UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSE DE CALDAS
PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES

TRABAJO DE GRADO

LABORATORIO DE CREACION E INSTALACIÓN
"RE-VERSIONES BULLERENGUERAS"

DANIELA SERNA CUEVAS
20091098032

TUTOR
MANUEL BERNAL MARTINEZ

2015

ÍNDICE

Introducción ……. 1
1. Aproximaciones al bullerengue…….. 14
1.1. El origen …….. 14
1.2. Bullerengue bendito para las penas del alma …….. 15
1.2.1. Estefanía Caicedo …… 15
1.2.2. Etelvina Maldonado …… 16
1.2.3. Eustiquia Amaranto …… 17
1.2.4. Petrona Martínez …… 18
1.2.5. Eloísa Garcés Ladeaux …… 20
1.2.6. Martina Balseiro …… 22
1.2.7. Manuela Torres …… 23
1.3. ¿Qué características tiene el ritmo de bullerengue? …….. 25
1.3.1. El llamador……,…… ……. 26
1.3.2. El tambor alegre …… 27
1.3.3. Las tonadas …… 35
1.3.4. La improvisación …… 37
1.3.5. La rueda …… 39
2. El Laboratorio, red informal de intercambio creativo …… 41
2.1. El Laboratorio y sus etapas …….. 41
2.1.1. Etapa A …… 42
2.1.2. Etapa B …… 48
2.2. Reversión fandango sentao *Eloa*…… 49
2.3. Reversión bullerengue sentao *Martina* …… 51
2.4. Reversión chalupa *Manuela*…… 53
3. Instalación bullerenguera ……. 55
Conclusiones Laboratorio …… 59
Bibliografía …… 60
Anexos …….. 61

Tabla de figuras

Figura 1. Carátula del disco Cantaoras. Alé Kumá, 2002 ……. 10

Figura 2. Carátula del disco Itinerario de tambores. María Mulata, 2006. …….. 11

Figura 3. Llego la Banda. Puerto Candelaria, 2005 …… 12

Figura 4. Carátula del disco Mucho Indio. Mucho Indio, 2012. …… 12

Figura 5. Carátula del disco Mitú, 2014 …… 13

Figura 6. Fotografía de Estefanía Caicedo. Cantadoras Afrocolombianas de Bullerengue. Editorial La Iguana Ciega. Bogotá. 2008 …… 15

Figura 7. Fotografía de Etelvina Maldonado. Cantadoras Afrocolombianas de Bullerengue.Editorial La Iguana Ciega. Bogotá. 2008 …….. 16

Figura 8. Fotografía de Eustiquia Amaranto. Cantadoras Afrocolombianas de Bullerengue. Editorial La Iguana Ciega. Bogotá. 2008 …… 17

Figura 9. Fotografía de Petrona Martinez. Tomada del libro Cantadoras Afrocolombianas de Bullerengue. Editorial La Iguana Ciega. Bogotá. 2008 …….. 18

Figura 10. Fotografía de Eloisa Garcés Ladeux. Tomada del libro Cantadoras Afrocolombianas de Bullerengue. Editorial La Iguana Ciega. Bogotá. 2008 …… 20

Figura 11. Fotografía de Etelvina Maldonado y Martina Balseiro. Cantadoras Afrocolombianas de Bullerengue. Editorial La Iguana Ciega. Bogotá. 2008. …… 22

Figura 12. Fotografía de manuela Torres. Tomada del libro Cantadoras Afrocolombianas de Bullerengue. Editorial La Iguana Ciega. Bogotá. 2008. …… 23

Figura 13. Tambor llamador y Tambor alegre. …… 25

Figura 14. Base rítmica 1 Tambor llamador en bullerengue sentao …… 26

Figura 15. Base rítmica 2 Tambor llamador en bullerengue sentao. …… 26

Figura 16. Entrada en Tambor llamador para bullerengue sentao. …… 27

Figura 17. Base en Tambor Alegre para bullerengue sentao. …… 30

Figura 18. Variación en Tambor Alegre para bullerengue sentao. …… 30

Figura 19. Base en Tambor Alegre para Chalupa. …… 30

Figura 20. Base en Tambor Alegre para Chalupa del Maestro Emilsen Pacheco. …… 30

Figura 21. Base en Tambor Alegre para Fandango …… 31

Figura 22. Base en Tambor Alegre para Fandango del Maestro Emilsen Pacheco. . …… 31

Figura 23. Repique corto 1 en Tambor Alegre para bullerengue sentao. ……. 32

Figura 24. Repique corto 2 en Tambor Alegre para bullerengue sentao. …… 32

Figura 25. Repique mediano 1 en Tambor Alegre para bullerengue sentao. …… 32

Figura 26. Repique mediano 2 en Tambor Alegre para bullerengue sentao. …….. 32

Figura 27. Repique mediano 3 en Tambor Alegre para bullerengue sentao. …… 33

Figura 28. Repique largo en Tambor Alegre para bullerengue sentao…….. 33

Figura 29. Cuadro de rítmicas bullerengueras …….. 34

Figura 30. Melodía o tonada tradicional de bullerengue sentao. ……. 35

Figura 31. Melodía o tonada tradicional de Chalupa. …… 36

Figura 32. Melodía o tonada tradicional de fandango…….. 36

Figura 33. Fotografía Duelo de tamboreros en el XVII Festival Nacional del bullerengue
Puerto Escondido, Córdoba. 2014. …… 38

Figura 34. Fotografía Duelo de tamboreros XXVII Festival Nacional del bullerengue. Puerto Escondido Córdoba. 2014. …… 39

Figura 35. Línea de bajo en piano para acompañamiento de fandango …… 50

Figura 36. Línea de bajo en piano para acompañamiento de bullerengue sentao. …….. 51

Figura 37. Variación rítmica tradicional del bullerengue sentao …… 52

INTRODUCCIÓN

El reconocimiento de la música tradicional del Caribe colombiano no es un fenómeno reciente, desde hace alrededor de 70 años viene desarrollándose un proceso de investigación, recopilación, exploración y retroalimentación de dichas músicas. En su mayoría este proceso ha sido realizado por antropólogos, sociólogos, etnomusicólogos, y documentalistas interesados no solo en la identificación, si no en la aceptación de Colombia como una nación pluriétnica y multicultural, tal como lo declara la Constitución político da 1991, la cual reconoce a Colombia como un país diverso a través de leyes como la Ley General de Cultura que organizó el Sistema Nacional de Cultura incluyendo la creación del Ministerio de Cultura, la Política Pública de Patrimonio que estableció un lineamiento para la gestión y protección del patrimonio cultural de la nación y la Ley del Espectáculo Público que formaliza, fomenta y regula la industria del espectáculo publico de las artes escénicas.

Este reconocimiento no ha sido exclusivo de la Academia (los académicos) es importante mencionar que dichas músicas también han obtenido gran atención y popularidad en el ámbito comercial. A partir de 1980 varios fenómenos influyeron en el boom de la revalorización comercial de las músicas tradicionales del Caribe. Cuando el mercado mundial comenzó a ampliar la variedad de categorías de clasificación por la variedad en la producción musical, se abrieron nuevos entes de producción y difusión. Mientras que las productoras con mas dominio o sea las *majors,* se transnacionalizaron, el surgimiento acumulado de varias productoras independientes (*indies*), y la autoproducción hecha por los mismos músicos se hicieron cada vez mas evidentes. Es decir la producción dejó de ser un asunto exclusivo de las [1]*majors,* ni inaccesible para las minorías del mercado.

La globalización como fenómeno económico es parte importante de estos procesos de transformación. Desde finales del Siglo XIX con la invención del fonógrafo en 1877 por Thomas Alba Edison, el primer instrumento para reproducir y grabar sonidos, y la invención del gramófono en 1889 por Emile Berliner el cual permite escuchar discos para el consumo publico, se dio paso a una nueva fase en la mirada de la globalización, las industrias del consumo musical comenzaban a consolidarse. En el Siglo XX los medios importantes fueron la radio y las casas disqueras que empezaban a nacer en Latinoamérica. Si bien la globalización no es algo reciente, uno de los factores cuya repercusión ha sido relevante para este nuevo siglo ha sido la digitalización, esta es apenas una de las herramientas mas evidentes y efectivas con las que el mercado funciona hoy en día, las redes sociales como Facebook, Twitter, Soundcluod, MySpace, Bandcamp, Reverbnation, Itunes, Spotify, Deezer por mencionar algunas han potenciado los medios de producción y transmisión de las músicas locales, reemplazando el uso de radio como medio difusor o de una casa disquera como medio de difusión y representación.

En Colombia una de las casas disqueras mas importantes fue Discos Fuentes especializada en música tradicional y popular del género tropical y folclórico, se fundo el 28 de Octubre de 1934 es la más antigua de Colombia y una de las más antiguas de Latinoamérica.
En 1954 la empresa se trasladó a Medellín y se inició lo que se considera la época de oro de la empresa cuyas jornadas de trabajo eran intensas grabando la música popular que agentes de la empresa buscaban por todo el país consiguiendo así tener un catalogo que contiene las principales expresiones musicales colombianas y constituye uno de los patrimonios culturales del país. En 1960 Discos Fuentes prensó el primer disco con sonido estéreo producido en Colombia con la grabación del clásico Navidad Negra interpretado por "Pedro Laza y los pelayeros".[2]

[1] Se conoce como a las ***majors*** a las cuatro compañías discográficas que lideran el mercado mundial de la industria musical, como también a los grupos y artistas que pertenecen a ellas.

Fuentes también cobijo a varios de los artistas que catapultaron los sonidos locales del Caribe haciéndolos populares en el ámbito internacional, algunos de estos artistas fueron: La "Niña" Emilia, Irene Martínez, Lucho Bermúdez, Joe Arroyo, Los corraleros del Majagual entre otros.

La efervescencia tropical de la nación tuvo su nicho en las principales ciudades del caribe y en Medellín. Sin embargo la capital no se quedó atrás, Bogotá también fue testigo del activo movimiento de las músicas del caribe de tal manera que ahora es una de las ciudades con más propuestas musicales y creativas que trabajan con las músicas del caribe reinterpretándolas y generando su propia música local

Así que después de más de medio siglo de efervescencia tropical, no es extraño que a partir de Marzo de 2013 Bogotá sea incluida en la Red UNESCO de *Ciudades creativas de la Música*, la cual incluye a Sevilla, Bolonia, Gante y Glasgow. Esto ofrece a la ciudad la posibilidad de jugar un rol como centro de excelencia creativa, apoyando y recibiendo apoyo de otras ciudades para cultivar su propia economía creativa. Mario Galeano, bajista y director del Frente Cumbiero y Ondatrópica, dice al respecto: [3]"En un giro radical, Bogotá paso de ser una ciudad sin ancestro tropical a convertirse en el centro de experimentación tropicalista por excelencia de Colombia. Esa evolución habla de una ciudad dinámica que ha acogido las diferentes influencias externas e internas, logrando sostener así la escena local y, a la par, posicionarla en el ámbito internacional.". Si bien la tropicalización de Bogotá no fue precisamente un proceso inmediato, lo importante aquí es ver como poco a poco y con la aparición de diferentes artistas, y por consecuencia, pequeños sellos independientes la industria local se ha ido fortaleciendo, creando lazos entre los mismos gestores y músicos y visibilizando a Colombia como una potencia en el mercado internacional.

Dentro de la amplia y variada oferta musical bogotana, las músicas tradicionales han encontrado un nicho de crecimiento, allí se puede encontrar el bullerengue, baile cantao tradicional del [4]Eje del Caribe Occidental Colombiano y primer objeto de estudio y observación de este proyecto. Mi primer encuentro con el bullerengue se dio en agosto de 2007 durante un taller de Bullerengue realizado en la Facultad de Artes ASAB, dirigido por el maestro bullerenguero Emilsen Pacheco, cantador, tamborero y bailador de San Juan de Urabá en el departamento de Antioquia. El taller fue primordial para establecer contacto directo con el género y para aprender a tocar los tres aires propios del bullerengue, los cuales de reducen a tres bases rítmicas fundamentales: bullerengue sentao, chalupa y Fandango. La metodología desarrollada por Pacheco, fue práctica, orgánica y directa, él solía decir: "sabes tocar, pon la mano en el tambor". Después de este taller decidí acercarme más al Bullerengue, razón por la que asistí en el mismo año al Festival /Reinado Nacional del Bullerengue en Puerto Escondido, en el Departamento de Córdoba.

El acercamiento al bullerengue propició el desarrollo de procesos de intercambio musical entre Bogotá y parte del caribe, así es que en el año 2009 nació Aguasalá, una agrupación de 7 mujeres bogotanas con un primordial interés por las tradiciones musicales del Caribe Colombiano. El grupo se reúne a participar en actividades culturales, lo que hace surgir en ellas el interés de seguir contribuyendo en la participación que ha tenido la mujer en la música, con la intención de hacerla más notoria, para así lograr difundir y mostrar, de manera sensible, responsable y profesional, la música y, en parte, las costumbres de este litoral.

El acercamiento de las mujeres de Aguasalá hacia el bullerengue se dio a través de la asistencia a los festivales mas reconocidos del genero:

[3] Galeano, Mario. Bogotá Ciudad de la Música, Apuntes para una cartografía sonora de la Ciudad. Pág. 27. (2012)

[4] http://www.territoriosonoro.org/CDM/tradicionales/pages/index

- Festival Nacional de Tambora en San Martín de Loba, Bolívar (9 al 11 de noviembre de 2012)/Ubicado a orillas del Río Grande de la Magdalena, San Martín de Loba
- XX, XXI, XXIII Y XIV Festival/Reinado Nacional del Bullerengue. Puerto Escondido-Córdoba, Junio 24-27 de 2008, 2009, 2011 Y 2013)
- Festival Nacional de Gaitas , (San Jacinto ,Bolívar)
- Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene (Ovejas, Sucre)(2008, 2010,2012)
- Festival Nacional del Bullerengue (Necoclí, Antioquia 2013)

Aguasalá viene desarrollando un proceso de creación artística desde hace 5 años, a partir de la riqueza rítmica propia del Caribe, dando como resultado su primer álbum discográfico llamado "*PALPITAR*" el cual incluye 10 canciones, 9 de ellas compuestas por sus integrantes, además de un arreglo que reúne tres versiones de una tonada muy popular para el bullerengue llamada "Macaco".
"*PALPITAR*" se grabó en los estudios de Loop-Live en Bogotá en Abril del 2011, y
fue producido por Joel Hamilton, reconocido productor estadounidense radicado en Brooklyn.
Aguasalá hace parte de un amplio espectro de bandas de la escena local capitalina que vienen haciendo *"bulla"* con diferentes géneros de la música del caribe, como Curupira, María Mulata, Ale-kumá, La Rueda, La 33, Frente Cumbiero, Ondatrópica, Bomba Estéreo, La Makina del Caribe, los Pirañas entre otras.
Estas bandas se consolidan gracias a que están comunicando un mensaje diferente de lo que es la música colombiana, un mensaje consecuente con las herramientas que la modernidad nos proporciona, un ejemplo de la escena local actual son Los Pirañas quienes denominan su música como ruido tropical.

El intercambio de saberes entre las integrantes de Aguasalá fue una de las razones para la conformación de dicho espacio, es decir para el estudio practico del bullerengue. Este espacio se convirtió para mi no solo en el primer espacio de aprendizaje y creación colectiva, si no en el principal espacio de reflexión para entender ¿Por qué me atrae el bullerengue? Y ¿Por qué considero importante su difusión?.

Parte vital de este proceso de comprensión hacia lo que significa el bullerengue fueron los siguientes viajes realizados al Caribe, el paso durante 5 años por Puerto Escondido (Córdoba) al Festival-Reinado Nacional del bullerengue, así como el paso por otros pueblos bullerengueros como Arboletes, San Juan de Urabá y Necoclí, hizo que cada visita fuese mas enriquecedora y reveladora pues cada viaje me aproximaba mas a una visión clara y nítida de lo que significa el bullerengue como música y como manifestación socio-cultural. Antes de que el oído llegue a ser penetrado por el encanto del bullerengue, otros sentidos son afectados por el hechizo del Caribe: las imágenes que genera el bullerengue son brillantes y cautivadoras, su paisaje se pinta con el azul del inmenso mar que adorna a Puerto Escondido y que alimenta las letras de las tonadas bullerengueras. Verde, amarillo, rosa, rojo, naranja , morado y demás colores intensos que atraviesan el Caribe en toda su naturaleza, sus aves, sus peces, su flora y fauna, sus alimentos, las frutas frescas que cada mañana alivian la resaca que deja una rueda que te consume hasta el amanecer. Y el color mas fuerte de todos , el negro fuerte y poderoso que cubre las pieles de las familias bullerengueras que año tras año asisten a los Festivales, el negro que habla de sus raíces africanas.

Este conjunto de elementos propician el intereses por la realización de una propuesta creativa que se relacione con el bullerengue.

El momento cultural que Bogotá esta atravesando actualmente, es un momento de transformación y renovación, pues si hoy en día resulta más interesante para los músicos explorar, crear e intervenir sus canciones, temas, ideas con músicas colombianas en vez de usar sonidos extranjeros o "ajenos", lo interesante será ver como se abordan estas músicas considerando que el dinamismo musical capitalino no solo se alimenta del Caribe sino de diferentes sonidos locales emergentes de otras regiones del país. También será importante entender que aunque estas tendencias culturales son aparentemente un camino fácil de seguir, es decir, por el hecho de incluir una gaita, un tambor alegre, o unas maracas a un formato (moderno, urbano, diferente, electrónico) el asunto ya se "Folclorizó" o "fusionó", nuestras ideas y concepciones musicales podrán fortalecer la escena cultural solo si entendemos que en la diferencia y la originalidad de nuestra propuesta esta la respuesta.
Un ejemplo para comprender esta idea lo encontré en el marco del componente académico de la última edición del Festival Colombia al Parque 2014 donde Aguasalá fue seleccionado como grupo ganador, y el músico , compositor y director de Puerto Candelaria Juancho Valencia dictó un interesante taller llamado [5]"Soluciones a la Nueva Música Colombiana" donde decía lo siguiente : "Cual es la responsabilidad mía como músico?, tenemos una profesión totalmente subjetiva en todos los aspectos entonces quien pone orden en esa subjetividad?, no hay orden, yo creo que a nosotros nos toca ordenar; o sea como definir que esos parámetros funcionen dentro del estilo, porque si lo dejamos a la deriva hay una tendencia que no la estoy diciendo yo, suceden en el mundo, los grupos empiezan a repetirse." [6]
Lo vital aquí fue aquello de la responsabilidad del músico, es decir con que criterio y que concepto estoy realizando mi producto.

Por ejemplo, géneros como la Cumbia, el Porro e incluso la champeta, definidos así por su éxito comercial, son en sus orígenes ritmos tradicionales que se fueron construyendo y transformado por las dinámicas del mercado y del mundo globalizado convirtiéndose en tendencias culturales y de consumo. Sin embargo, como objeto creativo tienen mas de una "rama de donde tejer" que no siempre es la primera que se ve, la tendencia. Como percusionista nace y se consolida en mi la inquietud de abordar las músicas tradicionales desde la experimentación, la intervención y la aplicación de elementos musicales ajenos a su tradición. El espacio, método de estudio y creación para tal labor fue el "Laboratorio Creativo" , se estableció que el elemento inicial y primordial de experimentación fuese el ritmo y la búsqueda sonora a través de sus posibles variantes. Este trabajo tuvo como objeto de estudio los tres ritmos pertenecientes al bullerengue mencionados anteriormente: bullerengue sentao, chalupa y fandango.

Es importante mencionar que la búsqueda no es netamente musical ya que a través del sonido del laboratorio se quiere generar una conciencia y una reflexión necesaria para el fortalecimiento de una nueva generación de músicos innovadores y canalizadores de cultura para la sociedad, que consideren la articulación de la tradición y la modernidad como lenguajes creativos. " […] según Erlmann la música tienen un papel preponderante en el proceso de movilización cultural espectacular generado por el momento globalizador de finales del Siglo XX y por tanto un factor cultural crucial en la construcción de la modernidad." - [7]

Por tanto el aprendizaje de los ritmos tradicionales del Caribe colombiano y su reconocimiento como una raíz de saber ancestral a partir de la cual se desarrolle la construcción creativa resulta sustancial para el Laboratorio Creativo, lo interesante de encontrar una raíz , será tejer a partir de ella.

---

[6] Valencia, Juancho. Taller "Soluciones a la Musica Colombia" Festival Colombia al Parque. 2014

[7] Ochoa, Ana Maria. "Músicas locales en tiempos de globalización". 2002

OBJETIVO GENERAL:

Crear un espacio no convencional de interacción y reflexión llamado “Laboratorio Creativo” donde músicos académicos y empíricos desarrollen nuevas herramientas de interpretación a partir del bullerengue

OBJETIVOS ESPECIFICOS:

Propiciar el interés en medios académicos de una propuesta de proceso creativo, a través del reconocimiento de los elementos propios del bullerengue como un elemento diferenciador a nivel competitivo profesional.

Explorar las posibilidades rítmicas y tímbricas que ofrecen los instrumentos propios del formato tradicional del bullerengue para poder aplicarlas a instrumentos de otros formatos musicales.

Exponer los resultados del Laboratorio Creativo en un espacio publico para analizar y debatir el proceso vivido fomentando así procesos de reflexión creativa.

INSTALACION LABORATORIO CREATIVO
Modernidad y tradición

Curiosidad e inquietud son los motores que dieron la iniciativa a este experimento cuyo primer objetivo era tener un espacio permanente de creación e interacción con el bullerengue, diferente a los espacios que el dinamismo cultural de la capital ya ofrece, por eso creo el laboratorio como un espacio que se instala alternativamente para la experimentación bullerenguera.

Es común que por los fenómenos comerciales la música se sistematice y se etiquete con lo que se conoce como géneros; estos nacen una vez son aceptados naturalmente por una comunidad , el laboratorio nace precisamente como un espacio para propiciar el estudio del bullerengue reconociendo los elementos musicales que lo componen como herramientas para la creación de una nueva propuesta sonora que cuestione e indague los patrones establecidos por el género tradicional.

El propósito del Laboratorio es cuestionar los limites que aparentemente establecen las tradiciones musicales del caribe y como a través de su relación e integración con otros elementos musicales de la Academia se logra reinterpretar su significado, uso y trascendencia en la formación musical de los interpretes académicos. Se trata de la labor de crear un espacio no convencional para el reconocimiento y la interacción del bullerengue, y que además sea fiel a las dinámicas que la tradición enseña. Uno de estas dinámicas es "La Rueda" como su nombre lo dice parece un juego, y efectivamente lo es. Es un espacio, mejor dicho es un circulo que se forma cuando hay bullerengue cuyo propósito es relacionar a quienes están en ella. Mas adelante profundizaremos en ese tema. Por ahora solo hay que entender que el laboratorio es pues, nuestra "rueda", es decir que se define como un espacio de libre construcción creativa e interpretativa donde a través de la experimentación de formatos, roles, rítmicas y armonías propias de la tradición bullerenguera se generen nuevas propuestas sonoras.

¿Como?

Esa sensación de incertidumbre cuando se va a iniciar un proceso donde realmente no se sabe que va a pasar es genial, en un principio de lo único que tenia claridad y de lo único que tenia certeza era que me iba a reunir por lo menos tres veces por semana con amigos y desconocidos, bullerengueros y músicos de otros circuitos musicales para jugar con los tres ritmos que conforman la familia del bullerengue, el bullerengue sentao, la chalupa y el fandango.

¿Quiénes se someten al LAB?

Músicos académicos y empíricos con o sin ningún tipo de experiencia frente al bullerengue y que por supuesto estuvieran interesados en someterse a un espacio de creación nuevo para ellos.

Proceso:

El proceso comenzó con un estudio de campo de los referentes mas importantes para la escena bullerenguera en Bogotá y parte de la costa, esto con el propósito de tener claridad de que tipo de exploraciones ya se estaban haciendo en el genero de interés. Aquí encontré que hay una amplia variedad de material en Internet, desde documentales, hasta videos de las presentaciones de los grupos tradicionales en los Festivales Regionales, pasando por Entrevistas a las figuras mas reconocidas del genero, así como varias producciones discográficas concebidas tanto en Bogotá como en la Costa Caribe. Uno de los documentales de mas relevancia para este trabajo fue "Bulla y Silencio" producido por Urian Sarmiento, músico e investigador de la agrupación Curupira y líder del colectivo "Sonidos Enraizados".
Otro componente importante fue estar en contacto con todo el circuito bogotano bullerengue que cada día crece mas. La asistencia constante a ruedas fue enriquecedora pues como mi mente estaba en modo

reflexión, siempre tenia nuevas ideas par aplicar al laboratorio después de cada rueda. De este circuito de ruedas en Bogotá tengo varias grabaciones de audio que también me proporcionaban nuevas herramientas de inspiración y creación, para ser mas especifica, de cada rueda me llevaba una selección de temas, los uqe mas me habían gustado, o los que mas quedaban sonando en mi cabeza eran los que elegia para llegar a casa y estudiar. Desde los repiques de tambor, hasta las melodías y por supuesto el texto, que en el caso del bullerengue es mas común escuchar a los bullerengueros hablar del verseador o la verseadora.

Así fue que comencé a realizar una guía sencilla para poder usar como herramienta para los participantes del Laboratorio. La primera guía la llame "Árbol rítmico bullerenguero", hay un árbol para cada ritmo, y se título árbol porque comienza desde la raíz, es decir, desde la partícula rítmica mas sencilla que tiene el bullerengue, luego establece unas bases sencillas así como sus respectivas variaciones. Seguido a las bases vienen los repiques del Tambor Alegre los cuales están separados desde repiques cortos que comprenden apenas un compas de duración, luego vienen los repiques medianos que comprender 4 compases de duración y finalmente están los repiques largos, o frases largas que se extienden desde 8 hasta 16 o X cantidad de compases, según el tamborero. Esta etapa de transcripción se valió de la larga lista de capturas de audio que he venido recopilando en los últimos cinco años asistiendo a Festivales de Bullerengue. También hay varios discos producidos por los mismos grupos tradicionales que fueron de gran ayuda.

En cuanto a las tonadas no fui tan estricta en la transcripción, si bien me dedique a hacer un mapeo general de tonadas que cubriera varias de las poblaciones bullerengueras, la afinación no temperada de este tipo de músicas dificultó este proceso, demostrando y comprobando que quizá poner la melodía en un pentagrama no iba a ser la manera mas practica y consecuente con mis principios de hacer que los músicos participantes del laboratorio comprendieran la esencia del bullerengue. Otro motivo que detuvo este proceso fue que el Árbol rítmico parecía ser ya materia prima suficiente para empezar una etapa de creación solo con instrumentos de percusión.

Con dicho material didáctico elaborado arrancó el Laboratorio, pero antes de entrar en materia con este proceso será importante comenzar a profundizar en los elementos característicos del bullerengue tanto socio-culturales como musicales y también hacer un mapeo de cuales son las figuras en la escena musical que dan sentido e inspiración al propósito y al nacimiento mismo del Laboratorio.

El Ministerio de Cultura dentro del Plan Nacional de Música realizó en el 2007 una cartografía de practicas musicales en Colombia, esta publicación que encontramos en la pagina web www.bibliotecanacional.gov.co se elaboro gracias al valioso archivo de músicas tradicionales que posee el centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional, correspondiente a unas 1000 horas de grabación de músicas tradicionales de todo el país , logradas, la mayoría de ellas, entre 1980 y 1985. [8]

En la pagina se dice al respecto: "Pretender un mapeo de las prácticas musicales bajo la condición histórica de actualidad y movilidad nos obliga a comprender las músicas en nuestro país como expresiones ágiles, dinámicas, capaces de ser apropiadas y de apropiarse territorios, instrumentos, repertorios, escenarios, técnicas, tecnologías, todo cuanto sea necesario para enfrentar el reto diario de mantenerse vigentes, de circular. " Y precisamente de eso se trata este proyecto, de potenciar ese proceso donde músicas con tales capacidades de extensión y apropiación sigan teniendo vigencia, vitalidad gracias a algún tipo de reinterpretación..

Las ejes regionales que la cartilla maneja se han denominado así:

Músicas Caribe Oriental
Músicas Caribe Occidental
Músicas Isleñas
Músicas Pacifico Norte
Músicas Pacifico Sur
Músicas Andinas Sur-oriente
Músicas Andinas Centro-sur
Músicas Andinas Nor-occidente
Músicas Llaneras
Músicas de frontera

El bullerengue hace parte de las Músicas del Caribe Occidental, uno de los ejes regionales más complejos debido a la gran variedad de formatos instrumentales y músicas tradicionales que circulan en un marco geográfico relativamente pequeño, configurado por los departamentos de Córdoba, Sucre, Bolívar, Magdalena y Cesar. Son prácticas musicales tradicionales bien diferenciadas entre sí pero que a su vez comparten territorios, instrumentos y comportamientos (roles instrumentales) que configuran una apretada trama de sonoridades en esta región de la costa Atlántica de Colombia. Dichos formatos son:

Tambora, Son de Negro y Baile Canta'o, Millo (Conjunto de Cañamilleros), Gaitas (Conjunto de gaita larga y de gaita corta) y Bandas.

•Son de Negro y Baile Canta'o

Al igual que la Tambora, esta práctica se caracteriza por canto con alternancia solista-coro con acompañamiento de palmas y percusiones instrumentales. Aunque se pueden ubicar varias diferencias entre sí, los formatos de Tambora, Son de Negro y Baile Canta'o podemos considerarlos como símiles.

Su formato instrumental es:

Voz y coros (cumpliendo un rol de líderes melódicos) Además en Son de Negro: Tambor Alegre, Palmas y Guacharaca Además en Baile Canta'o: Tambor Alegre, Tambora, Maracas o Guacho (también llamado Guache)

[8] las cartografías fueron desarrolladas por cada uno de los investigadores de los ejes: músicos e investigadores conocedores por años de las músicas y regiones.

El predominio territorial de este formato instrumental está en el sector del Canal del Dique y por el litoral Atlántico en poblaciones con predominio afrodescendiente, hasta el Golfo de Urabá.

En este formato se interpretan con mayor regularidad ritmos o toques (géneros) de: Chalupa, Son de negro y Bullerengue.

La música experimental y creativa

Para hablar del laboratorio hay que hablar de lo que ocurre en él, la experimentación como medio musical de creación. Música experimental es un término introducido por John Cage en 1955. Según Cage, un hecho experimental es aquel que produce resultados no previsibles. En un sentido más amplio también se refiere a la música que busca desafiar las nociones preestablecidas de qué es la música

" En esta música no hay nada más que sonidos: sonidos que han sido escritos y sonidos que no lo han sido. Los que no lo han sido parecen silencios en la música escrita y abren el camino de la música a aquellos sonidos que se producen en un entorno físico. Es una apertura que existe también en la escultura y en la arquitectura contemporáneas. Los edificios de cristal de Mies Van der Rohe o cuando se contemplan las construcciones en tela metálica del escultor Richard Lippold es inevitable que se vean otras cosas, incluida la gente, si es que hay personas en ese momento. No existen el espacio vacío ni el tiempo vacío, siempre existe algo que ver, algo que oír. Se tiene que escoger. Si no se quieren abandonar los intentos de controlar el sonido se podrá complicar la técnica musical tendiendo a aproximarse a las nuevas posibilidades y a la nueva conciencia. O bien, se podrá abandonar todo intento de controlar el sonido, quitarse el sonido de la cabeza y ponerse a descubrir medios que consientan a los sonidos el ser ellos mismos, en vez de ser el vehículo de las teorías humana o expresión de los sentimientos del hombre. "

John Cage[9]

Discografía y producción local

Este proceso de búsqueda donde encuentro bullerengue en distintas partes pero difícilmente uno cuya practica e interpretación se distancie de lo tradicional y/o convencional, hace que mi curiosidad por experimentar nuevos métodos de intervenir el bullerengue florezca mas. "Esperar un resultado no previsible" como Cage fue uno de los fundamentos mas importantes a la hora de poner en marcha en Laboratorio.

Sin embargo existen claros referentes de producciones discográficas que ayudaron a darle sentido a este trabajo de grado. Desde mi experiencia en la escena independiente, y en cuanto a producción musical respecta hay dos tipos de Discos con influencia Caribeña que son importantes de mencionar. Por un lado están estos discos que conservan un carácter raizal ya sea por que en ellos participen figuras reconocidas del folclore o porque simplemente la dirección artística y conceptual del proyecto lo quiere así.

Comencemos por mencionar algunas de las producciones discográficas que hacen parte de ese primer grupo y que desde la capital lograron tener impacto y relevancia para la música tradicional del Caribe. El primero en la lista es "Alé kumá Cantaoras" un hermoso disco que vio la luz publica en el 2002 y que además de reunir a varias figuras reconocidas del folclore colombiano, es vital referente para este trabajo de grado pues es un disco que toma riesgos en cuanto al formato musical.

[9] http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_experimental (2014)



Figura 1. Carátula del disco Cantaoras. Alé Kumá, 2002.

Leonardo Gómez Jattin es la mente creativa detrás de este proyecto junto a Freddy Henríquez, pianista y percusionista con quien se conoce en la Academia Superior de Artes de Bogotá y con quien fundo Alé kumá. Leonardo Gómez Jattin comenta en una entrevista lo siguiente: "En una entrevista radial comentamos junto a Freddy que este era el álbum del que mas nos sentíamos orgullosos, casi podría decir que es lo que mejor he hecho en toda mi vida , es un disco que tiene diez años y que todavía sigue tan fresco y tan vigente y creo que es punto de referencia para muchas personas. Fue un álbum muy cuidado, también tuvo la buena fortuna de contar con un presupuesto que permitía que el álbum técnicamente fuera suficiente, y creo que el aporte colectivo tanto de figuras importantísimas como Etelvina Maldonado, Paulina Salgado "Batata" o los músicos que estábamos en ese momento haciendo con tanta pasión ese proyecto hicieron que el resultado fuera muy satisfactorio ".[10]

Aunque aun no hemos entrado en materia técnica del bullerengue, es importante mencionar que las músicas tradicionales de los Litorales normalmente manejan formatos de voces, percusiones y en ocasiones vientos. Sin embargo "Alé kumá Cantaoras" propone un formato exquisito que integra instrumentos de otras tradiciones tales como el piano y el contrabajo, una propuesta arriesgada e innovadora que sugiere nuevos caminos para la música colombiana, por lo cual se convierte en referente vital para el desarrollo de este trabajo de grado.

El periodista Hector Cañón Hurtado cuenta en una publicación de la Revista Diners una anécdota interesante a cerca del proceso y la experiencia en el estudio de grabación: " Paulino Salgado el legendario Batata III apuró otro ron. Nadie en el estudio imaginaba que le quedaban apenas dos años de vida. El viejo percusionista de San Basilio de Palenque estaba bebiendo a escondidas durante la grabación del disco Cantaoras de Alé Kumá. No soportaba el frío de otro enero bogotano. Empezaba el 2002.Su cómplice en la parranda camuflada era Etelvina Maldonado. "Pa´ calentar el galillo" decía la bullerenguera de Santa Ana de Bolívar. Era una de las cuatro cantaoras invitadas para la grabación del primer disco de Alé Kumá, una propuesta de encuentro musical entre los litorales y la ciudad, liderada por el pianista Freddy Henríquez y el contrabajista Leonardo Gómez, quienes se habían conocido diez años antes en la Escuela Superior de Artes de Bogotá. Benigna Solís, de Guapi (Cauca), Martina Camargo, de San Martín de Loba (Bolívar), y Gloria Perea, de Carmen de Atrato (Chocó), acompañaban a la pícara Etelvina en esa aventura musical en un estudio del norte bogotano.

[10] https://www.youtube.com/watch?v=UmnTeDGMv_Q (2014)

A pesar de la experiencia de estas leyendas del folclor colombiano, el nerviosismo reinaba. A excepción de Gloria Perea, ninguna había grabado nunca. El ron fue calentando ese primer día de grabaciones. Al amparo de sus calores, Batata y Etelvina hicieron unas memorias fúnebres del folclor caribeño. El marimbulero Simancongo, otra leyenda de la música caribeña, fue el primero de una nostálgica lista de finados queridos. El disco tiene ya cinco años en el mercado y varios miles de copias vendidas.

Este disco no fue el único que hizo de Leonardo Gómez Jattín una figura importante para la Música actual, luego de este proyecto nació un nuevo disco llamado "Itinerario de Tambores"; aquí el trabajo fue de la vocalista y compositora Diana Hernandez bajo el nombre artístico de Maria Mulata. Diana se enamoró del bullerengue a través de la voz de Etelvina Maldonado en canciones como '¿Por qué me pega?' Y empezó empezó a estudiar el bullerengue en serio cuando Gómez la invitó a hacer coros en las presentaciones de Alé Kumá. Fue cuando se inscribió en el festival de Puerto Escondido(2005). Y se fue un mes antes en un periplo de preparación; acompañada por Gómez partieron de Cartagena donde Etelvina le transmitió todo lo que pudo. De ahí pasaron a María La Baja (Bolívar), Arboletes, Necoclí, Turbo (Antioquia) y Puerto Escondido.

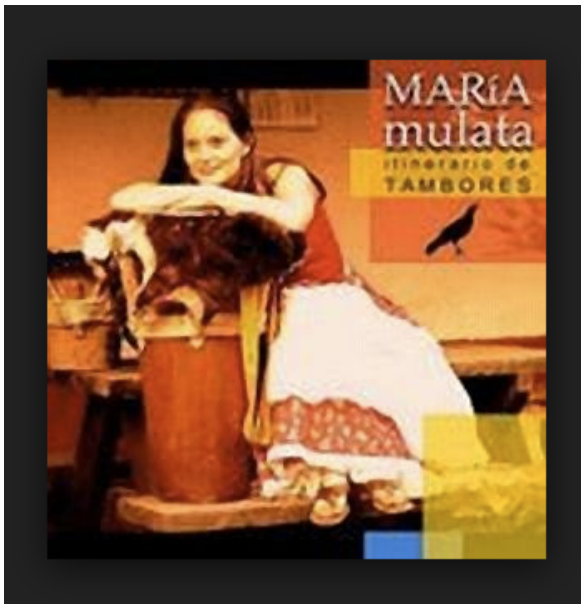


Figura 2. Carátula del disco Itinerario de tambores. Maria Mulata, 2006.

De toda esa experiencia quedaron horas de grabaciones (algunas históricas). Por eso el álbum de María Mulata es doble, porque el primer CD trae los cantos de Diana y su grupo y el segundo o 'lado B', (como lo llama ella)trae todo el registro documental de las ruedas de bullerengue en las que participó con las cantadoras durante aquel viaje inolvidable que la transformó en cantadora. María Mulata, el grupo dirigido por Diana Constanza Hernández, fue escogido para participar por Colombia en la competencia folclórica del Festival de la Canción de Viña del Mar 2007, con la canción 'Me duele el alma', compuesta por Hernández y Leonardo Gómez (de Alé Kumá). La participación se definió cuando Gómez envió la canción de María Mulata presente en el disco 'Itinerario de tambores' a la organización la cual les notificó que habían sido seleccionados en la modalidad folclórica del Festival.

Ahora mencionemos esos discos y esas agrupaciones que si bien tienen un interés en las músicas tradicionales, tratan de llevar su propuesta a otros niveles en cuanto a producción y comercialización se refiere. Cabe resaltar que los discos presentados a continuación también son referentes vitales para el

desarrollo de este trabajo; no solo por los productos musicales como tal si no por lo procesos de pre-producción y conceptualización que cada una de las mentes creativas detrás de estos proyectos planteó.
El primer referente importante en términos de creación e innovación será Juancho Valencia, músico y compositor líder de puerto Candelaria, agrupación que hoy en día cuenta con cuatro producciones discográficas, de las cuales la segunda "Llego la banda" lanzada en 2006 es la que captura mi atención.

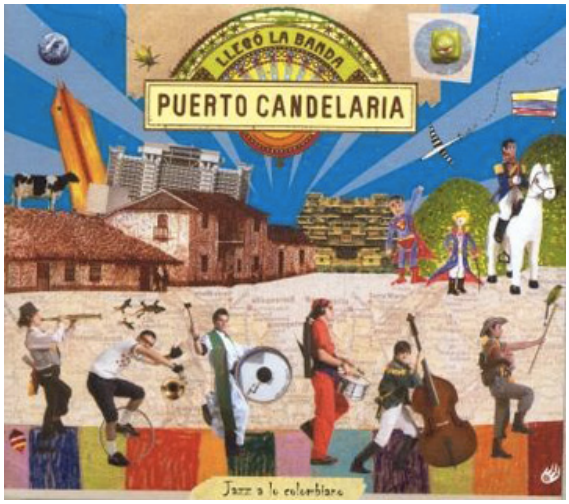


Figura 3. Llego la Banda. Puerto Candelaria, 2005.

Si bien en este disco hay visos de ritmos tradicionales como Porro, Bambuco y Cumbia, la utilización de estos va mas allá pues desde el aspecto armónico y orquestal empiezan a jugar con elementos nuevos y de otras músicas como el Jazz.

Otro músico importante para la revolución de la escena musical independiente es Teto Ocampo músico con una amplia trayectoria en músicas comerciales y populares colombianas que hizo parte de la Provincia agrupación que acompaño a Carlos Vives en importantes producciones como "El Amor de mi Tierra". Actualmente tiene nuevos proyectos como "Mucho Indio" y "Hombre de Barro".



Figura 4. Carátula del disco Mucho Indio. Mucho Indio, 2012.

Tuve la oportunidad de asistir a un concierto privado de Hombre de Barro donde acompañan a Ocampo, Urian Sarmiento en la percusión y Juan Manuel Toro en el Violonchelo. El objetivo de este proyecto musical es tocar melodías Indígenas, Nazca y Zenú, claramente con una nueva interpretación, es decir una especie de re-versión; un ejemplo de esto es el formato que proponen el cual usa instrumentos diferentes a los que la tradición Indígena utiliza.

Finalmente uno de los discos mas recientes que aporto como alimento creativo a este trabajo fue "Balnear" de la agrupación Mitú dirigida por Julián Salazar guitarrista de la agrupación también reconocida Bomba Estéreo



Figura 5. Carátula del disco Mitú, 2014.

Al respecto Julián Salazar cuenta lo siguiente: "…Con Balnear estaba pensando en tener un concepto un poco mas definido, en haber superado esa etapa de acoplamiento y poder dirigir un poco la banda hacia algo más definido, seguirlo y tratar de profundizar en el, y en este caso de lo que se trata Balnear es de recrear un poco o tener una banda sonora de cuando se va a un sitio de recreo vacacional de clima cálido y en el cual se llevan a cabo actividades de ocio, de veraneo, de vacación, un tiempo fuera de la rutina del trabajo. No necesariamente un tiempo de fiesta, mas bien un tiempo de descanso en el cual se hacen diferentes actividades de ocio". "…en otra canción pudimos contar con la participación de Teresa Reyes Salgado cantante de la Alegres Ambulancias y el resultado con ellas fue profundamente grato al poder dirigirla y no se creo que para ella también fue al principio un poco extraño pero una vez vio de que se trataba se logro una ejecución vocal y un registro vocal tremendamente grato."[11]

[11] Comentario- Detrás del álbum (Bonus track) http://www.deezer.com/album/7718264

1. APROXIMACIONES AL BULLERENGUE

1.1 El Origen

Todo lo que de África ha llegado a nuestras tierras, ha sabido plantar su raíz en la cultura de los pueblos y por supuesto en la música; en el caso del bullerengue, el ritmo es la raíz. Los negros que llegaron a nuestro continente estuvieron bajo el régimen absurdo de la esclavitud, por eso mismo es increíble ver cuanto ha florecido el bullerengue incluso bajo dichas circunstancias históricas. Para comprender como nace y se difunde el bullerengue no esta de mas escudriñar un siglo atrás en la historia del Caribe para dimensionar lo valioso de su supervivencia y perdurabilidad hoy en día.

La orden del 9 de Enero de 1573 dice **"**El cabildo ordenó que ningún negro ni negra, se junten a cantar y bailar por las calles con tambores, si no fuera en la parte donde el cabildo lo señalare y allí se les dé licencia para que puedan bailar, tañer y hacer sus regocijos, según sus costumbres hasta que se ponga el sol y no más, si no fuere con licencia de la justicia.**"**[12]

Esta cita nos da una visión de cual es el origen del bullerengue y de sus inconfundibles raíces africanas. Al parecer, la conexión directa con África se encuentra en Guinea en una practica de baile y música conocida como Calenda, y es que el bullerengue antes que todo es una baile, es movimiento y sonido en relación directa y recíproca. Como tamborera he experimentado la sensación de que el bullerengue no esta completo si en frente tuyo no hay una bailadora siendo cortejada por un bailador, que a su vez como pareja estén cortejando al tambor alegre que responde incesante a los versos del cantador. Y es que la música y la danza eran prácticas tradicionales para las comunidades africanas que fueron capturadas de su tierra natal y traídas al ardiente trópico colombiano.

El origen del bullerengue se da en el canto del negro, del esclavo. Los cabildos, espacios donde se les permitía tocar y cantar hasta que la orden superior lo dijera, fueron un punto importante para el desarrollo de la dinámica grupal musical. Gran parte del desembarco de esclavos se dio en Cartagena de Indias, sin embargo durante el Siglo XX la depresión económica desplazó muchos negros hacia el sur del Caribe, especialmente a Córdoba y a toda la región costera de Antioquia en el Urabá. Ya afuera de los marcos esclavistas y en plena libertad cimarrona los negros seguían realizando sus prácticas de canto y baile, es decir sus fiestas, en ese entonces con un poco más de libertad, estas fiestas podían durar incluso semanas.

El predominio territorial de este formato instrumental está en el sector del Canal del Dique y por el litoral Atlántico en poblaciones con predominio afro descendiente, hasta el Golfo de Urabá y parte de Antioquia. Estamos hablando de poblaciones como: Santa Lucía, Repelón, Manatí, Calamar, Gamero y Palenque. El asentamiento de negros en el Canal del dique es importante, pues según cuenta el bullerenguero Emilsen Pacheco, su familia llegó de Barú con el bullerengue en la garganta y en la piel, sin embargo llego a extenderse hasta el golfo de Urabá a pueblos como Arboletes, Necoclí, Chigorodó, Puerto Escondido, María La Baja y San Juan, territorios donde hoy en día se encuentran varias agrupaciones bullerengueras cuya fundación, por ejemplo en el caso de las Palmeras de Urabá se remonta a 1886, Orgullo de Antioquia, agrupación de Arboletes, cuenta con mas de 70 años de fundación , además su participación sigue siendo activa en los festivales de bullerengue a pesar del poco financiamiento y atención de las casas de cultura y las alcaldías de cada departamento.

[12] "Cantadoras Afrocolombianas de Bullerengue". Editorial La Iguana Ciega. Bogotá.2008.

1.2 Bullerengue bendito y sagrado para las penas del alma

La historia del bullerengue se canta, se toca y se baila, se dibuja en el movimiento de las caderas de las negras que se contonean con el repique del tambor, la esencia del bullerengue esta en las cantaoras , los tamboreros, las bailadoras y las respondedoras que respiran el bullerengue, en ellos vive la tradición. Como ya mencionamos antes, los medios y la difusión comercial, catapultaron artistas a nivel nacional e internacional como Totó la Momposina y Petrona Martínez, conocida como la reina del bullerengue, estas dos cantadoras pusieron al bullerengue y a los cantos tradicionales del caribe colombiano en la mira de Industria musical, principalmente en Europa y los Estados Unidos. Sin embargo detrás de estos dos iconos del Folclore existen una gran lista de interpretes , cantadoras y cantadores de bullerengue, mejor llamados bullerengueros, que a pesar de no tener éxito comercial y en muchos casos de no contar con el sustento de las entidades públicas como casas de cultura o Alcaldías, para respaldar los gastos que implican asistir a un festival con sus respectivas delegaciones de 15 o 20 personas o mucho menos patrocinio para realizar una producción discográfica, sea como sea, en sus casas, en sus patios o en una de las esquinas del pueblo, estas bullerengueras siguen cantando, como una práctica cotidiana y como un legado que sus ancestros les han otorgado. Algunas de estas cantadoras de cuyo legado aún se conoce son :

1.2.1 Estefanía Caicedo

Estefanía Caicedo, de este mujer es famosa su tonada “La verdolaga”

“Y es bonita y es bonita la verdolaga
por el suelo
bonita como se riega la verdolaga
por el suelo”



Figura 6. Fotografía de Estefania Caicedo. Tomada del libro Cantadoras Afrocolombianas de Bullerengue. Editorial La Iguana Ciega. Bogotá. 2008

Estefanía vivía en Chambacu aunque nació en Caño de Lora, un pequeño caserío de la extensa Bahía de Cartagena arrullada por cantadoras que vivían desde las aciagas épocas de los españoles. Estefanía fue acompañante de Totó en una extensa gira por Europa donde grabó con Totó y Batata con sus tambores en 1985, el disco *La Ceiba* donde aparecen celebres canciones suyas como El Manduco. El fallecimiento en 1990 de la cantadora en medio de penurias económicas y de edad no fue óbice para que su figura fuera olvidada y desapareciera . Por el contrario, desde entonces su nombre y canciones son mas reconocidas convirtiéndose en un estandarte de corporaciones culturales y festivales de música.

1.2.2 Etelvina Maldonado

Etelvina Maldonado fue otra destacada bullerenguera, una de las figuras del disco Cantaoras de Alé-Kumá. Nació en Santa Ana un pueblo de Bolívar el 26 de Abril de 1935, desde joven disfrutó cantar, sus hermanos también cantaban rancheras ,música cubana, tango y boleros acompañados de guitarras. Cuenta ella "cuando mi mamá, Pacha de la Hoz Cardale, se iba para el bullerengue, yo era la mas atrevía . Chiquitica yo iba hasta el corral y me salía por huecos que les hacíamos a las casas de madera buscando el tum tum del tambor". [13]



Figura 7. Fotografía de Etelvina Maldonado. Tomada del libro Cantadoras Afrocolombianas de Bullerengue. Editorial La Iguana Ciega. Bogotá. 2008

Etelvo como le dicen de cariño dice que sus canciones surgen de una inspiración momentánea , cuenta: "Una vez una señora llamada Ester, (en Arboletes) salía a la calle a trabajar y dejaba a su hija sola todo el día. Cuando regresaba la encontraba haciendo otra cosa y le pegaba. Yo la veía y me partía le alma. Poco a poco compuse *"Porque me pega?" "*

[13] Maldonado, Etelvina. Cantaoras Afrocolombianas de bullerengue, La Iguana Ciega pág. 68. Bogotá. 2008

Etelvina conformó su propio grupo y grabó un disco como solista donde se reconocen canciones como "Llorando te coge el día". Etelvina había ganado premios a la mejor voz en festivales de bullerengue como el de María La Baja y Puerto Escondido. Su última salida para presentarse en el exterior fue una gira en Francia en un festival de músicas del mundo.

Etelvina, nacida en Santa Ana (Bolívar), falleció a los 75 años mientras era llevada en ambulancia a un centro asistencial después de presentar un ahogo. "Cuando llegó ya no tenía signos vitales", informó uno de sus nietos. El legado que Etelvina dejo fue muy importante pues fue maestra de importantes cantaoras como Totó la Momposina y María Mulata. De la misma manera en Bogotá hay toda una generación de mujeres cantaoras quienes llegaron a aprender directamente del legado de Etelvo.

1.2.3 Eustiquia Amaranto

Muchas son las cantaoras que han fallecido, sin embargo hay unas pocas que con muchos años de experiencia siguen vivas, asistiendo a festivales y demostrando como el bullerengue es un alimento para el alma. Una de ellas es Eustiquia "La Justa" Amaranto, esta mujer es una de las bullerengueras mas respetadas de Urabá, he tenido la fortuna de compartir a su lado varios festivales y es inspirador ver como es un ejemplo para las nuevas generaciones del bullerengue. Actualmente el la líder del grupo Brisas de Urabá.



Figura 8. Fotografía de Eustiquia Amaranto. Tomada del libro Cantadoras Afrocolombianas de Bullerengue. Editorial La Iguana Ciega. Bogotá. 2008

Nació en Turbo hace 88 años, toda su vida ha vivido allí, tuvo 10 hijos, 42 nietos y 20 bisnietos. Su padre fue bullerenguero, tocaba el tambor, cantaba y bailaba. EL integró un grupo de sexteto. Su abuelita fue bullerenguera, al igual que su madre y sus tías. En su juventud le gustaba mucho escuchar a Alejo Durán. La Justa cuenta respecto al bullerengue: "El bullerengue es verseado, cuando uno canta siempre va

echando versos. Cada presentación es diferente, a mi todo el bullerengue me gusta y no conozco maluco. Malo, mala es uno cuando no lo sabe cantar." [14]

1.2.4 Petrona Martínez

Petrona Martínez es una de las mas afamadas bullerengueras, es una compositora prolífica. Nació el 27 de Enero de 1939 en San Cayetano, Bolívar, su padre Manuel Salvador Martínez nació en Evitar, era compositor de Cumbia. Su madre Otilia María Villa cantaba, su bisabuela Carmen Silva, sus tías, y sus primas eran bullerengueras. Sus tíos Juan y Prudencio Valdez eran tamboreros.



Figura 9. Fotografía de Petrona Martinez. Tomada del libro Cantadoras Afrocolombianas de Bullerengue. Editorial La Iguana Ciega. Bogotá. 2008

Su abuela Orfelina Martínez cantaba y bailaba componiendo canciones todos los días , a todas horas , sobre lo que hacía. De esa manera aprendió Petrona a componer sus canciones. "Los temas salen de mi vida, de lo que veo, de un susto, de una alegría, de un dolor, de un animal que se pierda, o de pronto me acuerdo de algo que me paso cuando niña y empiezo a cantar. Ese es el caso de la canción *Arremachalo,* un recuerdo de mi infancia"

"Quien lo pila no lo come
quien lo come esta sentao
Quien lo pila no lo come
Quien lo come esta sentao
Y yo que lo estoy pilando

[14] Amaranto, Eustiquia. Cantaoras Afrocolombianas de bullerengue, La Iguana Ciega pág. 105. Bogotá. 2008

No me como ni un bocao´
Y yo que lo estoy pilando
No me como ni un bocao
Arremachalo que son las do`
Arremachalo que son las do"`

Esta canción hace parte del Álbum "Bonito que canta" lanzado al mercado en el 2002 y nominado al Grammy Latino. Como compositora ha tenido una carrera muy exitosa, ella dice: "Mi infancia fue pobre pero de gente muy linda porque me dieron lo mejor, porque en mi corazón inyectaron el bicho de la música y para mi es una gran alegría y una enseñanza muy bonita. No estuve en escuelas pero con lo que aprendí de mi familia me basta y me sobra para terminar los últimos años de mi vida". Ha realizado giras por España, Dinamarca, Inglaterra, Francia, Estados Unidos, Marruecos y otros países

Hasta aquí reconocemos algunos factores en común entre Estefanía, Etelvina, Eustiquia y Petrona, quizá el mas notorio sea como el bullerengue fue un elemento que heredaron de sus ancestros, y como sus estructuras familiares fueron un potenciador para que la raíz de esta música se impregnara en su sangre. A pesar de esto hay otras condiciones que parecen no ser las mismas para todas. Si bien Petrona ha sido una cantaora con varias reconocimientos y giras por el mundo gracias a la realización de sus producciones discográficas, de la misma manera Etelvo llego a experimentar un poco de esa vida artística agitada, no es el mismo caso para Eustiquia Amaranto, cantaora que aun sigue viva pero que no ha logrado tener una producción discográfica mas que una pequeña colaboración que realizó junto a María Mulata en su disco "Itinerario de Tambores". Y bueno, mas allá de obtener fama y fortuna o giras por el mundo, lo que me parece importante revaluar es que tipo de atención reciben estas mujeres que son maestras herederas y portadoras de una tradición invaluable y como desde las entidades publicas e incluso desde la misma comunidad bullerenguera dentro de la cual me incluyo podemos hacer esfuerzos para que sea reconocida y premiada su labor.

Y es precisamente esa falta de apropiación de nuestra músicas como artistas y como colombianos la que motiva este proyecto de experimentación. Claro, el bullerengue en si mismo es una fiesta, un fandango, el delirio de los cachacos por tocar estas músicas es naturalmente comprensible, siempre nos vamos a divertir bullerengueando, pero se aloja en mi esta inquietud, ¿Cómo rendirle homenaje al bullerengue?, ¿Cómo rendir homenaje a los bullerengueros?, se trata de una necesidad natural en mi de devolver un poco de todo lo que el bullerengue me ha regalado y enseñado. Por eso uno de los objetivos de este trabajo será rendir homenaje a algunos de esos maestros de la tradición, entonces, de alguna manera, el producto final ha de tener un sentido y significado de gratitud y reconocimiento a la extensa familia que conforma hoy en día la tradición bullerenguera.

¿Quiénes son Eloísa, Martina y Manuela?

Estos son los tres nombres que le pertenecen a tres cantaoras a quienes este trabajo de grado rinde homenaje de principio a fin. Si bien que estas tres mujeres y su musicalidad fueran mi objeto de experimentación no fue una idea planeada con anterioridad, resultó ser una fortuna poder desarrollar mi idea creativa a partir de sus tonadas, y de su manera de interpretar el bullerengue. Más adelante cuando profundicemos en el interesante proceso de aprendizaje que me dio el laboratorio se comprenderá con claridad el porque estas tres cantaoras resultaron siendo tan importantes para mi exploración.

Necoclí, María La Baja y Barranca Nueva son los tres pueblos de donde respectivamente provienen las cantaoras mencionadas anteriormente, además estas mujeres a pesar de ser bullerengueras de extensa trayectoria tienen en común que ninguna llegó a ser reconocida nacionalmente de la manera en que otras cantaoras que mencionamos anteriormente. Una razón mas para rendirles tributo.

1.2.5 Eloísa "Eloa" Garcés Ladeux

"Saco mis temas yo misma, de cualquier cosa, de una hoja, de lo que sea"

Una de las mas notables cantaoras de Necoclí. Su grupo Palmeras de Urabá fue fundado en 1986 por Eduardo Díaz y actualmente se encuentran grabando su primer disco. Con su grupo ganó nueve títulos nacionales y regionales. Fue declarada fuera de concurso en cuatro ocasiones. La Secretaria de Educación del Departamento de Antioquia en nombre de la gobernación le entregó una condecoración por sus aportes a la cultura. El grupo Palmeritas de Urabá[15] fue uno de sus semilleros, un espacio donde los niños aprendían a cantar y tocar bullerengue.

Ella nació en 1945 un día viernes 3 de Septiembre en Zapata, Antioquia. Su padre se llamo Manuel Garcés y era tocador de acordeón y pito, su madre Gabriela Ladeux era bullerenguera y compositora. Sus hermanos eran sexteteros[16] y tenían un grupo que se llamaba Son Habanero. Sus abuelos eran músicos y hacían decimas Tuvo 17 hijos, 69 nietos y 20 bisnietos.



Figura 10. Fotografía de Eloisa Garcés Ladeux. Tomada del libro Cantadoras Afrocolombianas de Bullerengue. Editorial La Iguana Ciega. Bogotá. 2008

Entre sus composiciones mas celebres se encuentra "*El palo e´ Juana Miranda*"

"El palo e´Juana Miranda no tiene conva
ay tanto como le llueve y no le retoña
ay Juana Miranda! No tiene conva
Ay Juana Miranda! No le retoña"

[15] https://www.youtube.com/watch?v=5hWo-qI9Amk&list=PLtxLlDMVxmh_R00zNt_g2wGmOjnnTrzHV

[16] Los sexteteros hacen parte de los conjuntos conocidos como sextetos de marimbula formato tradicional de la musica regional costeña originario de San Basilio de Palenque.

Eloa cuenta un poco de su vida musical: "Saco mis temas yo misma, de cualquier cosa, de una hoja, de lo que sea; yo creo que mi papa era poeta. A mi se me ocurren las canciones, cuando me monto en tarima me vienen los temas a la mente." "A mi lo que me falta es un empujón, alguien que me de un empujón porque no recibo nada de plata, no tengo una casa, yo vivo de lo que me regalan los amigos o mis hijos."[17]

" A pila el arro´
lloro yo
Ay mamasita
Lloro yo
Ay mis amigos
Lloro yo
Ay ombe
Lloro"

Este fandango de versos muy tradicionales es una de las tonadas que la maestra Eloa entonaba, era muy reconocida por ser una gran repentista. Eloísa Garcés falleció el 26 de Febrero de 2009 a eso de las 9 de la noche; con su muerte nacieron una serie de bullerengueres para desearle paz en su tumba, el más conocido de ellos dice así:

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

Que te vaya bien Eloa
Alla con la mar
Con el golpe del tambor
Que te vaya bien

Por fortuna Eloa dejó un legado familiar bullerenguero, sus dos hijas Darlina Saenz y Arlenis Garcés son hoy en día cantaoras de bullerengue, ambas heredaron el color de voz de su madre y ese dejo único y particular del bullerengue. Darlina, actualmente cantautora de Palmeras de Urabá, cuenta lo que representó para ella y para su agrupación hacer parte de la nueva versión del himno de Antioquia. [18]

Por su parte Arlenis Garcés hace parte de la agrupación de Puerto Escondido pues es allí donde reside, recientemente visitó Bogotá para realizar el lanzamiento del documental "Bullerengue una historia de tres voces" producido por Negrita Films el cual se realizó en el Auditorio Leon de Greiff de la Universidad Nacional de Colombia.

[17] Tomada del libro Cantadoras Afrocolombianas de Bullerengue. Editorial La Iguana Ciega. Bogotá. 2008

[18] https://www.youtube.com/watch?v=T_GHIw5Vcok&index=1&list=FLfJZilxZl6H42gdEAg05qzQ

1.2.6 Martina Balseiro Blanco

"Yo soy Martina Balseiro Blanco tela que no destiñe"

Esta mujer cautivó mi atención desde la primera vez que la escuche. Desafortunadamente no conté con la suerte de conocerla, sin embargo a través del disco "Itinerario de Tambores" escuche su tonada "Alice" y me enamoré de su voz y de sus versos.



Figura 11. Fotografía de Etelvina Maldonado y Martina Balseiro. Tomada del libro Cantadoras Afrocolombianas de Bullerengue. Editorial La Iguana Ciega. Bogotá. 2008

Nació en 1930 María La Baja, en 1945 llego a Necoclí con su padre, comenzó a cantar bullerengue a los doce años de edad aprendiendo de su padre; su madre también cantaba. Se caso a los 16 años y dejo un legado de cinco generaciones. La experiencia bullerenguera de Martina la cuenta rememorando como eran sus días de fiesta: "Amanecíamos en la calle farreando, tomando mucho, cuando yo vivía con el papa de mis hijas aguantaba quince y veinte días tomando ron ñeque, cajón del uno, tinaja, tanque, nos tomábamos todo, íbamos a salir para alguna parte y llenábamos tres calabazos de ron, andábamos por un pueblo que se llama Alantico."

"Yo soy Martina Balseiro Blanco tela que no destiñe, la de color destiñe, quien tiene una camisa blanca, vea, vea, vea, esa no destiñe, ni se despercude, ni nada. Ay mi hermana, a mi me encantaba almidonar ropa, yo lavaba mucho, aguantaba tres días de batea, me levantaba y almidonada el martes la ropa que lavaba el lunes y me iba con tres bultos para la quebrada; yo lavaba ropa de la calle, hasta de la policía. Siempre que lavaba cantaba".[19]

[19] Balseiro, Martina. Cantaoras Afrocolombianas de bullerengue. La Iguana Ciega pág. 59. Bogotá. 2008

De sus tonadas mas memorables mencionaremos una llamada “Alice” tema que también se encuentra en el álbum “Itinerario de Tambores”

“Alise, alise
Dicen que yo soy maluca
Alise, alise
Yo no soy maluca na´
Alise, alise
Yo me visto y me compongo”

Cuentan que ella compuso la famosa tonada Manuelito Barrios, sin embargo el crédito por dicha tonada fue a tribuido a otra persona. Esto suele ocurrir a menudo en lo que a canciones tradicionales de la región caribe respecta. En el 2009 y a ritmo de bullerengue se le dio el último adiós por las calles del municipio de Turbo a Martina Balseiro conocida como la matrona del bullerengue, acompañada por los cultures de Urabá, sus amigos y familiares.

1.2.7 Manuela “Mane” Torres
“Yo puedo estar aparentemente quieta pero en mi mente siempre esta sonando música”



Figura 12. Fotografía de manuela Torres. Tomada del libro Cantadoras Afrocolombianas de Bullerengue. Editorial La Iguana Ciega. Bogotá. 2008

Una versátil bullerenguera , la Reina del Pajarito de Barranca Nueva, Santa Lucía que vivió desde su niñez en dicha población rivereña cerca de Calamar y al canal del Dique. Precisamente por encontrarse en estos cruces fronterizos se conjuga en ella todo tipo de tonadas musicales, pasando del bullerengue, al pajarito, la puya y el porro. Nació en esa Barranca que tiene su barrio de negros, Palenquito, donde todos sus habitantes son tamboreros y cantantes de nacimiento que lanzan al aire sus jolgorios de pajarito para el día de san juan en el mes de Junio. Manuela Torres pertenece a una extensa familia musical en donde era la menor, la consentida de siete hermanos que vivían unidos en función de la música. Sus padres eran

nativos de Palenque y Arenal. Sus hermanos tocaban bombardino, pitos y tambores. El mas famoso de ellos fue el trompetista Pello Torres que tuvo una orquesta llamada *Los Diablos del ritmo.*

Si seguimos mencionando nombres importantes para la historia del bullerengue, la lista es realmente larga, aun queda en la memoria colectiva de la comunidad bullerenguera un sin fin de nombres, memorables cantaoras y tamboreros que dejaron huella en el tiempo, el baile y este mágico ritmo que trajo la marea. Poniendo la mirada nuevamente en el futuro del bullerengue hay que ver comercialmente como se ha desarrollado.

A pesar de que el bullerengue a diferencia de otros ritmos caribeños como la cumbia, el porro o la champeta no ha recibido una atención comercial ni una difusión internacional tal. Uno de los fenómenos que desplazó las practicas bullerengueras fue la aparición de los picó,[20] sistemas de sonidos con gran potencia, la suficiente para superar los decibeles de una parranda de tambores y voces. A pesar de estragos que la modernidad pueda causar en el bullerengue, estos son tiempos de cambio, cambios en la percepción que tenemos de nuestras músicas, una nueva generación de bullerengueros jóvenes se deja ver en la participación en festivales. Agrupaciones como Juventud Bullerenguera de Puerto Escondido y Cantaoras del Rio de Barranquilla recientes ganadores de la última edición del Festival de Puerto Escondido (2014) son prueba de cómo el bullerengue esta tomando un nuevo aire. El asunto de la brecha generacional que años atrás era mas evidente entre los maestros viejos y las nuevas generaciones, cada día se va haciendo mas pequeña, es decir, que cada vez los jóvenes estamos más interesados en aprender ese conocimiento ancestral que guardan las leyendas vivas del bullerengue. En estas nuevas generaciones afloran nuevos talentos, cantadores , bailadoras y tamboreros y por supuesto tamboreras.

Este cambio de pensamiento y esta nueva mirada hacia una sociedad que valore mas sus cultura no es algo que se haya dado fortuitamente, definitivamente hay figuras en la escena del bullerengue que se encuentran en el medio de esa brecha generacional y se han encargado de ser puentes de comunicación y educación para las comunidades de cada región. En San juan de Urabá, Antioquia encontramos a Emilsen Pacheco quien se destaca como cantaor, compositor, bailador, tamborero y maestro; líder del grupo tradicional de su región; un personaje que tanto costeños como cachacos respetan por ser un hombre sencillo y dedicado a la enseñanza del bullerengue. En arboletes (Antioquia) se encuentra Ever Suarez Coa cantaor, compositor y bailador líder del grupo Orgullo de Antioquia, personaje que siempre esta presente cuando se necesita ese espíritu de rueda de bullerengue, ese espíritu que conecta a todos los que amamos esta música.

Este legado tiene haca varios años repercusión en Bogotá grupos como La rueda de bullerengue, beso de negra, Udu tambores y Aguasalá son algunos de los colectivos que asistiendo a festivales han logrado establecer una relación con los maestros de manera tal que es claro que ya existe un proceso de formación y retroalimentación que no detiene por el hecho de vivir en la capital. Por el contrario estos colectivos son motores para que el movimiento regional de la costa logre visibilizarse en Bogotá.

El bullerengue viene del agua, llego de África cruzando el mar Caribe, se instalo en el canal del dique y de ahí bajó por corrientes que conectan con el rio Magdalena y otras riberas. Estos viajes por corrientes hicieron del bullerengue una influencia rítmica y melódica importante en otros formatos y géneros de la música del caribe como el porro de gaita. Entonces no esta de mas reconocer el bullerengue como raíz de un práctica que hoy en día en pleno Siglo XXI sigue viva y educando a las nuevas generaciones de bullerengueros. “Para un sector de estudiosos de la música del Caribe colombiano, en los fandangos de

[20] Picó es un equipo de sonido ambulante. En Barranquilla y en Cartagena los picós se instalan en espacio abiertos luego se acordona la periferia de alguna manera y se cobra una módica suma por el derecho a ingresar. Adentro se vende trago. En el caribe colombiano estas fiestas reciben el nombre de *verbenas*.

lengua y específicamente el bullerengue estaría la célula primigenia de casi todo el acervo sonoro de esta específica región geográfica cultural". [21]

1.3 ¿Qué características tiene el ritmo de Bullerengue?

El Ministerio de Cultura a través del Plan Nacional de Música para la Convivencia generó unas cartillas para el aprendizaje de nuestras músicas tradicionales. Dichas cartillas realizan una contextualización geográfica y grafican las bases rítmico-tímbricas propias del bullerengue. Esta información se encuentra en físico y en digital.[22]

Hablemos ahora de las características del bullerengue como practica musical, en cuanto al formato, la percusión esta integrada por el tambor alegre (hembra), el llamador (macho), las tablitas y la totuma, esta ultima ha sido reemplazada en los años recientes por el guache o las maracas. Además de percusión las voces son el otro componente primordial del bullerengue. El rol del tambor alegre es de solista; es el instrumento con mayor libertad de improvisación junto con el cantaor, el llamador es el corazón del bullerengue; a diferencia del tambor alegre ese sigue un patrón rítmico de principio a fin, las tablitas son los instrumentos de las respondedoras y están diseñados para poder tocar mucho tiempo en una rueda pues cuentan que después de muchas horas de rueda las manos se cansaban y por último la totuma es un recipiente que llenan de loza de vajilla por lo cual genera una sonoridad muy particular.



Figura 13. Tambor llamador y Tambor alegre.

Además del formato es interesante hablar de la agrupación como tal tradicional de bullerengue, un grupo de bullerengue puede llegar a estar conformado entre 10 y 15 personas, donde la mayoría son respondedores o respondedoras, su labor además de contestas siempre el coro será animar el bullerengue con gritos y güipirreos. [23]

---

[21] Cantadoras Afrocolombianas de Bullerengue. La Iguana Ciega. Bogotá. 2008

[22] http://www.mincultura.gov.co/recursos_user/documentos/migracion/musica/home2_170409.htm (2014)

[23] Es un grito de animo, de emoción de éxtasis que invita bien sea al tamborero, al bailador o al cantaor a subir la energía del bullerengue.

Además del formato y otras peculiaridades, una de las practicas mas importantes del bullerengue es reconocer cuales son los tres aires o ritmos que se interpretan en este genero: El bullerengue sentao, la chalupa y el fandango de lengua. Estos se pueden diferenciar por el ritmo del tambor y por la tonada del cantaor; inclusive en la danza también tienen sus particularidades. En cualquiera de los tres ritmos o aires se utilizaré el siguiente formato de percusión: Llamador, tambor alegre, tablitas y totuma. Particularmente para el caso de la totuma hay algunas agrupaciones que prefieren reemplazarla por otro instrumentos como el guache o las maracas, sin embargo la tendencia en los festivales es usar la Totuma. Para explicar cada uno de los ritmos usaremos como guía algunas de las transcripciones adjuntas como cuadro rítmico bulerenguero.

El Bullerengue sentao es aparentemente el mas lento de todos, como su nombre lo dice "sentao", la base en el tambor así lo determina, sin embargo es normal que en la dinámica de la rueda la velocidad de las canciones aumente así que puede llegar a interpretarse un bulle sentao rápido. También se caracteriza por que las tonadas del sentao son las que tienen mas lamento y usan el *"lereo".* Ever Suarez cantaor y bullerenguero por tradición familiar de Arboletes dice que es la imitación del llanto y del sufrimiento. [24]
Las bases rítmicas para cada tambor son las siguientes:

1.3.1 LLAMADOR

Este pequeño tambor es el corazón del bullerengue , pese a que su rítmica es la más sencilla, es la más importante pues cohesiona todo lo demás. En los festivales el machero es el nombre que recibe el ejecutante de este instrumento que se acostumbra a tocar con baquetas, sin embargo esta es una práctica que se ha ido perdiendo con los años, ejemplo:

A: Golpe Abierto
X: Golpe con baqueta en la madera

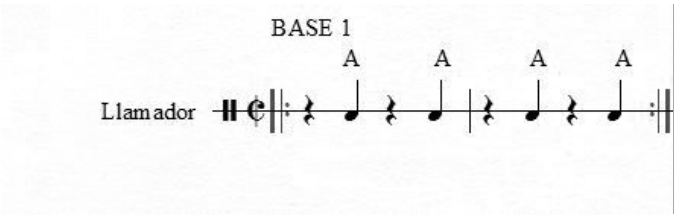


Figura 14. Base rítmica 1 para Tambor llamador en bullerengue sentao

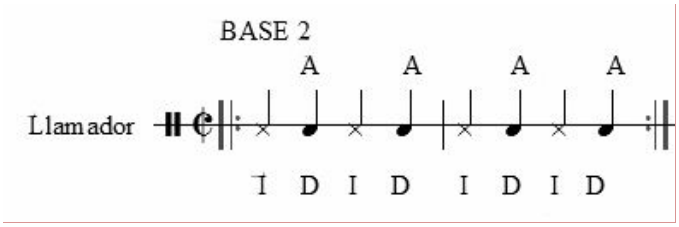


Figura 15. Base rítmica 2 Tambor llamador en bullerengue sentao

[24] Sarmiento, Urian. Documental Bulla y silencio. Producido por PostOfficeCowboy. 2012. https://www.youtube.com/results?search_query=bulla+y+silencio

Un bullerengue siempre comienza con la tonada, es decir que el cantaor da inicio al tema, y seguido a él, el llamador hace su entrada o llamado tradicional, ejemplo:

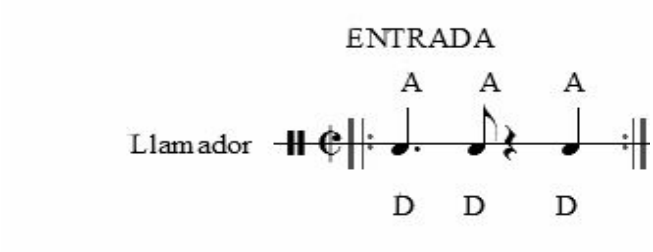


Figura 16. Entrada en Tambor llamador para bullerengue sentao

1.3.2 TAMBOR ALEGRE

El rol de este instrumento es muy importante ya que en efecto es el centro del bullerengue; alrededor de el se forma la rueda y con sus repiques es que logra llamar la atención de la pareja bailadora así acompañar los *lereos*[25] del cantaor[26]. Es importante que un tamborero sepa escuchar; es decir el mejor tamborero no es aquel que es el mas virtuoso si no aquel que sabe acompañar y animar la rueda. A continuación suministro unas imágenes que describen cada uno de los golpes que este tambor utiliza para el bullerengue, las letras que se encuentran encima de los golpes hacen referencia a la mano que debe hacer el golpe, si es Derecha o Izquierda:

Abierto (A): Este es el golpe más utilizado, se genera con los dedos golpeando el tambor e inmediatamente se levanta la mano para que el parche o membrana tenga resonancia (fig.1)

(fig. 1)



[25] Lereos: la imitación del llanto y el sufrimiento a través del canto
[26] Así se le llama tradicionalmente a un cantante de bullerengue

Quemao (C): Lo que se busca es formar una cueva o una especie de garra con la mano, la intención es generar un espacio entre el tambor y la mano para generar un sonido seco y brillante. (fig. 2)

(fig.2)



Fondeo o Bajoneo(B): Este golpe se da directamente al centro del tambor con toda la palma de la mano, se le llama bajoneo precisamente porque esa es la sonoridad que busca este golpe, dar un sonido bajo o de frecuencias graves.

(fig. 3)



Canteo(T): (fig.4)Para preparar el canteo la mano izquierda se debe apoyar sobre el centro del tambor en forma de garra (fig.5) Este golpe se da solamente con la yema o primer falange de los dedos (mano derecha) y lo que busca es generar un armónico en el tambor. Este golpe será de uso exclusivo del bullerengue sentao.

(fig. 4)



(fig. 5)



Canteo al centro(T): (fig. 6) La mano izquierda utiliza el dedo corazón para hacer presión al centro del tambor (fig. 7) La mano derecha realiza el mismo canteo anteriormente explicado, esta vez por la presión de la otra mano el sonido será mas agudo.

(fig.6)



(fig.7)



Base de acompañamiento de Bullerengue sentao:

A: Abierto
B: Bajoneo
C: Quemao
T: Canteo

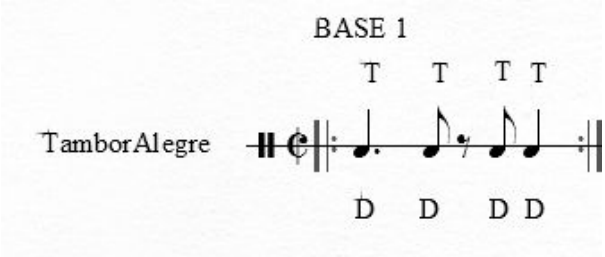


Figura 17. Base en Tambor Alegre para bullerengue sentao

Esta base desarrolla una primera variación de acompañamiento:



Figura 18. Variación en Tambor Alegre para bullerengue sentao

Base de acompañamiento de Chalupa:



Figura 19. Base en Tambor Alegre para Chalupa

La siguiente base solamente se la escuchado al maestro Emilsen Pacheco:

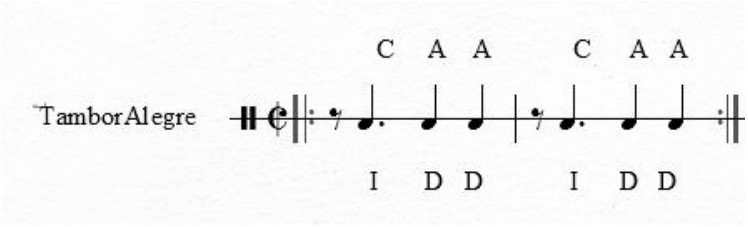


Figura 20. Base en Tambor Alegre para Chalupa del Maestro Emilsen Pacheco

Base de acompañamiento para Fandango de Lengua:



Figura 21. Base en Tambor Alegre para Fandango de lengua

La siguiente base de acompañamiento solamente se la he escuchado al maestro Emilsen Pacheco:



Figura 22. Base en Tambor Alegre para Fandango del Maestro Emilsen Pacheco

Emilsen Pacheco como lo mencionamos antes es una autoridad para el bullerengue, no solo por su historia de vida en el genero; si no por la calidad de maestro que es. El es uno de los pilares del movimiento bullerenguero en Bogotá; es referente tanto para capitalinos como para extranjeros que llegan a la región en búsqueda de alguien que se tome el tiempo de contar y cantar el bullerengue. Su calidez humana y su intrepidez compositiva son algo de admirar; es muy probable que cada día Emilsen se invente entre 5 y 10 canciones mínimo. Temas como "*los gringos son los que mandan*" "*Búscate un condón*" y "*Porque me tratas como un perro*" son muestra de ese toque de picardía e irreverencia que Emilsen aplica en sus composiciones. Como tamborero es excepcional y en varias ocasionas ha quedado fuera de concurso; para mi es la mayor escuela de bullerengue ya que admiro su golpe recio, agresivo, y certero. Tiene una manera de ver el tambor muy "animal", es decir, él siempre hace comparaciones con distintos animales para hacerle entender a las personas como se debe tocar el tambor, alguna vez me dijo que pensara en que mi mano era la garra de un lobo , que tratara de imitar ese sonido. Ese tipo de herramientas de interpretación han sido claves para mi desarrollo como tamborera.

En el repique del tambor se esconde toda una magia ,una energía y una esencia , se trata solo del mestizaje de un objeto que devela el fuerte impacto de las huellas africanas que pisaron nuestro continente con elementos que no pueden ser transcritos de ninguna manera. Esa es la esencia del bullerengue. A continuación una parte del Árbol rítmico bullerenguero, las siguientes transcripciones fueron tomadas de repiques del maestro Emilsen Pacheco de San Juan de Urabá

BULLERENGUE SENTAO
REPIQUES CORTOS

1.

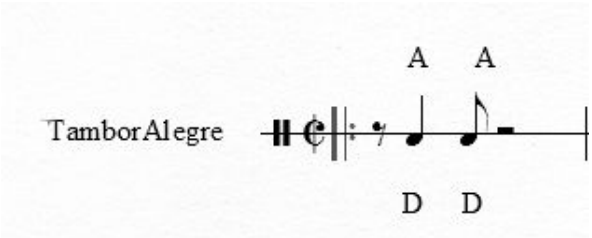


Figura 23. Repique corto 1 en Tambor Alegre para bullerengue sentao

2.

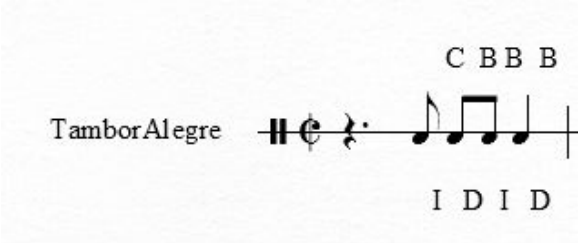


Figura 24. Repique corto 2 en Tambor Alegre para bullerengue sentao

REPIQUES MEDIANOS

1.



Figura 25. Repique mediano 1 en Tambor Alegre para bullerengue sentao

2.



Figura 26. Repique mediano 2 en Tambor Alegre para bullerengue sentao

3.

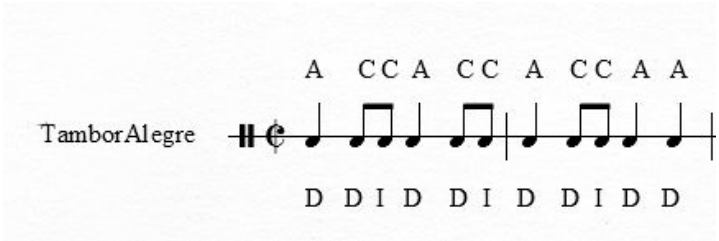


Figura 27. Repique mediano 3 en Tambor Alegre para bullerengue sentao

REPIQUE LARGO

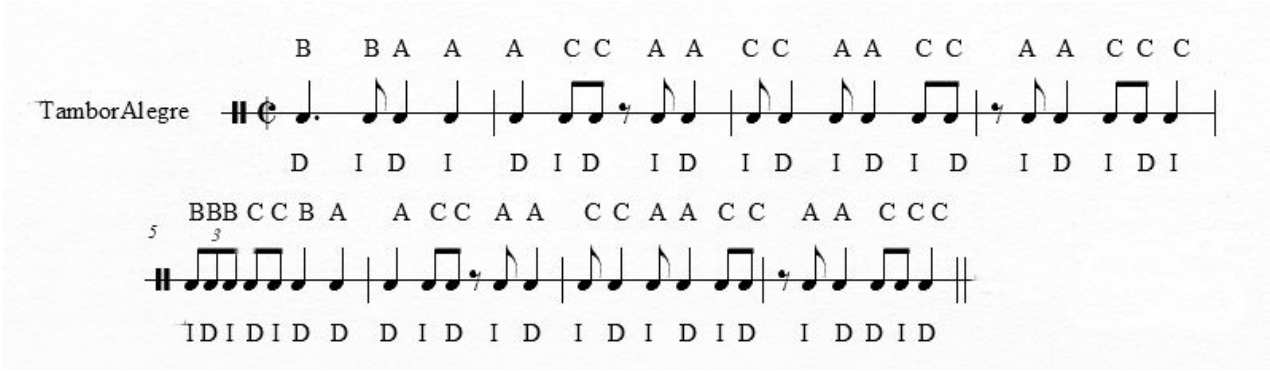


Figura 28. Repique largo en Tambor Alegre para bullerengue sentao

CUADRO RÍTMICAS BULLERENGUERAS

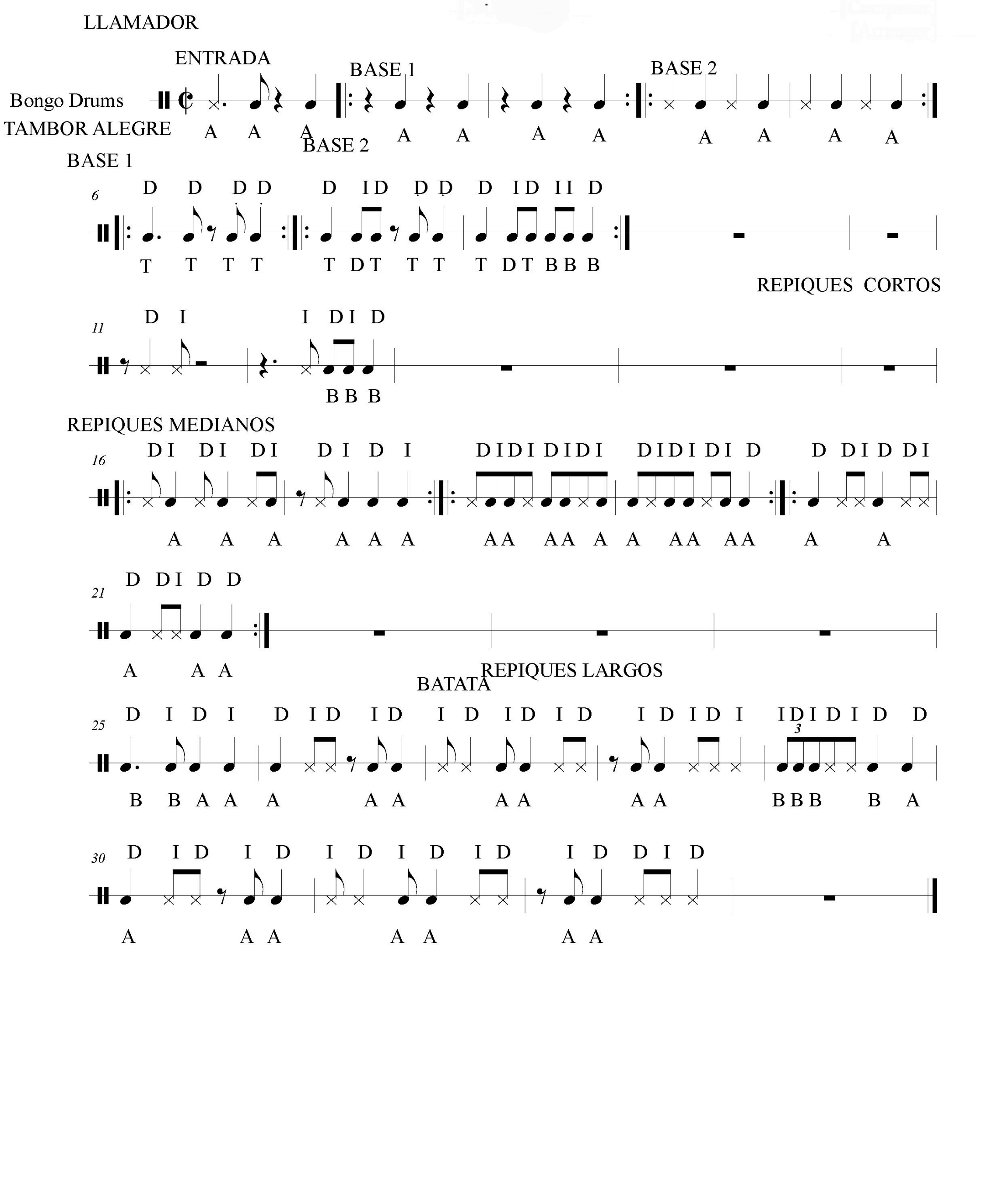


Figura 29. Cuadro de rítmicas bullerengueras

1.3.3 LAS TONADAS

Las tonadas son ese componente melódico y textual del bullerengue sentao, cuando uno habla de una tonada pueden haber muchas versiones de una misma lo interesante es como las entona, las apropia y las interpreta cada cantaor, según la escuela y las enseñanzas de su región.

"el bullerengue no da plata
pero tiene prestigio
pero si me da prestigio"

Ever Suarez Coa
Orgullo de Antioquia

Una vez aprendida la tonada el asunto esta en "echar versos" o como mejor dicen los bullerengueros "versear", decir improvisar con el sentir del momento. Esta practica de versear se estimula en la rueda. Es muy importante y agradable el hecho de que se practica en rueda, es decir, como su nombre lo dice se realiza un rueda(círculo) en el cual se comparten e intercambian saberes desde la música y la danza, pues la rueda esta hecha para que baile el bailador, cante el cantaor, toque el tamborero y contesten las respondedoras. Lo importante de la rueda es la conexión que se genera en esta, una buena rueda radica en la comunicación entre el cantaor, su tamborero y los bailadores.

El contexto del bullerengue se ve plasmado en las letras de las tonadas, el canto al mar, a las aves, a la vida, a la tierra, a los pueblos, al amor, a las cantaoras fallecidas temas bien característicos del bulle. Estas son algunas de las tonadas mas tradicionales por cada aire de bullerengue:

Bullerengue Sentao:
Tonada: Ojala que me mate Dios
Cantaor: Ever Suarez Coa
Tomado del documental "Bulla y silencio"



Figura 30. Melodía o tonada tradicional de bullerengue sentao

Chalupa
Tonada: Bonita sin Peinar
Cantaora: Eulalia "La Yaya" Gonzales
Tomado del archivo personal de Urian Sarmiento



Figura 31. Melodía o tonada tradicional de Chalupa
Fandango de Lengua
Tonada: A pila el arro´ lloro yo
Cantaor: Eloísa "Eloa" Garcés
Tomado del documental "Bulla y silencio"

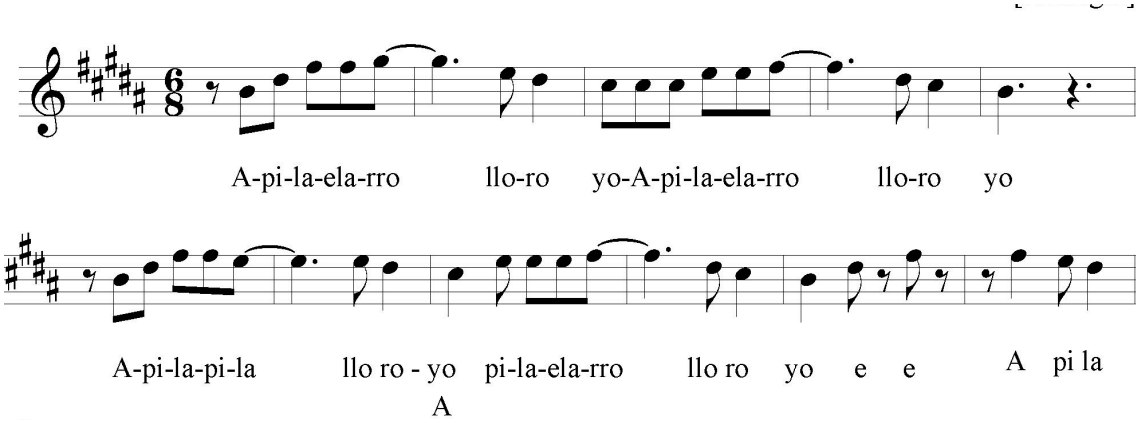


Figura 32. Melodía o tonada tradicional de fandango

Aunque los exponentes mas reconocidos a nivel nacional del bullerengue se destacan por su éxito comercial como Totó la Momposina, Petrona Martínez y Etelvina Maldonado, e incluso desde Bogotá, la santandereana Diana Hernández mejor conocida como María Mulata, ganadora de la Gaviota de Plata en Viña del mar 2007, lo cierto y después de haber mencionado a tantos y tantas exponentes del genero, es que el espectro bullerenguero es mucho mas amplio.

Los grupos más destacados por su participación en los Festivales Nacionales del Bullerengue son:

NOMBRE DE LA AGRUPACIÓN	MUNICIPIO	DEPARTAMENTO
Tradición Bullerenguera	San Juan de Urabá	Antioquia
Brisas de Urabá	Turbo	Antioquia
Bananeras de Urabá	Turbo	Antioquia
Orgullo de Antioquia	Arboletes	Antioquia
Casabe de Oro	Chigorodó	Antioquia
Son de Tambó	María La Baja	Bolívar
Juventud Bullerenguera	María La Baja	Bolívar
Palmeras de Urabá	Necoclí	Antioquia

1.3.4. *La improvisación*

Este es uno de esos elementos más importantes ya que sin el no hay bullerengue. ¿Por qué? Es precisamente esa libertad de expresión la que hace que la practica de esta música resulte ser tan contagiosa y atractiva para las personas. Aunque la improvisación puede tener varias miradas; para mi la que mas resulta interesante es la que la aborda como un hecho inesperado, tal cual Cage hablaba del sentido de la música experimental. Cuando se participa en una rueda, lo mas probable es que el tema o la tonada nunca salga igual, es decir. Por mas que la verdolaga sea la verdolaga, y su tonada este clara en la memoria colectiva del circuito bullerenguero, cada vez que se toque en una rueda será diferente, porque cada vez la va a entonar un cantaor o cantaora diferente, así como el tamborero será diferente.
Sumado a esto la rueda cuenta con una dinámica conocida como "El quite", el cual hace referencia a quitarle el rol a alguno de los que integra la rueda. Bien puede ser el cantaor, el tamborero o el bailador, esta dinámica de quite aviva la chispa del bullerengue haciendo que este en constante transformación.

La improvisación en general es un componente muy importante para lo que son las músicas tradicionales del Caribe. Ahora, como la percibe cada persona es un asunto diferente. Desde mi experiencia la improvisación es ese espacio común que músicos tanto académicos como empíricos experimentan casi diariamente, además la improvisación es un momento íntimo que brinda la posibilidad de ser uno mismo, de encontrar lenguajes y maneras propias de expresar e interpretar. Mi experiencia en ruedas me deja la sensación de que la emoción del momento también influye mucho en la manera de improvisar. Por ejemplo, para los cantaores como para los tamboreros, los Festivales de bullerengue generan un espacio conocido como "Piquería", en palabras más formales sería algo así como un *JAM*. Es un espacio que se plantea como concurso, donde los cantaores demuestran que tan buenos verseadores son así como los tamboreros demuestran que tan buena ejecución tienen de los ritmos tradicionales así como que tan buenos son repicando[27]. Aquí las cualidades e improvisación brillan. En el caso de los cantaores es importante, tener buenas rimas, hacer uso de versos populares de la tradición oral bullerenguera, y por supuesto ser consiente de lo que va pasando en el momento. Por ejemplo, este año en el Festival de Puerto Escondido una de las piquerías se dio entre Daiana Mutis, cantaora de La Rueda de Bullerengue de Bogotá frente a Mathieu Ruz Lobo cantaor de Cantaoras del Rio de Barranquilla.

[27] Repicar: momento en que el tambor improvisa con total libertad



Figura 33. Fotografía Duelo de tamboreros en el XVII Festival Nacional del bullerengue
Puerto Escondido, Cordoba. 2014

Fue especial esta piquería pues muchos de los versos resaltaban las cualidades de los otros cantaores, es decir, se genero un ambiente sano de competencia. El resultado, Mathieu Ruz Lobo gano el premio a mejor cantaor 2014 y Daiana Mutis gano el premio a mejor verseadora 2014.

En el caso de los tamboreros la piquería se realizó entre tres tamboreros, cuando decía que la emoción del momento influye bastante me refiero a que no es lo mismo improvisar en una rueda informal, de fiesta, a hacerlo en un momento de tarima donde te están comparando con otros tamboreros. También hay que comprender que cada canción es un viaje a la hora de improvisar, o sea, en términos de tamboreros, cada ritmo es un viaje, y hay maneras de improvisar cuando se toca sentao, a cuando se toca chalupa o fandango. Como sea, la experiencia de improvisar es completamente enriquecedora.



Figura 34. Fotografía Duelo de tamboreros XXVII Festival Nacional del bullerengue. Puerto Escondido, Córdoba. 2014

Otra manera interesante de acercarte al bullerengue hoy en día es desde Internet, hay tres canales en YouTube que tienen información que recoge presentaciones en tarima de los Festivales mas importantes, hasta entrevistas a los maestros de la tradición. Recomiendo visitar:

Colombiarmonia
Etnomedia
Turpial 76

1.3.5 LA RUEDA
Espacio de Interacción y construcción cultural

Afortunadamente Bogotá es ahora una ciudad donde el bullerengue esta activo en distintos circuitos y grupo. No es extraño que por lo menos una vez al mes se realicen ruedas públicas y abiertas, eso sin contar las ruedas que cada circuito realiza internamente. Gracias a este dinamismo he tenido la fortuna de ser participe de muchas ruedas comprobando en cada una de ellas que es ese espacio de intercambio, aprendizaje y diversión lo que hace mágico al bullerengue. La rueda es dinámica y de relación socio-cultural, la rueda es justamente el escenario del bulle, es donde se alimentan y se forjan realmente momentos de alta efervescencia y energía musical. Las personas optan por dos posturas frente a una rueda, esta el de rol activo, el que se anima a entrar e intervenir bailando, cantando o tocando. Pero esta el otro rol, el pasivo, aquel que por alguna razón se siente ajeno, esta sensación del rol pasivo comenzó a generar varios cuestionamientos en mi, como ¿Por qué no todo el mundo participa?, o ¿De que otra manera podría llegar a interactuar la gente de Bogotá que no necesariamente quiere tener un acercamiento "artístico"? . Es claro que la rueda de bullerengue relaciona a quienes entran en ella, sin embargo me produce curiosidad conocer cual será la percepción de esas personas que no necesariamente

les nace bailar, cantar o simplemente aplaudir ,si no que por alguna razón se sienten como una figura ajena o aparentemente externa a la practica cultural. Quizás una mirada mas contemporánea pueda generar otra percepción en este tipo de publico.

Teniendo ya enunciados y diferenciados esta serie de elementos que conforman el bullerengue es momento de entrar en materia, es decir comenzar a describir lo que fue el Laboratorio como tal. Evidentemente todas estas transcripciones propuestas anteriormente hacen parte de la gran guía ya fuera auditiva, visual o escrita que se realizo en pro de tener elementos pedagógicos en el Laboratorio . Así se crearon dos fuentes de información sonora, la primera es el *árbol rítmico bullerenguero,* el cual comprende las bases rítmicas propias del formato tradicional de los aires de bullerengue(sentao, chalupa y fandango) tomado de Emilsen Pacheco, el maestro bullerenguero con quien he tenido mas contacto y experiencia de aprendizaje cercana. La segunda es el *banco de tonadas bullerengueras,* que como su nombre lo dice incluye una serie de melodías bullerengueras tomadas también de cantaoras y cantaores provenientes de diferentes regiones.

Entramos a abordar el espacio de experimentación llamado laboratorio con inquietudes de dos tipos: la primera, musical, ¿Cómo lograr penetrar esa barrera del sonido tradicional para generar una nueva propuesta sonora? Y la segunda ¿De que manera puedo hacer que el producto final logre un acercamiento a todo tipo de público?

2. EL LABORATORIO CREATIVO

Abstraer los elementos propios y básicos del bullerengue para acercar e interesar a intérpretes de otros tipos de música populare o académica en la búsqueda y el reconocimiento de las músicas caribes del país fue parte de nuestro propósito. Sin embargo, al iniciar el proceso del Laboratorio Creativo había muchas preguntas por resolver como, por ejemplo, ¿es posible preservar el espíritu "primitivo" y "salvaje" (básico) del bullerengue al recrearlo o replantearlo en nuevos formatos?, ¿cómo capturar dicho espíritu?, ¿cómo conectar una práctica musical tradicional con una contemporánea?, ¿cómo consolidar un proceso de retroalimentación con el bullerengue entre músicos cuyas prácticas son de otro género?

Para que la dinámica del Laboratorio Creativo fluyera, ante todo el intérprete debía estar interesado, dispuesto y expuesto a la exploración y un distanciamiento de la sonoridad del bullerengue propio y raizal que tocaría un grupo cuya tradición familiar hubiera sido esa y, en cambio, comprenderlo a partir de su realidad y experiencia musical. Solo así el aporte al laboratorio será vital, pues, además de interactivo, el laboratorio ha de ser transformativo: los intérpretes retroalimentan los procesos de experimentación en la medida en que le apuestan a la construcción de sonidos propios sin ahogarse en la búsqueda de un sonido que trate de ser afín al bullerengue o compatible con él sino, más bien, poniendo la prioridad en la búsqueda de su propio sonido, acorde a su manera de ser e interpretar. Por supuesto que el ritmo fue uno de los puntos de partida para salir de esta zona de confort que nos caracteriza a los músicos en general.

Desde un principio se estableció que lo más coherente sería explorar distinguiendo los tres aires que conforman el bullerengue y que se diferencian primordialmente por el ritmo. El primero fue el bullerengue sentao; vino a continuación la chalupa y, por último, el fandango de lengua, el único ternario de la familia del bullerengue. Dentro del laboratorio se realizaron treinta sesiones entre agosto de 2013 y mayo de 2014, lapso que parece abarcar demasiado tiempo pero que en realidad, duró lo justo y necesario para entender que la transformación sería uno de los componentes más importantes del proceso y que, por tanto, tomaría su tiempo. Así pues, las treinta pruebas corresponden a tres etapas de exploración, cada una con una búsqueda particular.

Para poder tener un control del manejo del tiempo y el desarrollo del laboratorio, se elaboro una bitácora de sesiones con objetivos y formatos a explorar. Dicha bitácora se encuentra como Anexo # 5

2.1 *El Laboratorio creativo y sus etapas*

Etapa A	Parte I Exploración con percusión y voz	Parte II Exploración y grabación digital
Etapa B	Exploración con piano, percusión y voz	
Etapa C	Parte I Grabación digital de las 3 piezas	Parte II Instalación laboratorio

:

2.1.1 *Etapa A: Exploración con percusión y voz*

Investigación interpretativa, sonora

Parte I

Esta fue quizá la etapa más complicada e interesante, pues tuvo un desarrollo inesperado. Desde las primeras pruebas de laboratorio, yo sentía una extraña ansiedad que iba más allá de la emoción natural que me produce un encuentro musical. Se trataba realmente de la incertidumbre de reunirse a tocar algo a lo que uno no esta acostumbrado. No es lo mismo, por ejemplo, ensayar con una orquesta de salsa donde has oído tanto los temas que vas a interpretar que estos ya están guardados en la memoria, que tocar leyendo una partitura. Esto sucede incluso cuando se convoca a una rueda de bullerengue, donde musicalmente uno ya tiene establecidas unas bases rítmicas de acompañamiento y los patrones de comportamiento son los mismos. Siendo así mi experiencia práctica musical, el laboratorio me abrió las puertas para encontrar caminos alternativos a la creación.

Los elementos idóneos para iniciar la exploración fueron precisamente los que dan origen al bullerengue, esos que están integrados a nuestro cuerpo: el ritmo y el canto. Durante septiembre y octubre de 2013 se realizaron las primeras pruebas del laboratorio, en su mayoría enfocadas en la percusión, ya que ocho de diez fueron con percusión y dos con voces. Las participantes en esta etapa fueron las integrantes de Aguasalá Giovanna Mogollón (socióloga), Viviana Fajardo (filóloga) y Érika Peralta (antropóloga), en la sección de percusión, y Victoria Laverde (música), Alejandra Díaz (música) y Luz Adriana Medina (música) en la sección vocal.

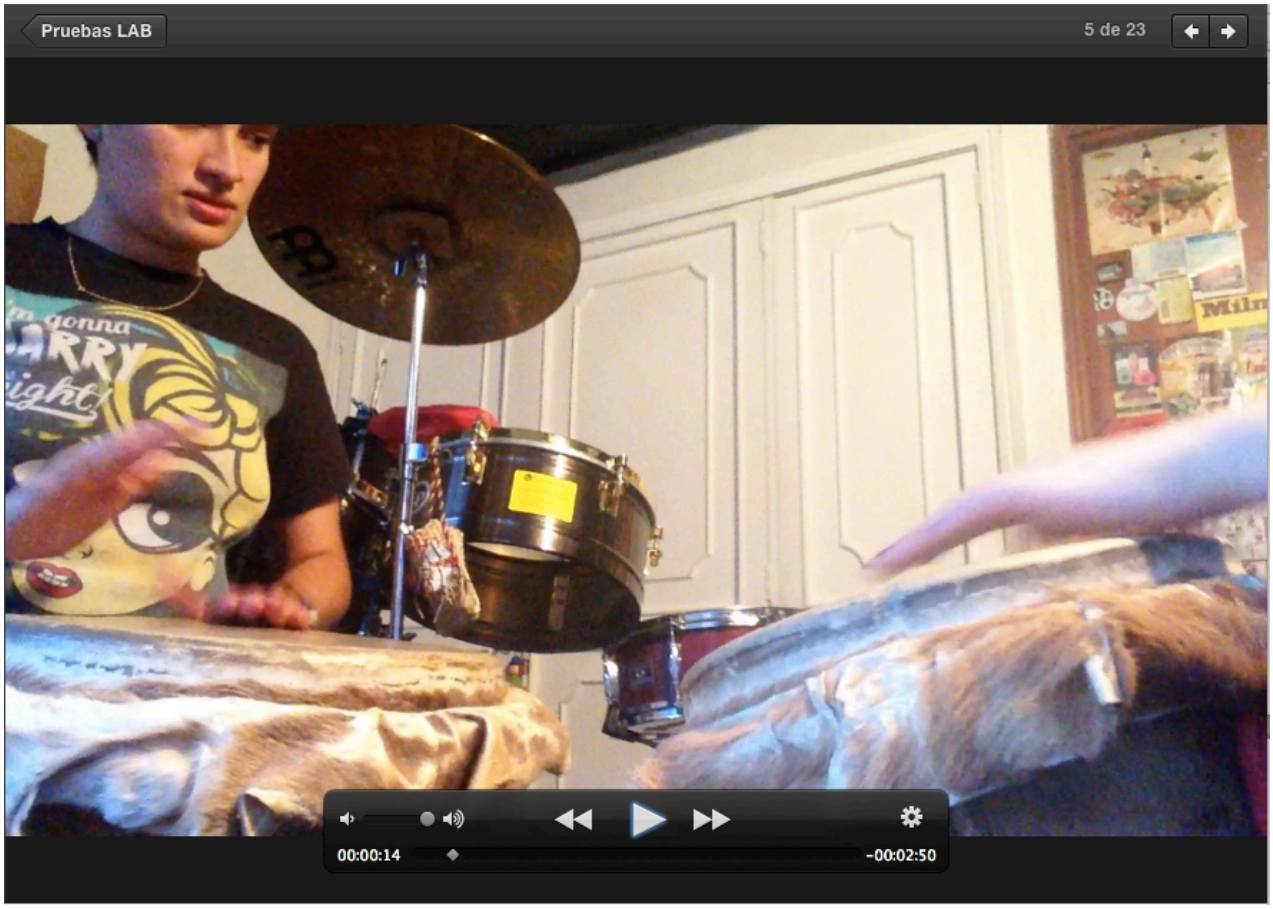
En las pruebas vocales, por ejemplo, el objetivo era que la voz abandonara su habitual papel de solista que lleva la melodía. Por el contrario, el propósito era abstraer la quejumbre propia del bullerengue sentao. ¿Cómo? Desde el punto de vista de la interpretación, no importaba realmente que la melodía correspondiera a una tonada de bullerengue; lo que si era de vital importancia era la manera como se interpretaría. En el ejercicio, las participantes fueron interviniendo una por una hasta que las melodías de las cuatro voces femeninas reunidas allí se aglutinaron como una masa sonora y generaron —por decirlo de alguna manera— una “atmósfera” bullerenguera. Otra de las pruebas vocales consistió en el uso de una sola sílaba (uh); una de las cantantes planteó una melodía de partida a la cual se sumaron, armonizándola, dos voces más. El ritmo utilizado no fue otro que el tradicional contratiempo que caracteriza al llamador del bullerengue.



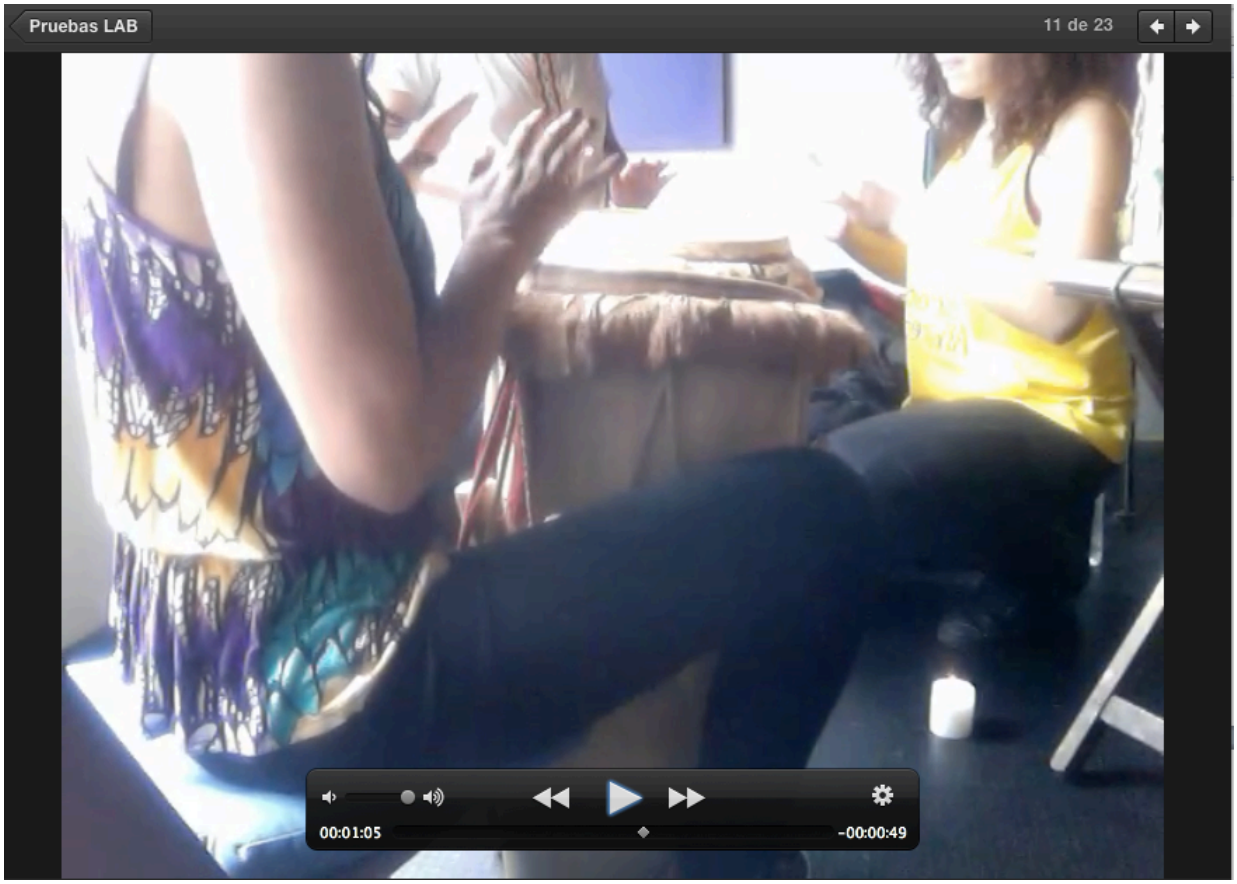
Laboratorio Creativo
Sesión de prueba #5
2013

En lo concerniente a la percusión, una de las mayores curiosidades era jugar con el formato y la instrumentación, por lo cual se utilizó una amplia variedad de instrumentos: tambor alegre, tambora, llamador, maracas, platillos, marimba de juguete, pandereta, pandeiro, trueno y flauta de millo. Cada prueba fue diferente. En un principio se propusieron diferentes formatos: uno en que se integrara la tambora (instrumento que ha entrado al bullerengue después de varios años por fenómenos de difusión comercial) u otro en que se usaran más de un tambor alegre a la vez.

El juego rítmico y de texturas fue otro de los elementos para jugar y descubrir la importancia de poner los instrumentos a favor de la búsqueda y la exploración del sonido como una textura en lugar de a partir de la acostumbrada —y ya acartonada— idea del género y de la "fusión" de ritmos.



Laboratorio creativo
Sesión de prueba #9
2013



Laboratorio Creativo
Sesión de prueba # 8
2013

El resultado de estas pruebas permitió comprobar la riqueza tímbrica y la importancia que caracterizaría al tambor alegre en el formato del laboratorio; además dejó herramientas pedagógicas que van desde sencillos ejercicios de calentamiento hasta la consolidación de nuevas bases de acompañamiento, útiles en caso que el tambor se integre a otro formato que no sea exclusivamente bullerenguero sino quizá algo que involucre géneros más modernos o contemporáneos.

Sin embargo, dichos resultados no satisfacían del todo la búsqueda musical que se proponía el laboratorio, pues si bien allí estaba la sonoridad característica de los tambores caribeños, algo faltaba. Además, la experiencia de las intérpretes en esta etapa no fue sencilla, pues siempre requerían un par de pruebas antes de comenzar a desenvolverse con soltura y sobre todo sin caer en los patrones convencionales ya establecidos por el bullerengue tradicional.

¿De qué nos servía abstraer, construir, cambiar timbres, jugar y revolver la amplia variedad de elementos que el bullerengue le ofrece a la percusión? Estamos hablando de un punto importante del laboratorio. Aquí se evidencia la primera transformación, pues fue entonces cuando finalmente comprendí que lo que buscaba era siempre una reversión.

En este contexto, la palabra *reversión* —que hace referencia a la restitución de algo a un estado anterior— debe leerse "*re*-versión", nueva versión de algo, lo que nos lleva a examinar detenidamente qué es una versión musical.

En la música popular, una canción versionada o una versión (se usa a veces el anglicismo *cover version* o sencillamente *cover*, que significa originalmente 'versión que *cubre* o eclipsa un tema original') es una nueva interpretación de una canción ya grabada por otro artista. En español es común el término

Los músicos populares pueden interpretar canciones versionadas en homenaje al intérprete o compositor original o para ganarse una audiencia a la que le gusta escuchar una canción conocida o

incrementar sus oportunidades de éxito utilizando una canción ya reconocida como éxito popular, ganando o perdiendo prestigio en la comparación con la versión original. Aunque muchas versiones son tan buenas como las originales, otras superan a la original: de ahí la idea de *cover version*. Con cierta frecuencia, las canciones versionadas "renuevan" el sonido de un tema, por lo que la versión se le presenta de alguna manera como "nueva" a una también nueva generación de público que quizás no conocía el tema original.

En el caso particular de este laboratorio, todas las maneras en que uno quiera apropiarse del bullerengue son, a mi modo de ver, válidas. Desde el primer momento en que realizamos un cambio en las bases rítmicas, en el formato o en algún otro elemento musical ya estámos re-versionando el bullerengue. Otra manera de comprender estas reversiones bullerengueras puede partir del término *recrear*, que significa sin la menor ambigüedad 'crear o producir de nuevo alguna cosa'.

¿Porque fusionar o re versionar ?, el asunto de cuestionar las sonoridades y contextualizarse es bien importante. Durante la última edición del festival Colombia al Parque Juancho Valencia dictó un taller llamado "Soluciones a la nueva música colombiana", este taller buscaba socializar los elementos que componen la música colombiana y ver cómo son afectados por las fusiones, así como discernir estructuras, patrones y estereotipos presentes en el complejo musical de Colombia. En efecto, durante el taller se habló acerca de cómo abordar las músicas tradicionales colombianas mediante una propuesta artística innovadora. Esta experiencia fue sumamente enriquecedora, pues dejó bien claro lo importante que es tener un concepto, un núcleo, un objetivo claro. Durante el taller, Valencia describió brevemente la música a partir de seis componentes:melodía, timbre, ritmo, armonía, forma y significado. El contó como Puerto Candelaria asumía como significado la realidad de una Colombia como país absurdo y cómico cuya identidad en verdad no existe. Juancho agregó al respecto:" la urgencia de la seriedad que le debemos poner a este tema de la música colombiana y como nos la apropiamos, la tradición ya tiene sus limites y hay que crear."

Una vez asumo el concepto de Reversión continuo con una búsqueda mucho mas específica, y que hasta esta etapa del laboratorio había dejado claro que el espíritu del bullerengue no estaba solamente tras sus tambores, si no que se trataba de una comunión entre percusión, canto y baile, es decir ritmo, melodía y movimiento. Si bien ya había re-versionando la percusión, la Etapa A concluía con una clara necesidad, la integración de un instrumento melódico, para consolidar una reversión bullerenguera con la sonoridad deseada.

Parte II

Así se dio paso a la segunda parte de la etapa A, en total se realizaron 4 pruebas más donde los elementos nuevos que se integraron al formato de bullerengue fueron instrumentos electrónicos como la guitarra eléctrica y un computador MAC, bajo las manos de Daniel Becerra (Músico de *La Pulpafonic* e Ingeniero de Sonido) y un bajo electrónico interpretado por Kike Bejarano (Músico de *Milmarias*).

Los resultados de las primeras pruebas de percusión fueron bien importantes pues se utilizaron como base para empezar a improvisar con los nuevos instrumentos. Por ejemplo, la primera sesión con Guitarra Eléctrica se enfoco en el juego con rítmicas irregulares, y en la búsqueda de sonoridades electrónicas que evocaran un ambiente natural. Además un factor que siempre se aplico en todas las pruebas fue el factor de la improvisación, rol que comparten desde el cantaor, el tamborero y el bailador, dentro de la exploración del laboratorio fue importante enfatizar en el intercambio de dichos roles , sin embargo este recurso solo se pudo usar a partir de la Etapa B.

Si bien esta nueva prueba arrojó elementos interesantes de acompañamiento, volvió a mi esa sensación de la *Parte I* donde la sonoridad no era precisamente la ideal, es decir la sonoridad seguía siendo muy convencional para mi gusto. Estos momentos aparentemente críticos para el laboratorio, donde el rumbo

de la sonoridad podía cambiar por completo según la dirección que se tomara, fueron precisamente lo más enriquecedor pues fueron esos puntos de transformación. Son los momento en el que el laboratorio podía y debía mutar según sus necesidades ,por ejemplo gracias a las pruebas con instrumentos electrónicos, se aterrizó la idea de que si el propósito era hacer una relación musical más cercana entre lo moderno y lo tradicional lo mas importante sería plantear nuevas métodos de exploración. La idea original que busca un punto donde se integren elementos cuyos orígenes son opuestos, se conserva, sin embargo los medios de búsqueda cambian.

Simultaneo a las pruebas con Daniel Becerra, el me propuso hacer unas grabaciones de algunas bases de tambor alegre para que el pudiera construir su propio banco de sonidos. El ejercicio era muy sencillo e interesante. Nos reunimos con un Tambor Alegre, un MAC, una tarjeta de sonido y un Micrófono, lo único a los que nos dedicamos fue a grabar, es decir hacer la captura de los sonidos propios del tambor (abierto, quemao, látigo, tapao, canteo) y una variedad de ritmos tradicionales del Tambor alegre (bullerengue, chalupa, fandango, cumbia, mapale, tambora, guacherna, chande, berroche, porro, gaita, merengue, puya). Después de esta experiencia donde se encontraban elementos creativos de dos corrientes diferentes, el tambor alegre y su legado tradicional versus la maquina MAC y sus recursos de grabación, edición y mezcla, comprendí y asumí que esta había sido una prueba mas del laboratorio.

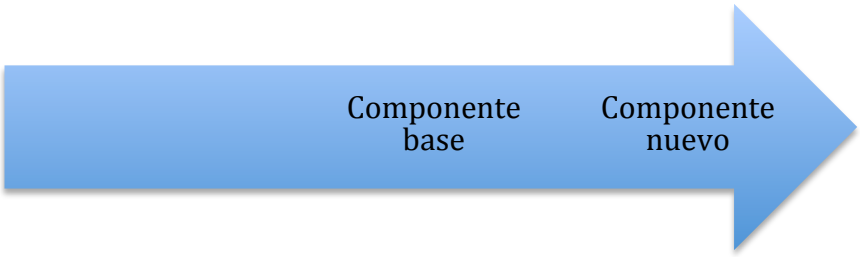
Así continuo la *Parte II* de la etapa A, donde nuevamente empezamos por el bullerengue sentao, realizamos la captura de tres posibilidades de bases de acompañamiento en el Tambor Alegre, tres posibilidades rítmicas en las tablitas y por ultimo capturamos el corazón del bullerengue, el llamador. Con estas muestras empezamos a jugar , duplicamos varias de las rítmicas y empezamos a manipular las texturas de los sonidos aplicando efectos de dinámica y velocidad como el *Reverb* y el *Delay* por ejemplo, la primera maqueta comienza con el llamado tradicional del bullerengue, es decir, los tres golpes que ejecuta el llamador, a esos tres golpes empezamos a darles cierta distorsión , para que el llamado no solo sea por la rítmica que marca el tambor si no también por la atmosfera que los sonidos electrónicos iban generando.

Pero el objetivo real de esta etapa, como ya lo mencione antes no era reversionar el ritmo, si no la melodía, así empezamos a experimentar a partir de tonadas especificas, la primera fue "*El pichinde*" una chalupa de Eustiquia "La Justa" Amaranto, cantaora de las bananeras de Urabá.

A pesar de que encontré en la grabación digital una herramienta de creación donde podía no solamente jugar e integrar con facilidad los elementos musicales desde otra dimensión, la electrónica, los resultados seguían siendo muy convencionales para la búsqueda del laboratorio. Si bien, esta mezcla entre lo tradicional y lo electrónico ya tiene gran cantidad de artistas y creadores a su favor, en su mayoría con objetivos comerciales, el objetivo del laboratorio es claramente distanciarse de las búsquedas y sonoridad consolidadas ya por otros artistas, por lo cual me vi de vuelta en la búsqueda y en la cercanía con lo acústico, con un sonido real, con esta inquietud se dio paso a la Etapa B.

2.1.2 ETAPA B

Exploración con piano percusión y voz



El componente nuevo que aparece en esta etapa es precisamente el piano, como lo dijimos antes , el bagaje musical, y las músicas que influencian al interprete serán siempre detonantes para definir la sonoridad y el carácter de las reversiones. Así se une al laboratorio, Valentina Castillo, pianista, compositora y ficha clave para la consolidación de un sonido característico y original.



En sus creaciones se puede sentir la influencia de rock, new age, minimalismo y piano preparado. Entre los compositores que podemos notar en sus obras están: Philip Glass, Brad Meldhau, Nils Frahm, Erick Satie, Radiohead. Su música se destaca por la diversidad de colores armónicos, ritmos inestables y repetitivos, que generan sensaciones en su mayoría, de nostalgia. La relación entre música e imagen también ha sido un componente importante en su que hacer creativo, esto fue valiosísimo para el laboratorio.

La etapa B comprende 11 sesiones las cuales arrojaron los resultados mas exitosos, la sonoridad resultó ser original e innovadora. Tres reversiones bullerengueras fueron el resultado de esta prolífica Etapa donde Eloísa "Eloa" Garcés, Martina Balseiro y Manuela Torres fueron las cantaoras tradicionales cuyas tonadas fueron seleccionadas para ser re-versionadas. La primera reversión rinde homenaje a Eloísa Garcés y a su tonada de fandango "A Pila el arro", tema que aparece en el documental "Bulla y Silencio" del músico e investigador Urian Sarmiento. Comencemos a desglosar el proceso creativo que se vivió.

2.2 REVERSION FANDANGO
"ELOA"

Las pruebas numero 14, 15 y 16 dieron inicio a la Etapa B y estuvieron dedicadas a la exploración del ritmo de Fandango de lengua. Diferente al manejo que habían tenido las pruebas de la Etapa A, donde algunas de las herramientas de juego y creación fueron transcripciones rítmicas, en esta etapa el elemento del cual partimos fue siempre un referente audio-visual, pues teniendo en cuenta que la interprete Valentina Castillo tenía cero experiencia en el bullerengue y en músicas tradicionales en general, una transcripción o incluso un referente de audio no llegaban a ser lo suficientemente estimulantes y coherentes para propiciar el desarrollo creativo de una reversión. Me refiero a que un referente audio-visual como el documental "Bulla y Silencio" el cual comprende varios momentos musicales, permitieron a la interprete vivir una experiencia mas real de lo que significa el bullerengue mas allá de lo musical, hablamos del significado de la música en su contexto y de lo que puede transmitir el ver a las cantaoras entonando sus tonadas en su entorno natural.

Valentina escucho el fandango "A pila el Arroz lloro yo" interpretada por Palmeras de Urabá, en la voz de Eloísa "Eloa" Garcés el cual aparece en el minuto 40:47 del documental



Palmeras de Urabá
Documental Bulla y Silencio
2007

El primer ejercicio de la prueba consistía en tocar y cantar la melodía principal la cual se compone de pregón y coro, después de este ejercicio lo primero que hizo Valentina Castillo fue desarrollar una línea de bajo que acompañara la melodía:



Figura 35. Línea de bajo en piano para acompañamiento de fandango

Rítmicamente lo mas interesante e innovador fue el juego con métricas irregulares que se desarrollo para una de las secciones de la pieza la cual esta en compás compuesto sumando un 12/8 + 6/8.

Otra propuesta interesante rítmicamente es un *tutti* que se desarrollo a manera de llamado emulando el llamado tradicional de tres golpes: (transcripción) que es uno de los comportamientos tradicionales del bullerengue y sus aires.

Armónicamente la reversión hace su efecto sobre el modelo armónico original, el tema original es Mayor y se mueve entre I y V , al momento de desarrollar el acompañamiento para el bajo, el cual fue el primer desarrollo de la reversión, Valentina decidió acompañar con una armonía Modal que se mueve entre Eb y E.

En términos de forma encontramos el componente mas importante que aportó la integración del piano al laboratorio, pues a diferencia del bullerengue tradicional donde las formas son bien comprimidas, es decir, hay un tema que simplemente se repite cuantas veces sea necesario, cuantas veces la rueda y toda la energía del momento lo sugiera, esta reversión de fandango juega bastante con la forma. Naturalmente realizamos una introducción, la cual comienza con el bajo, luego en un *tutti* se junta una nueva melodía y el tambor alegre, para dar paso a la parte A, donde se canta la estrofa y su respectivo coro, seguidamente hay parte B donde el piano comienza a tumbar. Para el desarrollo de las secciones de los solos, en el caso del primer solo de alegre es pura atmosfera y el piano acompaña con un obligado. El solo del piano juega con el matiz de la percusión y finalmente volvemos al tema original en un *crescendo* grandísimo para que el tambor haga su descarga.

El significado de esta pieza fue algo que en principio discutíamos con Valentina , hablábamos del carácter de la pieza y en algún punto se sugirió que tenia un espíritu salvaje, animal, incluso pensamos en llamar la pieza Jabalí pues sentíamos que era un animal que venia del monte con un hambre voraz. Si embargo, y adelantándome un poco al resultado final, no fue si no hasta cuando las tres reversiones estuvieron terminadas que realmente comprendí cual era el significado de las piezas. El concepto que asumí es desde el componente espiritual que tiene el bullerengue, abordándolo como una practica de sanación , de alguna manera el bullerengue resulta ser un remedio para las penas del alma. Cuando una persona acude y se conecta con una rueda esta poniendo a disposición de la música su espíritu. Esta pieza resultó ser la mas agresiva de todas, diría yo que hace referencia a ese momento en que el espíritu ya ha sido sanado y se siente fuerte y poderoso y esta listo para enfrentarse a nuevos desafíos.

2.3 REVERSION BULLERENGUE SENTAO
"MARTINA"

La segunda reversión rinde homenaje a una de mis cantaoras favoritas Martina Balseiro entonando una linda chalupa "Alice", también registrada en "Bulla y silencio"



Martina Balseiro
Documental Bulla y silencio
2007

Para este punto de esta etapa ya había cierta familiaridad con la dinámica de las pruebas, es decir, cada vez resultaba mas sencillo y mas claro encontrar hacia donde iba cada reversión. Por tal razón no fue extraño que el primer elemento para desarrollar la reversión fuera una línea de bajo

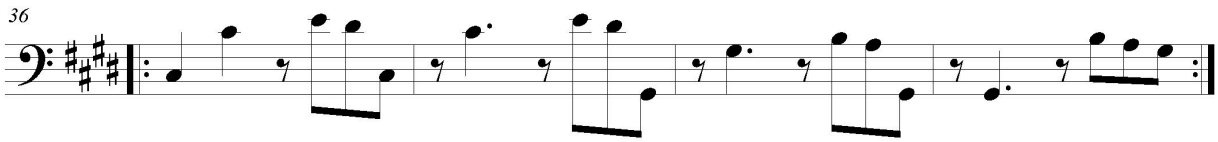


Figura 36. Línea de bajo en piano para acompañamiento de bullerengue sentao

La forma en esta reversión respeta el comportamiento tradicional pues comienza con una introducción guiada por el bajo, luego se integra el llamador y finalmente se une una solista, la voz de Victoria Laverde quien improvisa libremente los dos minutos que dura la pieza.

El significado de este tema, y continuando con la idea del bullerengue y su espiritualidad, representa un momento de catarsis, donde la única manera de purificar lo que hay en el interior es mostrando las heridas sin temor, representa un momento álgido en que todas las emociones están al extremo.

Rítmicamente a pesar de ser conocida "alise" originalmente como chalupa, decidimos reversionarla como bullerengue sentao, abstrajimos el factor de velocidad y la tocamos lentísimo. Otro patrón rítmico que se abstrajo fue el "e-e" uno de los guipirreo propios del bulle, dicha rítmica se aplico en la mano derecha del piano. Ejemplo:

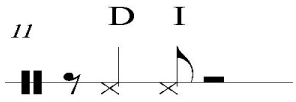


Figura 37. Variación rítmica tradicional del bullerengue sentao

En cuanto al formato el tambor alegre sale, solo usamos el llamador y una semilla. Parte de esta decisión se tomo pensando en la idea de que esta pieza sería la Introducción de la obra completa como tal que integra las tres reversiones.

2.4 REVERSION FANDANGO
"MANUELA"

La tercera reversión fue de la tonada "Sambalambe" rindiendo homenaje a Manuela "Mane " Torres. El registro audio-visual que se utilizo como guía pertenece a Etnomedia, una productora chilena con quienes tuve contacto en el año 2006 durante un Festival de bullerengue en Puerto Escondido, momento en el que se encontraban de gira por el Caribe colombiano realizando un interesante trabajo de producción audio-visual que reúne una amplia variedad de presentaciones en tarima de los Festivales y unas grabaciones de trabajo de campo como la que registra a Manuela Torres.



Manuela Torres
Barranca Nueva , Bolivar
2011

"Sambalambe" , esta melodía es de esas tonadas bullerengueras que desde la primera vez que la escuché me fascinó, cuando llegó el momento de re-versionar una chalupa, decidí que fuera esta. Buscando en internet encontré una versión interpretada por el grupo tradición de San Juan de Urabá, en la voz de Will Pantoja, cantaor y bailador de María La baja. Así empezamos a descomponer la tonada para crear una reversión.

Sin embargo un par de semanas después La rueda De Bogotá realizo un taller de bullerengue donde uno de los invitados era precisamente Will Pantoja. Le conté de mi fascinación por la tonada sambalambe, y le pregunte si era suya, él me conto que la compositora era Manuela Torres, una cantaora de Barranca Nueva famosa por interpretar ritmo de Pajarito, un ritmo particularmente familiar con la chalupa por su velocidad. Me puse entonces en la búsqueda del material audio-visual para poder tener una imagen de Manuela Torres y encontré su versión grabada por Etnomedia.

El significado de esta pieza se puede resumir en una palabra , calma. Después de que el espíritu hace catarsis a través del bullerengue tiene que llegar ese momento en que las aguas están mansas y todo se puede ver con mayor claridad, así suena Sambalambe. Las tres reversiones unidas se complementan para ser una sola pieza que proponen tres estados, y que además revelan de una manera poco convencional el quehacer musical de tres mujeres representativas para la historia del bullerengue.

Tras finalizar las piezas no nos quedaba mas que ensayar y ensayar con el propósito de tenerlas muy apropiadas e interiorizadas para el momento de grabar. Así pues, el siguiente paso fue el proceso de grabación. Para tal labor regresó al laboratorio Daniel Becerra quien asumió el rol de ingeniero de Grabación, junto a él , Valentina Castillo y Victoria Laverde hicimos la penúltima sesión de laboratorio la cual estuvo dedicada estrictamente a grabar las tres piezas. El primer tema en ser grabado fue “alice” realizamos alrededor de 5 tomas, luego hicimos la grabación de “A pila el arro”, tres tomas fueron suficientes para llegar a la captura ideal. Para terminar la sesión de grabación nos dedicamos a “Sambalambe” reversión que después de 3 tomas estaba lista.

3. INSTALACIÓN BULLERENGUERA

El mundo que vivimos y que recorremos fuera y dentro de la academia actualmente es un mundo constantemente permeado por imágenes, la globalización ha acelerado este proceso donde lo visual resulta siendo determinante no solo para comprender el universo si no para recrear nuestra propia versión de nosotros mismos en imagen

Cuando imaginaba de que manera iba a exponer el resultado del Laboratorio, la idea de un concierto parecía mas que simple, con poco significado. Después de comprender que el laboratorio había sido mi propia versión alternativa de una rueda de bullerengue, era lógico que quisiera mantener ese espacio de interacción hasta el final. Es decir, la entrega final de las piezas no podía ser un concierto, donde la relación e interacción es unilateral, donde además la atención de los ojos esta puesta es los interpretes, y ese claramente nunca había sido el objetivo. Un día caminando por los pasillos de la Universidad entre, como suelo hacerlo de costumbre, a la Sala Alterna de Exposiciones, no se exactamente que fue, pero llego a mi cuerpo esa sensación que te da el espacio, de expresarte, un espacio que no solo se llena con sonido si que se adorna con imágenes. Allí pensé en una instalación.
Cuando llego a mi cabeza la idea de hacer una instalación bullerenguera , varios pensamientos acompañaron este nuevo camino, primero la posibilidad que se abría del uso de las imágenes, a mi modo de ver un componente vital del bullerengue.
Lo segundo que hice fue buscar en internet algún tipo de referente bajo el mismo titulo, al no encontrar mayor relación con la palabra Instalación y bullerengue que las mismas presentaciones realizadas en los marcos de festivales del genero, reflexioné y encontré que de hecho si existe ya una instalación que no es precisamente la presentación formal en tarima de un grupo bullerenguero, si no el espacio vivo y activo conocido como la rueda.

Sin embargo la rueda no solo suena, también se ve, así como el bullerengue no solo se canta, también se baila, genera entonces una imagen. En el caso de la rueda, la imagen clara es el círculo, por tal razón el resultado final del laboratorio busca ser expuesto e instalado en la Sala Alterna de la Academia Superior de Artes de Bogotá generando un espacio abierto al público para la retroalimentación.
La instalación es vital pues ofrece al publico en general hacer un contacto alternativo con el bullerengue, además quiero que la gente entre a un espacio que mas que conformidad o agrado, los lleve a percibir otro tipo de sensaciones a través del bullerengue, generando en ellos la inquietud y curiosidad por entender ¿de donde vienen estas músicas?, o , ¿quienes son sus interpretes por tradición?

Así pues, La última sesión del laboratorio será la muestra pública de las tres piezas musicales, cada pieza podrá ser escuchada a través de audífonos que serán instalados por todo el espacio del Salón I , dichas piezas irán acompañadas de tres piezas gráficas, ilustraciones proyectadas y realizadas a mano de cada uno de los interpretes tradicionales a quienes se les hizo homenaje a través de las piezas musicales, es decir: Eloísa Garcés, Martina Balseiro y Manuela Torres. El centro de la instalación, y siendo lógicos con el comportamiento de la rueda, ha de ser el tambor alegre, el cual estará alumbrado por una luz. Este espacio es lo que llamo “Instalación bullerenguera”, es mi propia manera de concebir una rueda alternativa de bullerengue, una que no se someta a los comportamientos tradicionales pero que a la vez conserve y permita el intercambio creativo. Como cierre de la instalación, cada uno de los asistentes tendrá la oportunidad de escribir en una Bitácora abierto en blanco con un lápiz, que percepciones y sensaciones les deja la instalación.
El propósito de este libro es poder recolectar información para seguir desarrollando esta idea de creación sonora y espacial con relación en otras músicas del caribe y tropicales.

ILUSTRACIONES LABORATORIO

“Eloísa Garcés”



“Martina Balseiro”



“Manuela Torres”



CONCLUSIONES LABORATORIO

Esta experiencia creativa fue verdaderamente especial para mí ya que no fue igual a otros procesos que he llevado a cabo en colectivo a partir de las músicas tradicionales de Colombia. Se trató realmente de un proceso mucho más íntimo y personal, que satisfizo una necesidad, una inquietud muy particular. En algún momento pensé: "El laboratorio pertenece a una región imaginaria que existe en mi mente: mi propia zona de creación". No estaba segura si mi iniciativa sería comprendida o aceptada por mis colegas, incertidumbre que me acompañó hasta el comienzo de las pruebas de percusión.
También se trataba de comprender el momento artístico y profesional que vivo actualmente. Si bien estoy cerrando un ciclo con la academia, son varias las posibilidades musicales que se presentan en el camino de ahora en adelante. El laboratorio fue mi guía para que ese camino sea más claro, para conceptualizar con más rigor mis ideas y para comunicar mejor mi sentir a través de la música colombiana.

Además de creativo, el proceso del laboratorio fue bastante reflexivo: en varias ocasiones me detuve a pensar qué significa la música para mí y qué significa ser músico. Tal reflexión resulto ser de vital importancia para trascender los parámetros de nuestro oficio como artistas.

Para describir la importancia de la música en mi vida hay tres palabras que encuentro claves: creación, espacio y reflexión. Suena redundante, y lo es, porque precisamente en esta experiencia comprendí que uno de los elementos que encauza mi energía creativa y musical es la reflexión en sí. He decidido que sea de esa manera: quiero definirme como un músico alternativo consciente del momento que vive y preparado para escudriñar el futuro con una actitud de transformación.

Cada día valoro inmensamente los momentos en que la música inspira mi vida y me conecta con otras personas. Que estudie o no en la academia no es realmente la prioridad ni la necesidad que genera un encuentro musical grato. Son más bien pequeños detalles como la escucha misma, una mirada fija, un acompañamiento sincero…: poder desnudar el espíritu. Eso es la música para mí: un asunto espiritual en que mi cuerpo y mi mente están en conexión y armonía. Este estado es el motor para que el sonido personal fluya, reflejando exactamente quién soy.

Un cantor de la costa, y no precisamente de bullerengue, lo expresó alguna vez mucho más clara y concisamente: "Edificante para el espíritu" (Joe Arroyo).

Gracias al proceso del laboratorio entendí que la música es en sí misma un asunto íntimo, espiritual, y que la responsabilidad de los intérpretes colombianos frente a la apropiación e indagación sobre nuestra música ha de ser mayor. Hay que reconocer la trascendencia de este delicado tema. ¿Por qué innovar o, como muchos otros lo denominan, fusionar? Para abrir caminos, descomponer elementos, sustraer, abstraer y explorar hasta encontrarle algún significado a lo que se quiere hacer.

El camino ha sido largo. Pasé de ideas como "buscar el sonido de la jungla" a través de los tambores y la electrónica a terminar fascinada con la idea del espacio. No es lo mismo hacer música para el espacio que para la escena, o sea para el *show* en vivo. Sin embargo, cuando se piensa en el espacio también se está creando una escena; el asunto radica en qué efecto quiero que el espacio cause en el espectador, o en este caso puntual como el mismo espectador afecta el espacio.
En lo que respecta al bullerengue y a sus tradiciones esta claro que son practicas que hoy en día siguen vigentes y gracias a ellas me siento motivada como artista, ¿Qué si fue posible hacer una propuesta no convencional que interviniera el bullerengue? Claro que si, y el resultado del proceso fue estimulante y satisfactorio. La reacción de los participantes del laboratorio El formato que finalmente definió el concepto del laboratorio es un formato que sigue ensayando y que tiene muchas posibilidades de exploración.

Estimular el interés de intérpretes pertenecientes a otros circuitos musicales, como el contemporáneo, fue una gran satisfacción. Que un músico como Valentina Castillo pasara de no saber nada del bullerengue a reconocer los ritmos que lo componen y a estar interesada en seguir haciendo exploraciones de este tipo demuestra que los objetivos se cumplieron.

El proceso continúa inspirado en el principio de que la música es un juego, es vida y diversión, es energía activa.

BIBLIOGRAFÍA

Cage, Jhon. Música Experimental. 2013.http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_experimental. Bogotá. (2014)

Galeano, Mario.Bogotá Ciudad de la Música, Apuntes para una cartografía sonora de la Ciudad. Pág. 27. Bogotá.(2012)

Goméz Jattin, Leonardo. Entrevista PostOfficeCowboys. https://www.youtube.com/watch?v=UmnTeDGMv_Q (2014)

Ochoa, Ana Maria. "Músicas locales en tiempos de globalización".Bogotá. (2002).

Salazar, Julian. Comentario- Detrás del álbum Balnear (Bonus track).(2014). http://www.deezer.com/album/7718264

Sarmiento, Urian. Documental Bulla y Silencio. Producido por PostOfficeCowboys. Bogotá. (2007) https://www.youtube.com/watch?v=qR4nfM1QlQQ

Valencia, Juancho. Taller "Soluciones a la Musica Colombia" XIII Festival Colombia al Parque. Bogotá. (2014)

Cantadoras Afrocolombianas de Bullerengue. Editorial La Iguana Ciega. Bogotá.(2008).

Etnomedia. Canal de YouTube. https://www.youtube.com/channel/UCw0Z-LtbN9aa2AE6vEjZ3ZQ. 2014

http://www.mincultura.gov.co/recursos_user/documentos/migracion/musica/home2_170409.htm (2014)

http://www.bibliotecanacional.gov.co/CDM/tradicionales/ejes/visualizar/3 (2014)

http://www.territoriosonoro.org/CDM/tradicionales/pages/index (2013)

ANEXO 1

ENTREVISTAS A LOS PARTICIPANTES DEL LABORATORIO:

Basada en la importancia de la percepción y reflexión frente al bullerengue y los sonidos y espacios que este ha producido históricamente, y basada en la experiencia personal de cada uno de los integrantes, se presentan las siguientes inquietudes.

1. **¿Cómo te estimula el bullerengue?** Percepción física, emocional y socio-cultural
2. **¿Cuál es la esencia del bullerengue?**
3. **Como describirías la exploración rítmica que se dio en el LAB ?**
4. **Como describirías la exploración espacial que se dio en el LAB ?**

Anexo # 1

Entrevista # 1

Nombre: Giovanna Mogollón
Profesión: Socióloga / Percusionista

1. Lo primero que se viene la cabeza es que es una cosa muy sexual y muy sensual, porque hay un cortejo, empezando por ahí, que digamos esta la bailadora y el tamborero la llama o también la llama el cantaor. Todo el tiempo la dinámica es así. También es interesante esa noción y sensación que se da de comunidad que así no viva todo el tiempo junta, se encuentra con la excusa del bullerengue y se participa entre todos. Uno puede hacer palmas, coros, y bailar así no sepa muy bien como hacerlo. Eso es lo que mas disfruto del bullerengue, que es participativo.
2. El bullerengue es marino, si esta en el mar esta dentro de su habitad. Se siente de una manera distinta cuando se toca allá a cuando se toca en la ciudad. Algo mas puntual que sea esencial en el bullerengue es la comunicación entre el cantaor y el tamborero porque es una comunicación directa donde ellos rigen al resto. Si el bailador o bailadora bailan bien es porque el tamborero lo esta llamando a hacerlo de esa manera, esa es la tarea mas importante entre ellos dos.
3. A mi me parece un proceso interesante, pero a la vez yo podría decir dos cosas de llegar uno sin saber cual es el objetivo del experimento, porque uno sabia que iba a un laboratorio donde no se iban a tocar las cosas tal cual son y que iban a ser utilizados motivos rítmicos para experimentar otras cosas, pero tampoco era tan claro como era. A veces, no se si tu intención era no explicar que era lo que querías con el ejercicio para ver que pasaba, pero a veces si faltaba un poco de hacia donde querías ir. Aunque salieron cosas muy chéveres y sobre el momento tu ibas organizando lo que hacia donde podíamos dirigirnos. Puede ser un poco mas efectivo cuando tu ya tienes un horizonte de lo que quisieras y puedes ser un poco mas clara contando para donde vas. Igual a mi me gusto porque se utilizaban esos códigos de una manera diferente. A mi me gusto leer desde una partitura, porque si a través de un dibujo o grafica me guías a lo que hay que hacer ya entiendo. Poder pensar las secuencias de los golpes en el Tambor Alegre de una manera no convencional, poder jugar a combinarlos de otra manera dando y obtener como resultado *loops* interesantes con las mismas rítmicas del bullerengue pero con otras tímbricas.

4. Tanto la rueda como el laboratorio son espacios de aprendizaje, sea donde sea que se estén desarrollando un lugar cerrado o abierto, eso para mi no es un diferenciador, igual son espacios de aprendizaje porque cuando tu vas a una rueda también estas viendo como cantan y bailan los demás, o sea que igual estas estudiando. En el laboratorio se genera el mismo espacio de estudio , pero lo que yo podría decir que los diferencia es que en el laboratorio uno requiere tener los códigos de esa tradición y esa experiencia de estar en una rueda y saber como funciona para poder utilizarlas de una manera diferente, para traspasarlos. Si uno no conoce muy bien lo que es la tradición no puede variar mucho los códigos, quizá si. Es solo una teoría. Esas cosas para mi son importantes, si uno quiere transgredir esos códigos uno tiene que conocerlos.

Entrevista # 2

Nombre: Viviana Fajardo
Profesión: Filóloga / Percusionista

1. Bueno, pues desde la perspectiva social, pienso que el bullerengue es como una practica muy interesante que de hecho ha llegado a Bogotá y nos ha impregnado nuestra cotidianidad, pienso que ha sido importante para unir lazos con las personas que están en el mundo del bullerengue y de la música tradicional, y pienso que es también por esa dinámica de rueda que hace que todo el mundo sea participe de la cosa. No es como tocar gaitas porque siempre termina habiendo un grupo que tocó y los otros son espectadores, en el bullerengue es bacano porque permite mucho la integración, entonces si me ha estimulado esa parte.
   Emocionalmente, me transmite muchas cosas y me incentiva muchas cosas, ¿si? Yo escucho un bullerengue y de una me pone en otro estado y me dan muchas ganas de tocar, yo no bailo mucho pero si me dan muchas ganas de tocar.
   A mi me pasó algo muy curioso cuando estaba haciendo la tesis porque digamos uno viviendo el bullerengue en vivo, es como la emoción de algo muy placentero, de algo muy rico, algo que te invita a estar ahí. Cuando estaba haciendo la tesis estaba haciendo unas transcripciones y tenia que escucharlas muchas veces las mismas canciones y hay unas que son muy densas, los bullerengues sentaos son muy densos, y hubo un punto en que me contagio mucho eso, hasta que me enfermé, me dio mucho fiebre y tuve unas alucinaciones terribles con eso, como que entré en un estado muy fuerte y dije tengo que parar porque me estoy metiendo con cosas que no conozco, porque el bullerengue maneja muchas cosas espirituales muy fuertes si uno no las conoce, y pues el Afro en general. Uno toca esa música pero uno no conoce ciertos poderes que puede estar manejando.

2. La esencia del bullerengue musicalmente esta en la canción “tres golpe na´ma“, hay mucha esencia en la cantaora , el tamborero, el viaje también de los pregones, la improvisación, porque el bullerengue es muy espontaneo, muy de lo que esta pasando en el momento, es algo vital< improvisar, también es eso que tienen esas músicas que es hacerlas no racionalmente que es no tener una partitura porque se vuelve una barrera entre tu y el instrumento, es mas de hacerla con el corazón, no pensar si no sentir y ya.
3. A mi me parece interesante que han pasado cosas con Aguasalá que son como no apartar del todo lo que pasa con la Academia, si no también jugar con eso, entonces porque no jugar con una frase rítmica y desplazarla a ver que pasa, o como jugar con ciertos elementos para poderlos transformar de alguna forma, puede ser conscientemente o racionalmente. Puede que el bullerengue sea muy libre en el sentido de que se improvisa pero si hay unas constantes que hacen que esa música sea así, que tenga esa identidad, eso a la vez cuando uno tiene otras maneras de sentir otras músicas, o quiere expresar otras cosas, pues no es posible porque uno tiene que estar dentro de ese marco, de eso que llaman tradición. Estar fuera de eso también permite hacer otras cosas, explorar otras cosas y decir otras cosas de maneras diferentes, no necesariamente tiene que ser la frase que suene a bullerengue ,

si no que se trata de no tenerle miedo a cambiar las cosas. En un principio yo no sabia que era lo que iba a pasar en el Laboratorio, yo estaba esperando que tu nos dijeras unos parámetros de que hacer , pero era tan sencillo como hacer lo que quisiéramos, pero en un principio ¿Qué vamos a hacer?, pero fue muy interesante tocar con otras personas que no tenían la misma experiencia que yo.

4. El espacio donde trabajamos es el lugar donde hemos ensayado siempre así que es un lugar donde uno ya se siente familiar, de pronto lo que te decía de la partitura un poco, uno mira el papel y eso ya rompe la espacialidad del instrumento y uno. Cuando tu decias “Escoge una frase, y tu escoge otra”, y yo siempre olvidaba la mía, pero se trataba de integrar ese otro elemento ajeno que estaba ahí junto a nosotras como la guía rítmica que teníamos en el tablero (árbol rítmico)

ANEXO 2

Festival Colombia Al Parque
Taller "Soluciones a la nueva música Colombiana"
Componente Académico
Dirigido por : Juancho Valencia

"A nosotros nos toca ir mas adelante, pensar mas allá."

En el marco de la última edición del Festival Colombia al Parque, Juancho Valencia dictó un taller titulado "Soluciones a la nueva música colombiana". Este buscaba socializar los elementos que componen la música colombiana y ver cómo son afectados por las fusiones, así como discernir estructuras, patrones y estereotipos presentes en el complejo musical de Colombia. En efecto, durante el taller se habló acerca de cómo abordar las músicas tradicionales colombianas mediante una propuesta artística innovadora. Esta experiencia fue sumamente enriquecedora, pues dejó bien claro lo importante que es tener un concepto, un núcleo, un objetivo claro. Durante el taller, Valencia describió brevemente la música a partir de seis componentes:

1. melodía
2. timbre
3. ritmo
4. armonía
5. forma
6. significado.

Cada uno de estos elementos tiene vital importancia, sin embargo hay uno que para el caso del laboratorio resulto siendo el mas relevante de todos. Cada componente de estos es algo muy claro para un músico académico o empírico, aparentemente el componente mas difícil de describir y por tanto descomponer es el ultimo, el significado. Lo importante a la hora de descomponer estos elementos fue sustraer, abstraer y explorar, verbos de gran valor para todo el laboratorio. Al momento de fusionar o crear algo nuevo, el primer ejercicio será encontrar ese núcleo que permite que a pesar de que uno ponga de cabeza un ritmo, una melodía o una armonía establecida por algún genero, en nuestro caso el bullerengue, de algún modo sencillo se siga sintiendo esa esencia que hace que el genero sea el genero. En términos muy paisas Juancho Valencia dio un ejemplo con la Bandeja paisa, pregunto a todo el salón cual era el ingrediente que no se le podía quitar a la bandeja paisa porque entonces ya dejaría de serlo, después de varias opiniones y debates, se llego a la conclusión de que era el frijol. De esa manera mi planteamiento para las siguientes pruebas del laboratorio giro en torno a ¿Cuál es el frijol del bullerengue?, es decir, ¿Cuál es la esencia del bullerengue? Y por último y quizá lo mas significativo ¿Cuál es el significado del bullerengue?, porque lo importante de tener una reversión será tener un significado.

…..o bueno la guitarra eléctrica, o el bajo eléctrico, todo lo que tiene que ver con tecnología , digamos que es la cultura dominante en este momento viene hacia nosotros

Rubén Blades alguna vez lo escuche hace muchos años decir algo que apenas ahora empecé a comprender , y es, el habla de que Latinoamérica debe hacer una fusión o una mezcla de Latinoamérica con Latinoamérica, cierto. Es una cosa interesante, suena bonito. ¿Que significa? Vamos a ser un poco mas radicales, porque ejemplo estos elementos Afro-americanos, vamos a tenerlos un poco mas en línea, no dejarlos tan fácil que el Rap entre,el Soul, que el Jazz entre a nuestra cultura, el hablaba de eso. No he escuchado que Rubén Blades lo haga, pero siendo él uno de los primeros que introdujo la batería a la

salsa. Pero el concepto es bonito e interesante, yo creo que ahora de una manera natural ha empezado a suceder, las músicas propias latinoamericanas se han empezado ha mezclar y se empezado a introducir el cajón peruano a la música colombiana o el cavaquiño brasilero al joropo, y bueno, yo creo que eso es a lo que el se refería, cuando lo escuche decir eso nunca profundizo, pero es un pensamiento bonito.

Entonces, si partimos que no hay diferencia de la música que se realizo hace 60, 70 años en Colombia a la que se esta haciendo ahora, bueno es mas, vámonos mas atrás, si escuchamos lo que ahora con mucho orgullo nuestros abuelos hablan que es la música colombiana que es el pasillo y el bambuco, podemos escuchar que es una música increíblemente influenciada por la música europea, cierto. Y uno de los mas grandes Martin Vieco, pianista compositor de música colombiana, bambucos y pasillos. Hay cosas que yo no se si es Chopan o Martin Vieco, todo el romanticismo regia Europa en ese momento.

Entonces vamos sacando conclusiones, en Colombia básicamente por suerte es imposible hablar de música, todo es fusión, la música de nuestros papas, de nuestros abuelos. No solamente eso, si no que la parte europea que nos toco a nosotros, es decir España, es una de las culturas mas fusionadas en Europa, por distintas guerras con los árabes, digamos que su grado de complejidad también aumenta. Además que tenemos dos culturas negras, Caribe y Pacifico que venían de dos partes diferentes, que se pueden sentir también en la cultura musical. Venían de dos culturas diferentes con tipos de músicas diferentes y eso hace que no podamos hablar de negro, indio y blanco, porque esos tres componentes además eran mas complejos aun. Colombia esta también situado en un punto donde a nivel indígena la influencia de Centroamérica y de los Andes que no eran tan parecidos, o sea, cada vez se muestra lo diferente que era la cultura Maya, de la Azteca y la Inca, y parece que ni siquiera eran primos pues, eran cultural increíblemente diferentes, y todo eso sucede en un país que se llama Colombia, entonces por suerte, vivimos hay, pero también que problema! , a la hora de.., digamos en este mundo en el Siglo XXI donde uno necesita ponerle un nombre a algo para poderlo consumir, es decir que necesitamos decir todo en una frase, sintetizar, pues entramos en un problema, porque somos una cultura imposible de sintetizar porque como decir, Cual es el Colombiano… Eso nos da una riqueza, y eso nos exige escuchar todo lo que se produce a nuestro alrededor.

……Yo si insisto que tenemos que tener una responsabilidad, cierto? por que entonces es como, vamos a llegar a lo que pasa "Tu pa tu pa tu" eso parce a la gente le funciona entonces ah! Pues yo me relajo y, "tu pa tu pa tu" si o que?. Cual es la responsabilidad mía como músico? Cual es mi cosa? Es indiferente… eso es otra cosa súper importante, vos estas tocando, el resultado no tiene que ver, o sea, si uno hace una canción bien hecha, si se cumplen los esquemas, eso no significa que la canción guste mas o menos, o que la canción este bien o este mal, si o que?. Tenemos una profesión totalmente subjetiva, en todos los aspectos, entonces quien pone orden en esa subjetividad, no hay orden, yo creo que a nosotros nos toca ordenar, o sea como, definir que esos parámetros funcionen dentro del estilo, porque si lo dejamos a la deriva, hay una tendencias que nos las estoy diciendo yo, suceden en el mundo, los grupos empiezan a repetirse, entonces ya pasa que este grupo me va a levantar la fiesta, y a la tercera vez la gente dice, otra vez me va a levantar la fiesta de la misma manera?, y eso tiene que ver de alguna manera en que tan claro esta el concepto en el grupo y como puede seguir moviéndose el grupo levantando la fiesta, la farra, o que la persona disfrute pero conservando la esencia del grupo, cierto?. Como es el *Chucu-chucu de avant-garde* que esa idea como tal, que es una idea creativa, estética, como hace para que se mantenga, para que perdure en el tiempo?, o como hacer para que no perdure?.

Eso tiene que ver generalmente con la construcción y la ingeniería de la música como tal, cierto. De una manera intuitiva o racional, o sea , yo simplemente como tu dijiste, yo siento, yo voy sintiendo cierto?, el problema es que la intuición se acaba, porque la intuición es lo que uno sabe hacer muy bien y que le garantiza resolver un obstáculo, intuitivamente hay fuego y uno se quita, uno ya sabe que esa solución resuelve, pero en la música entonces pasa eso, si uno sigue intuitivamente pues siempre va a hacer el mismo movimiento, puede que no te contraten para la farra entonces no podes cobrar.

Lo mas interesante del taller fueron una serie de ejercicios de descomposición e improvisación: la tarea era llevar un fragmento de una melodía popular colombiana, junto a un trompetista y un pianista, seleccionaos “Buenaventura” currulao tradicional del pacifico colombiano. En principio la primera sugerencia de cambio fue a partir de uno de los componentes musicales: el ritmo, la métrica original del tema es ternaria, decidimos cambiar a cuatro, el acompañamiento del piano se fue a una especia de swing. Después de abordar el ejercicio, Juancho hizo su propia versión del mismo tema. Se mantuvo en un bajo sencillo de dos notas repetitivo y sombrío, mientras que la improvisación de la mano derecha ósea la que lleva la melodía tuvo un carácter armónico disonante y descontrolado, al terminar la pieza Juancho justifico el significado de su versión: “es que Buenaventura es hoy en día en centro de la violencia y el narcotráfico del país”. Cosas que ignoramos.

ANEXO 3

Comentarios del productor del Álbum "Balnear" de Mitú
Julián Salazar

Hola yo soy Julián Salazar de Mitú y quiero hablar sobre Balnear nuestro nuevo disco Balnear. Balnear es el resultado de un periodo de experimentación tanto en vivo como en estudio que tuvimos con Franklin alrededor del ultimo año y medio de trabajo, Balnear es nuestro segundo disco, previamente a este lanzamos "Potro" el que fue nuestro primer disco, y difiere de Potro, porque Potro fue mas o menos el resultado de un proceso muy rápido de ensamble entre Franklin y yo, entre las máquinas y el tambor, y fue la oportunidad de plasmar eso en un disco, esas primeras ideas y ese primer resultado que iba saliendo de la colaboración entre ambos. Pero para este disco Balnear estaba pensando en tener un concepto un poco mas definido, en haber superado esa etapa de acoplamiento y poder dirigir un poco la banda hacia algo más definido, seguirlo y tratar de profundizar en el, y en este caso de lo que se trata Balnear es de recrear un poco o tener una banda sonora de cuando se va a un sitio de recreo vacacional de clima cálido y en el cual se llevan a cabo actividades de ocio, de veraneo, de vacación, un tiempo fuera de la rutina del trabajo. No necesariamente un tiempo de fiesta, mas bien un tiempo de descanso en el cual se hacen diferentes actividades de ocio. Esa era la idea detrás de hacer este nuevo disco, empezamos a grabarlo en diciembre de 2013 y técnicamente también es muy diferente de "Potro", pues para este seguí un proceso de grabación sencillo pero que tenían su dificultad y riesgo a la vez que era volcar todo desde la ejecución a dos canales a un estéreo, lo cual suena un poco arcaico para lo que es la grabación hoy en día, porque no había chance real de hacer cosas o re mezclar, era simplemente ir y buscar una toma que cumpliera con lo que deseaba de cada canción, con lo quería plasmar de cada instrumento en conjunto y así fue que se hizo potro.
Pero este disco es diferente porque pensé en que quería hacer todo en Multitrack poder tener una grabación un poco mas clara y mas definida y poder hacer una mejor mezcla, entonces nada, empezamos a grabar las bases de las canciones en diciembre de 2013, a lo largo de diciembre sin parar y hasta mediados de enero ya estaba buena parte del material grabado y en ese entonces nos vamos a San Basilio de Palenque, al norte cerca de la costa norte Colombiana, a grabar voces, a buscar voces que pudieran encajar en las canciones, no tanto con la idea de obtener lo que pudieran aportar desde el folclore palenquero, si no tratar de dirigirlas para con su capacidad y con su destreza vocal, con su acento y cadencia, para buscar que pudieran intervenir en las canciones desde otro ángulo como dirigiéndolos un poco, y bueno la respuesta fue tremendamente grata tuvimos la presencia de dos señoras tias de lamparita haciendo voces como generando un tipo de paisaje sonoro, no se de algarabía de fiesta propias del pueblo en una canción, en otra sostienen una conversación muy interesante sobre su vida, sobre lo que hacen día a día y en otra canción pudimos contar con la participación de Teresa Reyes Salgado cantante de las Alegres Ambulancias y el resultado con ellas fue profundamente grato al poder dirigirla y no se creo que para ella también fue al principio un poco extraño pero una vez vio de que se trataba se logro una ejecución vocal y un registro vocal tremendamente grato. Bueno, después de esta aventura en Palenque en la cual también aprovechamos para grabar unas imágenes para el primer Video-clip de "Domini", volvimos a Bogotá y terminamos de grabar cosas un poco mas meticulosas donde hacíamos falta que sonara algo lo íbamos poniendo, entonces esto fue lo que hicimos al regreso y finalmente me dedique al proceso de la mezcla en el mes de febrero y mas o menos en la primera semana demarzo estuvo terminado el disco mezclado con once tracks lo mandamos a masterizar a Four CN studios en Alemania y acqui esta el resultado de tratar de componer esta banda sonora para un periodo vacacional que es Balnear, espero lo disfruten.

ANEXO 4

Bitácora de Sesiones del Laboratorio

#	Formato	Ritmo	Objetivo	Etapa
1	Alegre+Tambora+Llamador y Maraca	B.Sentao	Abstraer frases cortas y comenzar a repartir cada golpe en distintos timbres del instrumento	A - I
2	Alegre/Marimba de Juguete + Tambora/Campana +Pandereta	Chalupa	Abstraer frases cortas y comenzar a repartir cada golpe en distintos timbres del instrumento	A - I
3	Alegre+ Tambora+ Flauta de Millo	B.Sentao	Escoger frases cortas para realizar tuttis con la percusion	A - I
4	Dos Alegres	Chalupa	Escoger repiques largos y reorquestarlos en el Tambor alegre	A - I
5	4 voces femeninas + Pandeiro	Chalupa	A partir de onomatopeyas como "Uh" y el ritmo del llamador comenzar a improvisar melodias	A - I
6	Alegre+ Bombo+ Platillo		tocar los ritmos al reves y a velocidad muy lenta	A - I
7	Alegre + Bombo		Explorar las timbricas propias de cada instrumento, crear ambiente	A - I
8	Tres alegres	Chalupa	Explorar las timbricas propias de cada instrumento, crear ambiente	A - I
9	Dos alegres+ llamador + maraca		Jugar con las bases ritmicas y la hemiola	A - I
10	Tambor alegre+ llamador/Maraca+ Guitarra Electrica /MAC	Chalupa	Juego con metricas irregulares+ Busqueda de atmosferas electronicas +	A - II
11	Tambor alegre solamente	B.Sentao	Captura de ritmos tradicionales del caribe	A - II
12	Tambor alegre + Bajo Electrico + MAC		Escoger una tonada tradicional y crear un acompañamiento en metrica irregular	A - II
13	Sesion solo de efectos de Mezcla	B.Sentao	Explorar sonidos y crear ambiente	A - II
14	Alegre+Piano+voces	Fandango	Escoger una tonada tradicional y crear un acompañamiento en metrica regular	B
15	Alegre+Piano+voces	Fandango	Adaptar un repique largo de tambor alegrea manera de tutti	B
16	Alegre+Piano+voces	Fandango	Improvisar sobre una forma establecida para generar dos ambientes diferentes	B
17	Alegre+Piano+ Trueno	Fandango	Improvisar libremente con metricas irregulares	B
18	Llamador+Piano	B.Sentao	Escoger una tonada tradicional y crear un acompañamiento en metrica regular	B
19	Llamador+Piano	B.Sentao	Improvisar sobre un acompañamiento de amalgama ritmica	B
20	Llamador+Piano	B.Sentao	Improvisar libremente con metricas irregulares	B
21	Alegre+Piano	Chalupa	Escoger una tonada tradicional y crear un acompañamiento en metrica irregular	B
22	Alegre+Piano	Chalupa	Desarrollar una frase ritmica con metricas irregulares	B
23	Alegre+Piano	Chalupa	Improvisar sobre una forma establecida para generar dos ambientes diferentes	B
24	Alegre+Piano+Voz	B.Sentao	Ensamblar un acompañamiento para la voz	B
25	Grabación "Martina(reversion bullerenguera)"	B.Sentao	Realizar la captura de la reversion de bullerengue sentao	C - I
26	Grabación "Eloisa (reversion fandanguera)"	Fandango	Realizar la captura de la reversion de Fandango de lengua	C - I
27	Grabación "Manuela(reversion chalupera)"	Chalupa	Realizar la captura de la reversion de Chalupa	C - I
28	Sesión de Instalación de piezas de audio y dibujo		Instalar en un espacio las tres piezas de audio y als tres ilustraciones	C -II
29	Sesión pública de la Instalación		Exponer publicamente el resultado final del laboratorio	C -II