 de julio 1982

Lugar de origen: Santander

Edad: 34 años

Estudios: Música

Oficio: intérprete joven

**Grace Lascano “Orito Cantora”**

Fecha de nacimiento: 1 de diciembre 1983.

Edad: 32 años

Lugar de origen: Barranquilla –Atlántico

Estudios: Publicidad, Universidad Central de Bogotá.

Oficio: cantante, intérprete joven

**Victoria Laverde.**

Fecha de Nacimiento: 14 de enero de 1986

Edad: 30 años

Estudios: Música en la Facultad de Artes ASAB.

Oficio: Cantante, interprete joven.

Sobre las técnicas utilizadas en el estudio por una parte está la observación participante donde la autora estuvo en constante relación con estas mujeres de manera sistemática y continua durante los diferentes encuentros. También se aplicó la entrevista semiestructurada que se procesó en los capítulos dos y tres. Las entrevistas además de las cantadoras mayores e intérpretes jóvenes se realizaron a las siguientes personas:

**Arnulfo Rafael Caraballo Antivar:** marialabajense, uno de fundadores del Festival de Bullerengue, cantante, gestor cultural, actualmente asesor en la Casa de la Cultura en Marialabaja.

**Starling Montero:** músico, director musical del conjunto que acompaña a Petrona Martínez, asistente del mánager.

**Elkin Retamozo:** músico, en el momento de la investigación era parte de la agrupación musical que acompañaba a Pabla Florez como subdirector musical.

**Rafael Arcángel Ramos Caraballo:** músico cartagenero, gestor cultural, ha realizado trabajos de producción musical, ha trabajado como mánager de algunas

cantantes tradicionales. Profundo conocedor del movimiento cultural regional y nacional.

A continuación se describe las fases de construcción en el estudio de caso

En atención a la categoría de estudio: Bullerengue, producción y circulación, se elabora un cuestionario de preguntas que se formulan durante la entrevista en las que se recopiló información que permitió realizar el análisis de la información. Las preguntas se formularon en relación al conocimiento del Bullerengue, formas de aprendizaje, el formato instrumental de las participantes, qué significa ser cantador, indagar sobre la puesta en escena del Bullerengue, preguntas orientadoras sobre la relación con los festivales, dónde se presentan, si contaban con equipo para trabajar, formas de financiamiento, qué se comprendía como producción, cómo estaba conformadas las agrupaciones.

Luego de tener elaborado el cuestionario y la posterior revisión de cuestionario por parte del asesor se procedió a realizar las visitas a las participantes. Una visita a cada una por separado. Para el caso de Petrona Martínez la autora se traslada hacia la casa de la participante para realizar la entrevista, una primera parte en junio del año pasado y la segunda parte en abril del presente año. De la misma forma se traslada hacia Marialabaja, Bolívar, para conversar con Pabla Flórez en marzo de este año. Luego realiza la entrevista a Grace Lascano en Boquilla. La entrevista a Diana Hernández y Victoria Laverde tuvo lugar en la ciudad de Bogotá.

La autora tuvo especial cuidado el en abordaje de cada pregunta durante la entrevista por lo cual el vocabulario empleado para propiciar la conversación con las

cantadoras mayores así como con las intérpretes jóvenes fue claro y conciso, tipo conversación, en donde poco a poco se fue recopilando la información. Se emplearon términos como aire en reemplazo de variantes para referirse a la modalidad en las que se interpreta el bullerengue por ser ellas conocedoras del tema.

Para hablar de producción en la conversación sostenida tanto para Pabla como para Petrona fue válido propiciar un diálogo de la forma como realizan el proceso de siembra de maíz, paso a paso, de esta forma ellas opinaban y emitieron un concepto sobre procesos de producción. Se procuró que en medio de la entrevista de tipo semiestructurada la conversación fuera abierta, buscando un clima que les permitirá desenvolverse con total libertad de pensamiento y expresión pero con énfasis en determinados temas. La observación, como se apreciará más adelante, en el relato de la autora fue otro de los elementos claves en la búsqueda de información relevante para no caer en el error de fatigar al entrevistado. Parte de la información suministrada en el caso de Petrona fue complementada con los aportes por parte de Estarling Montero por asuntos de salud de la participante. A continuación el relato inicia con las apreciaciones de la autora acerca de su incursión en el género Bullerengue.

**EL RELATO: LA VOZ DE LA AUTORA, UNA MIRADA HACIA EL FUTURO DEL BULLERENGUE Y LAS MÚSICAS TRADICIONALES QUE RECOGE EL PASADO Y LO REVELA HACIA EL FUTURO.**

Después de llevar un buen tiempo interpretando música popular colombiana (cumbias, porros, fandangos, currulaos) en *Ekobios*, un reconocido grupo de danza en la ciudad de Cartagena a cargo de Dixon Pérez, coreógrafo cartagenero y discípulo de Edelmira Zapata, hija de la maestra fallecida Delia Zapata, la investigadora se encuentra con la existencia de Bullerengue y tamboras los cuales debía cantar para acompañar las danzas. La referencia inicial de música de esta índole fueron los discos grabados e interpretados por Totó la Momposina, pero sabía en sus adentros que se bailaba, se tocaba, se cantaba y se vestía en una forma diferente, más alegre, espontánea e íntima aunque fuese en el aire más cadencioso, es decir, el Bullerengue senta'o que en aquel entonces se apreciaba como danza de proyección en los escenarios de Cartagena hacia el año de 1991.

Es así como comienza a indagar más de cerca sobre Bullerengue y traer a su memoria los recuerdos de festivales a los que asistió en Marialabaja para que la escena en la que le tocaba intervenir fuese lo más parecido a la realidad al momento de cantar. Por aquellos años exactamente en el 2003 decide asistir a un evento organizado por los jóvenes de la parroquia María Auxiliadora y llevado a cabo en Pasacaballos, un corregimiento cerca de Cartagena. ¡Oh, sorpresa! Etelevina Maldonado de la Hoz era una de las invitadas al evento.

Pregón:

¡Déjala llorá!

¡Déjala que llore!

¡Porque si ella es buena, caramba, algún día se viene!

La primera vez que la investigadora escuchó este pregón en la voz de Etelvina Maldonado no pudo dejar de mirarla y estremecerse con cada frase que emanaba de la voz de esta mujer, le costó creer que de aquella figura tan pequeña, frágil y de baja estatura emanase una portentosa voz y cantara con tremenda fuerza interpretativa. La observó detenidamente mas no se le acercó por respeto y el deslumbramiento de aquel momento, en la que la cantadora se hallaba encima de una tarima en el municipio de Pasacaballos, jurisdicción del departamento de Bolívar

No se encontraba vestida con los atuendos que usualmente utilizan las cantadoras, blusa y pollera de colores, estaba vestida, como diría la señora madre de la investigadora, iba vestida de civil, con una blusa normal, enagua y falda de color café oscuro y zapatos negros. No llevaba turbantes, solo una peineta en su pelo rizado por el viento y el sol. Aquella mujer no tenía escoltas a su alrededor pero sí un nutrido grupo de personas que se agolparon a saludarla y felicitarla por la actuación en la mañana de un domingo del mes de abril del 2003, a lo que amablemente ella respondió con el cariño y la humildad que más adelante comprendí, la acompañó siempre hasta sus últimos días.

Ese momento fue el primer contacto con música de Bullerengue interpretada en vivo por una cantadora mayor. Etelvina Maldonado de la Hoz fue reconocida por el gremio



bullerengüero como una de las mejores cantadoras de Bullerengue en especial del aire conocido como Bullerengue senta'ó, poseedora de una excelente voz y de una sencillez que la acompañó en todo momento, fue de las cantadoras más querida y apreciada por sus compañeros. Cariñosamente la llamábamos *Telvo*.

Jamás se me había pasado por la cabeza que más adelante, por esfuerzo y dedicación, la vida me tenía reservado llegar no solo a conocerla y ahora sí estrechar su mano sino también hacer parte de su grupo en calidad de respondona, hoy con orgullo afirmo que tuve una de las mejores escuelas junto a la, fallecida también, cantadora Eulalia González.

Etelvina Maldonado (QEPD), Eulalia González (QEPD), Neldo Piña, Petrona Martínez, Martina Camargo, Eustaquia Amaranto, Ceferina Banquez, Pabla Flórez entre otras son ejemplos de cantadoras en Colombia.

Para asuntos de esta monografía, se forja una definición sobre el concepto de cantadora mayor, se define como cantadora mayor aquella mujer adulta, de origen rural, que compone y canta versos que evocan la tradición de sus pueblos; además es poseedora y sabedora de conocimientos y practicas ancestrales en torno a la vida misma y en razón también a su edades que oscilan en promedio entre 50 a 90 años. Comparte el concepto emitido por el antropólogo cartagenero Benítez (2005) quien al respecto expresa: “la inclusión de mujeres como cantadoras y bailadoras en los grupos está muy asociado con la cantidad de conocimientos de estas mujeres, ellas conocen sobre plantas medicinales, sobre rezos, son parteras, conocen secretos sobre sexualidad y crianza de los niños”.

Benítez (2005) afirma también que estas mujeres, las más ancianas, conocen sobre los Bullerengues tradicionales en donde se canta la genealogía de los pueblos. Y no solo de

los pueblos, le cantan al amor y el desamor, a la naturaleza y a todo lo que acontece en la vida cotidiana de sus lugares de origen. Las cantadoras son mujeres sabedoras, mujeres campesinas que por lo regular son paridoras.

Para la autora estas mujeres son el legado viviente, aquel libro abierto que bien merece ser absorbido con vehemencia y con el ímpetu de los jóvenes interesados en aprender Bullerengue. La gran mayoría de estas cantadoras mayores son madres de familia numerosas que le cantan a la vida por el gusto de hacerlo y responden a la cotidianidad de su vida y del lugar que habita. Para ellas siempre habrá motivo para componer y cantar. Son cantadoras *mayores* por su grandeza y el discernimiento que poseen, aceptación en los territorios y su avanzada edad. Es de anotar que con algo de tristeza que observo que el termino de cantadora es asignado a cualquiera joven que canta o sabe alguno que otro Bullerengue pero que no ha tenido realmente un inicio o formación verdadera ni con las viejas cantadoras ni contacto incluso con trabajos de Bullerengue grabados o festivales, lo que ha permitido por una parte que se le pierda el respeto y la magia a la utilización del término en sí y uso del mismo en forma arbitraria.

En el pacifico colombiano el término acertado por ellas es el de *cantaora* y aunque el término es de origen andaluz de alguna manera guarda relación con algunas de las prácticas culturales de la región pacífico como en caso de los alabaos donde se estrecha una relación del canto con la religión,

Es decir de alguna manera en el contexto pacífico la población negra que llegó al territorio mantiene aún una influencia notoria de la iglesia en sus prácticas culturales, quizás sea esa la razón por la que el término sea utilizado y aceptado para dirigirse hacia las

cantadoras. Si se le busca una lógica es certero aquello de que en el pacífico la cantaora ora y canta a la vez.

En lo que a la autora respecta elige cantadora porque es el término que durante años se ha utilizado, pero sobre todo porque fue el asignado por los moradores del territorio y es el empleado en un lenguaje simple pero lleno de emociones, alegrías, tristezas que enmarcan la tradición oral de un pueblo cualquiera en la región Caribe, tal vez no aparece de manera rimbombante en los diccionarios de lengua española pero no quiere decir que no se utilice, solo indica que es una variante dialectal en los pueblos donde se emplea y por tanto tiene la aceptación de los mismos.

Ahora se abordara las apreciaciones en torno a las cantadoras mayores.

## **COMENCEMOS POR PETRONA MARTÍNEZ**

Al momento de la visita para asuntos de esta investigación Petrona Martínez había cambiado nuevamente de lugar de residencia. Petrona se encontraba en Arjona, municipio cercano a Cartagena de Indias, capital del departamento de Bolívar. Este territorio es reconocido principalmente por ser altamente ganadero, su población campesina también se dedica a la agricultura y pesca. Petrona en esta población vive en una casa amplia con un patio que le permite tener vegetación y criar gallinas y cerdos. El pueblo en general vive orgulloso de contar con la presencia de esta cantadora en la región. En esta investigación es algunos casos la llamaremos simplemente como Petro.

La autora guarda una entrañable amistad con la cantadora Petrona Martínez que data desde tiempos atrás cuando la autora hacía parte de la agrupación de Etelvina Maldonado, su gran amiga y colega. Estas dos cantadoras mayores casi siempre coincidían en los

festivales donde eran invitadas a participar. La autora expone que Petrona Martínez es de las pocas cantadoras que aún tenemos la fortuna de tener en el departamento de Bolívar, ostenta una poderosa voz que evoca a los ancestros, una mujer de temperamento fuerte, de aspecto imponente que le dice al pan–pan y al vino–vino, poseedora además de una picardía y un sentido de humor costumbrista particular, muy de ella, dicharachera y querendona.

Tal como se señala al comienzo de esta investigación Petrona Martínez responde a todas las cualidades que se le asignan a una cantadora: mayor, compositora, mujer campesina que trabaja la tierra, sabedora que hereda por consanguineidad y tradición familiar el gusto por la música de tambores. Petrona Martínez es una mujer que los años no le restan las ganas de vivir y de seguir deleitándonos con su música de tambores. La encontré rodeada de sus hijas y de su compañero Tomás Enrique Llerena, poco a poco fueron llegando los músicos quienes tenían una cita pactada para ensayar, mientras en fogón estaban preparando un succulento sancocho de costilla.

Inició el ensayo y la autora observa cómo en cada tema antes de iniciar Petro se dirige hacia sus hijas para indicarles la tonada, entre tanto uno de sus músicos, quien fue compañero de la autora en la agrupación de Etelvina Maldonado es el encargado de la dirección musical y hace lo que corresponde: dirigir a sus compañeros.

La agrupación consta de 9 personas discriminadas de la siguiente forma:

Un manager y ocho músicos en escena.

El formato instrumental de Petrona es el siguiente:

Gaitas (macho y hembra), guacho, maracas, totumas, tambor alegre, bombo y llamador distribuidos de la siguiente manera:

Gaita macho, guacho y coro: Javier Ramírez  
Gaita hembra y maracas y coro: Estarling Montero.  
Bombo y coro (2): Edwin Muñoz.  
Tambor alegre (2): Haner Amaris.  
Llamador: Guillermo Valencia.  
Corista–bailadora 1: Joselina Llerena Martínez  
Corista–bailadora 2: Nilda Llerena Martínez  
Cantadora mayor: Petrona Martínez.

Joselina Llerena y Nilda son hijas de Petrona, son las encargadas de realizar los coros. A Joselina le dicen cariñosamente “La niña”. Es una mujer afro de contextura corpulenta, ella será probamente quien continúe la dinastía, ha estado todo el tiempo acompañando a su madre y es quien presenta uno o dos temas como solista en las presentaciones de Petrona, el legado continúa y se mantiene vigente.

El formato de Petrona Martínez mantiene en su estructura los tambores de tradición con los que se interpreta Bullerengue, no obstante incluyen en su set un par de gaitas con el cual interpretan ritmo de cumbia buscando oxigenar el hilo conductor del concierto en donde predomina toque de tambores y voces.

El hecho de no haber asistido a la escuela no fue impedimento para que Petro aprendiese a escribir más adelante con la complicidad de una amiga suya, según le comenta Petrona a la autora en uno de sus conciertos. Petrona Martínez a sus 77 años edad es poseedora una memoria y de una vitalidad que envidiarían cualquier adolescente de esta época, pegado a los recursos tecnológicos hasta para realizar un simple suma, esa capacidad para registrar imágenes y hechos que le acontecen a ella o sus amigos y familiares. Sus vivencias le han permitido componer infinidad de canciones que poco a poco va sacando al

exterior para el deleite de sus seguidores. Por ejemplo: Un niño que llora en los montes de María, El gavilán, La varita de Mari Angola, El parrandón, La rama del tamarindo, Juana la caribeña, La lavandera, Cangrejito.

El vestuario utilizado por Petrona Martínez en sus conciertos evoca las noches de fandangos callejeros y consta de polleras de flores y blusa blanca o del mismo color de la falda, la cabeza por lo regular adornada de flores de colores surtidos que contrastan con su cabello blanco, sinónimo de años experiencia y largo peregrinar. Sus músicos visten también camisas de flores y pantalón de un solo color, por lo general de color negro, sombrero voltea'o y abarcas tres puntás.

El grupo de músicos que conforman la agrupación de la cantadora mayor Petrona Martínez han estado con ella desde sus inicios, llevan más de 15 años de carrera juntos donde han logrado conformar una gran familia, han superado dificultades y compartido logros, lo que ha permitido afianzar la confianza y solidez a nivel personal, y en presentaciones y puesta en escena.

A diferencia de Pabla Flórez, la cantadora mayor de Marialabaja, Petrona Martínez cuenta con un manager, una mujer cartagenera llamada Maite Montero, la mujer que toca las gaitas en la agrupación de Carlos Vives y quien ha hecho una gran carrera gracias su constancia y disciplina.

El espacio de aquel domingo de ensayo en donde se permitió a la autora realizar algunas fotografías y grabaciones y deleitarnos con un succulento sancocho no fue propicio para continuar con preguntas puntuales para terminar la entrevista iniciada meses atrás y fue la razón por la que en el apartado anterior, la autora conversa con Estarling Montero

músico de la agrupación que le permite conocer sobre los temas antes expuestos en producción y circulación.

Petrona Martínez es una de las máximas exponentes del Bullerengue no solo de la región Caribe sino de Colombia, ha sido catalogada como La reina del Bullerengue. Sin lugar a dudas es una digna representante vigente de los tres aires de Bullerengue, cuando la autora preguntó sobre cuál de los aires le gustaba más respondió que todas las variantes sin excepción puesto que todas las composiciones que interpreta son de su autoría. En la actualidad tiene seis hijos: un hombre y cinco mujeres, treinta y cinco nietos y diecinueve bisnietos. Estos datos que la autora suministra los toma de su libreta de apuntes en preguntas sueltas que la autora sostuvo con la cantadora en la entrevista y con Estarling Montero.

Petrona Martínez de forma consciente o inconsciente ha hecho una carrera a lo largo de toda su vida sin afanes ni buscando fama. Ha reconocido la labor de agentes culturales que han contribuido en el fortalecimiento de su carrera. Entre ellos Luis Ortiz, Rafael Ramos quien fue su manager, y Maite Montero quien es su manager actual.

#### Trabajos discográficos:

Lompley de Petrona Martínez y los tambores de Malagana

Lompley: El destape del folclor

LP: El folclor vive

Álbum: Las penas alegres, nominado al premio Grammy latino 2010.

Cd: Mi tambolero.

Cd: Bonito que canta, nominado al premio Grammy en el 2002

Cd: Le Bullerengue

Petrona Martínez, La vida vale la pena.

Aquí la autora cita apartes de un reportaje de El Espectador (2015) hallado en la web donde la cantadora habla de su nuevo trabajo discográfico: “Petrónica. Compañías discográficas: MTM Ltda., Chaco Word Music”.

Entrevistador: “Petrónica es su nuevo trabajo discográfico. En él hay mezclas de Bullerengue con beats electrónicos. ¿Qué propósito hay detrás de este álbum?”

Petrona: Que se oiga mi trabajo, que es música folclórica, con el trabajo de la juventud. Que se encuentren las dos versiones, porque así el folclor se escuchará más entre los jóvenes. Mi música siempre ha sido pura, y esta vez el disco tiene una fusión de electrónica con Bullerengue.

E: ¿Tuvo dudas sobre realizar esta fusión?

P: Al principio dudé, pero después pensé que la música es para que se oiga y para que se venda, y si de esta manera se puede vender, para mí mejor. Es interesante que los jóvenes que hacen electrónica se hayan interesado en mis canciones; además, porque dan a conocer más mis letras”.

Estas afirmaciones dadas por la cantadora sugieren una actitud positiva y mente abierta a las posibilidades que ofrece el medio y a la creación de nuevos públicos en



especial público muy joven con el que muy probablemente se mantendrá vigente a escuchar la música de identidad colombiana, la música de Bullerengue.

### **AHORA PABLA FLÓREZ GONZÁLEZ**

La relación de la autora con Eulalia González comienza a partir del 2006 cuando mi madre me acompaña a casa de la maestra Eulalia, ella conocía a mi madre Cecilia Caraballo, sabía de su procedencia. De inmediato, mi madre nos presenta advirtiéndome que me gustaba cantar Bullerengue. La Yaya, como se solía llamar a Eulalia, lo toma con agrado y se ofreció ayudarme en lo que necesitase. La autora recuerda a Eulalia como una mujer alegre y extrovertida, acompañada siempre de su esposo, allí me comentó de sus inicios en el Bullerengue. La autora había observado en otras ocasiones en tarima en Marialabaja cantando con aquella alegría e imponente presencia en su voz que cautiva al más feroz de sus oyentes.

Luego de ese primer encuentro volví a visitarla al año siguiente en la compañía de Etelvina Maldonado, Orlando Olivares, tamborero de Etelvina, y unos estudiantes a mi cargo a los cuales invité a hacer trabajo de campo sobre Bullerengue con motivo de un concurso en el que participaron. Buscaba en ese momento un encuentro real que les permitiera realizar la danza de Bullerengue en una forma natural y espontánea. El encuentro fue muy emotivo, pude evidenciar el gran afecto y respeto que se tenían Yaya y Telvo, eran muy buenas amigas. Para ese entonces La Yaya venía presentando quebrantos de salud que afectaba su sistema respiratorio, hablaba y cantaba con dificultad. Sin embargo, esa tarde fue tanta la emoción que se animó a cantar, esa vez, la autora tuvo de cerca a Pabla Florez, hija de La yaya y logró observar las cualidades en la interpretación de

Bullerengue senta' o de esta gran cantadora. En ese entonces Pabla no cantaba, no sabía de tonadas de manera consciente pero como afirman casi todos los cantadores y cantadoras mayores llevaba el Bullerengue en la sangre por tanto no sería del todo difícil que comenzara a desarrollarlo.

La Payi es la nueva maestra sucesora de la gran cantadora Eulalia González Bello. Tiene 61 años de edad, es de anotar que La Payi no cantó toda su vida como lo hizo su madre, ella manifiesta interés dadas las circunstancias de los quebrantos de salud que presentó su madre. Mientras escuchaba la intervención de Payi corroboraba una vez más la definición en torno a la cantadora mayor, una mujer que canta, pero que además sostiene junto a su compañero la familia y colabora con el trabajo rudo pues como bien lo definió ella es de hacha y machete. La Payi no fue paridora, solo tiene dos hijos pero de igual forma construye sobre la crianza de los nietos y los hijos de algunas de las jóvenes que hacen parte en su grupo, tal y como lo expresó trabaja en labores del campo, conoce de cultivo y arados, arte que combina con su canto.

Me llamó poderosamente la atención los cambios de comportamiento y la disciplina que se tiene en estos últimos tiempos para ensayar, me refiero a que antiguamente las cantadoras mayores no ensayaban, se reunían por casualidad y de inmediato una de las presentes entonaba un verso a la que le seguía otra compañera, llegaba su tamborero y así podían cantar y bailar horas o días sin parar hasta terminar en parranda. Hoy en cambio, y en atención a los festivales, aproximadamente a partir del 2004 se reúnen a ensayar, realizan una preparación para cantar, disponen cuerpo y voz para el ejercicio de interpretar Bullerengue.

Existen otras dos cantadoras como Lina Babilonia y Ceferina Banquez ambas de Marialabaja que no residen allí pero guardan el aprecio por su gente, tal vez sea la razón por la que los grupos de jóvenes actuales que interpreten este género consideren a La Payi como su maestra de tiempo completo, a la que respetan, quieren y admiran. Se podría decir que en este momento Marialabaja cuenta con una sola cantadora mayor que los representa en todos los festivales a los que ella y su grupo asisten. A continuación se acotan varios momentos a resaltar durante la entrevista con Pabla y el ensayo al que la investigadora asistió:

Durante el ensayo del día anterior a la entrevista, la autora observa cómo Pabla se acerca hacia las respondonas y respondones en su agrupación cada vez que advierte que la melodía o el ritmo de las palmas no acompaña su interpretación. En efecto, con aquella dulzura se acerca para indicarles cuando siente que van fuera de nota, ella les canta al oído e indica la tonada a seguir.

Los tiempos han cambiado y las dinámicas de aprendizaje también cambian atendiendo un poco a los recursos de audio y vídeos con los que se cuenta actualmente. La autora recuerda que cuando empezó su proceso de aprendizaje de Bullerengue en la agrupación musical de Etelvina Maldonado se reunían en casa de alguno de los integrantes, se hacía una selección de los temas y se disponían cantar. Antiguamente nuestras cantadoras mayores como es el caso de Etelvina, Petrona o Eulalia antes de conformar cada una sus agrupaciones se reunían un día cualquiera con el ánimo de cantar, sin una ruta escrita ni direccionada, llamaban al tamborero con el que mejor se acomodaban y empezaba el fandango acompañado de un buen trago de ron.

Hoy para el caso específico de la agrupación de Pabla, sus integrantes realizan calentamiento, preparan las voz antes de cantar, ejecutan ejercicios de respiración, están atentos a los videos publicados por sus compañeros para observar y tomar lo que mejor les funcione sea en el canto o forma de bailar y tienen días específicos de ensayo. Para este caso en particular, realizan los ensayos los días martes y jueves de cada semana. Llamo la atención a la autora que en el tiempo que estuvo junto a Pabla con los integrantes de su grupo logra observar algunos aspectos a mencionar:

Las agrupaciones que se encuentran en los contextos donde se realiza la práctica de Bullerengue como en Marialabaja suelen, por lo general, tener un grupo numeroso de integrantes que además de reunirse a cantar, crean entre ellos vínculos, lazos de amistad para el acompañamiento en las dificultades y facilidades del diario vivir. Además, en la agrupación existen hermanos, familiares cercanos como primos que se reúnen para entonar los cantos de Bullerengue, con lo cual continúa la dinastía entre familias.

La autora advierte cómo las dinámicas de participación entre músicos y cantadora, coristas y bailadores con investigadores, grupos y músicos de afuera han ido cambiando la mentalidad de los grupos bullerengueros mostrándose permisivos a tomar y tener en cuenta las apreciaciones que vienen de afuera en cuanto a postura para cantar, afinación, puesta en escena, etc. Atendiendo a la razón de que la práctica del Bullerengue en estos tiempos se mantiene por los festivales y concursos que promueven esta práctica y no como un gesto espontáneo que ocurría en tiempos atrás.

Se preocupan de manera un tanto exagerada por la afinación en sus interpretaciones, lo cual no estaría mal si es en beneficio de la misma. Sin embargo, a juicio de la autora se restringe un poco cierta naturalidad muy característica de estos grupos y a la alegría

contagiosa con que acompañan sus gestos, lo cual no quiere decir que no se continúe haciendo, solo que ahora son casi que programadas muchas de las acciones a realizar.

### **SOBRE LAS JÓVENES INTÉRPRETES.**

En el desarrollo de esta investigación se define como intérprete joven a mujer u hombre de origen urbano que, en el oficio de cantar, interpreta cantos de bullerengue. Estos pueden ser compositores o no y en promedio son menores de 40 años. Las jóvenes intérpretes que participan en esta investigación son mujeres que viven en la ciudad. No se abordará en esta clasificación a las jóvenes de los centros rurales por no ser en este caso objeto de investigación, se deduce que su aprendizaje se da desde la fuente primaria, desde el contacto directo con las cantadoras mayores en sus lugares de origen. Las intérpretes jóvenes en el estudio se encuentran en el contexto de Bogotá y Barranquilla.

Barranquilla y Bogotá han sido las ciudades donde las intérpretes jóvenes de esta investigación han encontrado un espacio de difusión de las músicas tradicionales rurales, así como ellas son muchos los grupos emergentes que por diferentes motivos han llegado luego de trabajos colectivos en espacios académicos y no académicos a conocer la existencia de estas músicas. Músicas que han sido cambiantes así como también la cultura de donde surgen pero que ellas en las grandes ciudades procuran evidenciar en escenarios privados y públicos y en ruedas muestras de Bullerengue.

### **De la entrevista con Diana Hernández.**

De las tres intérpretes es quien lleva mayor tiempo en el desarrollo de su carrera artística por la facilidad y empoderamiento que sobre las preguntas y consecutivas

respuestas manifiesta la intérprete. Es una mujer con claridad hacia dónde quiere proyectar la carrera como cantante que complementa con los procesos de formación que este año implementa en danza, música y teatro en la academia donde trabaja.

#### **De la entrevista a Grace Lascano.**

Lleva un amplio recorrido en el aprendizaje de músicas tradicionales, sin embargo es nueva en lo respecta al desarrollo como artista en su proyecto Orito Cantora y la Chalupa. Una mujer con la disciplina para emprender cualquier proyecto que desee, no obstante el apoyo de la familia y de amigos en el sector cultural le permite vivenciar todas las experiencias que menciona en los relatos anteriores. Como líder y mujer emprendedora toca puertas y acepta los retos. En cuanto a los procesos de producción como artista en vivo y la consecución de la producción que sustenta ha llevado un proceso paulatino pero pensado con medida que le garantiza y posibilita aciertos.

#### **De la entrevista con Victoria Laverde.**

Victoria al igual que las otras dos jóvenes colaboradoras en el estudio ven con recelo la intervención de un mánager, prefiere hacer el trabajo de producción y circulación ellas mismas. Victoria es una mujer serena que ha logrado madurar un proyecto que terminó con la producción de un disco que lleva el nombre *Guerrero*. Está en etapa de exploración y abriéndose en espacio para circular el trabajo discográfico con mucho por aprender en asuntos administrativos pero con la madurez para consolidar su desarrollo como artista en espacios como los mercados culturales

## CAPÍTULO 5: ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN - SATURACIÓN DE CATEGORÍAS.

### ¿QUÉ ES SER CANTADORA?

#### DEFINICIÓN DE CANTADORAS POR CANTADORAS:

##### PABLA FLÓREZ

Para Pabla Flores el ser reconocida en estos momentos como cantadora ha sido a juicio de la autora una de las experiencias más gratificantes. No inicia desde temprana edad en el ejercicio del canto, no obstante en el proceso de formación se alimenta de los recuerdos de su madre en su rol de cantadora y de los consejos de persona del sector musical ampliamente conocedores de Bullerengue. Ser identificada en su contexto como cantadora le ha permitido en primera instancia hacerle caer en cuenta de la riqueza cultural de los marialabajenses y del patrimonio oral que salvaguarda como una de sus principales emisarias en este momento. También se propone dar a conocer la cultura bullerenguera hacia lugares desconocidos para ella.

##### PETRONA MARTÍNEZ

Petrona Martínez es sin lugar a dudas la embajadora del Bullerengue más reconocida en escenarios nacionales e internacionales. Para la autora es claro que Petrona así lo acepta y reconoce.

Las cantadoras mayores participantes en la investigación son mujeres sencillas, de origen campesino, ambas son conscientes que expresan en los cantos de Bullerengue el clamor y la voz del pueblo. Aun así parecen no darse cuenta de la grandeza que llevan a cuestas cuando se menciona la palabra cantadora; tal vez sea mejor así, ellas con su dulzura constancia, lucha y tenacidad solo esperan los aplausos y reconocimiento en tarima y

escenarios para volver de nuevo a casa a continuar con sus obligaciones sin el menor reparo, ni aires de grandeza.

Las cantadoras mayores son ejemplo de mujeres que han encontrado en el Bullerengue una forma de comunicar los acontecimientos actuales y las vivencias propias de cada comunidad a la que pertenecen. En momentos actuales en Marialabaja, como en Puerto Escondido, lugares donde se realizan festivales de Bullerengue el número de cantadores ha venido en aumento a razón del fallecimiento de algunas cantadoras mayores como es el caso de Etelvina Maldonado y Eulalia González en el departamento de Bolívar. En su mayoría son jóvenes que no sobrepasan los 30 años de edad han tomado la vocería, las mujeres jóvenes, aunque no han dejado de acompañar en los coros persisten en hacer notoria su presencia en el baile. No obstante, el común denominador por años ha sido la presencia imponente de la mujer en el canto acompañada por los hombres en el baile y en la ejecución de los tambores.

### **DEFINICIÓN DE CANTADORAS POR JÓVENES INTÉRPRETES:**

---

<b>MARÍA MULATA</b>	Para María Mulata la cantadora es esa mujer que guarda conexión con los antepasados por tradición, otras lo han y aprendido y son capaces de conectar con el mundo exterior a través de su canto, traspasar fronteras.
<b>ORITO CANTORA</b>	Para Orito Cantora la cantadora es aquella mujer que combina un saber ancestral con el conocimiento adquirido por los rigores de la vida.
<b>VICTORIA LAVERDE</b>	Es una fuerza sanguínea, energía vital que describe testimonio de vida, de allí la importancia de las cantadoras en el contexto Caribe.

---



Las intérpretes jóvenes participantes en la investigación manifiestan gran admiración y respeto por las cantadoras mayores, no se consideran cantadoras pero reconocen en ellas, las mayores, la trayectoria que las envuelve producto de las prácticas en el territorio rural y cómo el gusto y la magia que envuelve este género musical las atrapa hasta seducirlas y finalmente sucumbir a sus pies hasta el punto de hacer parte del repertorio de cada una de ellas.

### **LO QUE EL BULLERENGUE REPRESENTA PARA LAS CANTADORAS MAYORES EN EL RELATO DE LA AUTORA.**

<b>PABLA FLÓREZ</b>	Para La Payi el Bullerengue le permite ser reconocida, deducir que es poseedora de un bien identitario y resaltar la región donde nació y vive, un lugar que si bien ha sido azotado por la violencia, y muchas personas desconocían su ubicación, hoy día la reconocen y saben de las expresiones culturales en una de las regiones de los montes de María.
<b>PETRONA MARTÍNEZ</b>	El Bullerengue representa todo para ella, le ha permitido reconocimiento como mujer sabedora, como madre, como artista, le ha brindado fama y la aceptación de todo un territorio.

Para las cantadoras mayores el Bullerengue representa la vida misma hecha canción.

### **LO QUE EL BULLERENGUE REPRESENTA PARA LAS INTÉRPRETES JÓVENES EN EL RELATO DE LA AUTORA.**

<b>MARÍA MULATA</b>	Es un canto que conecta presente y pasado.
<b>ORITO CANTORA</b>	Es la palabra hecha mujer.
<b>VICTORIA LAVERDE</b>	Es el grito surgido del alma.

Las intérpretes jóvenes desde los centros urbanos han logrado percibir la esencia del Bullerengue al que han logrado asimilar por distintos caminos para encontrarse a sí mismas. Desde el punto de vista de la autora el Bullerengue interpretado por cantadoras mayores y por la interpretes jóvenes representa la esencia del ser, desnudo en su máxima expresión y aunque parezca de fácil interpretación no todas las veces se logra llegar a lo que las cantadoras mayores suelen afirmar como el “asunto” para referirse algo que va más allá del ritmo y la afinación.

### **SOBRE CÓMO APRENDEN EL BULLERENGUE RESPONDEN LO SIGUIENTE LAS CANTADORAS MAYORES.**

<b>PABLA FLÓREZ</b>	Legado de su madre
<b>PETRONA MARTÍNEZ</b>	Por tradición familiar

Pabla Flórez y Petrona Martínez, cantadoras mayores en contextos rurales, realizan el proceso de aprendizaje sin hacer conciencia de ello, sin esfuerzo alguno, salvo el gusto por dejar salir del corazón su sentir frente a una situación o emoción en particular inmersa en la cultura a donde pertenece, simplemente observan e imitar a sus antecesoras. Para la autora las cantadoras en su lenguaje dirán que lo aprendieron porque lo llevaban en la sangre. Para Smith (1994) este proceso de aprendizaje no está sumido en programas formales de aprendizaje, refiriéndose a la manera cómo los niños aprenden a leer. Los niños aprenden sin que nadie se dé cuenta de que están aprendiendo, lo hacen mediante asociaciones, un aprendizaje que él ha llamado aprendizaje vicario, es decir, los niños aprenden viendo a los demás, siempre y cuando se trate de personas a las que el niño ve como semejantes. De manera análoga, las cantadoras mayores aprenden en contexto y con

sus semejantes las prácticas de canto y baile bullerengüero. No demanda hacer uso de la escritura explícita, realizan una lectura de la cotidianidad y de ella reflejan la información que les útil a sus intereses. No hay explicaciones con soporte solo comportamientos que se replican aprendidos con la sola observación e imitación.

### **SOBRE CÓMO APRENDEN EL BULLERENGUE RESPONDEN LO SIGUIENTE LAS INTERPRETES JÓVENES.**

Para María Mulata y Victoria Laverde el espacio académico fue el arranque inicial de acercamientos a estas músicas tradicionales, permitiendo más adelante que se trasladaran para realizar trabajo de campo y así beber de la fuente primaria. A María Mulata el encuentro fortuito con Etelvina Maldonado entre otras cantadoras de la región le permite observar ciertos tipos de lenguajes que ya poco se observan como las piquerías, estas son una forma de enfrentamiento entre cantadora y rivales que en tarima desafían a su contrincante y hacen lucimiento de la capacidad de improvisación de las participantes.

En cambio Victoria Laverde opta por festivales y a partir de estos realiza una visión de lo que ocurre en una rueda de Bullerengue. En alguna conversación que sostuvo la autora con Victoria ésta manifestó que la visión de lo que era el Bullerengue inicialmente no contrastaba con la realidad. En ese momento contaba con la idea concebida de que en el festival las mujeres vestían todas de blanco y bailaban en forma homogénea, idea que reestructura al darse cuenta que la realidad es otra. Las mujeres visten faldas coloridas y

hay presencia de hombres bailando, cantando y tocando tambores. No obstante, en la puesta en escena mientras estuvo en *Aguasalá* conservaron la estructura de solo mujeres en escena.

En el caso de Orito Cantora el trabajo grabado de Totó la Momposina es el abrebocas inicial hasta llegar a la esencia de escuchar en vivo el género de Bullerengue en todo su esplendor en la voz de Etelvina Maldonado y Petrona Martínez. En estas dos cantadoras, Orito observa diferencias en las formas de interpretación y la versatilidad en los aires de Bullerengue.

Es posible decir en este punto que el aprendizaje de las jóvenes intérpretes del estudio obedece a un tipo de aprendizaje también descrito por Smith (1997) con el cual la autora converge, este aprendizaje es el denominado aprendizaje significativo. Se denomina así porque es específico y atiende a la necesidad de cada una de ellas de aprender de un género desconocido o del que poco conocían, tiene un sentido para las intérpretes jóvenes, quieren cantar Bullerengue y aprenden. Smith (1997) por su parte afirma: “los niños, igual que los adultos sensibles, dedican su interés no a lo que ya saben si no a lo que comprenden pero todavía no saben”. De lo anterior su motivación y ahínco por saber más y aprender. También cabe resaltar el valor de los espacios académicos ubicados en los centros urbanos como la academia Luis A. Calvo, la Universidad Javeriana, la Universidad Industrial de Santander, la Universidad de Cartagena etc., los cuales propician el acercamiento de los activos culturales de las regiones en las ciudades y avivar el interés de las jóvenes por estas músicas.

Desde la educación artística se brega porque la visión sea amplia y real, mientras muchas de las cantadoras mayores permanecen en regiones rurales, las jóvenes intérpretes desde los centros urbanos reconocen, interpretan e incluyen en sus respectivos trabajos

discográficos música de Bullerengue lo que corrobora una apreciación dada por Ochoa (2007) y con la cual la autora comulga: “A medida que estas músicas se hacen más nómadas, pueden suceder dos procesos: algunas de ellas enfatizan su carácter conservador, afianzando una relación estilística e histórica con su lugar, es decir, en el proceso creativo se enfatiza el apego al pasado a un territorio, a un estilo heredado, a una idea de autenticidad”.

En este caso se refiere a las cantadoras mayores, las cuales conservan casi en la totalidad de su esencia, registros de experiencias vividas que reproducen en la forma de interpretar, de tocar, bailar y vestir. Nuestras cantadoras mayores defienden a capa y espada su estilo y manera particular de aprendizajes del Bullerengue arraigando sus raíces e inclinación hacia el pasado, a sus antepasados, al territorio y al árbol genealógico de quienes lo aprendieron. Pero por el otro lado Ochoa (2007) también afirma: “otro grupo de personas que cultivan los mismos géneros pueden transformar el estilo radicalmente, frecuentemente desde otros lugares o ámbitos de circulación (Pág. 13).

En cambio las intérpretes jóvenes, no tan radicales, buscan experimentar nuevas sonoridades adicionando, por ejemplo, instrumentos electrónicos. En otras ocasiones interpretan cantos que mantienen una lógica, historias que tienen un comienzo, un nudo y desenlace. Mientras que para las cantadoras mayores en lo que respecta a las canciones pueden o no tener un sentido lógico.

La práctica cultural del Bullerengue por las cantadoras mayores y las intérpretes jóvenes tienen cabida y son fuente de conocimiento dentro de la educación artística en currículos pensados teniendo en cuenta la diversidad cultural, en otras palabras: educación

multicultural. En el texto de Jiménez, Aguirre & Pimentel (2009) se afirma que la relación entre educación artística y diversidad se manifiesta de dos formas:

Como convivencia entre culturas, es decir, mirando con respeto hacia el exterior de las fronteras de lo que consideramos nuestro entorno cultural, reconociendo la diferencia entre “nosotros “y los “otros “, renunciando a la uniformidad como valor y promoviendo el respeto a los sistemas de valores de grupos diferentes al nuestro. Y segundo, como convivencia dentro de la misma cultura. Reconociendo la existencia de desigualdades dentro de nuestro propio nicho, rechazando la marginalidad y promoviendo la inclusión. (Pág. 32).

De lo anterior se deduce la importancia y la trascendencia de una educación artística que tienda a acercar los saberes de estas prácticas a la comunidad, en atención a reconocernos e interactuar de distintas formas que van más allá de una práctica vista como piezas exóticas de museo. En ese sentido el rol del docente debe ser propositivo, asertivo y abierto a nuevas experiencias que hacen práctica en la educación popular.

## **PRODUCCIÓN Y CIRCULACIÓN CANTADORAS MAYORES.**

En los temas referentes a la producción se encuentra para el caso de las cantadoras mayores Petrona Martínez y Pabla Flórez que el concepto de producción no lo manejan con exactitud como término. No obstante, tienen la capacidad de organizar cada una en sus respectivas agrupaciones la estructura de las actividades para seleccionar los temas para

grabación y salidas en presentaciones. En ambos casos el hacer analogías con temas con los cuales están familiarizadas como la forma de sembrar productos agrícolas en la región permiten aclarar la idea de lo puede resultar realizar una producción en general para el desarrollo de sus carreras mediante actividades que se desarrollan por pasos y encadenadas.

Pabla Flórez aún no tiene música grabada, sin embargo a través de festivales bullerengüeros encuentra la forma de circulación que le permite ir desarrollando una carrera que va en ascenso. El proceso de producción aunque no tan estructurado como el de la cantadora Petrona Martínez, desarrolla una estructura de producción artesanal gracias al tejido de apoyo de los integrantes de la agrupación. En el caso de Petrona Martínez cuenta con un mánager y un equipo de trabajo encargado de manejar cada eslabón de la cadena de valores mencionada con anterioridad: producción, circulación, distribución y difusión.

En cuanto a los modos de circulación se encuentra que gran parte de cantadoras de música tradicional, incluyendo las participantes de estudio del género Bullerengue, el modelo de distribución de sus producciones musicales sigue siendo el tradicional: la venta del disco, algunas con bajos indicadores, ofertan su música por los canales de internet. En el caso concreto de Petrona se realiza por los canales de internet y venta directa de CDs en presentaciones en vivo.

En los contextos rurales la circulación esta fortalecida por un circuito de festivales de Bullerengue que se celebra cada año y que hace parte del marco de celebraciones del país y que están conformados como red. Productos discográficos realizados por instituciones culturales del Estado, un ejemplo de ellos es el aporte del Ministerio de Cultura a través de concertaciones y becas. Al respecto tenemos que la música tradicional producida y distribuida por este medio circula bajo políticas culturales que no promocionan

la venta discográfica pero sí acercan el producto al consumidor mediante instituciones o conciertos. El objetivo de este tipo de distribución es visibilizar las músicas tradicionales y la promoción de nuevas creaciones realizadas por jóvenes, estos casos obedecen a políticas culturales sin fines comerciales

### **PRODUCCIÓN Y CIRCULACIÓN JÓVENES INTÉRPRETES.**

En cuanto al tema de producción se encuentra que las intérpretes jóvenes tienen un concepto claro del proceso de producción en general que ha venido desarrollando cada una en solitario en sus respectivas carreras. El ejercicio de realización del mismo con acompañamiento de aliados y colaboradores les permite del mismo modo en este tiempo y por las experiencias anteriores con los grupos donde participaron el que hoy día tengan un concepto claro a nivel musical que se refleja en las producciones discográficas.

El trabajo discográfico es su carta de presentación, no obstante el enfoque del proceso de producción va en sentido del desarrollo como artista en presentaciones en vivo. La distribución principal se hace a partir de los modelos de descargas por internet, pero para ambos casos, cantadoras e intérpretes, la circulación se hace a través de sus conciertos en vivo en grandes y pequeños circuitos que cada vez toman más auge y que responden a las dinámicas de los mercados culturales que alimentan la oferta de las llamadas músicas del mundo, siendo este es el principal escenario que le ha permitido a este género llegar a ser reconocido internacionalmente.



## CONCLUSIONES

Se considera de interés el aporte que mediante esta investigación se ofrece al sector musical, cultural y académico dado los continuos procesos de transformación de estas músicas tradicionales y su incursión en mercados globales. Para este preciso momento de actualidad y transición bien se podría expresar que son varios los retos los que afronta el sector cultural en general, al comenzar a comprender que las actividades que realiza desde la noción de artista merecen ser compartida, reconocida y sostenible. Del estudio de caso que acabamos de describir se puede concluir lo siguiente:

En atención al primer objetivo formulado en esta investigación se encuentra que las producciones discográficas de Petrona Martínez, cantadora mayor, y de las tres intérpretes: María Mulata, Orito Cantora y Victoria Laverde se realizaron en compañías independientes y fueron completamente autónomas en la toma de decisiones con respecto a cada trabajo discográfico. El proceso de preproducción, producción y posproducción fue manejado con cautela y a satisfacción en la obtención de los resultados esperados.

Para el caso de Petrona Martínez el modo de producción y circulación es el modo de producción alternativo, es decir, que de acuerdo a los lineamientos de la economía que se esté ofertando en ese mismo orden de ideas van tomando y haciendo los ajustes pertinente, cuenta además con un equipo interdisciplinario sustentado en la cadena de elementos de gestión y respaldado por mánager.

El proceso de producción y circulación de Pabla Flórez no posee aun una estructura clara aun si cuenta con un recurso humano fuerte que motiva a la cantadora para que grabe una producción suya con temas de su autoría.

El modo de producción y circulación de María Mulata. Es el modo alternativo y de autofinanciamiento. El modo de producción y circulación de Orito Cantora es el modo alternativo de autoproducción y autofinanciamiento. Mientras que el modo de producción y circulación de Victoria Laverde es el modo alternativo gestionado mediante políticas de gobierno.

En general aunque los mecanismos de producción alternativos son diferentes, ambos grupos de mujeres han podido hacer su trabajo con relativo éxito, van de los medios de comunicación a la tarima de un festival sin problema, hacen sus presentaciones a nivel nacional e internacional, y sus carreras son exitosas en un mercado que le cuesta valorar este tipo de música, aun así sobreviven y son reconocidas.

El modo de circulación de todas las participantes es el circuito de los festivales y las fiestas populares con diferentes grados de participación y hacen parte de una cadena de valores de producción que se mantiene y cubre un rango bastante notorio en la vida cultural colombiana.

Respecto a los elementos presentes en la puesta en escena del Bullerengue de cantadoras mayores e intérpretes jóvenes se encuentra que la falda o pollera de colores y el formato de instrumentos tradicionales de ejecución del ritmo, tambor llamador y tambor mayor son considerados elementos identitario tanto para el formato de cantadoras mayores e intérpretes jóvenes.

En consideraciones generales hay evidencia de una producción en la puesta en escena que en el caso de cantadoras mayores del estudio tiende a mantenerse un tanto ligada a la tradición, en cambio para las intérpretes jóvenes procuran y hacen uso del recurso creativo a gran escala.

En cuanto al formato musical se presenta modificaciones, tenemos que el utilizado por Pabla Flórez consta de solo dos instrumentos percutivos básicos en el Bullerengue; tambor mayor y llamador, y un ramillete de respondones que repiten el coro y bailan todo el tiempo y tocan palmas. Por su parte Petrona Martínez utiliza además de tambor mayor y llamador utiliza tambora, el formato general de presentación en puesta en escena incluye un juego de gaitas y dos coristas, el formato de coros se reduce en caso de Petrona y en los formatos de las intérpretes jóvenes.

La conformación instrumental de María Mulata, Orito Cantora y Victoria Laverde además de los instrumentos básicos de percusión y voces adicionan otros elementos como el udú, una vasija de barro que al tocarse proporciona sonidos graves en la percusión para el caso de Orito, bajo y guitarra en el caso de María Mulata

En el caso de Victoria Laverde, mientras estuvo siendo parte de la agrupación Aguasalá mantuvo el formato instrumental tradicional, ahora como solista incluye en su nueva propuesta un concepto de música contemporánea donde no interpreta Bullerengue en sí pero la experiencia obtenida durante estos últimos años en Aguasalá le permite realizar una interpretación elocuente de ritmos que evocan su sentir llevan implícitos los cantos de Bullerengue.

Sobre el relato construido, sobre lo que significa ser artista desde la mirada de las cantadoras mayores e intérpretes jóvenes la autora acota que el contraste entre las cantadoras mayores y las jóvenes intérpretes participantes en el estudio de caso es significativo. Las jóvenes buscan consolidar una carrera como cantantes, de ahí es posible que ellas entren y salgan del Bullerengue como una opción de repertorio, mientras que las mayores jamás considerarán la posibilidad de dejar de hacer lo que hacen. Mientras las

cantadoras mayores son el sustento en las zonas rurales y visibilizan esta práctica cultural dentro y fuera del contexto, las intérpretes jóvenes con total respeto y admiración también se asumen como profesionales de la canción, que estudian en la tradición y acceden a la academia como espacio de formación.

El relevo generacional en las partes rurales sigue siendo mediante los mismos mecanismos de la tradición oral, es notorio que el número de cantadores ha venido en aumento porque se ha consolidado la presencia masculina y las mujeres jóvenes aunque no han dejado de acompañar en los coros persisten en hacer notoria su presencia en el baile.

Sobre las estrategias que mantienen vigente al género Bullerengue en el mercado musical se encuentra lo siguiente:

Cantadoras mayores.

Petrona Martínez: Realizan todo un engranaje para divertir al público presente y mostrar en escena el escenario rural, ambientarlo de tal forma que el espectador considere estar en el patio de la casa, con mecedoras y pilón a bordo. Musicalmente el repertorio es variado y los temas incluyen corte en la percusión previamente ensayado y expuesto en la presentación, para la autora la sola presencia de Petrona imponente con su cabello canoso produce gozo y evoca las conversaciones fluidas con las abuelas en los patios de las casas que deleitan con solo escucharlas.

Pabla Flórez: Los ensayos semanales con su agrupación *Pa'l lereo Pabla* garantizan el afianzamiento con los integrantes en su mayoría jóvenes para presentaciones en vivo, en instantes previos a presentaciones acuerdan los temas, y la puesta en escena evoca las ruedas de Bullerengues de años atrás, solo que en esta ocasión no es con mujeres de edad

avanzada sino con niñas e intérpretes jóvenes en un número no menor de 12 personas en zona rurales.

Interpretes jóvenes.

María Mulata: recrea un ambiente que pasa por diferentes momentos en atención a los temas que interpreta, la puesta en escena se estructura de acuerdo a los temas previamente escogidos en una escena impecable en donde aparece de última.

Orito Cantora: Intenta al máximo preparar un montaje de acuerdo al evento y ocasión, un montaje previamente estructurado que ha pasado por un etapa de producción en donde hace uso de toda la creatividad como le es posible.

Victoria Laverde. La puesta en escena de Victoria obedece a un formato estructurado previamente, que en ocasiones se repite, cambia el sitio de presentación pero la escena por lo pronto es la misma y consiste en salida de todos los integrantes de la agrupación junto con ella, varía el orden de los temas de acuerdo a su sentir.

Es importante destacar cómo se ha aumentado siguiendo los cursos normales de la difusión actual la presencia de las cantadoras tradicionales en las redes sociales como Facebook y los intercambios en los grupos de WhatsApp y las transacciones de venta por internet, las plataformas digitales, aunque el sustento lo sigan obteniendo de los conciertos, talleres y conversatorios, también han implementado la venta de otros bienes como camisetas.

En el ámbito colombiano, artistas como Totó la Momposina quien abrió el camino para que varias cantadoras del Caribe colombiano encontraran la posibilidad de insertarse en los circuitos de los festivales de las músicas del mundo, como por ejemplo la cantadora

Petrona Martínez, Ceferina Banquez, pero además de los escenarios internacionales, el Bullerengue también está generando circuitos nacionales que en los contextos urbanos se ven reflejados en los sitios de conciertos, bares, centros culturales, espacios académicos y hasta en espacios al aire libre como parques donde los jóvenes se reúnen para hacer ruedas de Bullerengue.

En lo personal construir este relato ha sido una maravillosa experiencia de cambio de vida y de redefinir los enfoques de la vida propia más allá del cumplimiento de los objetivos académicos de este trabajo, que se han cumplido. He descubierto unas nuevas formas de ver su propio hacer artístico, pensar en identificar los modos de producción de estas cantadoras y jóvenes intérpretes también le ha implicado reflexionar sobre su propia producción y fijar metas a corto plazo para aumentar su trabajo, pero también para construirse profesionalmente como docente, investigadora y artista, gracias a los conocimientos aportados por la academia de la Universidad Pedagógica, pienso de modo diferente y el viaje entre tradición y producción actual se me ha vuelto mucho más claro y me ha abierto un camino nuevo que pienso será muy satisfactorio y exigente de recorrer.

## REFERENCIAS

- Abadía, A. (1995). *ABC del folklore colombiano*. Bogotá: Editorial Panamericana.
- Arocha, J. (1998) *Geografía Humana de Colombia. Los Afrocolombianos. Tomo VI*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia – ICANH.
- Benítez, E. (2005). *Bullerengue, un baile canta'o en el norte de Bolívar*. Cartagena: Revista Epicentro. Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena. (4)
- Caravaca, R. (2012). *Gestión de las músicas populares*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID).
- De León, M. (2006). *Espectáculos escénicos: producción y difusión*. México D.F: CONACULTA/FONCA.
- El Espectador. (2015). *Petrona Martínez se reinventa*. Obtenido de: <http://www.elespectador.com/entretenimiento/unchatcon/petrona-martinez-se-reinventa-articulo-602565>
- Escalante, A. (1964). *El negro en Colombia*. Bogotá D.C. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Sociología.
- Franco, Carlos Arturo. (1987). *Nueva Revista Colombiana de Folclor*. Bogotá: Banco de la República.
- Galeano, E. (2007). *Estrategias de investigación social cualitativa*. Bogotá: La Carreta Editores.
- InvestinBogota.com. (2015). *Arte y cultura en Bogotá*. Obtenido de: <http://es.investinbogota.org/descubra-bogota/vivir-en-bogota/arte-y-cultura>

- Jiménez, L., Aguirre, I., Pimentel, L. (2009). *Educación artística, cultura y ciudadanía*. Madrid: OEI – Fundación Santillana.
- List, G. (2011). *Música y poesía en un pueblo colombiano*. Bogotá. Patronato colombiano de artes y ciencias.
- Minski, S. (2008). *Cantadoras afrocolombianas de Bullerengue*. Bogotá: Editorial La Iguana Ciega.
- Ochoa, A. (2007). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Editorial Norma.
- Peña, R. (2002). *Gestión de la producción en las artes escénicas*. México D.F: Editorial Escenología.
- Quintero, J., García, A., Daza, C. (2009). *San Basilio de Palenque. Frente a los Objetivos de Desarrollo del Milenio*. Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo.
- Smith, Frank. (1994) *El club de los que leen y escriben*. Buenos Aires: Grupo Editor Aique.



## GLOSARIO

1. Tradición: que sigue las normas, ideas o costumbres del pasado.
2. Baile canta'o.: Son bailes que se ejecutan acompañados por los cantos de tradición oral, donde por lo común no intervienen instrumentos melódicos, observando características primordialmente rítmicas. (Franco, 1987).
- 3 Tradición oral: Significa simplemente que su música al igual que sus acentos, proverbios, acertijos, métodos artesanales y artísticos se transmiten de viva voz.
4. Bullerengue: baile cantado, manifestación cultural en el Caribe colombiano.
5. Cantadora mayor: mujer adulta, de origen rural, que compone y canta versos que evocan la tradición de sus pueblos, además es poseedora y sabedora de conocimientos y prácticas ancestrales en torno a la vida misma y en razón también a su edades que oscilan en promedio entre 50 y 90 años.
6. Intérprete joven: mujer u hombre de origen urbano que en el oficio de cantar, interpreta cantos de Bullerengue. Estos pueden ser compositores o no y en promedio son menores de 40 años.
7. Mercado cultural: Significado como lugar de creación y adopción simbólico de relaciones, artículos y servicios relacionados con las expresiones culturales que en gran medida también se regulan por las leyes de oferta y demanda.

8. Aires de Bullerengue: expresión que en adagio popular de los pueblos del Caribe colombiano designan a las distintas modalidades o variaciones del Bullerengue.

9. Producción: Es el sumario de actividad que abarca el proceso intelectual, cognitivo, de creación en el desarrollo de un producto hasta hacerlo realidad, y finaliza con la entrega del producto al consumidor.

10. Circulación: Rutas de distribución del producto final por canales adecuados.

11 Bienes: Actividad artística de creación individual y producción en serie materializada en un soporte tangible.

12. Servicio cultural: es una actividad artística que se contempla o consume en el momento de su exhibición o ejecución.

## ANEXOS

### Anexo 1. Formato de entrevista.

Formato de entrevista

Nombre completo de del entrevistado.-----

Fecha de nacimiento-----

-

Edad -----

Lugar de origen-----

Oficio-----

Cuestionario

1 ¿Qué es ser cantadora para ti?

2 ¿Qué significa el Bullerengue para ti?

3 ¿Cómo aprendió Bullerengue y de quién lo aprendió?

4 ¿Qué instrumentos utilizas en la agrupación?

5 ¿Cuántas personas integran el conjunto de Bullerengue?

6 ¿Qué puede decir sobre el baile de Bullerengue?

7 ¿Asiste a festivales?

8 ¿En qué sitios se presentan?

9 ¿Cómo se organizan el trabajo?

10 ¿Cuándo se presentan quién dice cómo se colocan?

11 ¿En relación a la música de Bullerengue se produce lo que se vende o se vende lo que se produce?

12 Preguntas que suscitan en la conversación y apunta en la indagación.

**Anexo 2. Fotografías.**















**Anexo 3. Video de golpes de tambor mayor para toque de Bullerengue. Video de los aires de Bullerengue de Marialabaja, Bolívar.**

**Anexo 4.cd con grabaciones de Bullerengue.**