

Bullerengue: aproximación a esta manifestación afrocolombiana desde los estudios del *performance*

Bullerengue: Approach to this Afro-Colombian manifestation from performance studies

Bullerengue: abordagem a esta manifestação afro-colombiana a partir dos estudos da performance

LUISA FERNANDA HURTADO ESCOBAR

Bailarina, docente e investigadora. Licenciada en Educación Básica en Danza de la Universidad de Antioquia titulada en 2013. Actualmente cursa maestría en Estudios Teóricos de la Danza en Universidad de la Artes, ISA (La Habana, Cuba). Coinvestigadora en proyectos adscritos al Grupo de Investigación Músicas Regionales de la Facultad de Artes, U. de A. desde 2016, y actualmente en el grupo de investigación Dinámicas Regionales, Cultura y Transformación Social, en su línea Artes y Territorios y la sublínea Memoria Ancestral. Docente de cátedra de la Licenciatura en Danza de la Facultad de Artes de 2017 a 2018.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3603-7468>
Correo electrónico: luisa.hurtado@udea.edu.co

GUSTAVO ADOLFO LÓPEZ GIL

Especialista en Gerencia de la Informática Educativa (Universidad de Santander, 2012), especialista en Educación en Artes y Folclor (Universidad El Bosque, 1998), licenciado en Educación Musical (Universidad Adventista de Colombia, 1993), ingeniero agrónomo (Universidad Nacional de Colombia, 1985), experto en Música (Escuela Popular de Arte, 1979). Actualmente se desempeña como docente de cátedra e integrante del grupo de investigación Músicas Regionales, adscrito a la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Coautor de artículos, discos, audiovisuales y libros sobre músicas tradicionales y populares de Colombia.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3459-353X>
Correo electrónico: gustavo.lopez@udea.edu.co

MARÍA TERESA ARCILA ESTRADA

Antropóloga egresada del Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Antioquia en 1984; magíster en Ciencias Sociales —cohorte Vida y Cultura Urbana— de la misma universidad en 1998. Investigadora del Instituto de Estudios Regionales (INER) desde 1999 hasta 2015; docente ocasional de la Especialización en Teorías, Métodos y Técnicas de Investigación Social desde 1999; profesora invitada de la Maestría en Estudios Socioespaciales del INER y docente de cátedra del Pregrado en Gestión Cultural de la Facultad de Artes de 2008 a 2011. Coordinadora del grupo de investigación Rituales y Construcción de Identidades entre 2001 y 2015.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0165-7616>
Correo electrónico: arcila.mariateresa@gmail.com



Recibido: 9 de junio de /2021
Aprobado: 8 de noviembre de 2021

Resumen

Este artículo es un acercamiento al bullerengue desde los estudios del performance como lente de análisis, que intenta trascender las miradas panorámicas-descriptivas o disciplinares específicas con que se ha abordado esta manifestación cultural, y propone una perspectiva teórica integradora. Significa un esfuerzo comprensivo e integral de lo que comúnmente ha sido separado como canto, baile o fiesta en la mayoría de los estudios existentes, tomando como eje sus interconexiones, diálogos y sus sentidos y connotaciones para los actores involucrados en el contexto específico de Urabá (región situada al noroccidente de Colombia). Refiere una experiencia reciente de investigación, proyecto denominado *Bullerengue en Urabá, acercamiento a una manifestación socio-cultural compleja* (2018-2019), cuyo enfoque procuró la integración de la etnomusicología, los estudios de la danza y la etnografía.

Palabras claves: bullerengue, performance, fiesta-música y danza afrocolombiana.

Abstract

This article is an approximation to *bullerengue* from the *performance* studies as a lens for the analysis which tries to transcend the panoramic-descriptive or specific disciplinary views which this cultural manifestation has been approached with and presents an integrative theoretical perspective. It means a comprehensive and integral effort of what has commonly been separated as song, dance or party in most of the existing studies in the field, taking as an axis its interconnections, dialogues and its meanings as well as the connotations for the actors involved specifically in the context of Urabá (region located in the north-west of Colombia). This process is framed on a recent research experience, a project called *Bullerengue in Urabá, an approach to a complex socio-cultural manifestation* (2018-2019), whose focus procures the integration of ethnomusicology, dance studies and ethnography.

Keywords: bullerengue, performance, party-music and Afro-Colombian dance.

Resumo

Este artigo é uma aproximação do *bullerengue* a partir dos estudos em *performance* como uma lente de análise que tenta transcender as visões panorâmicas descritivas ou disciplinares específicas com as quais esta manifestação cultural tem sido abordada e propõe uma perspectiva teórica integrativa. Significa um esforço compreensivo e integral daquilo que comumente é separado como canto, dança ou festa na maioria dos estudos existentes, tendo como eixo suas interconexões, diálogos e seus significados e conotações para os atores envolvidos no contexto específico de Urabá (região localizada no noroeste da Colômbia). Refere-se a uma experiência recente de pesquisa, um projeto denominado *Bullerengue em Urabá, uma abordagem a uma manifestação sociocultural complexa* (2018-2019), cuja tratamento buscou a integração da etnomusicologia, estudos em dança e etnografia.

Palavras chave: bullerengue, performance, música de festa e dança afro-colombiana.

Los límites entre lo biológico y lo simbólico, lo individual y lo social, lo innato y lo adquirido, los actos cotidianos y el espectáculo no son precisos

—Víctor Fuenmayor, *El cuerpo de la obra*.

Introducción

El bullerengue es una práctica social y cultural de carácter festivo que desarrolla y transmite la población afrodescendiente del Caribe colombiano y panameño, de la cual se tienen referencias en Urabá desde hace aproximadamente dos siglos. Se ha catalogado como parte del complejo musical-étnico-sociocultural que en Colombia se denomina *baile cantao* e incluye diversos géneros con ligeras variantes en los conjuntos acompañantes, pero con tres aspectos comunes: una voz líder que entona el canto, un coro que le responde y parejas de bailarines reunidos alrededor de instrumentos tradicionales de percusión (Daza y Muñoz, 2008; Benítez, 2000; Franco, 1987). En su condición de expresión musical y dancística, el bullerengue referencia los siguientes elementos: el formato instrumental con que se interpreta (tambor hembra o alegre y macho o llamador, palmas-tablitas, totuma o guache); subgéneros o variantes (sentao, chalupa y fandango, cada uno con sus repertorios específicos y patrones básicos de acompañamiento en los tambores); las melodías vocales que configuran una estructura responsorial de solista y coro; la estructura de los versos y la manera como se desglosan (cuartetos octosilábicos, en general); los gestos, movimientos, pasos, figuras y desplazamientos propios de cada variante, que la pareja asume en los momentos de su participación, de acuerdo con la alternancia individual que conlleva la estructura del baile en la que cualquier participante puede ser relevado; la relación que se establece entre los bailarines, y entre estos y los otros roles del conjunto de bullerengue.

En su acepción sociocultural, el bullerengue alude a una fiesta colectiva en torno a la cual dichas comunidades del Caribe han interactuado y celebrado acontecimientos religiosos o sociales; también refiere las articulaciones que genera en el tejido social de las comunidades donde se practica, las relaciones sociales que se tejen en su apropiación y difusión, y su papel en la configuración de identidades locales.

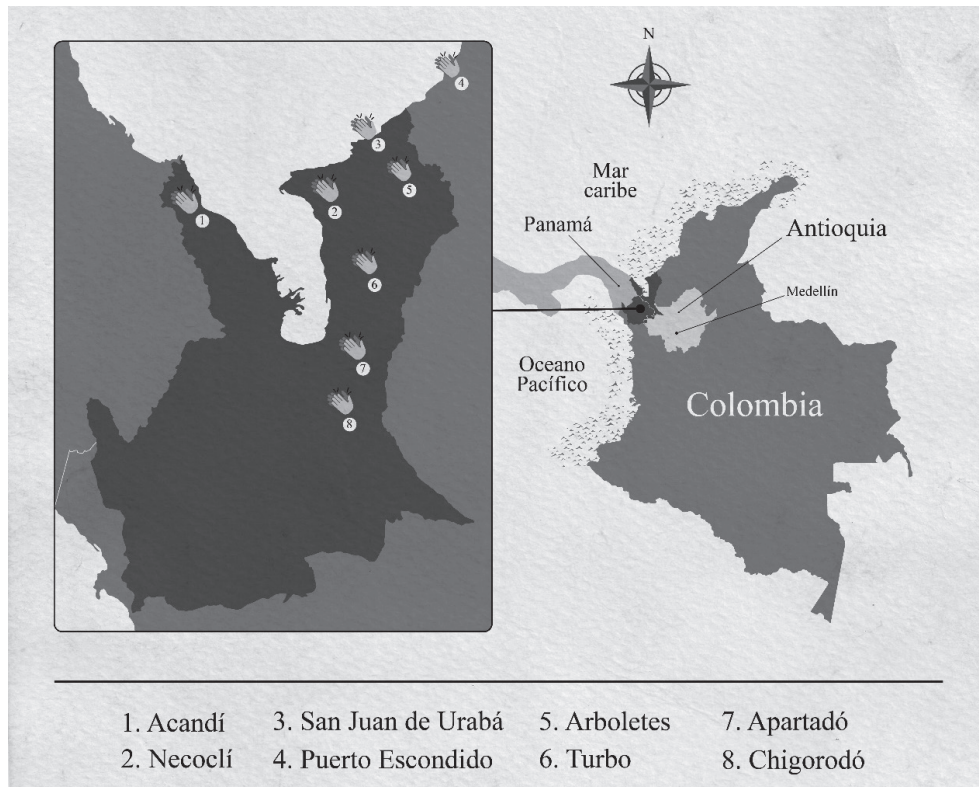
En síntesis, hace parte de las expresiones culturales tradicionales de la región como comportamiento ritual y lúdico que entrelaza música, danza y fiesta, en una relación estrecha con su realidad social; este y otros tipos de entrecruzamientos se constituyen en premisa para su estudio. Dadas estas características,

el bullerengue puede ser comprendido como *performance* en tanto representación de carácter estético de una conducta social reiterada que se realiza de acuerdo con determinadas pautas de acción (códigos compartidos), y a su vez, como suceso o evento que emerge siempre de manera espontánea, como acto creativo individual y colectivo.

Considerando el *performance* como una expresión de la intersección entre cultura, comunicación y, propiamente, algunas formas de escenificación (Schechner, 2013),¹ este artículo adopta el término como concepto teórico y como lente epistemológico para un acercamiento al bullerengue a través de la lectura de elementos y características de su performatividad en el espacio sociocultural de la región de Urabá, en Colombia² (ver figura 1). Para este propósito se asume como campo disciplinar lo que se ha denominado *estudios del performance*, que abarca el estudio de comportamientos humanos, conductas, procederes y eventos para los cuales se hace necesario una aproximación post- o antidisciplinaria (Taylor, 2011, p. 15); como método de investigación permite desentrañar objetos de estudio que son elusivos, temporales, acontecimientos cuya comprensión no pasa únicamente por lo discursivo, sino que apelan a la percepción, a lo estético, a otras maneras de lectura de la realidad. En este sentido, ofrece una perspectiva teórica en la que pueden anidar algunos de los conceptos y preguntas sobre el bullerengue, que abordaremos a continuación.

1 La categoría *performance* es un complejo de concepciones y teorizaciones diversas, no siempre en coincidencia ni consonancia. En este trabajo se acoge la propuesta de Schechner para comprender toda conducta humana en la que el cuerpo es fundamental en tanto objeto-sujeto de determinada acción (escenificación), forma particular de expresión en la que su enunciado tiene un poder de ejecución (comunicación) y acciones cuyos significados y sentidos ayudan a construir el sistema de representación específico en el cual ocurre (cultura).

2 Urabá, subregión cultural y geográfica ubicada al occidente de la región Caribe colombiana, está conformada por parte de los departamentos de Chocó, Antioquia y Córdoba, se articula alrededor del golfo de Urabá en límites con el tapón del Darién. Es un territorio de pueblos indígenas (Tule y Embera), afrodescendientes caribeños y chocoanos, y migrantes mestizos de diferentes regiones del interior del país.



Fuente: elaboración propia.

Localización de las principales cabeceras de los municipios bullerengueros de la región del Urabá biogeográfico – departamentos de Chocó, Antioquia y Córdoba en Colombia.

Figura 1. Mapa bullerengero de la región de Urabá

El proceso de investigación sobre el bullerengue en Urabá que ha dado pie a este artículo tuvo dos etapas. La primera consistió en un encuadre regional del bullerengue en el marco del proyecto *Inventario participativo del bullerengue en Urabá*, financiado por el Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia y ejecutado durante 2016 por este mismo equipo de trabajo³. Este proyecto buscaba comprender las características y condiciones de realización del bullerengue a través de las perspectivas de sus propios actores, por lo cual los talleres fueron la herramienta central de indagación y producción de conocimiento. Contó con la participación de representantes de doce agrupaciones de bullerengue localizadas en los munic-

³ Compuesto por investigador@s adscritos a dos grupos de investigación de la Universidad de Antioquia: Músicas Regionales de la Facultad de Artes y Rituales y Construcción de Identidades, adscrito al Instituto de Estudios Regionales (INER).

pios de Arboletes, San Juan de Urabá, Necoclí, Turbo, Apartadó y Chigorodó, y los gestores culturales asociados con las casas de la cultura de esos seis municipios.

La segunda etapa de investigación se concretó en el proyecto *Bullerengue en Urabá, Acercamiento a una expresión cultural compleja* (2017-2019), el cual estuvo a cargo del grupo de investigación Músicas Regionales de la Facultad de Artes y fue financiado por el Comité para el Desarrollo de la Investigación (CODI) de la Universidad de Antioquia. Con un enfoque interdisciplinario que integró etnomusicología, estudios de la danza, estudios socioespaciales y etnografía, este se propuso, a través de la entrevista como herramienta principal, profundizar en la información obtenida en el proyecto anterior (2016) para avanzar en el análisis del bullerengue como expresión cultural compleja (categoría que le asigna el equipo por sus características músico-danzadas, sus particulares articulaciones históricas y sus implicaciones sociales y culturales). Adicionalmente, ahondar en el sentido de un bullerengue situado en Urabá y sus procesos sociales, políticos, económicos y culturales. Con tales intenciones se abordaron sus especificidades y particularidades respecto de otros territorios de la región Caribe, su lugar en la producción de identidades afrodescendientes y las transformaciones estructurales que se evidencian en el tiempo.

Bullerengue a la escena

Considerado de manera general, el bullerengue es un encuentro social para crear y gozar de la música y el baile, una *práctica festiva* cuya intencionalidad se focaliza en la efectividad sobre los propios ejecutantes; pero donde también se cumplen códigos o convenciones sociales que organizan y limitan la práctica, y dan significado a las experiencias, lo cual le confiere carácter ritual, además del estético o espectacular, que no escapa a la escenificación.

Para comprender este planteamiento se acude a Schechner (2013), quien propone una tipificación de las *performances* según su intencionalidad: en el *performance ritual* se realiza un conjunto de acciones que tienen como finalidad la transformación eficaz del estado de los individuos participantes de manera temporal y mediante una conducta reiterada; este además se caracteriza porque la acción misma define las convenciones, estructuras y códigos a través de las cuales la experiencia social y cultural se reduplica. Por su parte, el *performance estético* busca conmover al espectador por medio de la acción (pp. 52-54), que se vuelve artística por la recombinación de elementos dispares y simbólicos, y adicionalmente —cuando su intencionalidad es política— provocar una reflexión sobre lo vivido u observado. Sin

embargo, las prácticas de *performance* cambian tanto como su intencionalidad, a veces artística, a veces política, a veces ritual, o incluso una mezcla de ellas (Taylor, 2011, p. 11). De acuerdo con esto, se propone entender el bullerengue como *performance de estructura mixta*, comportamiento ritual condicionado permeado por el juego, lo cual se deriva de su intencionalidad y determina su *fuerza performativa*.

Como se planteó inicialmente, el bullerengue no es en sentido estricto una expresión artística intencionada para la afectación estética del espectador. No obstante, bajo circunstancias festivas, en una *rueda*⁴ callejera se construye un comportamiento “convencional”, dado que un espectador (quien no está involucrado como accionante) reconoce que se trata de un suceso con una lógica, un tiempo y unas motivaciones propias.

Precisamente en esa presentación de la acción, el bullerengue pone en juego varios elementos, que Taylor (2011) describe como característicos del *performance art*: i) la idea de re-presentación, ii) la configuración de un espectador, iii) el uso del espacio fuera de su función convencional o normalizada y iv) la transmisión de información a través del gesto o de la acción misma (p. 12).

Así pues, no siendo su intencionalidad principal, a través de la instalación de un *espacio tiempo* propio el bullerengue genera un escenario⁵, produce un público y establece una performatividad también hacia este. Al respecto, algunos actores consideran que quien hace bullerengue cumple su rol y se esfuerza por hacerlo bien, por lo que, además de vivir un momento placentero para sí, también ofrece un espectáculo. En el momento en que un bullerenguero logra modificar al espectador, hace extensivo el efecto del *performance* ritual que deviene en *performance* estético.

Sin embargo, en el espacio de la fiesta no existe tal separación *performer/espectador*, pues se trata de un sistema de roles cambiantes, móviles, siempre difusos, donde aquel que estaba fuera de la rueda como observador puede pasar a ser ejecutante o “gozante”: haciendo coros, batiendo palmas y bailando. El baile es regularmente una de las acciones más asequibles para cualquier persona, dado que se comprende como expresión de la forma en la que cada quien escucha y siente

4 *Rueda de bullerengue* es el nombre que se le da a la manifestación festiva, habitualmente realizada en espacios abiertos (calles o parques), que organizan los propios practicantes y sus seguidores. Toma su nombre de la disposición en semicírculo de cantadores y bailadores, que se completa en círculo con el público.

5 Escenario no como el lugar físico, plataforma para una puesta en escena o espectáculo, sino como un espacio alterno a la vida cotidiana que se construye a través del acto mismo.

la música; como en cualquier expresión artística, existen unos pasos básicos, gestos y formas características, pero se permite la singularidad en la ejecución a partir de unas bases rítmicas. En la música, por su parte, los roles de tamboreros o cantadores son más exigentes, requieren un saber más específico y preparación o dominio de unas técnicas; además de su carácter colectivo, en tanto música y baile están entrecruzados, se regulan mutuamente y cobran sentido de unidad a la luz de unos códigos compartidos. Aun con esto, las ruedas no son excluyentes sino envolventes cuando logran transmitir la eficacia del ritual.

Cabe aquí una reflexión sobre el reemplazo de la intencionalidad ritual del bullerengue por la intención estética a partir de su inserción en plataformas de circulación como producto artístico⁶. En términos de performatividad, esto significaría una priorización o sobrevaloración de la afectación del espectador en detrimento de las acciones y elementos de afectación positiva de los propios bullerengüeros. En el mismo sentido, los actores reconocen la pérdida de “algo vital” cuando el bullerengue se hace pensando en agradar al público demostrando destrezas: comienza a diluirse la comunicación, el entrecruzamiento y la complementariedad de los lenguajes artísticos (música, baile), y de estos con la fiesta, que es lo que caracteriza y da sentido a esta práctica, entendida en Urabá como celebración de la vida.

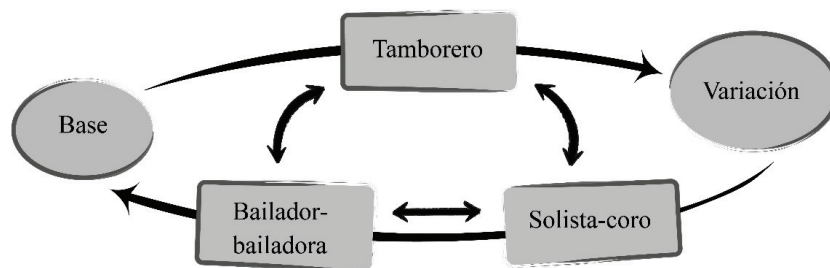
Más allá de la clasificación entre *performance* ritual o estético, el bullerengue puede ser catalogado como *performance cultural* porque es una práctica que construye su propio marco de significación inmerso en un contexto cultural determinado, lo que vendría siendo un *espacio de semiosis*, es decir, donde fluyen signos que se generan en su misma práctica. Su *puesta en escena* no es solo lo que corresponde al cuerpo somático en movimiento o a la producción sonora, sino a la producción sígnica que está siempre en proceso. En esa intersección entre comunicación y escenificación, el bullerengue aparece como comportamiento expresivo y comunicativo donde las técnicas y saberes -baile, toque, canto y espacio tiempo festivo- se convierten en actividades sígnicas que comunican un universo de sentidos.

Entra en juego, entonces, la función del código, comprendido como conjunto de reglas mediante las cuales se asocian los signos, aceptadas por convención o

6 Las transformaciones que experimenta el bullerengue para responder a las necesidades de las plataformas locales, regionales y nacionales de producción y difusión, ya no ligadas a la celebración sino a dinámicas de consumo cultural de músicas regionales tradicionales, músicas raizales afro, o expresiones culturales “vírgenes”, hacen parte de temas de interés reciente. Rojas (2013) estudió los efectos del tránsito de esta manifestación de práctica festiva, popular y callejera, a expresión artística, centrando su análisis en el marco específico de los festivales folclóricos del género.

consenso social (Zeccheto, 2002, p. 73), y de acuerdo con ello ofrece los marcos de interpretación para una comunidad específica⁷. En tal sentido, el entendimiento entre los actores del bullerengue se da por la existencia de códigos compartidos que viajan en las expresiones materiales de lo sonoro, lo visual y lo corporal; por esta razón, para los agentes externos a la práctica, el no compartirlos hace que el lenguaje resulte poco legible a simple vista.

El espacio de semiosis del bullerengue es una superposición de codificaciones que interactúan y se complementan constantemente: códigos de *lenguaje no verbal* sumado a un *lenguaje poético* (expresivo y estético) operan en relación con códigos de lo lúdico (la fiesta, el acto creativo), lo ritual (sublimación de la vida cotidiana y conducta restaurada), y aquellos asociados a los discursos propios del bullerengue y los sentidos tradicionalmente construidos. Con base en estas lógicas de codificación se construyen los diálogos necesarios para la ejecución del bullerengue entre todos sus actores (tal como se representa en la figura 2): cantador/a y coro, cantador/a y tamboreros, tambor alegre y llamador, tambor alegre y bailadora, bailador y tambor alegre, bailador y bailadora, entre cantadores (verseo).⁸



Fuente: Elaboración propia. Representación gráfica de las interacciones de doble vía entre los actores involucrados en la ejecución del bullerengue a partir de patrones establecidos (bases rítmicas de las tres variantes musicales) e improvisaciones (variaciones a la base).

Figura 2. Diálogos, entrecruzamientos e interacciones en el bullerengue

7 De no compartir una realidad cultural los lenguajes musical, corporal y contextual pudieran ser intraducibles, ya que el sentido de los signos dentro de un código se activa gracias a la existencia de otros signos del marco connotativo, que se compone de un contenido cultural.

8 Estas interacciones del bullerengue han sido nombradas aquí para ubicarlas en el acto performático, pero es imposible describirlas por separado, pues en una relación diádica siempre se entrecruzan las reacciones de los demás. Lo que comprendemos como entrecruzamiento de sus componentes funciona como un sistema en el que todo está integrado, y así mismo debe ser su comprensión. Para ampliar ver: López-Gil; Arcila-Estrada; Hurtado-Escobar (2022) Bullerengue en Urabá, manifestación sociocultural compleja. Una perspectiva interdimensional. *Revista Encuentros*, vol. 20-01. Universidad Autónoma del Caribe.

Referente a esto Jhon Jairo Romaña, experimentado bullerenguero, relaciona de manera precisa códigos de entendimiento interno que todos los actores conocen:

Entre la cantadora y el tamborero hay una comunicación enorme, de los antiguos yo aprendí eso; cuando el llamador marca, la cantadora sabe qué ritmo es, sin entrar el alegre, y una vez hace el *lereo*, ya las demás coristas saben qué van a contestar, ya el tamborero sabe qué va a tocar. [...] Eso tiene sus golpes y sus *cajoneos* muy acertados que ya la cantadora entiende, el corista sabe cómo va; y la bailadora va a entender el golpe, cuándo acercarse, alejarse, cuándo debe ir a cortejar. (Turbo, 30 de agosto de 2018)

Es relativamente común en los discursos alrededor del bullerengue otorgar el protagonismo al tambor como ente regulador de la fiesta y de lo ritual. En contraste, una mirada integradora⁹ evidencia que, si bien es innegable el papel central del tambor en el orden simbólico, son las interacciones entre toque, canto, baile y fiesta lo que configura su fuerza. El tambor le da la vida al baile, apoya el canto, alegra el conjunto, pero también es regulado y motivado, “es increpado a aumentar dicha actividad por los coros, los bailadores, los cantadores y por el mismo llamador” (Montes, 2015, p. 25).

En consecuencia, las interacciones siempre han exigido el entendimiento entre los participantes: el reconocimiento de un estilo de cantador/a que se acopla con un tamborero, o de este con los bailadores, es un aspecto apropiado por la mayoría de los intérpretes. Haroun Valencia, gran tamborero del municipio de San Juan de Urabá, recuerda así su relación con Alfredina Pacheco, bailadora de una dinastía de bullerengueros del mismo municipio: “Alfredina hacía una o dos vueltas y se quedaba paradita, entonces ya yo conocía ese punto [...] Ella se iba suavcito a medio lado y uno se le iba suavcito también con cualquier repique, pero suavcito” (San Juan de Urabá, 28 de agosto de 2018).

Por lo tanto, aunque décadas atrás no era usual que un grupo de bullerengue se reuniera a ensayar, en la actualidad la mayoría lo hace para desarrollar esa comprensión, porque las lógicas de los nuevos escenarios lo demandan. La comprensión particular entre un tamborero y una cantadora o los bailadores es un tejido de relaciones más sólidas, cercanas o de historias comunes de un disfrute compartido, que anteriormente se construía en la reiteración del encuentro. No

⁹ Esta mirada es una decisión metodológica y, por lo tanto, de enfoque en el análisis, que permitió un acercamiento al bullerengue desde su complejidad, en los entrecruzamientos, no en la fragmentación de sus componentes. Esta mirada puede entenderse como ‘captar la diversidad y pluralidad de la unidad’ (López, 1998, p. 100).

obstante, hay empatías que se generan espontáneamente entre personas que se acaban de conocer. Incluso hay relaciones que son profundamente fraternales, frente a otras más distantes, pero que al momento del bullerengue se compenetran en las corporalidades cuya expresividad, gestualidad y proxemia dicen todo lo que necesitan saber unos de otros: para dónde se va a mover la bailadora; cuánto tiempo va a durar ese *revuelo*; cómo girar para caer en el *espanto* con bailaror y tamborero; cómo “pedir” al tambor; una mirada de coqueteo con otra de complicidad en el baile; cómo debe tocar el tamborero si el cantador lanza un verso o si es un lamento; cuándo puede el corista gritar para animar sin tapar la voz del cantador; cómo pedir relevo en el canto entre muchas interacciones que se construyen. Esto habla de un *código no verbal* primordial (ver figura 3) en el que las corporalidades instauran determinados signos y, por tanto, lecturas generales dentro del *performance* que permiten la comprensión de/con cualquier elemento.

Cabe pensar en lo que requiere esa lectura general, expresada en una presencia expandida: un entendimiento que va más allá de la racionalidad, un tipo de cuerpo sensible a las otras corporalidades. Para los bullerengueros, esto referencia el “asunto”, término que remite a aquello que no se dice porque está presente en los cuerpos. Para comprender esta presencia corporal y estética podemos acudir a la noción *registro performativo*, o lo que Ovando (2019) analiza como *estética del performance* —en relación con las prácticas artísticas— en la que la materialidad del cuerpo supera los procesos de pensamiento intelectual, y la experiencia escapa a los procesos de reflexión, análisis o argumentación (p. 115). Los signos corporales en el bullerengue están sumergidos en la experiencia sensible y las emociones que genera la combinación de danza, canto, comida, licor y acciones en clave ritual que permiten experimentar la práctica de manera colectiva.

En el bullerengue, efectivamente, los sentidos que se producen no se vinculan a la vista y al texto como en la teatralidad, sino al gusto, al movimiento y al placer; es decir, no están fuera de sí. Esa producción-experimentación de sentidos puesta en la dimensión de lo colectivo y en la interacción demanda atención plena, disposición y apertura. Esta presencia expandida, que denota un estado mental y corporal, es la que permite el *continuum*¹⁰ entre acciones de eficacia performativa y acciones de divertimento, que caracteriza a las *performances* culturales, y en esa medida posibilitan un encuentro intersubjetivo potencialmente reflexivo y transformador. Así los

10 *Continuum* es un concepto que usó Schechner para describir la no separación entre las acciones performativas (escénicas) y lo performativo de la vida social, al igual que la no oposición entre las acciones encaminadas a la transformación del participante y aquellas que modifican al espectador (Schechner, 2013, pp. 2, 49, 79).

signos adquieren comunicabilidad tanto ritual como estética, acciones que atañen a todos los involucrados e inciden en el desarrollo de la *performance*, es decir, primero en la calidad del momento festivo para los bullerengueros, y segundo en el efecto que producen hacia un “afuera” como fuerza performativa.



Fuente: Archivo del proyecto. Fotografía de María Teresa Arcila, E. 2015. Puerto Escondido (Córdoba). Presentación en tarima del grupo Bananeras de Urabá durante la 28ª edición del Festival Nacional de Bullerengue de Puerto Escondido. Ilustra o evidencia los códigos de interacción que generan entendimiento, comprensión y acople entre los ejecutantes del bullerengue.

Figura 3. Código no verbal

Acciones de eficacia

El análisis se centrará ahora en la *eficacia performativa* del bullerengue que en los estudios del *performance* alude a la capacidad de transformación efectiva de sus participantes, en la medida en que estos experimentan un *arreglo temporal* de sus personalidades (Schechner, 2013). Este arreglo se asocia a “un estado inexplicable”, referido frecuentemente por los bullerengueros, al cual acceden cuando bailan, cantan o participan de una rueda. Se habla de una especie de *esencia del bullerengue* que no se encuentra o no se logra con otras músicas de la región. No se pretende

desentrañar este tipo de planteamientos, pero en el ejercicio de comprender este género desde el lente del *performance*, se han encontrado elementos que pueden acercar a una interpretación de su eficacia performativa.

Instauración de otro espacio tiempo

Cuando canto no existe el tiempo, no existe el cansancio, solo las ganas de que el tambor siga repicando y poder expresar ese sentimiento llamado bullerengue.

(Diana Ramírez, cantadora de Puerto Escondido, Córdoba)

La forma como los bullerengueros describen su experiencia y los relatos sobre cómo se vivía décadas atrás evidencian la inmersión en una práctica que modifica la percepción y uso cotidiano del tiempo y el espacio. Narraciones sobre festejos en los que los participantes ni siquiera sabían cuántos días pasaban en ello, la duración ilimitada que puede tener una sola pieza de bullerengue o la repetición incesante de un mismo estribillo, son elementos que resaltan esa concepción de una temporalidad propia, relacionada con el olvido transitorio de los asuntos de la vida cotidiana: el trabajo, las preocupaciones, los problemas.

Su vivencia instauro una idea de *presente* como punto donde convergen tiempo y espacio para “vivir el momento” porque posiblemente no haya otra oportunidad. Es poner el cuerpo en el “aquí” y el “ahora”, lo cual rompe con el paradigma de temporalidad lineal del pensamiento occidental, tendente a la preocupación por el mañana o a vivir anclado en un pasado, que conecta al participante (incluso al espectador) con cruces de distintas temporalidades, sentidos de matrices culturales difíciles de dimensionar. Investigadores académicos, en la búsqueda por aprender y comprender esta manifestación, también han encontrado la vivencia de otra naturaleza subjetiva del tiempo, como lo describe Montes Niño (2015): “la fluidez, al poder entregarme por completo a una acción concreta en un momento y un lugar, sin las ‘pre-ocupaciones’ del ajetreo diario, sin afán, miedo o velos” (p. 81). De igual forma, es significativa la manera como el bullerengue se inscribe en el espacio físico —los recorridos por el pueblo o de localidad en localidad, la instalación de una rueda—, lo transforma, lo expande o lo constituye como un escenario que se hace y deshace con la facilidad que se inicia o se acaba una interpretación.

No sobra recordar que lo descrito anteriormente se evidencia en las *performances* culturales de carácter ritual o festivo. La fiesta por sí misma implica una relación distinta con el tiempo, porque no se trata de tiempo productivo en términos económicos, sino de su uso para el goce y la expresión colectiva. Esta se puede considerar como un capital creativo y potencialmente político de las comunidades bullerengueras, ya que esa no medición del tiempo, y no aceptación de la regulación social del espacio pueden generar maneras de enunciación colectiva que desafíen lo normativo y lo homogéneo, así como han contrarrestado las imposiciones históricas sobre el territorio. Montes también da cuenta de ello: “Los componentes que constriñen el desenvolvimiento de la realización plena de las personas, desde la época de la colonia, como la buena educación, los límites de tiempo y espacio, la apariencia, son sobrepasados por la fiesta del bullerengue” (p. 47).

En cambio, cuando se trata de bullerengue como representación artística, claramente se reduce el poder de autonomía e instauración del tiempo propio de la fiesta. Al menos en el contexto de los festivales folclóricos que actualmente se realizan, la dinámica de concurso y la ubicación de una tarima como lugar de ejecución determinan la espacialidad y el tiempo: cambia la ubicación de cada integrante en función de los micrófonos, del público y de los jurados, por tanto, cambia la espacialidad en términos de relación. Se impone también una duración máxima de la presentación, en la que no es posible la espontaneidad de las interacciones y se altera el desarrollo de la práctica. Así y todo, muchos bullerengueros logran sentir una exaltación de sus emociones, expresadas en la corporalidad, aun en la corta duración de una intervención en tarima, ya que, como se dijo anteriormente, la intención del bullerengue no se vuelca completamente al *performance* estético. Esto habla de su fuerza performativa en dos sentidos: primero, que la comunidad bullerenguera¹¹ vive simultáneamente estas dos realidades de la práctica, se involucra tanto en las dinámicas artísticas como en la fiesta como hecho social; y segundo, que gracias a esa fuerza, el estado de eficacia no se pierde completamente y predomina sobre las aparentes divisiones o tensiones internas que en ocasiones surgen por los cambios, desencuentros u opiniones encontradas sobre temas varios.

11 Integrada por los actores del bullerengue, portadores, hacedores (cantadoras, tamboreros, bailadores), aprendices o en formación, principalmente de territorios bullerengueros. Sin embargo, esta comunidad es una noción no una definición cuya naturaleza es ampliada, y en ocasiones expansiva en términos geográficos, ya que abarca actores fuera de los territorios.

Estado de trance o catarsis

Esa eficacia o transformación temporal de los individuos a menudo se atribuye al gozo o estado de alegría y emoción intensa que encuentran quienes se sumergen en el bullerengue. En la región de Urabá, esta característica es acogida como particularidad del que allí se practica, y que lo diferencia, según sus actores, del que se hace en otras regiones de Caribe colombiano; casi de manera unánime lo definen como *instante de goce, exaltación y celebración de la vida*. Otros van más allá al afirmar que el bullerengue *es vida*, porque cuando lo escuchan o lo bailan se sanan todos los dolores del alma y el cuerpo. Hay algo significativo, no explorado en los testimonios de mujeres ancianas, para quienes el bullerengue es “una cura para todos los males”, algo que no podría explicarse solo como un estado mental de alegría, sino que involucra cambios experimentados en el cuerpo somático.

Precisamente esa dimensión corpórea, como elemento de eficacia performativa, conduce a pensar los cuerpos en situación ritual, así como el rol principal que ocupa la kinesis en esta eficacia (Rodríguez, 2012, p. 165). El movimiento como dispositivo que materializa la experiencia afectiva en sensible, o que, en sentido contrario, convierte elementos sensibles en vivencia psíquica, se puede rastrear en el bullerengue como en otras *performances* rituales festivas, por su carácter usualmente colectivo a través de la música y la danza.

Otros teóricos del *performance* (Turner, 1992; Tambiah, 1984), citados por autores contemporáneos como Schechner (2013) y Ovando (2019), señalaron la capacidad de las expresiones estéticas para generar estados emocionales y no solo para “expresarlos” a través de la corporalidad. Pero es desde campos disciplinares como la antropología del cuerpo que se habla de la capacidad de las músicas y danzas para forjar *irrupciones sensorio-emotivas* que, al reiterarse *performativamente*, actúan como poderosos sentidos (Citra, 2014, p. 148). Irrupciones que se pueden expresar como un poder de sacudimiento, de atravesar la corporeidad para inducir sensaciones, emociones y, así, movimientos que a su vez producen efectos performativos¹².

Todas las experiencias sensibles del mundo están en la corporeidad; por ello no es necesariamente el baile o el cuerpo en movimiento la única experiencia corporal del bullerengue. El sonido de los tambores y de la voz, el calor, el ánimo, la

¹² Citra (2014) realiza una serie de planteos desde la neurobiología que permitirían identificar los correlatos orgánicos de estas experiencias intersubjetivas: a) la existencia de un “circuito corto” de la percepción musical a las emociones por la “vía subcortical”; b) el rol de las “neuronas espejo” en la mimesis colectiva y c) el de la “afinación del sistema nervioso central” en el placer de la performance ritual (p. 142).

embriaguez del licor, la placidez, la sensación que genera un lamento desgarrado como el que genera un *baile corrío* de chalupa en los pies, son todas percepciones que toman forma de vivencia estética a la luz de su registro performativo. El cuerpo está habitado por el bullerengue y por todo lo que él implica. Por ello no es gratuito que emerja esa sensación de *fortaleza* (la fuerza para superar los obstáculos), *salud* y *poder* (en términos de vitalidad, energía, arrojo), y que sea alcanzada principalmente a través de la danza y el canto colectivos.

Se afirma entonces que en el bullerengue hay una suerte de trance o afectación del individuo, rasgo común a varias expresiones y ceremonias de ascendencia africana en América; pero dicho trance no se expresa como un estado de descontrol. Como señala Giobellina, citado por Rodríguez (2012), existe al mismo tiempo en estos *performances* rituales una estructura normativa, unos protocolos estrictos; lo que ocurre es “el reemplazo de un control corporal habitual por otro” (p. 166). Es decir, la experiencia somática y los estados psíquicos que provoca son situaciones emocionalmente más intensas que las de la vida cotidiana.

Para discernir el vínculo entre cuerpo, bullerengue y eficacia performativa, es necesario comprender que los efectos de la ejecución solo son posibles por medio de la re-presentación, y que las experiencias corporales en las que hay modificaciones de las prácticas y movimientos cotidianos se intensifican si son reiteradas a través del tiempo. Cada vez que sucede el bullerengue se establecen interconexiones entre sonoridades y corporalidades que resultan únicas; la música se hace cuerpo en movimiento, se transforma; y al mismo tiempo en cada bullerengue se hace presente un mundo más amplio de sensaciones y emociones que se van ligando (en el individuo y la comunidad) a la experiencia de sus ejecuciones anteriores. De manera que esos cuerpos en *situación ritual* participan de un círculo de retroalimentación en el que las afectaciones se comparten, se afilian a la experiencia corpórea del otro.

Sumado a esto, los estados psicósomáticos experimentados en el *performance* se encuentran asociados a una cosmología particular; de ahí se entiende que, parafraseando a Rodríguez (2012), no hay eficacia performativa en tanto no haya incorporación (somática-psíquica-social) de la cosmología y su consiguiente convencionalidad, que a su vez se incorpora por medio de la participación intensa en el *performance* (p.179). Así, el *performance* bullerengue intensifica aquellos aspectos corporizados que sobresalen en su ejecución, propicia una amplificación de lo sensorial y contribuye a crear estados emotivos decisivos para la creación y

renovación de la pertenencia social: adhesión de los participantes a las creencias, normas o valores allí recreados¹³.

Se pasa entonces de comprender la acción de eficacia sobre el individuo a comprender la performatividad del bullerengue como efecto sobre toda una comunidad. Esto pudiera explicar por qué es vital participar en las ruedas de su localidad o, incluso, ir a otros municipios cercanos si hay rumor de rueda bullerenguera; lo mismo aplica para entender el poder de convocatoria que siguen teniendo los festivales anuales de bullerengue¹⁴ a pesar de las precarias condiciones de alojamiento y alimentación que la organización de estos eventos ofrecen, y las dificultades económicas que los grupos enfrentan para desplazarse a participar. Por encima de esto, los festivales se valoran como espacios de aprendizaje, interacción, afianzamiento de lazos afectivos construidos y vigorización de una comunidad (ver figura 4).



Fuente: Archivo del proyecto. Fotografía de María Teresa Arcila, E. 2015. Puerto Escondido (Córdoba). Vista general del coliseo y presentación del grupo Patrimonio Afro cultural Bananeras de Urabá en la tarima Eulalia Medrano, 28ª edición del Festival Nacional de Bullerengue de Puerto Escondido.

Figura 4. Los Festivales de Bullerengue

- 13 La iterabilidad de cantos, gestos y movimientos funciona como forma de incorporación de una sensibilidad y es, a la vez, una re-experimentación de las significaciones y las creencias que se transmiten, construyen y transforman alrededor del bullerengue.
- 14 Festival Nacional y reinado popular de Bullerengue en Puerto Escondido (Córdoba); Festival Nacional de Bullerengue en Necoclí (Antioquia); Festival Nacional de Bullerengue en María la Baja (Bolívar).

Fuerza performativa del bullerengue: de la tradición y el impulso hacia el futuro

Mieke Bal (2009) nos recuerda que *performance* no está necesariamente ligado a performatividad; esta última no es una característica que le esté dada en su naturaleza como es materialidad a materia (p. 227). Para que se dé performatividad debe existir una relación de la *performance* en cuestión (suceso, escenificación o acontecimiento) con el contexto social y cultural donde se desarrolla, y en este sentido, según Madrid (2009), determinar cuáles son los usos sociales y culturales y qué permiten hacer a la gente en su vida cotidiana (p. 3); es decir, ¿qué permite el bullerengue en la comunidad afrodescendiente en Urabá?

La comprensión de *fuerza performativa* en autores contemporáneos sobre el *performance* como Ovando (2019), Rodríguez (2015) y Citro (2009) propone un carácter dual de las *performances* culturales referido, sobre todo, a la *fuerza realizativa* y la *conducta restaurada*. Se trata de la doble capacidad del *performance* ritual tanto de institucionalizar códigos sociales ya consolidados por medio de la invocación de estos en la reiteración como de reestructurar el contexto en el momento mismo del acto “posibilitando una innovación creativa de esos mismos códigos sociales” (Rodríguez, 2012, p. 179). El bullerengue es evidentemente un comportamiento de conducta restaurada basado en acciones, técnicas y procedimientos estéticos (corporales, musicales, sociales) que siempre están materializando un contenido cultural más profundo y que cada acto renueva y vivifica.

Al comenzar una rueda de bullerengue se hace presente un procedimiento tradicionalmente construido en el encuentro social, en ella actúan unos saberes: las bases del toque de los tambores, las formas del canto, el conocimiento de las variantes musicales que componen el género, las bases del baile, los códigos de interacción y de significación que dan lugar a la experiencia cultural. Así mismo, un tamborero puede producir toques únicos e irrepetibles en cada interacción; una cantadora, abordar el repertorio de la tradición con un matiz propio y un estado anímico particular, y los bailarines ejecutar “pases” y piruetas que solo suceden en los cuerpos en ese instante. En suma, un *comportamiento expresivo repetido* que si bien “nunca es por primera vez” (Schechner, 2013, pp. 28-29,52), tampoco es idéntico al anterior. Esta *iteración performativa* es característica de todo *performance* ritual, que permite la transmisión de comportamientos acumulados en la memoria cultural —por tanto, sedimentación de los marcos de significación cultural— y, como bien lo explica Ovando (2019), es gracias a esa lógica reiterativa que se

abren grietas para remodelar y reinventar esos contextos de significación cultural (p.100).

■ **De la marca: bullerengue de ancestros como sutura-en-el-presente**

El bullerengue a través de su historia en el Caribe colombiano actúa como práctica de incorporación, como vehículo y estrategia para la transferencia de saberes sociales, memorias culturales e identidades. El Urabá ha sido históricamente una región receptora de múltiples procesos migratorios¹⁵ y, por tanto, de configuraciones culturales a partir de distintas territorialidades: de la zona insular y alrededores de Cartagena, de las sabanas de Bolívar, pueblos cimarrones de las minas del Chocó, de la sabana cordobesa y sinuana; se encuentran con los grupos indígenas Guna Dule y Eberá, habitantes ancestrales de este territorio. En este contexto, ante la necesidad de las poblaciones afro de narrarse desde ese nuevo espacio y construir una identidad en dicha trama de diversidad cultural, el bullerengue genera un marco intencional de acciones repetidas —a la vez creativas— mediante su carácter improvisatorio y referencial del entorno. El bullerengue dinamiza contenidos culturales profundos y, en general, como toda marca simbólica, tiene como condición el que pueda ser repetida (Ovando, 2019, p. 85). Si se piensa en la marca como acontecimiento, entonces no es simplemente una reelaboración o una reproducción técnica de procedimientos y saberes heredados; la presencia es una *sutura* en-el-presente y, en ese sentido, contaminada por inestabilidades intrínsecas a la performatividad social¹⁶. En virtud de esa *performatividad* como mecanismo de producción social y subjetiva, los sujetos se forman, pero también se transforman.

Otra manera de performatividad del bullerengue es la capacidad de causar un efecto continuado en el contexto social, más allá del momento preciso de la ejecución de la *performance* sea en forma de rueda, fiesta o presentación artística. Como performance cultural, el bullerengue pareciera instaurar un espacio que continúa sucediendo, imbricado con la vida cultural, social y económica de la región. En

15 Desde mediados del siglo XIX migrantes y colonos de la zona insular de Bolívar ingresaron al Urabá, a razón del flujo comercial que se estableció entre Quibdó y Cartagena desde el siglo XVIII. Posteriormente dos importantes oleadas migratorias trajeron nuevos pobladores: una producto de la diáspora que generó la abolición legal de la esclavitud en 1851 en Colombia, y otra finalizando el siglo XIX, a raíz del auge comercial de productos de recolección para exportación. En el siglo XX se refuerza la expansión antioqueña, caldense y de otros pobladores del interior (Arcila, López y Hurtado, 2017).

16 Según Ovando (2019), afirmar que la inestabilidad es inherente a la vida social no quiere decir que las estructuras no existan, sino que [...] obliga a aceptar que la cultura ha estado desde siempre asediada en lo más íntimo por el peligro de su propia transformación” (p.106).

consecuencia, se pueden rastrear procesos de significación en las formas de ser y de vivir de estas comunidades de práctica, razón por la cual sus sabedores y portadores no dudan al definirlo como *modo o estilo de vida*. Categoría que en términos académicos se comprende como “conjunto de actitudes, prácticas y actividades de los individuos o colectivos realizadas de manera coherente y reflexiva en un espacio y tiempo determinados, con diferentes intensidades, niveles de visibilidad” (Dumont y Clua, 2015, p. 95), que evoluciona según los procesos de negociación de los individuos y las condiciones y disposiciones sociales. El asunto es ¿cómo se concreta o se hace reconocible ese modo de vida en una realidad de contexto?

Cuando tú a un grupo o a un bullerengero le hablas de bullerengue, lo último en lo que uno piensa es en que está danzando o en que está cantando... uno realmente en lo que piensa es en todo lo que se teje alrededor de la oportunidad de cantar y bailar bullerengue. (Alejandro Díaz, cantador y compositor. Necoclí, 27 de agosto de 2018)

Las palabras del entrevistado sugieren que “todo lo que se teje alrededor” del bullerengue pasa por un entramado de relaciones, vivencias y sentidos que se generan en el acontecimiento ritual festivo, pero se mantienen en otros espacios y tiempos. Algunas ideas sobre este tema las planteó Benítez Fuentes (2000) al tratar el bullerengue como elemento de resistencia, en el sentido de la rememoración y la transmisión de un legado: “Estos conocimientos están muy asociados con la forma de vida de la gente negra de la Costa, los saberes populares de plantas, religión y sobre todo la historia de sus poblados, las cosas trascendentales que dejan huellas en la población” (p. 8). Nada está separado, en él se integran los aspectos de la vida cotidiana, puesto que más allá de las formas visibles, *performance* son los bloques que estructuran nuestra realidad, y el bullerengue como modo de vida no sería otra cosa que la capacidad de “instauración de sentido” en la vida individual y colectiva de los bullerengeros.

El bullerengue estaría entonces compuesto por las formas de ver el mundo (cosmogonía) de esa comunidad, que le dicta unas corporalidades, unas formas particulares de relacionarse con ese mundo. Es un tipo de sensibilidad que implica todas las vivencias estéticas que integran su marco sensible. De manera que una persona que ha sido bullerenguera, a pesar de no estar activa participando en alguna agrupación, conserva “un cierto talante ante la vida”. De ahí que trascienda la expresión “no se vive del bullerengue, se vive con el bullerengue, que es muy distinto” (Níver Alexander Hurtado, integrante del grupo Cumbellé. Turbo, 17 de noviembre de 2017).

Ese latente estilo de vida explica el vigor y vigencia que tiene hoy la manifestación, no necesariamente en las maneras en que se presenta sino en el significado que cobra. Se tiende a buscar esa vitalidad en las calles, en un bullerengue tradicional como celebración, en la frecuencia de las ruedas, pero tal vez está en la intensidad con la que se vive. ¿Cómo ignorar que para las personas que lo practican sigue siendo razón de vida?

Tanto estilo de vida como su eficacia de incorporación sociocultural son nociones por estudiar a cabalidad, pero avizorarlas permite percibir esa idea de fuerza performativa del bullerengue cuyo efecto es de doble vía: *reinscribir en el presente* actitudes, disposiciones y hábitos corporales depositados en la cultura, y *la apertura* que conlleva a la innovación, la variación y la transformación. En ese intersticio de inestabilidad es donde el bullerengue se practica y se define a sí mismo como creación constante y continua que conecta con su carácter improvisatorio y con la dimensión lúdica dentro de su naturaleza ritual. En la mayoría de las opiniones, a un buen bullerenguero no le basta con el dominio del toque, el canto o el baile, sino que debe desarrollar la capacidad para crear en interacción con los demás elementos. Esto le implica también conocer muy bien la estructura, la organización y el sentido que se asigna a las interacciones. En consecuencia, el bullerengue genera un flujo entre acciones performativas que, en cada intento de reiterar y reconstruir la estructura, hacen un reconocimiento implícito de su mutabilidad.

■ **Del desvío: la capacidad de desestabilizar sistemas simbólicos**

De acuerdo con lo expuesto, en las *estéticas performativas* emerge una fuerza de transformación que posibilita desvíos y trastoques en las disposiciones estructurales del orden social, que va de la mano con su capacidad de restaurar constantemente los cimientos culturales en los que se basa determinado grupo social. Para el caso de la comunidad bullerenguera, la idea de que en el bullerengue se concreta una resistencia social, cultural y política de la población afro del Caribe se ha venido convirtiendo en un lugar común para investigadores de las ciencias sociales; idea que este trabajo no suscribe, pero tampoco puede ignorar.

Practicado por generaciones, el bullerengue se hacía habitualmente para celebrar fiestas patronales, eventos sociales como matrimonios, o simplemente cada vez que los pescadores regresaban a tierra después de varias noches en altamar. Con el tiempo se instaura como un referente de identidad para la población afrodescendiente del Caribe, que configura un sector social popular con particulares viven-

cias de marginalización y pobreza¹⁷. Tal y como sucede con otras manifestaciones populares y tradicionales, el bullerengue en Urabá posee una fuerte referencia situada en la base de un grupo social. Señala McLaren que el acto ritual asociado a los estudios del *performance* corresponde a un hecho político por cuanto traduce el poder y la dominación en productos culturales, o medios simbólicos que sostienen en el orden social, y es allí donde radica su posibilidad de reiteración y/o subversión de patrones culturales desde el concepto de performatividad (citado en Cortés et al., 2018, pp. 13-15).

Esta visión del bullerengue como forma de resistencia debe sopesarse en relación con un contexto donde aún están arraigadas formas de pensamiento colonial relacionadas con el racismo, la desvaloración de las manifestaciones afro y visiones folclorizadas de la cultura que inciden en la posición socioeconómica de sus actores. En esta realidad los bullerengueros experimentan sentimientos de abandono, frustración, impotencia y segregación en muchas situaciones de su vida cotidiana. De ahí que el bullerengue emerja como una manera de construir presencia en la sociedad, dado que produce unos sujetos y unas identidades en términos de ontología social.

Como explica Citro (2009), por un lado, las *performances* son lenguajes estéticos que representan o incluso pueden servir para “legitimar un cierto orden socio-cultural previo del cual emergieron; por otro, los performers pueden modificar o crear nuevas prácticas y significados culturales compartidos, utilizarlos con fines contrahegemónicos, o ser ellos mismos constituidos y/o transformados por sus propias praxis” (p. 36). Pero ¿cómo se manifiesta en el bullerengue esa posibilidad de desvío en la propia reiteración de un patrón discursivo?

Esta pregunta remite al papel primordial del cuerpo como lugar del acontecimiento a la luz de las nociones de fuerza y eficacia performativa. Los cuerpos habitados por el bullerengue son cuerpos en situación ritual colectiva, que experimentan sensaciones compartidas, lo cual no excluye la subjetividad y las particularidades de la vivencia en cada lugar (ver figura 5). No es igual como vive el bullerengue un joven universitario de la región a como lo hace un hombre dedicado a la pesca, o una mujer adulta; a lo que se suma si ese bullerengue se ejecuta en Puerto Escondido (zona costera) o en Chigorodó (zona interior). Se configura entonces como

17 En su mayoría los bullerengueros son personas de escasos recursos económicos, quienes enfrentan problemas y dificultades consecuencia de las grandes brechas de inequidad y exclusión, realidades que se acentúan especialmente en los mayores.

una experiencia corporal situada, que es construida en el territorio y que construye estructuras sociales y subjetivas; por tal razón esa corporalidad puede reforzar o subvertir y transformar patrones culturales.



Fuente: Archivo del proyecto. Fotografía de María Teresa Arcila, E. 2017. San Juan de Urabá (Antioquia). Rueda espontánea de bullerengue, el disfrute del estado individual de modificación temporal que se extiende a lo colectivo.

Figura 5. Cuerpos en estado ritual

Son varias las maneras como opera en el bullerengue esa posibilidad de desvío. En primera instancia, entendiendo la resistencia no solo como acto de lucha¹⁸ sino de afectos y efecto, parafraseando a López (1998), una resistencia que no separe sino que integre, enganchada a la sabiduría de la fiesta, de la práctica social, el tiempo de la risa, la broma y la interacción humana (p.113). Cuerpos sonoros, en

¹⁸ En la actualidad se observa en Urabá, aunque de manera tímida, un bullerengue como manifestación crítica y de rechazo de ciertas circunstancias de la realidad política, social y cultural de la región. Aparecen en sus cantos y composiciones posturas respecto al sistema de salud, al desplazamiento forzado, a la falta de trabajo, etc., y surgen relatos que involucran grupos armados de la región, lo cual no siempre establece una postura crítica, pero ya es diciente el hecho de nombrarlo, en un contexto bastante afectado por diferentes conflictos violentos.

movimiento, lúdicos y expresivos que se han resistido a la mojigatería del habitante del interior de Antioquia y del país, y han reivindicado el bullerengue como espacio de ritualidad, libertad, sociabilidad y disfrute (con todo lo que eso implica en una sociedad que estigmatiza las prácticas en las cuales los sujetos pueden transitar diferentes estados). En este sentido, la suma de acciones corporales de varias personas, como ejercicio de performatividad, es una forma de resistencia y tiene una enorme potencialidad en la transformación de las relaciones sociales y de poder. Dicho de otro modo, el bullerengue como hecho político tiene capacidad para constituirse en momento de “antiestructura”, porque implica una participación colectiva que promueve el acercamiento y la igualdad entre sus partícipes, tendiendo a reducir las distancias sociales, étnicas, geográficas y la brecha urbano-rural tan marcada en este país.

En segunda instancia, el bullerengue se convierte en un espacio de *performancia* de las identidades, construidas, negociadas. Como plantea Taylor “nadie es una sola cosa, todos somos muchas cosas. Somos todo esto y aquello, y en el momento en que nos identificamos con alguna postura, lo hacemos por estrategia” (2018). En ese sentido, autorreferenciarse como bullerenguero es una postura que funciona para cierto tipo de movimiento social. El sacerdote Neil Quejada, desde una perspectiva humanista católica, le adjudica el sentido de “código libertario ancestral”, condición de existencia de raíces de negritud, pero soberanas (Turbo, 29 de agosto de 2018). En suma, con el bullerengue la población afrodescendiente de Urabá reivindica su lugar en el territorio, reelabora memorias ancestrales en una larga historia de negaciones y borramientos, y asume sus búsquedas propias en la actualidad. Así lo expresa la cantadora Diana Ramírez en su definición de lo que es bullerengue:

El bullerengue para mí es pura herencia africana, donde se mezclan el dolor, el lamento y la alegría del negro cimarrón. Es lo que me identifica como negra caribeña, es el orgullo de pertenecer a una comunidad que ama y conserva su tradición. (Ramírez, 2018: s. p.)

Una tercera forma de transgresión de los patrones culturales de la región, que amerita ser analizada, es el lugar de lo femenino en el bullerengue. En anteriores estudios se ha hablado del lugar primordial de la mujer como pilar de la memoria colectiva, como principal actor de transmisión de los saberes asociados a esta manifestación y como eje de los vínculos alrededor de los cuales funcionaba esta fiesta en épocas anteriores. Las *jefas* del bullerengue eran mujeres mayores, *matronas* cantadoras que lideraban y convocaban a las personas que hacían parte de esas

estructuras grupales, parientes y/o amigos entre sí. Entre los aspectos transgresores está justamente ese papel de liderazgo, pero también las licencias que ellas se daban: ir a la fiesta sin sus maridos, demorarse días enteros en el bullerengue y llevar la batuta de lo que se hacía o dejaba de hacer. Esas conductas pueden considerarse disruptivas del patriarcado sobre el cual se fundamentan las relaciones de esta sociedad, pero desentonan con el resto de prácticas que resultan reproduciendo el mismo patrón de poder en otros espacios de la vida social. Este es un asunto que ha cambiado porque la forma de congregarse actualmente corresponde más a la idea de agrupaciones artísticas, que da lugar a una figura de director, por lo general de género masculino, desplazando la imagen y el rol de *la jefa*. Aunque la figura de cantadora sigue siendo de respeto, de profunda admiración y cariño por parte de todos los bullerengueros –sobre todo los más jóvenes, quienes se consagran a ellas como maestras–, ya no es necesariamente la figura de autoridad.

En esa misma dirección, un aspecto que parece intensificarse cobrando nuevos sentidos es la actitud autónoma y activa de la mujer en la rueda del bullerengue, al ser ella quien toma la iniciativa en varios momentos. Al contrario de como sucede en muchos bailes sociales en los que la mujer espera la invitación del hombre, en este es ella quien entra a la rueda a bailar; incluso tradicionalmente, si una mujer no abre el baile, esa pieza se desarrolla solo como ejecución musical.¹⁹ La mujer tiene también la posibilidad de interactuar en un rol protagónico, que solo se equipara al de quien ejecuta tambor o el canto, y puede convertir su baile en un discurso corporal de poderío femenino a través de la interacción con gestos y la proxémica que establece con el bailaror (ver figura 6); se podría afirmar —basados en el relato de los sabedores y portadores— que es la bailadora la que lleva el ritmo del bullerengue porque es quien conversa con el tambor.

En este análisis, ese lugar de importancia de la mujer en una corporalidad símbolo de fertilidad, ese homenaje a lo vital femenino que se exalta en los discursos sobre bullerengue, contrasta con su presencia como objeto de deseo y foco del juego de seducción al que se ingresa en el baile. Allí, aunque sigue teniendo la postestad sobre su ejercicio de coquetería, el hecho de ser el centro de atención deriva fácilmente en una conducta machista de “agradar” al hombre, en otras palabras, de plegarse al patrón patriarcal de poder.

19 Actualmente esto tiene algunos matices, aunque no es lo común, en las generaciones jóvenes cuando ya la rueda está muy adentrada en la fiesta, también algunos hombres abren la rueda.



Fuente. Archivo personal de investigador. Fotografía de María Teresa Arcila, E. 2016. Medellín (Antioquia).

Presentación de la agrupación Bulla y Tambó de Chigorodó, Teatro Pablo Tobón Uribe de Medellín; deja ver la gestualidad en la interacción entre bailadora y bailaror en el juego de seducción y coquetería, pero al mismo tiempo, veneración a la mujer.

Figura 6. Gestualidad en el baile

Más allá del estatus que cobran las mujeres, en el bullerengue hay una fuerte presencia de energía femenina en el baile, expresada en el diseño del movimiento —sosegado, estable, suave, postura altiva, circularidad de la pelvis—, que en últimos años se ha visto también habitando el cuerpo del hombre. Esto se relaciona con un asunto que resalta en esta investigación y se toma como otra instancia de

subversión: gran cantidad de jóvenes homosexuales han empezado a integrar las agrupaciones y, en la mayoría de los casos, cumplen roles de liderazgo o lugares sobresalientes. Esta tendencia produce en el medio inquietudes respecto de las consecuencias que supone para la práctica del bullerengue y se encuentran opiniones diversas, puntos de vista divergentes o indiferentes. A modo de hipótesis se plantea que en el bullerengue los hombres homosexuales tienen una posibilidad amplia de explorar su femenino, ya sea en el baile o en la construcción de relaciones con los demás integrantes.²⁰ Específicamente, en el baile se observa en ellos un movimiento circular de la pelvis muy pronunciado, que llega a competir en visibilidad con el de la mujer, así como gestos y ademanes que han sido adoptados indistintamente por hombres y mujeres, como los *sobijos* del vientre, o incluso expresiones faciales un poco más sutiles asociadas con el coqueteo. Si bien el bullerengue es un baile libre y de singularidades declaradas, hay un acuerdo en los roles, y el movimiento pronunciado de la pelvis no ha sido propio del hombre, cuyo papel es galantear a la mujer; aunque también hay quienes defienden esto como una de las diferencias y particularidades en cada subregión.

Con todo y las comparaciones que puedan hacerse del tipo de baile y de corporalidad entre hombres de distinta identidad sexual, la relación entre homosexualidad y bullerengue amerita una pesquisa específica. Sin embargo, desde la perspectiva del *performance* como lente metodológico, se considera un elemento performativo transgresor de sistemas simbólicos tanto internos (los que sostienen la práctica) como externos en el contexto social cultural. En efecto, solo se es consciente de los aspectos estructurales de la propia conducta social cuando estos se ven trastocados, desestabilizados por otros cuerpos. Y eso es justamente la corporalidad de un hombre siendo transitada por lo femenino del bullerengue, un dispositivo que pone de manifiesto las convenciones cotidianas y en general las marcas del orden social en el cuerpo, en una sociedad acentuadamente machista como la del Caribe colombiano²¹.

Ovando (2019) lo explica como una ruptura que se genera gracias a la estética del performance: “Los cuerpos sexualizados, racializados, provocadores e ilegibles del performance, cuestionan a la unicidad, naturalidad y racionalidad del suje-

20 También se presenta la homosexualidad femenina, sin embargo, no es tan evidente en términos de las transformaciones de la práctica.

21 También se observa un contrapunto interesante, en cuanto a la diversificación de los roles establecidos, con la incursión de tamboreras mujeres. Aunque es una situación relativamente conocida, en algunas personas todavía causa admiración, puesto que la tradición del tambor ha sido reservada en su mayor parte a los hombres; y mucho más cuando se sabe ligada a un sentido de atracción que ejerce el tamborero sobre la bailadora.

to trascendental de la modernidad” (p. 48). Es una estética que permite exponer tanto la materialidad como las representaciones simbólicas de los cuerpos, y, en consecuencia, insertar grietas en los imaginarios y subjetividades de esos cuerpos que se entregan al escrutinio e interpretación del otro.

Notas finales

Esta manifestación cultural popular y tradicional de la Costa Atlántica colombiana observada con el lente de los estudios del *performance* permite, a juicio de este equipo de investigación, un acercamiento que se propone trascender la descripción estereotipada (ahistórica, esencialista, folclorista) de la música, el baile y el momento festivo. De este modo afloran múltiples formas en que un encuentro de carácter ritual ingresa al mundo de la inestabilidad, mutabilidad y evolución de los mismos sistemas simbólicos que la sostienen. El bullerengue se presenta así como una experiencia corporal situada, cada uno lo vive de forma distinta dentro de un acuerdo colectivo y se pone de manifiesto su carácter desequilibrante, disruptivo y transformador, que no reside tanto en la variabilidad y creación musical y dancística constante como en la capacidad de abrir para los participantes zonas de experiencia multidimensional, posibilidad de emergencia de nuevas formas de significación. Se constata, además, su fuerte presencia en la región por la intensidad con la que se vive, y por su capacidad de instaurar sentidos y representaciones potentes para las personas que lo practican, portan, crean y disfrutan.

No obstante, es necesario señalar la dificultad, en términos metodológicos, para conocer en profundidad los aspectos y elementos de la fuerza performativa del bullerengue, sobre todo en lo relativo al desvío, su capacidad de desestabilizar las estructuras simbólicas de una sociedad estructuralmente excluyente y racista; puesto que esos elementos que son inasibles e inextricables para nuestro tipo de racionalidad son justamente los que anidan en una posible resistencia creativa de las comunidades afro. La trascendencia de la práctica a su modo de vida, los saberes asociados a la magia y la religiosidad sincrética de fuerte componente afro, los espacios autónomos de la fiesta que rompen los patrones convencionales de comportamiento social, entre muchos otros, son temas abiertos y aún no desarrollados; relatos por construir e indagar, cuya comprensión no es posible a través de los momentos de escenificación (del bullerengue de tarima, como sus practicantes lo nombran), sino a través de una mirada a su cotidianidad social en el territorio, y exigen del investigador una apertura a otra cosmovisión, un despojarse del

acumulado teórico con el que intenta explicar el mundo observado, para internarse en lo que la vivencia de la práctica le dicta.

Referencias

- Arcila E., M., López G., G. y Hurtado E., L. (2017). *Inventario participativo del bullerengue en Urabá* (Informe de investigación). Universidad de Antioquia.
- Bal, M. (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades*. Traducción Y. Hernández. Cendeac.
- Benítez, E. H. (2000). Huellas de africanía en el bullerengue: la música como resistencia. *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular IASPM-AL*. Bogotá, Colombia. <https://bit.ly/2GALj1B>.
- Citro, S. (2014). Hacia una perspectiva interdisciplinaria sobre la eficacia ritual: corporalidad, emoción y goce. En A. Oro y M. Tadvall (Orgs.), *Circuitos religiosos: pluralidad e interculturalidad*. CirKula. E-Book. <https://www.acsrm.org/livro-das-jornadas-2013-disponivel-em-versao-eletronica/>
- Citro, S. (2009). Capítulo 1. Los inicios, entre teorías y experiencias. En *Cuerpos Significantes. Travesías de una etnografía dialéctica* (pp. 23 -36). Biblos.
- Cortés, L., Polanco, M. V., Retamal, M. E., Guerra, K. y Farfán, S. (2018). Lo performativo en la performance art. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 10, 9-20.
- Daza R., S. y Muñoz V., E. (2008). *La memoria del agua: Bailes cantados navegan por La Magdalena*. Litodigital.
- Dumont, G. y Clua G, R. (2015). Acercamiento socio-antropológico al concepto de estilo de vida. *Aposta revista de ciencias sociales*, 66. <https://cutt.ly/mjOQhal>
- Franco, C. (1987). Bailes cantados de la Costa Atlántica. *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, 1 (2), 55-67.
- Fuenmayor, V. (1999). *El cuerpo de la obra*. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas - Ediciones Astro Data S.A.
- López, O. (1998). El paradigma de la complejidad en Edgar Morin. *Revista del Departamento de Ciencias: NOOS*, 7, 98-114. <http://bdigital.unal.edu.co/11086/>
- Madrid, A. (2009). “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier”. *Transcultural Music Review*, 13. <https://www.sibetrans.com/trans/trans13/indice13.htm>
- Montes Niño, D. (2015). *Tocar el tambor del bullerengue en el estilo de Emilsen Pacheco*. (Tesis de maestría). Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá.
- Ovando, P. (2019). *Entre la estructura y la fuerza. Aproximaciones críticas al performance*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Ramírez, D. (2018). Yo amo el bullerengue. <http://www.ilovebullerengue.com/>
- Rodríguez, M. (2015) Performance en Antropología: contexto de surgimiento, apropiaciones y aplicación. *Revista de la Escuela de Antropología vol. XX*, Facultad de Humanidades y Artes, UNR. <https://n9.cl/n88r5>.

- Rodríguez, M. (2012). Aportes para un análisis multidimensional de la eficacia performativa ritual. *Revista Colombiana de Antropología*, 48 (2), 163-188. <https://www.redalyc.org/pdf/1050/105026884008.pdf>
- Rojas E, J. S. (2013). *From Street Parranda to Folkloric Festivals: The institutionalization of Bullerengue music in the colombian Urabá region*. Graduate Faculty, Indiana University, Department of Folklore and Ethnomusicology. ProQuest LLC.
- Schechner, R. (2013) *Performance Studies an Introduction*. (Tercera edición, Web materials Sara Brady). Routledge. 9781136448720. eBook Published 14 July 2017: PERFORMANCE STUDIES: An introduction (wordpress.com).
- Taylor, D. (2011). *Estudios avanzados de performance* (pp. 7-30). En D. Taylor y M. Fuentes (Eds.). Fondo de Cultura Económica.
- Taylor, D. (2018). 'Pensar como performance' - Entrevista. En Aurora Boreal. <https://www.auro-raboreal.net/actualidad/entrevistas/2713-pensar-como-performance-entrevista-con-diana-taylor>.
- Zeccheto, V. (2002). *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*. Ediciones Abya-Yala.