
EL BULLERENGUE: RITMO Y CANTO A LA VIDA

ENRIQUE LUIS MUÑOZ VELEZ

“UN AMO CON LÁTIGO EN MANO PONÍA A SUS TRABAJADORES A CANTAR HIMNOS DE LIBERTAD”.

Trabajos etnográficos fundamentados en investigaciones de campo han mostrado que el complejo genérico conocido como: **Fandangos de Lenguas**, dieron origen a 16 variantes rítmicas de música y canto, entre las cuales se encuentra el **Bullerengue**, en una amplia zona geográfica del Caribe Colombiano. En cuanto referencia a Cartagena, dicha manifestación surgió en los asentamientos negros de los pueblos de la bahía y en poblaciones del departamento de Bolívar donde la etnia negra era mayoría como en San Basilio de Palenque, San Pablo, María La Baja, Mahates y San Cayetano.

Contexto social e histórico

Una mirada social e histórica nos sitúa en la etapa colonial donde se privilegiaba el término casta para señalar el orden en la escalera racial¹ de la época y poder dar explicaciones a los componentes sociales de la organización política – administrativa de aquel período de nuestra historia.

La sociedad esclavista tuvo en la presencia del negro un recurso físico puesto al servicio de la colonización española para explotar las minas de oro y plata, ya que en el período colonial la economía de la Nueva Granada fue sustantivamente

minera, donde el negro entra a suplir el trabajo del indígena. Las faenas del campo y el trabajo duro, donde se requería de la fuerza física del negro se utilizó con fines productivos, es decir, se buscó el beneficio del colonizador español en contra de la destrucción física más no mental del negro.

La pronta presencia del elemento negro en nuestra historia trajo consigo la explotación de su fuerza de trabajo, ya que era visto como un simple instrumento de producción, en sustitución del indio diezmado por el sometimiento esclavista y por las enfermedades que estos trajeron a América. Hasta los conventos exigieron su presencia física como fuerza de trabajo, el trabajo de un negro triplicaba la producción de un indígena. Sobre ese cálculo funesto la sociedad colonial incentivó el mercado de la trata negrera con la bendición de la Iglesia².

El negro en la economía colonial fue determinante, desde mediados del siglo XVI jugó papel importante en la sociedad neogranadina, en la medida que el aborigen descendía tanto en su fuerza como en su existencia. El historiador Jorge Palacios Preciado sostiene -que el elemento africano participó, en primer término, en algunas empresas de conquista y expansión, en su condición de esclavo doméstico de capitanes y empresarios³-. El trabajo del negro fue tan valorado que fue considerado insustituible para ciertos oficios, es más, señala Palacios Preciado que para la sociedad colonial el negro llegó a ser considerado como objeto de

1 A la luz de un nuevo milenio el término raza será reemplazado en el trabajo por etnia, que referencia culturas y costumbres. La etnia negra cazada como bestia en su continente fue traída a América dentro de condiciones infrahumanas, su energía física como fuerza de trabajo se aplicó a las faenas del campo y a la minería, sus culturas diversas como sus etnias de acuerdo con los lugares de procedencias se incorporó con todo su dolor y nostalgia a nuevas expresiones artísticas desarrolladas por ellos en un solar ajeno a su nacimiento, su fuerza expresiva y su cadencia, desde entonces ha venido a enriquecer nuestro folclor. El etnógrafo cubano Fernando Ortiz consideró al término raza como de mala cuna y mala procedencia, se valieron de él para expoliar a la población negra del África.

2 Jaime Jaramillo Uribe, Véase Ensayos sobre historia social colombiana.

ostentación y lujo. Es decir, una simple cosa, jamás una persona, por tanto, su espiritualidad, su manera de ver el mundo, sus credos, costumbres y cultura nunca se tuvo en cuenta para el reconocimiento de sus valores y dignidades. Sólo valía como animal productor, como prenda de posesión en mano del amo.

Entre tanto, en Cartagena, la mayoría de los funcionarios de la Corona que compraba esclavos o que recibía como obsequio de los tratantes en los frecuentes casos de soborno, solían arrendarlos para el trabajo de obras públicas, trabajo de las murallas, en cárceles, hospitales, mercados, o como aseadores, conserjes, tamboreros, bogas y pregoneros – señala Palacios Preciado⁴ -.

El negro, su cuerpo y el tambor

La historia es pasado, ir a sus fuentes documentales es acercarse a la construcción de un escenario para así establecer verdades, e intentar formular hipótesis que permitan rehilar los procesos y acontecimientos sociales que surgieron en virtud a ciertas causas que explican la aparición de un fenómeno y sus actores en relación con los hechos que hoy se estudian desde una distancia temporal, caso concreto: el bullerengue.

La costumbre popular pregonera a los cuatro vientos que ahí donde hay un negro existe un tambor, puede ser una expresión exagerada, pero no imposible en su probabilidad, más aún, si se tiene en cuenta el alto sentido rítmico de la etnia negra. Ahora bien, la expresión por hiperbólica que esta sea, en ningún momento la realidad poblacional del negro la ha desmentido, habida cuenta, que entona con lo que él encuentra, inclusive con su propio cuerpo.

El negro expresa cada emoción con el movimiento rítmico de su cuerpo, hasta cuando camina parece una danza - dice Geogoffer Gorer en la obra: *Africa*

3 La esclavitud y la sociedad esclavista. Manual de historia de Colombia. Tomo I, p. 306.

4 Palacios Preciado referencia al A. G. I. Santa Fe, 454 Cartas de oficiales reales, Santa Fe, 472, Cuentas de pago. Op. Cit., p. 310.

Dances, publicada en Londres en 1935, en dicha obra se resalta el baile. Aquí deseo destacar a la conocida folclorista ya fallecida Delia Zapata Olivella... ella no caminaba, ella danzaba.

El cuerpo es utilizado como materia tímbrica, como instrumento musical y así lo testimonia la historia de muchas culturas, entre ellas la africana; pero cuerpo también es memoria en la expresión musical danzaria de lo negro, de su plástica corporal.

La cultura del cuerpo

El cuerpo humano es un instrumento musical y el negro no escapa a esa dimensión y condición de ser una caja de resonancia en sí mismo. Persona lo que significa es lo que suena; lo negro deja de ser un adjetivo casi siempre despectivo para tomarse como aquello que señala desde la instancia de la pigmentación un atributo de lo personal humano. El es significado y significante como persona real, que siente y expresa deseos de abierta comunicación más allá del lenguaje apalabrado, su corporalidad es rica en manifestaciones comunicativas como la mímica, el baile y la danza.

La voz y las manos fueron los instrumentos primerizos de los cuales se valió el hombre en los albores del oficio musical. A instrumentos de origen natural se le incluyó otro miembro corporal, los pies. Es decir, el mismo hombre se convirtió en instrumento musical, como bien lo señala Fernando Ortiz en su celebrada obra “Los Instrumentos Musicales Afrocubanos”. Dado que el hombre es un instrumento musical natural, esas mismas especificidades le corresponden de suyo a la mujer, y eso mismo, fue lo que hicieron en el pasado y lo continúan realizando sus descendientes con el fandango de lengua devenido por sus toques característicos en bullerengue.

El ritmo le viene de bien adentro, es íntimo y corporal, es vivencia y recuerdo al mismo tiempo en un amasijo de sentimientos múltiples trasmutados en música de extraordinaria rítmica. La fuerza oral y la manera de decir la canción en ellas expone profundas melodías.

“Es tanto lo que me gusta
er fandanguillo esijano
que al oír er parmeteo
solita me despampano”

La copla anterior pertenece al folclor andaluz, una voz femenina asume la canción donde se alude a las palmas, redoblan en palmas sus cantares para ser fiel a su tradición de hondo salero africano. La región de Andalucía bulle desde el pasado las resonancias africanas en su música.

Con sus manos y pies, batiendo el suelo y otras partes de su cuerpo hombres y mujeres lograron hacer música. Música preinstrumental llama Schaeffner o sea música de instrumentos anatómicos. La voz y la percusión somática fue fundamental en la organización musical de los fandangos de lenguas. Todo el cuerpo como una gran batería sonora tuvo el hombre en su elaboración primaria de sus inicios musicales, por lo tanto, el cuerpo es memoria de sonoridades que luego se exteriorizan.

En sí mismo, el negro es ya un instrumento de música, - nos lo cuentan Coeuroy y Schaeffner -, tanto por el ritmo que le sacude como por la habilidad de sus miembros y por los recursos de los matices de su voz. La cultura negra supo aprovechar como nadie su propia anatomía para imponer la instrumentalidad corporal con un alto magisterio artístico. Aportaron la gracia y picardía de su lenguaje corporal para abrir a partir de ellos mismos, una mirada estética de alto contenido estético.

Los gitanas y los gitanos
Zapatean con las manos
Y sin que el compás se pierda
Con la derecha y con la izquierda
Y al son de acuestas tablillas
Hemos de hacer maravillas.

El zapateado ya estaba en la música que España trae a América, música ennegrecida desde la misma península Ibérica, como lo refiere Fray Iñigo Abad en su Historia de Puerto Rico. El texto representa el canto de una mojjiganga del siglo XVII, lo que viene a señalar como se van a cruzar las etnias y de ella las culturas derivadas de las mismas.

La música a mano fue la primera, quizás su antecedente se remonta a los sonidos conocidos como ululato, entre ellos, indudablemente estuvo el nacimiento de la música del cuerpo. El cuerpo como realidad plástica, como caja de resonancia sonora es una realidad que nos la recuerda para siempre el bullerengue fandagueado.

Fandango de lenguas

Manifestaciones del lenguaje de las poblaciones negras en una amplia zona de la región costeña y en la bahía de Cartagena y pueblos circunvecinos, al darle forma al musicalizar los sucesos del diario vivir, coloreaban sus historias con picardía, la oralidad era la otra musicalidad de la palabra; las ritmadas voces femeninas se hacían acompañar de palmoteo, y en veces, de unas tablitas que le daban un mayor acento en el golpeteo, se organizaban de manera circular. La voz prima estaba a cargo de la mujer de mayor edad. Con el paso del tiempo, se agregaría al conjunto de mujeres ancianas dos hombres acompañados de tambores: macho y hembra.

Los fandangos de lenguas o bailes cantados perviven en la memoria y voces de las personas mayores, estas expresiones musicales y danzarias se encuentran en las poblaciones negras y mulatas del Caribe colombiano, que se extiende hasta El Urabá antioqueño, sin desconocer que son manifestaciones culturales del sustrato africano y sus transformaciones ya mestizadas de dichos cantos o sonos de negros como se conoce en la zona del Canal del Dique.

La geografía costeña permite mostrar un complejo rítmico de acuerdo con la población que la realiza, le imprime unos toques diferenciales, la manera de cantar y las formas de bailar acentúan las variantes rítmicas, y por supuesto, las maneras diversas de sus nombres. Las 16 variantes rítmicas de los fandangos de lengua son⁵: Bullerengue, lumbalú, chalupa, zambapalo, rosario cantao (chuana)⁽⁶⁾, tuna, fandanguito⁽⁷⁾, (fandango cantao), pajarito, son de negro, congo (brincao), tambora⁽⁸⁾, chandé, berroche, guacherna, mapalé (modalidad diferente al mapalé tradicional, lo que supone el toque de currulao que hablara el General Joaquín Posada Gutiérrez) y son corrido que bien puede ser la fusión de los tambores: llamador y alegre con la gaitas: macho y hembra, que en San Jacinto (Bolívar) y Ovejas (Sucre) se conoce como gaita corrida y es de carácter instrumental. Pero, el son corrido que se alude es cercano su atmósfera al aire de puya y su texto está sustentado con versos de controversia.

El musicólogo barranquillero Guillermo Carbó plantea la posibilidad de las variantes rítmicas de la tambora: berroche, guacherna, chandé, tambora, brincao, tuna, pajarito..., estén influenciadas por el baile, la melodía del canto y por el significado mismo del texto. El investigador musical busca ante todo distinguir estos ritmos de otros de la región. La clasificación hecha por Carbó concuerda con la diversidad rítmica de los fandangos de lenguas o bailes cantaos de la bahía de Cartagena (9).

-
- 5 El investigador musical y folclorólogo barranquillero Carlos Franco exploró estas 16 variantes de bailes cantaos o fandangos de lenguas y es posible que haya sido el primero en observar las diferencias percusivas y coreográficas por muy semejantes que los toques guarden en su estructura y no una simple nominación regional.
 - 6 En la bahía la población negra anciana llama chuana a los toques y bailes de gaitas cabeza'ecera.
 - 7 Entrevistas a familiares de cantadoras de fandango de lengua: Eufemia Gambín Fría, El paréntesis señala la fecha de nacimiento y muerte para algunas (1910–1970), Otilia Imitola (1900–1974), Micaela Leal, María Cayetana Medrano., todas oriundas de Caño de Oro, pueblo de la bahía de Cartagena. Alberto Gómez Zúñiga (entrevista realizada en Barú en marzo 9 de 1989), Juana Cortez Barrios, María Angulo, naturales de Barú y Celania Morales de Bocachica. Cartagena, 17 de diciembre de 1995.
 - 8 Ver el trabajo de CARBO, Guillermo. Al ritmo de tambora – tambora. Nueva Revista Colombiana de Folclor. Vol. 5, No. 17, 1997.

Con respecto a la tambora Carbó dice:

“Desde el primer momento en que se escucha esta música y tal como nos lo demuestran las transcripciones, se percibe la constante repetición de ciertos toques, propios de los diferentes percusionistas. El toque es una fórmula rítmica que se repite un gran número de veces en un fragmento de música dado y constituye uno de sus rasgos característicos más importantes. Esta fórmula de base se superpone a los demás toques de los distintos instrumentos, creando una -capa o fondo rítmico continuo- de donde surgen variaciones e improvisaciones. Así, cada tamborero y por consiguiente cada agrupación instrumental tiene su manera de interpretar los diferentes toques propios a los distintos ritmos de la región; sin embargo, siempre hay un toque más o menos preciso para cada instrumento de percusión en un ritmo dado. Igualmente, el ritmo de tambora tiene toques que se repiten constantemente creando “esa capa continua” particular a él y que permite reconocerlo como tal.

(...) Es a partir de los toques que se obtendrán los módulos rítmicos que permitirán definir y distinguir los ritmos interpretados por los grupos de tambora. El módulo rítmico es una síntesis a la cual se llega por medio de una audición de los diferentes toques de los instrumentos de percusión; estos se reagrupan en una sola línea rítmica y descriptiva con las distinciones tímbricas, sirviendo como modelo para discernir lo que constituye la base de la composición de un ritmo dado”⁽¹⁰⁾.

La investigación de campo realizada por Carbó se convierte en el trabajo más riguroso, contundente y consistente en esclarecer la historiografía musical de la región costeña, fundamentando su trabajo con las diversidades rítmicas de la

9 Entrevistas: Luisa Bartola Mercado, el paréntesis señala la fecha de nacimiento de la entrevistada (1912) y Catalina Jiménez (1937), Cartagena, mayo de 1989.

10 Op. Cit., Pp. 32-33.

tambora, que de cierta forma nos aproxima a los componentes rítmicos-melódicos y tímbricos de los llamados fandangos de lenguas.

El Bullerengue: Ritmo y Canto a la Vida, lo que pretende es mostrar como una etnia como la negra negada en lo personal y de suyo en sus valores: costumbres y culturas, si bien fue pisoteada y no reconocida su dignidad humana, en la que sólo fue reconocida su fuerza de trabajo para explotarla implacablemente, jamás el fenómeno de la transculturación que imponía el modelo dominante pudo socavar su mente, su memoria le era fiel a las imágenes heredadas de una cultura milenaria, por eso, su arte está impreso de una fuerza vital que no se agota en ninguna manifestación creativa y la música es muestra palmaria para validar que su mente resistió los embates de la brutalidad del colonizador.

Quizás, el formato original del fandango de lengua obedezca a que el negro no le fue permitido traer ningún instrumento musical, por esa misma razón, recurrió a su cuerpo para hacer música palmeando y pisoteando en la marcación del ritmo acompañándose de la voz prima y de la respuesta del coro.

Cuando él incorpora instrumentos musicales en su acompañamiento es porque la necesidad lo obliga a idearlo de acuerdo como los recuerda en su memoria de retención en los pocos momentos de descanso que tuvo. Instrumentos diversos, la mayoría de percusión y que eran diferentes tanto en sus formas como en la manera de tañirlos porque fueron múltiples culturas africanas que trajeron a América.

Entrevistas obtenidas a personas mayores de 70 años en los asentamientos negros del bullerengue coincidieron en afirmar que el antiguo fandango de lengua se tocaba sin ningún instrumento musical, o sea, palmas y voces, el tambor alegre vino mucho después, lo que el nuevo formato exigió la presencia del tambor llamador, que fue enriquecido tímbricamente por tablitas.

Esas personas entrevistadas también concuerdan en decir que muchas frases eran incomprensibles en sus fraseos en las voces de las cantadoras. Lo que puede

suponer giros expresivos de sus lenguas nativas, lo que Fernando Ortiz y muchos africanistas señalaban como hablar y cantar en lenguas de nación.

El bullerengue pudo ser una de esas manifestaciones musicales de la cultura negra donde la vida contrapuntea constantemente con la muerte, pero al fin la vida vence. Y aquí quiero rendir tributo a mi tía abuela por vía materna, a la negra Nicolasa Villacob López, quien fumando calilla revuelta con la candela entre su boca bailaba sin perder el compás, para después decir con cierto magisterio que la vida no se acaba ni con la muerte, quizás ella nacida en el último cuarto del siglo XIX había visto innumerables bailes de bullerengue en el cual se reafirmaba cuando expresaba que – a ella la muerte tenía que respetarla, por eso la esperaba de pie, bailando por que ella era parte de la vida -. Pero que va, la vida se le salía de aquel cuerpo negro y menudo, hecho para el baile, el cáncer hepático la aniquiló en tan sólo tres días, de negra su cuerpo pasó a ser amarillo intenso, daba la sensación que era una gaseosa anaranjada congelada, la cama fue su último lugar de resistencia y no pudo como era su deseo esperarla de pie. Tal vez, este forzoso recuerdo me la devuelva en imágenes para verla de pie, por lo menos en mis recuerdos de bullerenguera y cumbiambera.

“Cuando bailo bullerengue
Me acuerdo del negro timbo
Negro pondo que venía peao
A bailá... a bailá na má¹¹”.

“Tres golpes, tres golpes no má
Tres golpes, tres golpes no má
Baila y goza negro timbo
Que ya viene
Que ya viene
Calayo con el fuate en la mano”¹².

El Bullerengue

El complejo genérico de los fandangos de lenguas lo integran diez y seis variantes rítmicas, una de ellas, es el objeto de estudio del presente trabajo: El bullerengue, música y baile de negro que al paso del tiempo se fue cruzando con otras etnias, pero su sustrato rítmico es esencialmente negro. La estructura de preguntas y respuesta es muy común en la cultura musical africana y estas están presentes en el bullerengue.

Partiendo del supuesto que el bullerengue es expresión rítmica de la cultura negra, destacamos la primera fase de su desarrollo como pertenencia musical de dicha etnia. Una segunda fase donde el acento rítmico de lo negro se cruza con elementos de otras etnias tanto indígenas como hispánicas, lo que supone un nuevo tratamiento sobre su dibujo rítmico inicial que lo distancia en sus pulsaciones percutivas y posiblemente sobre su patrón métrico de su línea melódica y textual.

De tal manera que, en el bullerengue son perceptibles dos líneas expresivas: una de fuerte acento rítmico negro y otra, fruto de los cruces interétnicos en la que se desplaza el acento sincopado a un figurado rítmico más lento y menos intenso en su acentuación rítmico – melódica. Aquí cabe señalar, el lugar y cultura predominante desde su estimativo étnico y por lo mismo, se asume una manera distinta de ejecutar el bullerengue sin entrar a desfigurar su estructura que soporta el patrón rítmico de dicho aire musical.

Los diversos nombres con los cuales se referencia a los fandangos de lenguas o bailes cantaos no obedecen a un fenómeno sinonímico, cada nominación al margen de los elementos estructurales que comparten son en sí mismo, aires diferentes y maneras de nominarlos para cada región; sin embargo, sería bueno

11 Bullerengue de creación colectiva que cantaba Nicolasa Villacob López. Los términos pondo y pea son de la lengua Venga y así lo resalta Manuel Iradier en el libro *Explorando a África*, significan: uñero y borrachera.

12 Segunda parte del bullerengue cantao de Nicolasa Villacob.

valorar que tipo de fandango de lengua o baile cantao se ejecuta en consonancia con la zona minera, ganadera, agrícola o los bogas, donde la mano de obra negra estuvo presente con su trabajo.

Otra manera de ver el fenómeno musical –danzario a partir de la etnia negra, es preguntarse, ¿por qué no se habla en el litoral Pacífico colombiano de bullerengue, si del puerto de Cartagena de Indias salían los cargazones de negros para ser distribuidos en la Nueva Granada y en otros territorios de América?. ¿Qué factores de tipo étnicos y culturales impidieron tal desarrollo de la expresión musical?. Este interrogante aún está por resolverse. No obstante, el planteamiento del problema, hay que situarlo dentro de la variedad cultural de la etnia negra, de qué nación africana en particular fue el aporte para que se definiera la célula rítmica del bullerengue, lo que sí está claro, es que la expresión musical corresponde a la cultura bantú, sin especificar qué tipo de nación fue la que dio origen al aire musical denominado bullerengue.

Algunas pistas del nacimiento del bullerengue en américa

Lo más probable con respecto a su parentesco se encuentra en la descripción hecha por Moreau de Saint Mery al referirse a la calenda, que según él los españoles llaman **fandango**:

“ Un baile negro vino con ellos de África. Lo llaman Calenda. Las negras ordenadas en un círculo marcan el compás con batir de manos y responden en coro a uno o dos cantores, cuyas penetrantes voces repiten o improvisan cantarcillos. Pues los negros poseen el talento de la improvisación, y esto le da ocasión para dar rienda suelta a su carácter burlón”¹³ .

El padre Labat sostuvo que La Calenda provenía de las costas de Guinea, probablemente de Andra y lo vio ejecutar en las Antillas (Mar Caribe). Los españoles lo aprendieron de los negros, - aseguraba Labat – y lo bailan en toda América¹⁴ . Los Guineos fueron traídos a Cartagena y de ellos da fe el padre Alonso de Sandoval en su obra de Instauranda Aethiopum Salute y los menciona:

“Guineos: Iolofos, berbesíes, zapes, fulupos, fulos, banunes, biáfaras, biojos, mandingas, casangas, cocolíes, zozoes, branes, nalus, etc., bailaban incesantemente, brincaban, gritaban, tañían en la primera oportunidad sus tambores, bullían en el sopor de la ciudad”¹⁵.

El padre Alonso de Sandoval que permaneció en Cartagena de Indias y estuvo cerca de la esclavitud del negro señala:

“Los puertos de donde ordinariamente vienen negros a estas y otras partes son de Cacheu y puertos de Guinea, de la isla de Cabo Verde, de la isla de Santo Tomé y del puerto de Loanda o Angola”¹⁶.

Los negros que traen a Cartagena de Indias venían de diferentes etnias y culturas, no necesariamente eran oriundos de los puertos mencionados, allí más que todo los reunían los tratantes para armar los cargazones de negros. Por eso, establecer de qué etnia eran los negros que trajeron en su memoria auditiva los toques de tambores, palmoteos y cantos de bullerengue es algo difícil y más que difícil, imposible de señalar. La dificultad de ninguna manera invalida cualquier asomo de acercarnos a sus orígenes inciertos.

Bailes

“El cabildo ordenó que ningún negro ni negra, se junten a cantar y a bailar por las calles con tambores, si no fueren en la parte donde el cabildo lo señalare y allí se les dé licencia que puedan bailar, tañer y cantar y hacer sus regocijos, según sus

13 Janheinz Jahn. Las culturas neoafricanas. México: Fondo de Cultura Económica, 1963 p. 108. Ver la obra del padre Labat, Los Nuevos Viajes a América.

14 Op. Cit., p. 107.

15 Apuntes para una comprensión histórica en Cartagena de Indias, conferencia del autor 1998,p,2

16 De Instauranda Aethiopun Salute, sin más dato.

costumbres hasta que se ponga el sol y no más, si no fuere con licencia de la justicia”¹⁷.

Una lectura de las prohibiciones se desprende que pudo permitirse a las negras asociarse para hacer música sin la presencia de hombres, tal vez, esto permitió el desarrollo de una forma musical eminentemente femenina de donde se originaría algunos de los elementos componentes del bullerengue como expresión musical y canto.

El bullerengue en su más profundo significado social es canto femenino, donde se resalta la fecundidad. El bullerengue asentao se da con un golpe seco, pausado en el tambor alegre, la lentitud en cada pulsión percutiva permite a la mujer, que lleva la voz prima, masajear el bajo vientre y dar sobijos por los senos delicados donde la sensualidad femenina deja su rastro delicado de hembra provocadora para que el coro responda con acompañamiento de palmadas a modo de baterías manuales. El alegre lleva el peso melódico en el acompañamiento, mientras el llamador dibuja figuras rítmicas en soporte al coro y al palmoreo.

El bullerengue asentao u sentao se conoce como bullerengue antiguo, su tradición hunde raíces en la lejana África que aún pervive en las voces de mujeres octogenarias. La cuna primigenia del bullerengue sentao hay que ubicarla en los palenques: escenarios de rebeldía y autonomía de los negros en sus largas jornadas de jolgorio.

El padre Alonso de Sandoval hace una descripción de los guineos con respecto a las costumbres de sus etnias:

“Son estos guineos los negros que más estiman los españoles por ser los que más trabajan, los que les cuestan más y los que comúnmente llamamos de ley; de buenos naturales, de agudo ingenio, hermosos y bien dispuestos, alegres de corazón y muy regocijados, sin perder ocasión en que si pueden no tañen, canten y bailen, y esto aun en los ejercicios más trabajosos del mundo, pero

17 Orden 9 de enero, 1573, sin más dato. Tomado de Ángel Valtierra. Pedro Claver El Santo Redentor de los Negros. Tomo I, Banco de la República, 1980, p. 452.

cuando lo toman a propósito, es cosa de tan grande algazara y gritería y con modos tan extraordinarios e instrumentos tan sonoros que hunden a voces a cuantos los alcanzan a oír, sin cansarse de noche ni de día, que admiro cómo tienen cabeza para gritar tanto, pies y fuerza para cantar tanto”¹⁸.

La Nouvelle Histoire de l’Afrique, editada en París en 1787, Tomo I, página 134, se lee lo que señala el abate Demanet, este observaba que “es una costumbre constante en ellos bailar todos los días desde la puesta del sol hasta la media `oche”. El baile es para el negro parte de su vida, es la vida misma. “El baile para los negros es por lo común consustancial con la música y el canto; casi toda la música es bailable, la música y por supuesto el baile es su mayor pasión”. De esa manera Demanel describe la cultura negra. Música y baile para quien nace y música y baile para quien muere, de ahí se desprenden los velatorios o velorios cantaos, donde se baila al muerto, lo que en Palenque se conoce como **Lumbalú y los rosarios cantaos**. Y la muerte sólo se da con la vida, el canto de vida se conoce como **bullerengue**.

Los negros son infatigables para el baile, - apenas que oyen el sonido del tambor dejan los negros de ser ellos mismos, la música y el baile lo hacen placenteros -¹⁹. El padre Labat decía los niños bailan de tal manera la calenda que da la sensación que la hayan bailado en el vientre de su madre²⁰.

Las danzas en los negros, - dice Luis Antonio Escobar -, cuando se llega al baile y danza de los negros, no queda más remedio que confiar en la capacidad del lector para comprender las sutilezas y profundidades de lo que puede ser lo más humano y bello como expresión. La danza es para mí – afirma el músico -, es movimiento, y casi de su sentido de expresión se anticipa al sonido o música²¹.

El término bullerengue

18 De Instauranda Aethiopum Salute.

19 Apuntes de un viajero en África.

20 Los Nuevos Viajes a América, p. 72.

Todos los indicios conducen a que el vocablo es hispánico, habida consideración si nos atenemos a los documentos filológicos y al carácter semántico de dicha lengua. Si los españoles sin ningún miramiento señalaban la música y el baile del negro como bulla, algarabía, allí donde bullía la gente negra en las manifestaciones de sus jolgorios, fue tildada siempre de bulliciosa. Bullerengue pudo ser un término acuñado para descalificar sus expresiones artística de índole musical ...aquellas negradas lo que tienen en sus festejos es un bullerengue que asociaron a la fiesta de navidad. Bulla en una de sus acepciones indica concurrencia de mucha gente, alboroto.

Una mirada al diccionario español encontramos lo siguiente: Bullerengue es pieza femenina. Prenda colocada bajo la falda para abultarla por detrás. Una de sus acepciones significa cosa postiza. En Cartagena los fandangos fueron prohibidos, también se conocía con el nombre de bunde, bailes considerados obscenos, lascivos. En lengua portuguesa bunda es trasero, nalga. Antropométricamente la mujer negra tiene unas nalgas sobresalientes, tal vez las mujeres españolas pretendieron buscar sobresaltar dichas partes anatómicas, generalmente, ellas eran acoxigias (zampadas) y recurrieron a utilizar la prenda llamada bullerengue, que por deformación fonética en la boca del negro se transformó en bullerengue.

Generoso Jaspe en el Boletín Historial No. 22 de 1917, página 407 cita al aire musical bullerengue y lo señala como una de las expresiones musicales que se escuchan en las celebraciones de la fiesta de La Virgen de la Candelaria de La Popa. Es hasta ahora, por lo menos en mi investigación donde se alude al ritmo en mención por primera vez en un documento escrito para amarrarlo definitivamente a la memoria histórica. Quizás siempre estuvo perdido bajo el nombre genérico de fandango de lengua.

Al referirse a Palenque, Emirto De Lima dice: “Los bailes que prefieren en sus regocijos y diversiones bulliciosas son el mapalé y el bullerengue. Ambos tienen acentos y ritmos que recuerdan escenas africanas. Al danzar las mujeres van

21 La Música en Cartagena de Indias, 1985, Pp. 55 – 56.

llevando siempre el compás con palmadas, y los tambores desempeñan parte importantísima en estos bailes”²².

“Viva Dios viva La Virgen
viva La Trinidad
viva Simón Bolívar
que nos dio la libertad”²³.

El texto citado lo encontramos en un bullerengue del **Modelo**²⁴ **Tres golpes no má** en los asentamientos negros del Caribe colombiano, lo que viene a indicar que parte de una estrofa que en su desarrollo entra a modificarse en algunas regiones y también hace alusión al libertador Simón Bolívar.

Tres golpes, nada más
Estos fueron los tres golpes
Tres golpes, nada más
Que le dieron al tamborero
Bolívar, libertador
De la nación colombiana
Que de la noche a la mañana
Se metió en el Ecuador
Mamá estos fueron los tres golpes
Estos fueron los tres golpes
Mamá estos fueron los tres golpes.

El modelo del bullerengue Tres golpes no má es interminable en su fraseo, se agrega o se quita y se expone la intención que se desea destacar, y si este modelo lo comparamos con el bullerengue famoso que hiciera Los Gaiteros de San Jacinto vamos a encontrar profundas diferencias en el texto.

22 Folklore Colombiano, 1942, p. 82.

23 Tomado del Folklore Colombiano, p. 82.

24 En Cuba el musicólogo Danilo Orozco descubre el modelo Nengón para el son y existe un gran parentesco sobre las variantes estróficas del bullerengue Modelo Tres golpes no má.

Tres golpes, tres golpes
Tres golpes no má
Al son de la villanueva
Tres golpes no má.

Para el antropólogo e investigador musical Edgar Benítez, la villanueva²⁵ era la alusión de grupos poblacionales que provenían de otros lugares y conformaban una nueva villa en la construcción del canal del Dique, lo que viene a mostrar una larga tradición de un modelo bullerengüero que se vive reinventando constantemente. Sobre la base de una línea estrófica el verseador comienza a crear imágenes, que más tarde son reproducidas como un nuevo modelo de bullerengüe y que en ningún momento entran a alterarse, hasta cuando se crea un nuevo modelo que recurre a Tres golpes no má.

Tres golpes, tres golpes no má
Tres golpes, tres golpes no má
Y al son de la villanueva
Tres golpes, tres golpes no má
Tres golpes, tres golpes no má
Y al son de la villanueva
Tres golpes no má hombre Miguelina falta
Tres golpes, no má
Que madre la pariría
Tres golpes, no má
Tres golpes, tres golpes no má
Tres golpes, tres golpes no má
Y al son de la villanueva
Tres golpes no má
Que sería de la Yerbabuena
Tres golpes, no má
Que del agua no corría

25 Trabajo de campo. Entrevistas del antropólogo.

Tres golpe no má
 Que sería la Alejandría
 Tres golpes no má
 Tres golpes, tres golpes no má
 Tres golpes, tres golpe no má
 Y al son de la villanueva
 Tres golpes no má
 Adiós palomita blanca
 Tres golpes na má
 Que mi alma no te arranca

Tres golpes no má Tres golpes, tres golpes
no má
 Tres golpes, tres golpes no má
 Y al son de la Villanueva
 Tres golpes no má
 Que me toquen el tambor
 Tres golpes no má
 Que me toquen el tambor
 Con el golpe de la tambora
 Tres golpes no má
 Mujeres recojan palma
 Tres golpes no má

Disquisiciones de tipo lingüístico discutibles, pero al mismo tiempo, válidas como formulación de hipótesis que intentan explicar la naciencia del vocablo bullerengue para connotar una manera de hacer música por la etnia negra y su posible influencia idiomática española a partir de la transculturación.

Sobre el bullerengue escribe Cielo Patricia Escobar Zamora en Danzas Folclóricas Colombianas las siguientes líneas:

26 La obra citada, p. 66.

27 Op. Cit

“Los negros africanos por su condición de esclavos no podían practicar libremente sus danzas, casi siempre lo hacían a escondidas y en horas de la noche. Al crearse los palenques su condición cambió un poco, aprovechaban para bailar y cantar; entre sus ritmos estaba el bullerengue. No se conoce el significado de la palabra bullerengue pero entre el ambiente cultural de los negros esta danza la definían como danza de mujeres solas”²⁶.

Escobar Zamora afirma que esta danza es de mujeres. Los hombres intervienen en la parte musical en la ejecución de los tambores. Las mujeres danzan frotando su vientre, se están preparando para la fecundidad. El cambio de niña a mujer²⁷. En África la mujer virgen lleva una especie de cordel del cual se desprende una especie de sobre falda en la cintura que llaman calambe o calembe.

Para algunos estudiosos del folclor se cree que el bullerengue es un canto de alabanza a la fertilidad de la mujer y ella es la principal protagonista. El hombre es un sujeto que no juega un papel de destacamento a simple vista. El va en un segundo plano muy a pesar que sobre él recae los golpes de tambores: llamador y alegre. Él es el aportante de la semilla de la vida que va a ser fecundada en el vientre materno.

“Llaman bullerengue a un baile que practican los negros durante las fiestas populares, La Navidad o las fiestas religiosas en general. En María La Baja distinguen dos tipos de bullerengue: El bullerengue asentao y el bullerengue alegre o fandango ...En el mismo lugar anoté los nombres de bullerengue corrido, zambapalo y chalupa que deben tener el mismo ritmo del bullerengue corrido o fandango”²⁸.

El musicólogo Egberto Bermúdez al referirse a las tamboras (la pluraliza), “tradicción africana sin influencia indígena, el instrumental lo conforman un tambor hembra y un tambor macho acompañados de palmas o palos (tablitas), versos improvisados y coros y estribillos que se repiten y son respondidos por todos los

28 Trabajo de campo de la musicóloga argentina Isabel Aretz, citado por el autor en el ensayo Ahora Todos Somos Caribe.

29 Música tradicional y popular colombiana No. 6, p. 76.

acompañantes y bailadores”. Bermúdez reconoce una pluralidad de tamboras que son nombradas de diferentes maneras: “ Bullerengue en Arbolete (Norte de Antioquia) y Palenque (Bolívar); fandango en la Isla de Barú; chandé en Talaigua Viejo y Talaigua Nuevo (Bolívar); tambora en Altos del Rosario y en El Paso (Cesar); chalupa en el Canal del Dique, y tuna en Uré (Córdoba). El lumbalú comparte algunos de estos elementos, pero se diferencia en el hecho de que se conserva como ritual exclusivamente funerario”²⁹ .

Sin hacer un análisis de las estructuras musicales, - señala Bermúdez -, es difícil establecer la diferencia entre unos y otros. La importancia del enfoque de Bermúdez, es que las tamboras como expresiones musicales van más allá a las formas de nombrarlas, ahí deja planteada la discusión para que expertos musicólogos como él, entren a esclarecer donde radica las diferencias fundamentales entre unos y otros.

Los fandangos cantados en la bahía de Cartagena se conocieron como fandangos de lenguas, ese era su nombre genérico, otros estudiosos entre ellos Egberto Bermúdez y Guillermo Carbó desde una base científica en sus formaciones musicales utilizan el término de tamboras y sus variantes nominales –rítmicas.

El bullerengue como expresión musical bailable se ha transmitido de generación a generación, es algo que se ha mantenido vivo gracias a núcleos familiares; -el tamborero Orlando Oliveros sostiene que es un caso de genética para señalar a las familias que hacen bullerengue, de tal manera que, él considera al bullerengue una tonada madre del folclor costeño, inclusive anterior a la cumbia -. Si se mira detenidamente quiénes son las bullerengueras del Caribe colombiano, se descubre que pertenecen a troncos familiares cuyas raíces musicales están insertas muchos siglos atrás.

El músico sinfónico Luis Antonio Escobar tuvo en alta estima la música negra que África tributa en Cartagena de Indias, en especial los cantos de los guineos y

30 La Música en Cartagena de Indias, 1985, Pp. 41 – 43.

aporta un acervo documental como esta música debe protegerse y difundirse sin ninguna vergüenza.

“Musicalmente se llama al villancico culto de los negros, al cantado a varias voces, polifónico y cuyos autores fueron compositores negros o bancos, cultos o intuitivos. Pero regresemos a los guineos que también se llamaban negros. Influyeron en muchos de los cientos de villancicos que reposan en los archivos de las diferentes catedrales, incluyendo la de Santa Fe de Bogotá”³⁰.

Los villancicos eran los cantos de los villanos en la Edad Media, que después tomarían un sentido religioso asumido en las festividades navideñas con otros cantos denominados aguinaldos, tal vez nuestro bullerengue más primitivo quedaría envuelto en los pliegues de las rítmicas y melodías provenientes de España, así pudo subsistir miméticamente en las etapas de sus respectivas prohibiciones. Ya que no es gratuito que se hable de los famosos villancicos de los guineos.

En el formato original del bullerengue no participa la línea de viento, caso concreto en el folclor costeño las gaitas y el pito atravesao, lo que soporta la parte rítmica son los tambores: macho y hembra con respaldo de acompañamiento de palmadas, tablitas y en veces, guaches. De esa manera enfoca el folclorista Guillermo Valencia Salgado su visión sobre el bullerengue en el libro: Córdoba, su gente su folclor. Mujeres en número de seis o más, con voces penetrantes, inician la tonada con un coro que intercalan a cada verso que el solista va improvisando.

En ese mismo orden de idea William Fortich Díaz, escribe en su libro: Con bombos y platillos, el fandango está asociado con el tambor macho o machito, tambor hembra, los versos y el palmoteo. En este sentido es significativa la similitud que existe con lo que en la región mencionada denominamos “bailes cantados” o “fandango paseado”, que según los investigadores se trata del bullerengue. El fandango paseado que es otra forma de llamar al bullerengue puede asimilarse a las procesiones religiosas. El fandango paseado de acuerdo con las personas entrevistadas no se canta para no interrumpir los rezos.

Tres golpes, tres golpes
Tres golpes no má
Saliendo 'e la villa vieja
Allá po' la madrugá.
Tres golpes, tres golpes
Tres golpes no má
Tres golpes llevan al Cristo
Allá po' la madrugá.

El sociólogo Orlando Fals Borda en Retorno A La Tierra Historia Doble de la Costa – 4 da a conocer un testimonio acontecido en 1905 de una de sus relatoras: “El fandango cantao se tocaba y bailaba en la calle frente a la casa de un amigo que repartiera ron o chicha, especialmente en época de pascuas. Se iba con tambor macho y una cantadora. Esta, que debía tener buen pecho para entonar, se ponía al pie del tamborero mientras una pareja sola salía a bailar suelta y sin velas, dentro del círculo de la gente que palmoteaba al compás y a veces coreaba. Viene a ser el mismo baile de tambora, de origen negro, es del mismo estilo del bullerengue”³¹.

De aquellas centenarias tradiciones coloniales se desprenden los fandangos de lenguas que al asomarse a finales del siglo XIX lo más probable comenzaron a denominarlas de diferentes formas, uno de ellas sería el bullerengue que en la boca de Estefanía Caicedo, oriunda del corregimiento Caño Salao en jurisdicción de Rocha (Bolívar), su voz pura del monte como ave canora se paseó por el Caribe con su aire festivo de cantadora alegre, inventaba temas como La Verdolaga, bullerengue de su propia cosecha compositiva.

Es bonita y es bonita
Por el suelo
Señores como se riega la verdolaga
Por el suelo
Ay, ella es bonita

31 La obra citada, p. 124^a.

Por el suelo
Ay, yo la sembré
Por el suelo
Ay, está verdecita
Por el suelo.

Visión etnomusicológica de George List

El primer paso sitúa el trabajo exploratorio en Evitar (Bolívar). Entra a definir el formato del conjunto de bullerengue: Consta de un cantante, un coro que canta los estribillos y palmorea simultáneamente y tocadores de tambor mayor y llamador. List privilegia los instrumentos musicales y a partir de ellos lo que ejecutan los músicos con el tratamiento del sonido. Dicho en otras palabras, la música habla con los instrumentos que hacen de fuentes sonoras para hacer del sonido un proceso musical.

El segundo paso es entrar a describir a los músicos y su manera de posesionarse en el espacio u escenario donde van a actuar. “Los tamboreros permanecen sentados, el solista y los coros de pie detrás de los músicos”. “La danza se efectúa frente a ellos. Los músicos y bailarines quedan rodeados por los asistentes”³².

Un tercer paso consiste en la descripción del baile de bullerengue. En el trabajo del profesor List es una pareja que baila todo el tiempo. “A intervalos frecuentes uno de los componentes de la pareja es reemplazado por otro de los circunstantes. Cuando un hombre o una mujer entran al círculo, empiezan a bailar de inmediato y la persona relevada deja de bailar y se retira. A veces entra una nueva pareja a reemplazar a la que está en el círculo”³³.

32 George List. *Música y poesía en un pueblo colombiano*. Bogotá: Editorial Presencia, Pp. 136–138.

33 Op. Cit.

34 Ibidem.

List menciona que los bailarines están constantemente enfrentados y no se tocan. Además – dice -, ambos van dando pasos cortos y arrastrando los pies, uno al lado del otro o de frente, o, con menor frecuencia, en la misma dirección hacia delante. Luego, ambos dan vueltas en su sitio. List enfatiza al decir que también el hombre danza alrededor de la mujer y da dos o tres vueltas en su contorno, mientras ella gira en su mismo sitio. El hombre levanta los brazos bien arriba de los hombros, gesto especialmente notorio cuando entra al baile. La mujer danza con uno o ambos brazos levantados, pero nunca al nivel del hombre. Los torsos erectos y muy pocas inclinaciones, aun en las vueltas. Se da un constante meneo de caderas y muslo. List, remata afirmando que en veces, la mujer alza ligeramente su falda con una mano y sigue danzando mirando al hombre³⁴.

El trabajo etnomusicológico de George List se realizó en la población de Evitar, en 1964. El profesor List hizo un aporte de extraordinaria importancia para la investigación musical de Colombia que viene a poner orden a tanta especulación musicográfica, algunas de ellas centradas en una visión desde la estructura externa de la música y ubicadas en un contexto social e histórico. Otras meras vaciedades sonoras, ficciones y ante todo, posiciones personalistas que muy poco o nada aportan al atreverse a decir algo desde una base incipiente y sin ninguna honestidad. En contraste se dan otras miradas elementales desde su poca fundamentación musical, pero honesta en su visión del mundo sonoro.

Modelo de llamada y respuesta

List nos informa que en la canción africana del tipo de llamada y respuesta, el solista frecuentemente inicia su llamada antes que el coro haya terminado su respuesta a la llamada previa de él. Pizar el coro se conoce esta característica de los afrodescendientes en el complejo sonero del Caribe. List, cita a Watermann,

35 Ibidem, p. 252.

36 Ibidem.

37 Ibidem., p. 253.

38 Ibidem.

39 Op. Cit., Pp. 477 – 47

alerta al coro y refresca su memoria”³⁶.

List citando a A.M. Jones en su *Lírica Métrica Africana* dice – que ninguna poesía cantada africana ni tampoco la melodía con la cual se canta, muestra algo que pueda ser descrito como metro -. Aunque la melodía tiene acento y él cree que el lenguaje contrasta las vocales largas y cortas, ninguna de ellas individualmente o en combinación entran dentro de modelos recurrentes, -apunta List-. “En cambio el metro es producido por un factor externo, divisiones regulares o irregulares de tiempo producidas por palmadas, golpes de tambor, pisadas o impulsos cinéticos recurrentes. De éstos la palmada es representativa”³⁷.

List al analizar la tradición española expresa: “ Aunque los acentos de las melodías, tanto de las canciones artísticas como de las folclóricas en el estilo práctico común, generalmente concuerdan con el pulso subyacente, necesariamente éste no es el caso con los acentos verbales de sus textos. El grado de coordinación entre el acento verbal y el pulso musical dependen en gran medida del lenguaje de la canción”³⁸.

Qué tipo de influencia idiomática puede señalarse del español con respecto a los textos en el bullerengue?. Es indudable que la transculturación permitió un modelo impositivo que el negro fue asimilando entremezclando frases entre su lengua nativa y la nueva, pero al asumir la canción independiente al idioma que adopta, en él se va imponer su manera tonal de decirla de acuerdo como piensa la idea en su propia lengua, es decir, su acento natural.

List considera que los textos de la canción africana y española comparten algunos rasgos métricos. El texto de la canción africana se puede dividir en versos o líneas y frecuentemente en estrofas. List citando nuevamente a Jones cree que la poesía lírica africana cantada no es métrica y que el contraste en el lenguaje africano es cuantitativo más que acentual. En términos musicales dice List – es agógico más que dinámico -. La agógica es una característica que aporta modificaciones al movimiento rítmico que soporta la cantadora afrodescendiente.

El análisis del bullerengue por List

Considera el musicólogo que el bullerengue en sí no se asocia con una fiesta particular, pero se realiza bajo ciertas circunstancias. List apunta que se puede realizar en fiestas familiares, es decir, en fiestas privadas en ocasiones como cumpleaños.

Describe el primer bullerengue del modelo Tres golpes, en el que se asocia a Bolívar Libertador; después de haberlo transcrito a la partitura de la siguiente forma:

“La introducción, parte vocal y de palmoteo. Los dos primeros golpes para el tambor mayor y el llamador se deriva de la parte y de palmoteo. Es difícil distinguir un timbre del otro y el llamador puede no haber entrado hasta la cuarta nota negra del metro 2. Las otras partes para el tambor y el llamador se tocan simultáneamente, luego uno continúa sin el otro, se recurre que las partes del palmoteo y el llamador se correspondan entre sí. En una sección corta se escucha solo el palmoteo y el llamador.

Los tambores comienzan a tempo (tiempo musical) y luego pasan al modelo de afuera de compás. Inicialmente, el coro coordina su estribillo con el palmoteo; es decir, los acentos de cada uno coinciden. El solista a veces coordina los acentos de sus frases cantadas con los del palmoteo o los golpes del llamador. Tanto el palmoteo como el sonido del llamador, que están desfasados medio compás, se pueden considerar como un factor de control.

(...) Para ilustrar este punto, he insertado un compás de _ en el metro 10 y así, he cambiado la barra para que los golpes del llamador se escriban sobre el compás y el palmoteo se escriba fuera del compás. Ahora, se puede ver que las frases cantadas por el solista en el metro 10 - 12 y 14 - 16 coordinan en acento con las partes de percusión en lugar de coordinar con el palmoteo y éste a su vez, está sincronizado con el estribillo del coro. En el metro 18–20, el solista de nuevo está en fase con el palmoteo en lugar de estar en fase con la percusión. Al comenzar el metro 21 el coro trunca el estribillo, ahora coordinando el primer acento con

su palmoteo y el acento final del estribillo con el golpe del llamado. La sílaba “gol” coordina con un palmoteo y la sílaba “má” con un golpe de llamado.

(...) En el bullerengue el tamborero toca sentado. Eleva el tambor con alguna frecuencia a posición destapado, produciéndose así un contraste en la resonancia. Mientras se eleva el tambor, los golpes se dirigen al borde en vez de dirigirse al parche del tambor³⁹.

El trabajo de campo del profesor List es un poderoso y sustantivo aporte a la etnomusicología colombiana y, en particular, al acervo folclórico musical de la costa, donde el bullerengue y su tronco madre los fandangos de lenguas tienen su área de influencia. Con el bullerengue como aire musical una vez más se pone de presente la rica gama de ritmos con que cuenta Colombia; se necesita que se siga explorando y enriqueciendo todas las formas de trabajo musical, para así, poder ir decantando donde se entronca nuestras raíces musicales desde el más lejano pasado.