



BULLERENGUE URABAENSE: MÚSICA MEMORIOSA EN RESISTENCIA

Estudiante:

PAULA ANDREA ZAPATA CALERO

TRABAJO DE GRADO

**Como requisito para optar el título de
Profesional en Historia**

Director de la Monografía de grado:

RAFAEL ANTONIO DÍAZ DÍAZ

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE HISTORIA
BOGOTÁ D.C., 2017**

TABLA DE CONTENIDO

| | |
|---|----|
| INTRODUCCIÓN..... | 4 |
| Capítulo 1: URABÁ ANTIOQUEÑO: TERRITORIO GEOESTRATÉGICO ENTRE LA PAZ Y LA GUERRA..... | 13 |
| Acercamiento histórico a un territorio de colonizaciones, itinerancias y resistencias..... | 13 |
| 1.1. Nicho de colonias desde la época de la Conquista española..... | 16 |
| 1.2. Recientes oleadas migratorias: conformación del Urabá antioqueño..... | 18 |
| Capítulo 2: LA LLEGADA DEL BULLERENGUE AL GOLFO DEL URABÁ: DINASTÍAS BULLERENGUERAS, CULTORES DE TRADICIÓN..... | 33 |
| 2.1. Cultura, libertad y tradición: portadores de africanidad..... | 34 |
| 2.2. El bullerengue: su llegada y arraigo en el Urabá..... | 39 |
| Capítulo 3: BULLERENGUE URABAENSE: RESISTENCIA Y MEMORIA EN MEDIO DEL CONFLICTO..... | 54 |
| 3.1. Sobre la resistencia de la memoria colectiva a través del folclor..... | 55 |
| 3.2. Bullerengue urabaense: resistencia y autonomía desde el control cultural..... | 65 |
| 3.3. El bullerengue como lenguaje en resistencia..... | 68 |
| 3.4. Nichos de resistencia bullerenguera..... | 71 |
| 3.5. Bullerengue urabaense: el poder político de la música en un pueblo en guerra..... | 78 |
| CONCLUSIONES..... | 84 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 88 |

*Agradezco y dedico esta investigación a la música (musa con acento),
a mi familia por su incondicionalidad, paciencia y apoyo de siempre,
a mi Negro blanco, Viento de mi inspiración,
a quienes me acompañaron en este proceso de gestación,
amigos y amigas que también son mi familia.
A mis viajes por ser inagotable fuente de libert@d.
¡Y por supuesto a los cultores bullerengueros de todas las latitudes libertarias!*

INTRODUCCIÓN

Hablar de folclor en Colombia implica hacer referencia a infinidad de ritmos y aires que se ejecutan y disfrutan a lo largo y ancho de un país sumamente rico y diverso en su demografía, geografía e historia. También hace eco el que esas músicas populares se relacionen con contextos complejos de esclavitud y conflicto armado, puesto que son manifestación de brechas sociales inmensas, e incluso de anhelos de ‘paz’ y sed de memoria.

Tal es el caso del bullerengue, un *baile cantao* de pregones y respuestas, de danza sensual y fértil, y de ritmos percutidos que evocan una impronta ancestral-africana innegable. Absolutamente caribeño, este ritmo folclórico es hoy en día materia de estudio entre artistas y científicos sociales que han encontrado en él sustrato de resistencia y memoria histórica, sobre todo en coyunturas críticas como la sociedad esclavista y el actual conflicto armado, pues su poética oral denota remembranza y refugio.

Así pude constatarlo con mi visita a algunos poblados que lo mantienen vivo pese al embate de la globalización y sus músicas mercantiles (las cuales han impactado en todas las sociedades con un proceso de aculturación que ha puesto en jaque a las tradiciones culturales), y me encontré con una *cultura regional* que sigue resolviendo sus conflictos sociales en el fragor de una rueda (formato circular mediante el que se lleva a cabo la experiencia musical y dancística bullerenguera).

Fue tardío y paulatino su arraigo en el Urabá, tal como lo fue la misma colonización europea. Dicho territorio tiene una historia sociopolítica muy particular, debatida entre haber sido la primera llegada a América por parte de los colonos por la región de Santa María la Antigua del Darién, la posterior resistencia indígena de los Kunas y Zenú, la llegada ambiciosa de piratas europeos, el paso comercial obligado por el Río Atrato, el abandono estatal, la colonización antioqueña, el acelerado crecimiento demográfico, la integración gubernamental que iba tras su estratégica localización y sus recursos, la implantación de monocultivos, el surgimiento del paramilitarismo, la oleada de violencia a manos de actores armados que arrasaron con parte de su población etc, y de todo esto hablaré en el primer capítulo, pues el Urabá antioqueño ha sido un enclave geoestratégico de altísima relevancia en la historia de Colombia, y gracias a manifestaciones culturales como el bullerengue, también lo ha sido

para la cultura de afrodescendientes que han resistido todo tipo de embates en aras de mantener sus memorias en medio de diásporas y desplazamientos forzados.

La geografía del Urabá, con sus recovecos de cultivos, selvas, ríos y costas, contiene una historia compleja que merece ser investigada y narrada, relatada. Uno de sus vehículos de expresión más puros es y ha sido el bullerengue. Sustento de historias, la geografía permea el análisis de lo que esta investigación pretende: es territorio cuando refiere a riqueza y diversidad, por la que se forjaron tantas migraciones, ambiciones, negocios (legales e ilegales, legítimos e ilegítimos) y disputas; es ritmo cuando se remite a la memoria ancestral que percuten los tambores y semillas que llevan la cadencia del bullerengue; es cuerpo en cuanto a resistencia que se agita y danza a pesar de las cadenas; es canto cuando manifiesta oralitura, saber ancestral, conjuro, aventura, y de nuevo resistencia; y vuelve a ser tierra cuando se despliega en paisaje, para compartir, denunciar, expresar.

Analizar cómo el folclor va acompañando y acompasando los distintos procesos socioculturales de comunidades marginadas, siendo además una herramienta para resistir y conservar memoria, es cada vez más un elemento de estudio esencial para las ciencias sociales, la literatura y las artes. En este caso, el bullerengue llegó con su cadencia, su oralidad, sus ritmos, a un territorio paradisíaco cuyas riquezas han atraído ambiciones y discordias cruentas. Su progresivo arraigo será el tema a tratar en el segundo capítulo de esta monografía, pues se aventuró en los cuerpos y tradiciones de cultores provenientes de Bolívar (lugar de su nacimiento), que se vieron obligados a migrar desde Cartagena por la ruta comercial del Río Atrato en siglo XVIII. Allí adquirió el influjo de la región, y empezó a pregonar su suerte en medio de una guerra desbordada.

Desde 1960, con la llegada de grupos insurgentes, y con la radicación de la industria de plantaciones, la sociedad urabaense vivió transformaciones aceleradas en todos los ámbitos, y desde entonces el bullerengue se convirtió en un escenario donde se construye memoria a partir de ideales de libertad, por medio de una lucha creativa no-violenta. Esa dinámica de resistencia será el tema a tratar en el tercer capítulo, en el que veremos cuál ha sido la influencia del conflicto armado, y el enriquecimiento cultural producto del desplazamiento forzado, para un ritmo folclórico que tramita el dolor y la muerte de una manera singular, al tiempo que teje memoria histórica.

Escogí el bullerengue entre tantos otros ritmos folclóricos de Colombia porque he tenido la oportunidad de participar en varias ruedas, y evidencí el profundo impacto que tiene su poética de resistencia, ya que incluso se ha convertido en una herramienta pedagógica para que niños, niñas y adolescentes, mantengan viva la tradición de sus abuelas y abuelos, promoviendo y preservando su legado mediante la recuperación de la oralidad manifiesta en sus letras (transmitidas de generación en generación), las cuales hablan no sólo de la cotidianidad de sus comunidades, sino también del pasado esclavista y de anhelos de paz.

Este ritmo caribeño ya le ha dado la vuelta al mundo, ha cautivado la atención de miles de personas que lo han ido difundiendo e investigando porque denota la riqueza cultural de las regiones donde se celebra. Hay tres festivales nacionales que se llevan a cabo anualmente, y esto es ejemplo de la relevancia que tiene como tradición popular, reflejo del fortalecimiento que ejerce sobre las raíces africanas que componen la historia de Colombia. Además, entre los departamentos y regiones que lo festejan, elegí el Urabá antioqueño porque, como dice Juan Sebastián Rojas, hoy en día es el epicentro de mayor actividad bullerenguera en el país; de manera que me dispuse a investigarlo como fenómeno cultural que ha tenido gran incidencia en el tejido de las memorias mítico-rituales e identitarias de los afrodescendientes de dicha zona.

Planteo como objetivo transversal de esta investigación, confirmar el discurso en resistencia que manifiesta el bullerengue en todas sus dimensiones (su oralidad generacional, su rítmica tamborera, su memoria corpórea), en el territorio urabaense que le corresponde a Antioquia por jurisdicción departamental. La pregunta surge a partir de algunas letras de canciones que han sido difundidas y transcritas, de las entrevistas que me dieron algunos de sus cultores *in situ*, y en la celebración de las ruedas de las que he podido participar: a partir del análisis de la historia regional del Urabá antioqueño, de sus tensiones políticas, económicas y sociales en medio del crudo conflicto armado, ha sido el bullerengue un soporte de memorias colectivas para su sociedad y cultura?

Para el sustento teórico que argumenta mi hipótesis, me serví de la geografía histórica (por ejemplo de *James Parsons*), de estudios históricos en torno al contexto económico de la región, así como de su historia política con respecto a la llegada de la insurgencia guerrillera y paramilitar, tanto como del impacto de sus políticas de paz en el recrudescimiento de la guerra y en la toma de medidas de resolución a nivel nacional, y también en el ámbito local a

manos de acciones colectivas, y de la intervención internacional de organizaciones no gubernamentales. Esto para el primer capítulo.

En el segundo capítulo dejo entrever estudios sobre el origen del bullerengue desde épocas de esclavitud, hasta su llegada a Urabá por cuestiones económicas, y ello me llevó a indagar sobre su adaptación a dicho territorio, su arraigo cultural en un entorno con tantas influencias poblacionales. Sobre esto también me serví de las entrevistas realizadas a sus cultores, hijas e hijos de un legado generacional proveniente de Bolívar y Córdoba.

Ya para el tercer apartado analicé monografías de grado de varias disciplinas como Literatura, Pedagogía en folclor y Musicología, puesto que es un terreno que abarca muchas ciencias sociales y artes, por lo que ha sido analizado desde distintas aristas académicas e investigativas. Su potencial cultural ha tejido un entramado de memorias emancipatorias que hasta ahora está siendo valorado en su dimensión como práctica social, e identidad cultural-regional, lo que por supuesto ha tenido un impacto incluso político, comparable a la relevancia de los *griots* africanos, en este caso por su función reparadora en una sociedad que ha sido tan violentada.

Puntualmente mi pesquisa se enfocó, primero, en lo que se ha problematizado sobre la región del Urabá a través de la Historia y la Geografía, para determinar su relevancia como espacio sociocultural. También en lo que respecta a la historia del bullerengue en el Caribe colombiano, a partir de estudios de Musicología y Literatura. Por esto, es preciso reseñar algunos de los textos consultados, que sirvieron de sustento para analizar cómo se destaca del bullerengue su acervo de memorias y tradiciones, su impacto cultural en comunidades cuyas prácticas artísticas son colectivas y reencarnan constantemente en rituales ancestrales que dialogan, resuelven, exorcizan y movilizan. Las agrupaciones bullerengueras y los programas pedagógicos musicales han logrado analizar el impacto de la influencia del conflicto armado en Colombia, del contradictorio enriquecimiento cultural que ha conllevado el desplazamiento forzado, de la tramitación del dolor, la muerte y la opresión de los poderes políticos y armados; todo esto al punto de preservar desde ese contraste entre lo ancestral y lo moderno el espacio de libertad y resiliencia que es dicho *baile cantao*.

Empezando por el libro de geografía e historia de *James Parsons*, cuyo recuento nos ofrece un profundo análisis de la paulatina colonización del territorio urabaense. Parsons habla en su

libro de factores como su aislamiento geográfico y las duras condiciones para la supervivencia de los invasores, su clima espeso y las enfermedades que coexistían en las laderas de sus ríos y costas, la resistencia indígena de sus etnias nativas, y la evidente indiferencia por parte del Gobierno Nacional, hicieron que su desarrollo económico se viera ralentizado, demorado. Pero su progresivo crecimiento demográfico trajo a su vez un acelerado enriquecimiento cultural, así como un cúmulo de problemas sociales que se evidencian en que sea una de las zonas con el costo de vida más alto, y con más pobreza económica del país. No obstante, Parsons afirmó a finales del siglo XX que su aislamiento y abandono está llegando a su fin.

En este orden de ideas, *Claudia Steiner* también ofrece un importante panorama del contexto histórico y económico de la región, resaltando el proceso de colonización y los altibajos en su economía, en relación, además, con manifestaciones culturales como el bullerengue. Tal como *Juan Ricardo Aparicio* y *Jairo Osorio Gómez*, que hacen respectivamente un retrato de la región en cuanto a su rica geografía como atractivo para que los actores armados mantengan las crudas disputas territoriales, y para que sus pobladores y grupos étnicos sostengan férreas resistencias de tipo cultural y político. Osorio por su parte tiene la tesis del característico nomadismo de los pobladores de la región, símil del móvil y sinuoso territorio bañado por ríos de insondable riqueza.

Desde el instituto de *Estudios Regionales de la Universidad de Antioquia*, se han catapultado investigaciones de alta importancia, entre las que destaca la de *Clara Inés García*, que hizo un análisis del impacto de las Políticas de Paz desde 1984 hasta fines de los años 90's, en torno al recrudecimiento desmesurado de la violencia por parte de las FARC, el EPL, los Paramilitares, y la ausencia estatal, debido al crecimiento demográfico acelerado producto del impulso de la agroindustria bananera, lo que convirtió a la región en un eje geoestratégico, foco de disputas territoriales que polarizaron a su sociedad y la sometieron a cruentas masacres. Sin embargo, la autora declara la importancia del Urabá en la inserción de estrategias regionales para los subsiguientes programas de paz a nivel nacional, y con ello la urgencia de un apoyo en las fuerzas sociales, políticas e institucionales, en las que deben articularse los actores civiles y armados del conflicto.

A la lupa del conflicto armado, y como mi objeto consiste en constatar que el bullerengue vale como propuesta cultural para la tramitación de duelos y para la

reconciliación entre los actores civiles de la región, me he servido teóricamente de la investigación en musicología que hizo *Oscar Hernández Salgar*, con la que argumenta el potencial político de la emocionalidad de las músicas populares.

En ese mismo marco, desde la etnomusicología, *Juan Sebastián Rojas* hace un interesante análisis de cómo desde los festivales de bullerengue se están construyendo imaginarios de afrocolombianidad, nacionalismos que se erigen en banderas y cánticos oficialistas. Así es como destaca del bullerengue tradicional su idiosincrasia debatida entre lamentos y alegrías, de lo que resalta la catarsis que hace de las tensiones sociales latentes en todas las regiones donde hace presencia, en especial en el Urabá antioqueño.

Para comprender el folclor como fenómeno sociocultural de alto impacto, me serví de las cinco tesis que plantea *Adolfo García Ortega*, fundamentales para la comprensión del bullerengue en su consolidación como folclor y en su capacidad transformadora. Así como del estudio de *Egberto Bermúdez*, que analiza la influencia de las *culturas musicales afrocolombianas* en la construcción de nación. Y del contexto histórico y etnográfico que brindan *Enrique Luis Muñoz*, *Manuel Antonio Pérez* y *Guillermo Valencia*, respectivamente, sobre el bullerengue en los asentamientos de afrodescendientes en el Caribe colombiano.

A su vez, *Martha Ospina Espitia* propone para su tesis de doctorado un análisis de la memoria dancística del bullerengue en la identidad cultural de las regiones que lo celebran, desde la mirada artística y la académica, destacando el exotismo corporal que lo compone, en relación con sus memorias, saberes y narrativas, entre los que hacen presencia discursos políticos, éticos y estéticos. También *Natalia Roa Aparicio*, desde los estudios literarios elabora una valiosa investigación en torno a las narrativas del bullerengue y sus oralituras, poéticas de la resistencia, cultivadas desde el cuerpo, el ritmo y la palabra.

Edgar Benítez también argumenta la fuerza de la memoria genealógica del bullerengue en cuanto a la transmisión oral que transcurre de generación en generación, para lo que establece un paralelo entre los griots africanos y los cultores del bullerengue, soportes de la memoria colectiva a través de su naturaleza ritual y ceremonial. En consonancia con la tesis de *Diana Patricia Tovar Muñoz*, quien destaca del bullerengue su función reparadora en sociedades donde la violencia ha estado presente.

Manuel Antonio Rodríguez aduce que los *bailes cantaos* comprenden ejes de identidad cultural nutridos por cambios sociales que acompañan a las culturas que los celebran y, por ende, denotan las transformaciones sociales propias de las generaciones en las que se reconocen histórica y multiculturalmente. Sobre la impronta de la africanía en el folclor, *Nina S. de Friedemann* resalta y argumenta la trascendencia de la resistencia africana en la cotidianidad y la cultura de las comunidades afrocolombianas.

Rafael Díaz, quien además es el director de esta monografía de grado, ha argumentado en varias de sus investigaciones que la rigidez del sistema esclavista tuvo fisuras por donde germinaron manifestaciones culturales festivas y lúdicas, cuyo vehículo fue la oralidad, y cuya evidencia es la autonomía que ejercieron los subalternos, tanto en la cotidianidad y en lo privado, como en lo público, al punto de apropiarse de territorios apartados, transgrediendo así los límites y fronteras que pretendía trazar el poder imperante. Así, declara que *bundes* y *fandangos* fueron celebrados en los espacios conquistados por los subalternos como expresión de resistencia, en clandestinidad y anonimato, haciendo de lo ilegal algo completamente legítimo.

Anne-Marie Losonczy establece que los estudios etnográficos en torno a la afrodescendencia han soslayado la relación del sincretismo con los modos de construir la memoria colectiva, en donde además la lupa de la esclavitud ha debilitado una representación diferencial, por lo que impide ver la flexibilidad en la producción y deconstrucción social de las fronteras identitarias abiertas y móviles. Y con respecto a la memoria colectiva hace hincapié en el papel constitutivo del olvido y la invención.

Sobre el asunto de la memoria, *Elizabeth Jelin* hace una importante investigación en cuanto a la flexibilidad de su manifestación a nivel individual y colectiva, ya que discurre en recuerdos, olvidos, silencios, saberes y emociones. Así, para esta investigación ha sido muy útil recurrir a su análisis en torno a la preeminencia que hace de los momentos críticos de ciertos hitos en la historia de Colombia, tales como el régimen esclavista y/o el conflicto armado, coyunturas en las que la memoria se reinterpreta y la identidad se cuestiona. Al respecto también recurrí a *Maurice Halbwachs* y su análisis sobre la memoria colectiva, más específicamente sobre el rol de la música en la construcción de dicha memoria. También el historiador *Orián Jiménez* argumenta que la memoria colectiva y la identidad se alimentan de las manifestaciones culturales y artísticas—y su función narrativa—, particularmente desde la

afrodescendencia. *Jaume Aurell* también habla de la importancia de las narrativas de memoria y olvido y su función social, y ha sido fundamental a esta investigación su estudio.

En lo que a *cultura e historia cultural* respecta, *Zygmunt Bauman* fue uno de los ejes articuladores que me permitieron vislumbrar y argumentar por qué el bullerengue es cultura musical que ha constituido identidad en el Urabá antioqueño. *Bonfil Batalla* también ha sido esencial para comprender el *control cultural* que emprende la comunidad bullerenguera urabaense desde su autonomía y a manera de resistencia. Por su parte, *Juan José Prat Ferrer* tiene un análisis sumamente valioso para comprender el papel y la potencia de la oralitura desde la subalternidad de comunidades afrodescendientes. Y en el campo de la *historia cultural y regional*, el estudio de *Renzo Ramírez Bacca* ha sido fundamental para el análisis de la cultura musical bullerenguera en el contexto urabaense.

Más allá de los registros materiales que existan en torno a una manifestación socio-cultural en particular, es la memoria de quienes aún viven en determinada comunidad, una de las fuentes que devela la impronta de su pasado como eco persistente. Sin embargo, no existe en ella una fidelidad inamovible a lo que *realmente* ocurrió, ya que paulatinamente se va viendo atravesada por un sinfín de factores que tienen que ver con su contexto presente. En ese sentido, las entrevistas que realicé a cultores bullerengueros del Urabá fueron abiertas, a modo de conversación, en los balcones o frontis de sus casas. Fue un placer haber podido conocer de esa manera el valor de su tradición, el orgullo que para ellos representa ser portadores de la memoria ancestral que comunican con su música, sobre todo en medio de la hostilidad del conflicto armado, y a favor de transmitirla para que no muera. Para esta labor, me serví de los estudios sobre historia oral que brindan *Paul Thompson*, por un lado, y *Laura Benadiba* y *Daniel Plotinsky*, por otro.

Este acervo teórico e historiográfico ha sido para mi investigación un rico cántaro analítico con el que he podido articular, tanto el poder político de emociones y memorias de la práctica artística del bullerengue por parte de los colectivos y comunidades de la región en comento, como la influencia que sobre él ha ejercido el trajinar del conflicto armado en una región de complejidades territoriales, económicas y políticas. Sin embargo, es vital destacar desde este trabajo una reflexión íntegra en torno a este referente cultural de tan grande magnitud, particularmente en dicha región, y en relación directa con el conflicto armado durante la segunda mitad del siglo XX, y lo que lleva del siglo XXI; analizar por qué se ha volcado la

atención y la memoria de sus comunidades hacia este *baile cantao* ancestral, que además ha alcanzado escenarios internacionales, habiéndose institucionalizado en programas pedagógicos y en festivales a nivel nacional, lo cual ha producido un impacto en sus tradiciones, así como también lo ha impulsado como instrumento político de transformación sociocultural.

He ahí la relevancia de mi investigación, y su propósito es el germen y al mismo tiempo la continuación de un interés que cada vez atraviesa más disciplinas y expresiones artísticas en torno al folclor colombiano como agente catártico, transformador, e influencia de paz y memoria. El impacto de prácticas colectivas en torno a la música, radica en un interés personal por ser artista e historiadora, pues reconozco que la cultura artística es la manifestación sublime de la huella humana en todos los niveles de nuestras sociedades, desde nuestros más remotos orígenes. El bullerengue no sólo me conmueve y estimula, también me interesa en su acervo histórico; reivindicarlo en su riqueza implica revisar su devenir histórico en proyección a nuestro presente, valorándolo incluso desde la academia, para asegurar que no es utópica la revolución desde el arte.



León Francisco Ruíz Flórez (1974), *Mercado en el río*, Turbo, Biblioteca Pública Piloto de Medellín, Torre de la Memoria, Archivo Fotográfico, Sala Antioquia, fotografía, registro BPP-F-013-0212.

Capítulo 1

Urabá antioqueño: territorio geoestratégico entre la paz y la guerra

UN CANTO A SABINA

*Anoche yo tuve un sueño
con esa voz tan divina
y la voz que a mí me hablaba
señores, era Sabina
y no es brisa lo que sopla
(lo que sopla es viento a popa
y viene tumbando palos
por la orilla de la costa)
Está soplando en el mar
yo no lo puedo aguantar
arrazó con bananeras
de la zona'el Urabá
y no es brisa lo que sopla
(lo que sopla es viento a popa
y viene tumbando palos
por la orilla de la costa)
Eso es viento, pegó duro
viene por la carretera
arrazó con bananeras
y también con plataneras
(y no es brisa lo que sopla)
Y ahí vienta Eloa
las casas las va a tumbar¹*

La hoja en blanco es el mundo de las posibilidades para la escritura. La investigación lo es para la curiosidad, en conjunción con la rigurosidad. Así, la academia nos da la estructura metodológica para que la hoja en blanco sea el hábitat de lo que la investigación pretenda

¹ Garcés, A. (s.f.), “Un canto a Sabina”, Palmeras de Urabá, Darlina Sáenz (int.), canción inédita, Necoclí, Urabá, Antioquia.

resolver a partir de una pregunta, una hipótesis, una tesis. Para mí la pregunta que ha venido rondando mi curiosidad ha sido en torno al Urabá antioqueño, su complejidad en medio del conflicto armado colombiano, y el ímpetu que ha tenido el bullerengue en sus municipios costeros, tan asediados por la violencia armada y política desde todos los flancos.

Al haber recorrido parte del territorio urabaense, pude constatar en gran medida lo que los libros narran acerca de ese inhóspito territorio, cuya complejidad ha llamado la atención de las humanidades e incluso del arte. Es por eso que se me presentó urgente la labor de indagar en su historia a partir de su basta geografía que, a su vez, ha atraído empresas colonizadoras, agrícolas, políticas, y hasta bélicas (legales e ilegales).

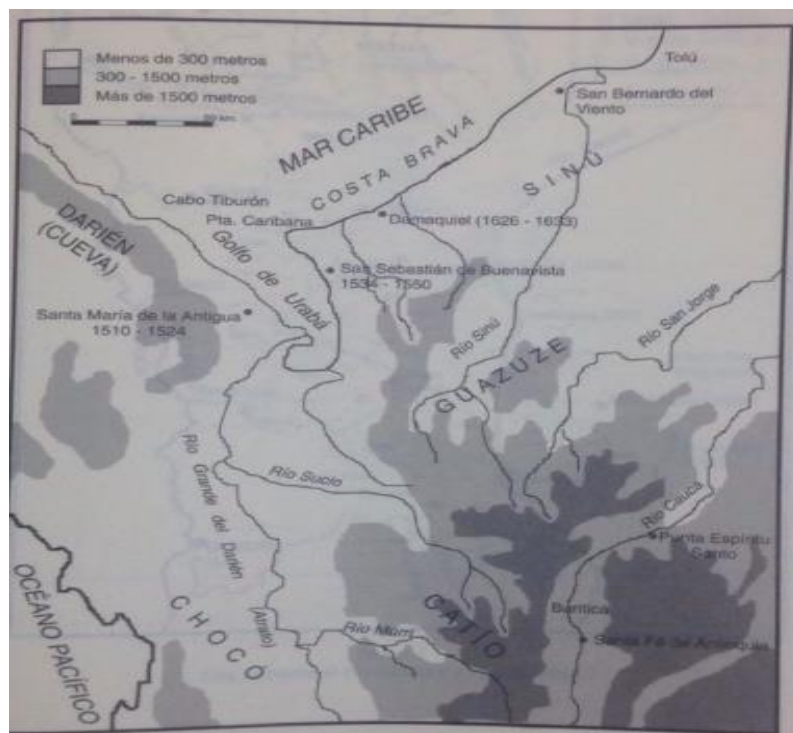
El Golfo del Urabá ha sido pugna administrativa entre algunos gobiernos locales que vislumbraron su inconmensurable valor territorial durante el siglo XIX, y los albores del XX. Hoy en día pertenece a la jurisdicción de los departamentos del Chocó, Córdoba y Antioquia; pero ello responde a una larga historia desde que los colonos europeos arribaron a territorio americano, siendo éste el primer puerto que pisaron.

Desembocan allí muchísimos afluentes de agua dulce, por lo que su oleaje no es tan salado en comparación con otros mares, y los sustratos que lo alimentan también tienen la singularidad hídrica de un mar que riega a una tierra sumamente rica para la gestación de una flora majestuosa, ideal para la siembra de la ambición agrícola, e incluso del narcotráfico.

A pesar de que los conquistadores y piratas europeos reconocieron el tesoro del Urabá tan pronto llegaron a tierra firme, innumerables factores los llevaron a adentrarse a territorios más amables para sus búsquedas. Además, en el siglo XVI se encontraron con varias tribus indígenas (miskitos, cunas, caribes, san blas, catíos, chamíes, tules, zenúes, emberas) que defendieron por muchos años más sus selvas y costas; el clima húmedo y caluroso los puso en riesgo de contraer enfermedades desconocidas y fatales; y también los recovecos ribereños les fueron extraños e imposibles de atravesar con facilidad. Tal como explica Jairo Osorio Gómez,

Algunas dificultades adicionales para el poblamiento inicial seguro y constante de la región fueron la presencia reducida de misioneros, las disputas entre ellos mismos, y entre los colonos españoles, por la codicia y el afán de lucro, un medio ambiente inhóspito, el carácter guerrerista de los indígenas. Estas razones son también las del despoblamiento del Darién a lo largo de los siglos siguientes. (...) La resistencia de los indígenas hizo que el dominio español en la región fuera un proceso lento, difícil e inacabado. (2000, pp. 69-70)

El siguiente mapa permite ver y analizar la constitución geográfica del Golfo en el siglo XVI:



Mapa 1. “El Noroeste de Colombia y la región de Urabá en el siglo XVI”²

El aislamiento geográfico mantuvo al Urabá en la periferia económica en comparación con el desarrollo del país, y esto sigue siendo una característica innegable en cuanto a la presencia estatal. “Atrincherado detrás de las montañas que hacen de murallas naturales, el terreno que ocupaba la Gobernación de Antioquia estuvo casi totalmente privado de comunicaciones con la costa de Urabá durante todo el período colonial.” (Parsons, 1996, p. 34) Sin embargo, cuando se declaró parte de los departamentos mencionados, la atención hacia sus riquezas no se hizo esperar.

Tal es el caso de Antioquia, que en 1905 adquirió del golfo gran parte de su territorio, y para 1926 inició la construcción vial que desde Villa Arteaga le dio salida al mar: en 1956 se inauguró la famosa carretera al mar que comunicó a Medellín—antes acorazado tras sus

² Mapa de James Parsons (1996), *Urabá, salida de Antioquia al mar. Geografía e historia de su colonización*, Banco de la República, El Áncora, Bogotá.

montañas andinas—con el puerto urabaense por el que ingresa gran parte de la mercancía que ha sido sustento, tanto para el progreso económico departamental y nacional, como para el conflicto armado. Como dice James Parsons, “Se enfocó la Carretera al Mar como la apertura para la colonización de una vasta zona nueva del país, que proporcionaría productos tanto para el mercado nacional como para el comercio exterior.” (1996, p. 78)

Este capítulo ofrece un acercamiento al contexto de dicho territorio, lo que nos permitirá dilucidar la relación entre su geografía e historia, con el conflicto armado y el bullerengue (folclor de resistencias).

Acercamiento histórico a un territorio de colonizaciones, itinerancias y resistencias.

1.1: Nicho de colonias desde la época de la Conquista española.

El territorio urabaense, en su singularidad histórica, tiene una cadencia geográfica sinuosa que es reflejo de su trasegar constante: escenario de resistencias y trashumancias. Y aunque se haya inscrito en una lógica política y económica de aislamiento, según el desarrollo republicano de Colombia, ha sido lugar de paso de visitantes extranjeros que, absortos en su magnificencia, han querido extraerle sus riquezas y frutos, al punto de que ha sido campo de siembra de materias primas como maderas, palma, tagua, cultivos ilícitos etc. Además, permite la comunicación entre ambos océanos (el Atlántico y el Pacífico), y entre Centroamérica y el interior de Colombia. Colonos de toda índole le han trazado rutas migratorias que han sido alimento de heterogeneidad y contraste cultural. En palabras de Jairo Osorio,

La economía de Urabá siempre ha estado en estrecha relación con los procesos de colonización. Entre finales del s. XIX y principios del s. XX, llegaron inmigrantes de los departamentos de Córdoba y Bolívar, que se dedicaron a la recolección de la tagua, ipecacuana y raicillas, así como a la extracción de látex del árbol de caucho, con destino a la exportación, actividades éstas que entraron en decadencia hacia 1950. En 1960, la United Fruit Company, reconociendo las condiciones privilegiadas de localización y suelos que ofrecía la región, promovió el desarrollo de un proyecto empresarial para el cultivo y exportación de banano, que generó una gran demanda laboral, la afluencia de inversiones nacionales y extranjeras, y propició la integración de la región de Urabá a la vida económica y política de Antioquia y del país. (2000, pp. 32-33)

No obstante, así como en tantos otros paraísos terrenales, su atesorada riqueza es paradójicamente su infortunio: sus ríos, en especial el Atrato, han sido sendero de mercancías ilegales para importación y exportación. Su ideal ubicación geoestratégica comunica al resto

del mundo con Colombia, e incluso con Suramérica. Sus innumerables afluentes hídricos, y sus agradables climas de ribera y playa, también son parte de la riqueza que ha estimulado la movilización demográfica que ha poblado sus tierras de trabajadores y cultores provenientes de variadas regiones. Sin embargo, ese mismo factor poblacional ha sido parte del problema de su histórica complejidad, aunado a la ausencia estatal evidente, entre otras, en la falta de sustento para la satisfacción de los derechos básicos de la creciente población.

Hay imágenes sumamente dolorosas de un Atrato como ruta de la muerte, donde cuerpos inertes han flotado en sus aguas al punto de que en 2002 se declaró inhabilitado para el paso público. Bandadas humanas lo han recorrido para huir de la violencia, protegiéndose únicamente con banderas blancas. Desde la época de la Conquista española, hasta la instalación de los colonos armados de finales del siglo XX y principios del XXI, ha sido escenario de feroces atrocidades. Urabá es y ha sido puerto de acceso al desarrollo de las potencias que lo codician, pero en vez de significar progreso, las fuerzas que se lo disputan le han impreso una constante de violencias en detrimento de su prometido éxito.

A pesar de la aguerrida custodia indígena, los colonos españoles fundaron en su costa la primera ciudad imperial en territorio americano (Santa María la Antigua del Darién), y el primer obispado del continente, desatando desde entonces “(...) una historia de imperios, de encuentros coloniales, de la formación misma del Estado-Nación, de élites nacionales y regionales, de partidos políticos, de guerrilla y, más recientemente, de los grupos paramilitares.” (Aparicio, 2009, p. 92), un conjuro que no ha dejado de manchar de sangre a ese paraíso.

Se abrieron paso aniquilando o esclavizando a los nativos, cargándose de oro y ambición. Pero la venganza de los indígenas incendió a Santa María la Antigua, y sobre las cenizas luego llegaron cimarrones fundando palenques. Más tarde, en 1535, se erigió San Sebastián de Buenavista en lo que hoy es Necoclí. Sin embargo, las expediciones españolas, aunque resistidas por indígenas y cimarrones, no se detuvieron, y los primeros desplazados fueron grupos aborígenes, lo que generó crisis demográficas que despoblaron la región. Después llegó la piratería europea y el contrabando de escoceses, ingleses, holandeses, franceses, que inclusive fueron rivales de los españoles. El Darién se convirtió en campo de pugnas internacionales durante los siglos XVII y XVIII. Además, los indígenas cuna emprendieron una resistencia férrea para evitar ser convertidos en colonia, aliándose con los piratas ingleses

en contra de los españoles. Pero esa estrategia terminó enfrentándolos con los emberas, a pesar de que en su convivencia original tuvieron una alianza pacífica.

Así como en la colonia fue el oro, en la modernidad son el banano, la droga, las armas y la represión, el sustento de poderes locales incontrolados por el Estado. Desde entonces ha sido característica su ausencia, pues las duras condiciones geográficas y la mencionada resistencia indígena, impidieron que se pudiera establecer de forma segura el tipo de sociedad colonial que sí tuvo arraigo en otras regiones de América.

La compleja historia migratoria del Urabá ha hecho que sus fronteras sean móviles, vulnerables para el ingreso de diversos tipos de grupos humanos. Como el caso de los pobladores afrodescendientes³:

En el siglo XVIII bajaron por el río Atrato grupos de cimarrones o manumitidos procedentes del sur y del interior de Antioquia; en el siglo XIX se reportó una actividad comercial ejercida por negros caribeños que entraban por el mar y remontaban el Atrato hasta Quibdo (...) (García y Aramburo, 2011, p. 280)

Ya que ha sido confín de relegados de tantos orígenes, llegaron también esclavos que compraron su libertad, fugitivos, y liberados por sus propios amos, durante el siglo XVIII. Se asentaron en torno a las minas abandonadas por sus amos (debido a la crisis minera del siglo XVII), y en las riberas del Atrato, aislados y dispersos. En palabras de Jairo Osorio: “Antes, desde el siglo XVI, algunos grupos de cimarrones escapados de Cartagena, Cauca, Antioquia y Chocó, ya habían sentado reales en algunas de las zonas cercanas al río, creando un movimiento temprano de resistencia negra a la esclavitud.” (2000, p. 107)

1.2. Recientes oleadas migratorias: conformación del Urabá antioqueño

En el siglo XIX el Gobierno Nacional inició una paulatina integración de Urabá como parte del Estado nacional, lo que conllevó a disputas departamentales entre Cauca, Chocó, Bolívar y Antioquia, por apropiarse la zona a sus respectivas jurisdicciones. Inclusive en Europa sucedía algo parecido y Bauman lo relata de la siguiente manera, por lo demás muy oportuna para ilustrar lo sucedido en Colombia: “El Estado suministraba los recursos para la construcción de la nación, mientras que la postulada unidad de la nación y el destino nacional

³ “En el siglo XVIII bajaron por el río Atrato grupos de cimarrones o manumitidos procedentes del sur y del interior de Antioquia; en el siglo XIX se reportó una actividad comercial ejercida por negros caribeños que entraban por el mar y remontaban el Atrato hasta Quibdo (...)” (García y Aramburo, 2011, p. 280)

compartido ofrecían legitimidad a la ambición de la autoridad estatal de exigir y obtener obediencia.” (2002, p. 59)

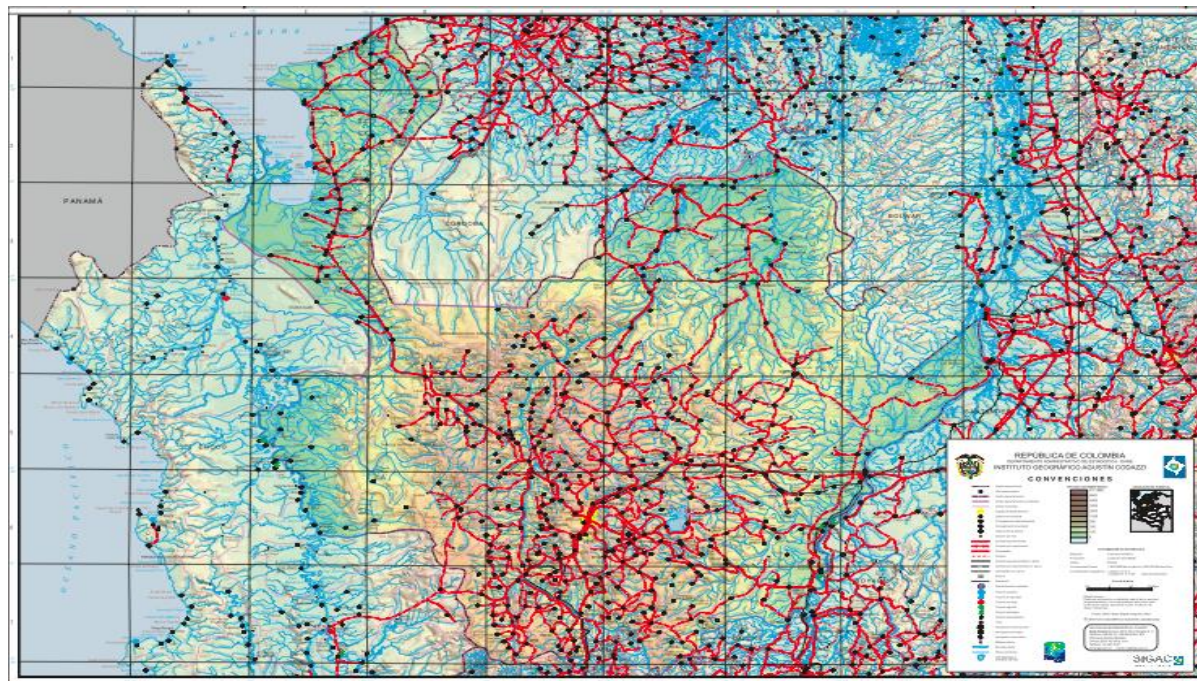
El Gobierno Central en Bogotá temía que Antioquia se independizara de la República una vez tuviera salida al mar, pero luego de que el gobierno regional insistiera en anexar parte del Golfo a su administración, el Estado tuvo que promover la colonización antioqueña mediante distintas estrategias pese a las innumerables dificultades que ello implicaba: pugnas partidistas y enfrentamientos armados entre sus bandos, por ejemplo, o el asentamiento de refugiados de las guerras civiles, de rebeldes enviados como castigo.

Antes de la separación de Panamá, y hasta muy entrado el s. XX, el Darién fue considerado como un espacio intermedio, casi deshabitado e inviable. Lugar de aventureros y contrabandistas, sitio de confinamiento para marginados e indeseables, lugar de refugio para perseguidos políticos o zona de disputa por el predominio territorial y político. (Osorio, 2000, p. 31)

Así que la pretendida homogenización de su población fue un imposible,

El desarrollo desordenado de estas tierras bajas tropicales, a veces lindando con el caos social, refleja en parte la falta de una cohesión cultural que marcó las actividades colonizadoras de los antioqueños en las tierras altas durante el siglo pasado y los primeros años de este siglo. Para los funcionarios departamentales en Medellín, Urabá es un enigma, un manojo de contradicciones, a la vez que una llaga enconada y una tierra de promesa ilimitada. (Parsons, 1996, p. 137)

Este mapa político de Antioquia demuestra la relevancia de la adhesión del Urabá a su geografía departamental:



Mapa 2. Mapa físico político. Departamento de Antioquia⁴.

⁴ Mapa del Instituto Geográfico Agustín Codazzi.

Y en detalle se observa la región urabaense:



Mapa 3. Fragmento. Mapa físico político Golfo del Urabá⁵.

La colonización antioqueña se encontró con una oposición férrea por parte de los urabaenses (producto de la diversidad) que quisieron diferenciarse de ese “ideal paisa”. De todas maneras, cabe rescatar que la colonización antioqueña pudo avanzar con éxito, en comparación con otras empresas con la misma pretensión, puesto que se materializó en la carretera: “Está llegando a su fin el largo período de aislamiento y abandono de Urabá. Antioquia está volviendo a la costa del Mar Caribe, desde donde se originaron las primeras entradas españolas al interior de esta parte de la Nueva Granada hace más de cuatrocientos años. Esta vez su presencia parece destinada a perdurar” (Parsons, 1996, p. 140).

Y aunque la carretera no es un medio de transporte en sí, su llegada puede entenderse como la aceleración de infinidad de transformaciones, tanto para Antioquia como para el Urabá, que en palabras de Zygmunt Bauman sobre la invención de vehículos como trenes, aviones y autos, se traduce en términos de movilidad: “(...) el acceso a esos medios de transporte rápidos fue lo que desencadenó el proceso típicamente moderno de erosionar y minar todas las «totalidades» sociales y culturales arraigadas localmente.” (2002, p. 40) De esa manera se

⁵ Ibidem.

ha ido planeando un mundo estructurado en torno al orden social, y el mismo Bauman lo define como ‘espacio moderno’, pensado según la ambición eurocéntrica por controlar e invadir de acuerdo con la necesidad de “(...) ser duro, sólido, permanente y no negociable. Su carne tenía que estar hecha de acero y cemento, sus vasos sanguíneos debían ser las redes de ferrocarriles y carreteras.” (p. 44), tal como sucedió en el Urabá.

Las ricas condiciones geográficas de la región, no obstante, han sido de difícil adaptación para los variados grupos de colonos y migrantes que han pasado por allí atraídos por sus tesoros. En *Puertos itinerantes de Urabá. La historia de las exclusiones*, Jairo Osorio relata:

(...) es una zona de frontera de selva tropical húmeda, lo que la vuelve difícil para cualquier intento de poblamiento, pero a la vez es un territorio de encuentro de culturas y de grupos marginales, que encuentran en sus tierras opciones de supervivencia y de reconocimiento social. Contrabandistas y criminales en todas las épocas, guerrillas liberales en los años 50s del s. XX, insurgentes comunistas a partir de los años 60s, y luego paramilitares y narcotraficantes, que entraron a competir territorios a la guerrilla izquierdista en los últimos veinte años. Esta dualidad es lo que hace a la región extremadamente sensible a sufrir cambios geopolíticos bruscos. (2000, p. 37)

Incluso sus cultivos son cíclicos, y ello prueba que es un territorio signado por la invasiva itinerancia permanente, que en épocas de violencia se ha manifestado en infinidad de desplazamientos forzados. La llegada de los paisas se topó con un territorio que había estado más conectado con Cartagena que con cualquier otro lugar, ya que desde allí se manejó el contacto con la industria maderera extranjera, como la Casa Emery de Boston, la cual impuso un poder empresarial de dimensiones desconocidas por el Gobierno Nacional. Jairo Osorio explica que

Estas corrientes de explotación originaron a sus alrededores centros de acopio importantes, que posteriormente se desarrollaron como municipios y rutas de conexión entre las distintas regiones, utilizadas después por contrabandistas, guerrillas liberales y comunistas, autodefensas o simples asaltantes. El poblamiento inducido por la extracción de productos naturales, segunda mitad del s. XIX y primera del XX, atrajo a cordobeses y gentes de la llanura bolivarense. El desplazamiento originado desde el s. XVII, aprovechando los ríos, estuvo marcado fundamentalmente por negros del Chocó. La movilidad costera, aquella que vino siempre de Cartagena hacia Turbo, la caracterizó una etnia negra caribeña que se ha sentido históricamente distinta a la chocona (...) (2000, p. 92)

El choque cultural entre los colonos antioqueños y los moradores cordobeses, choconos y cartageneros, fue alimentando la rivalidad que sustentó la lucha guerrillera de los años 80's en el siglo XX, que proclamaba antagonismo radical con el Estado regional y nacional. Surgió así la pugna histórica entre los costeños urabaenses (que siempre han puesto la mano

de obra) y los interinos paisas (que siempre han puesto el carácter empresarial y conservador).

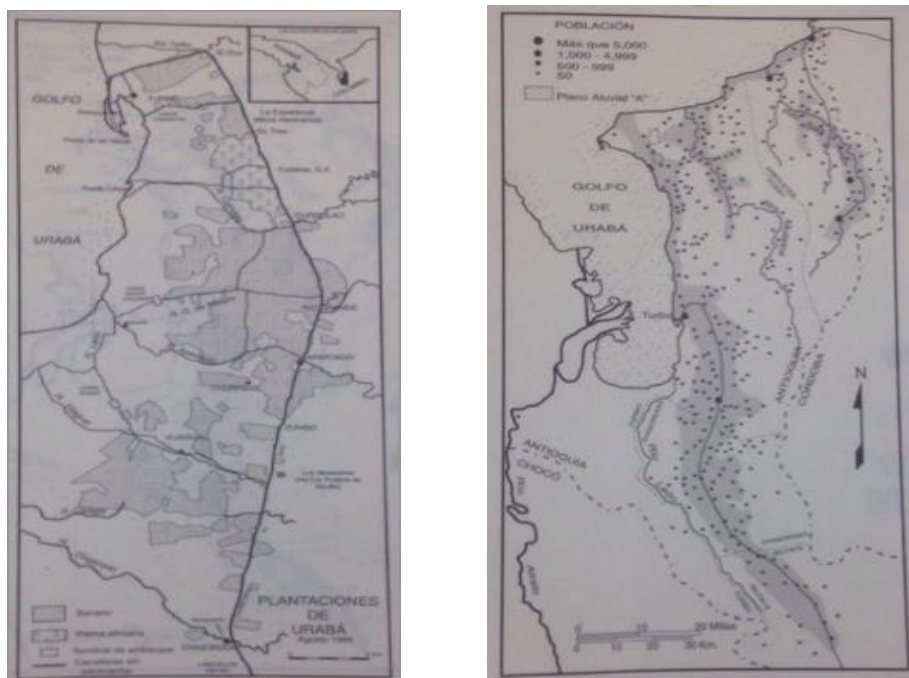
La ausencia estatal le daba el tinte de clandestinidad a estos parajes donde el poder empresarial regía. Así, no sólo se abrió paso el tráfico de armas y drogas, sino también fue refugio de los desplazados por la violencia de los chulavitas conservadores, por lo que el liberalismo comenzó a instaurarse políticamente. Al respecto, Osorio cuenta que

La característica predominante en el territorio del Atrato, entonces, fue la diversidad lingüística y cultural, fomentada, además, por las mismas autoridades coloniales, para evitar el sentido gregario de la población negra, y posiblemente el cimarronismo (...) Esa fragmentación de los siglos anteriores es quizá el origen de la permanente segregación del s. XX. Comunidades dispersas, sin vocería para el desarrollo y la exigencia de presencia estatal, siempre han tenido que soportar la llegada de afuera de los voceros de su territorio (Farc, desde 1980, y paramilitares desde 1990; colonos agrarios, desde finales de los años 1950). (pp. 61-62)

El fenómeno del narcotráfico generó en el Urabá transformaciones demográficas y ambientales relevantes. Debido a la concentración de la tierra, los desplazamientos forzados de campesinos e indígenas fueron masivos desde la década de los 80's. De ahí que el poder armado haya tenido éxito debido a las crudas circunstancias y la necesidad de supervivencia, puesto que la mencionada ausencia estatal y la codicia empresarial sólo atropellaban los derechos e intereses de la población: los discursos insurgentes en pro de la esperanza y la salvación, han sido el motor fundamental de su instauración en medio de la explotación humana y ambiental, "(...) el modelo de desarrollo predominante allí ha tenido un impacto devastador, pues tan sólo en 50 años, ha despilfarrado recursos naturales, degradado los ecosistemas y contaminado las mejores áreas." (Osorio, 2000, p. 35)

El acelerado crecimiento demográfico en el siglo XX, obligó a que las personas se fueran organizando en proyectos campesinos que propendían al desarrollo social y económico de la región. La explosión de la violencia después de la muerte de Jorge Eliécer Gaitán, luego del afianzamiento partidista de liberales, conservadores y comunistas, hizo de la región un refugio para disidentes políticos y desplazados de diferentes regiones del país; de manera que confluyeron en la vastedad del territorio urabaense diversas culturas, intereses y discursos políticos que hacia los años 60s se fortalecieron con la llegada de grupos insurgentes influenciados por el Comunismo y la lucha armada de la Revolución Cubana y la URSS. Dicha década también es un hito en su historia por la llegada de la United Fruit Company y el auge de la industria bananera.

Los siguientes mapas así lo vislumbran:



Mapas 4 y 5. Respectivamente “Las plantaciones de Urabá, 1966” y “Mapa de la población del Urabá antioqueño, 1964 (...)”⁶

Además, el apogeo de la agroindustria basada en monocultivos de tagua, palma africana, cacao, madera y, más recientemente, de banano, trajo consigo la instalación de empresarios extranjeros y terratenientes que configuraron un tipo de poder represivo, produciéndose una brecha social de gran envergadura, fundamentada en la explotación acérrima hacia los trabajadores, y la proyección urbana de la región en contraste con la tradicional vida campesina: como declaró James Parsons en 1967, “(...) Urabá, que tiene posiblemente la tasa más alta de crecimiento de cualquier área de Colombia, es esencialmente una sociedad rural.” (p. 126). Se gestó entonces una alta tensión en torno al valor y pertenencia de la tierra, por lo que no se hizo esperar la organización sindical apoyada por el movimiento subversivo de las guerrillas, que tenían un proyecto revolucionario en contra del Estado.

Antioquia y Colombia han estado totalmente desprevenidas ante la masiva invasión humana de las llanuras de Urabá y de los cerros adyacentes que ha ocurrido en los últimos diez años. Del oriente han llegado sinuanos, del Valle del Atrato chocoanos negroides, de las montañas del interior antioqueños y otros, entreverados éstos por empresarios y técnicos extranjeros, atraídos todos por la nueva fuente de oro insospechada por Núñez de Balboa, el banano. (...) La selva tropical que cubría toda la región hace pocos años se está convirtiendo con una rapidez increíble en sembrados comerciales y potreros. Es una tierra nueva, recientemente valorada, para la mayoría de los

⁶ Mapas de James Parsons (1996), *Urabá, salida de Antioquia al mar. Geografía e historia de su colonización*, Banco de la República, El Áncora, Bogotá.

colombianos una tierra de un futuro inagotable con tal de que se provea de una infraestructura social visible. (Parsons, 1996, p. 124)

Los sindicatos, fortalecidos políticamente con una tendencia izquierdista, entraron en conflicto ideológico puesto que las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) le imprimían a un sector su corriente marxista-leninista⁷ (con arraigo en la zona sur del Urabá), y el EPL (Ejército Popular de Liberación, instalado en la zona norte) apoyaba a otro sector sindical con su propia inclinación ideológica, producto de la división del Bloque Comunista a nivel internacional⁸, es decir, ambas guerrillas eran afines al Comunismo, pero el EPL había nacido de un sector disidente del mismo Partido Comunista. La estrategia guerrillera también expandió sus horizontes hacia la naciente urbanización; finalmente la disputa entre ambas guerrillas giraba en torno a cuál de ellas obtendría el poder de la región, sobre todo del eje bananero en el centro.

La década del 80 fue determinante en cuanto a que el conflicto entre ambas guerrillas y el ejército, fue más allá de meras confrontaciones militares, pasando al escenario político: su influencia sobre la población, y los proyectos de paz que para entonces empezaban a asomar a nivel nacional. Puesto que el sindicalismo se fortaleció, el Gobierno Nacional y el sector empresarial empezaron a perseguir a los sindicalistas que de por sí ya estaban en pugna en su interior.

A este conflicto se sumaron también indígenas y afrodescendientes. García y Aramburo explican que

(...) del conjunto de las territorialidades socioculturales (...) fueron las étnicas las que mostraron mayor decisión para enfrentar el conflicto armado, al permanecer en sus territorios mediante una variada utilización de recursos, con los cuales trataron de entorpecer de alguna manera las formas de actuación de los actores armados, se transformaron como sujetos y renovaron sus culturas (...) (2011, pp. 279-280)

⁷“(...) el origen de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (Farc) obedecería a un proceso algo distinto: la radicalización de los grupos de autodefensa campesina relacionados con el Partido Comunista oficial, su creciente distancia con la tendencia agrarista del partido y de los grupos iniciales de autodefensa y sus enfrentamientos con las guerrillas de orientación liberal. Esas guerrillas influidas por el Partido Comunista conformarían las denominadas “repúblicas independientes” en zonas de colonización campesina periférica de la región andina, las cuales heredaban los enfrentamientos entre las guerrillas de ‘limpios’ y ‘comunes’ de la Violencia de los años cincuenta (Medina, 1986; Delgado, 2007) y las organizaciones comunitarias influenciadas por el Partido Comunista en áreas que el Frente Nacional fue incapaz de articular (Sánchez y Meertens, 1988, 1989).” (González, 2014, pp. 332-333)

⁸“(...) la [región] selvática y montañosa del Alto Sinú y San Jorge, en la frontera de Córdoba con Antioquia, [fue el] escenario del encuentro conflictivo de varios movimientos de colonización y de guerrillas gaitanistas en la época de la Violencia. En ese territorio se va a insertar el Ejército Popular de Liberación (EPL), ligado a las divergencias sinosoviéticas en el nivel internacional y al rechazo local a las tendencias reformistas y conciliadoras de la línea oficial del Partido Comunista.” (González, 2014, p. 330)

Cada grupo, con su respectiva cultura, fue adquiriendo identificación territorial a partir del sentido de pertenencia, y ello se evidenció en las transformaciones socioculturales a partir del movimiento migratorio, en las estrategias bélicas por la expansión, y en la respuesta institucional del Gobierno Nacional al que ya le interesaba integrar la zona para la explotación de sus recursos, y para aprovechar su ubicación geográfica en relación con Panamá. En palabras de García y Aramburo, “La mutabilidad del conflicto armado a lo largo de los años, (...) propició igualmente nuevas construcciones sociales, culturales y políticas con las cuales los pobladores se reconstruyeron en su ser cultural y en su formación como ciudadanos.” (2011, p. 267)

Es importante destacar que el Urabá antioqueño se compone de once municipios, divididos en la zona ganadera del norte (Arboletes, Necoclí, San Juan de Urabá y San Pedro de Urabá), el abanico fluvial del centro, apetecido por el sector empresarial, caracterizado por ser la zona bananera (Apartadó, Carepa, Chigorodó, Mutatá y Turbo), y el Atrato Medio en el sur, donde impera la agroindustria de la palma (Murindó y Vigía del Fuerte). Esa misma subdivisión es la que debe tenerse en cuenta a la hora de analizar la presencia e influencia de los distintos grupos armados.

Con la llegada de la industria de explotación agrícola, comenzaron conflictos sociales debido a que no hubo regulación estatal. La brecha entre la opulencia de los empresarios y la pobreza económica del sector obrero, generó el surgimiento de los sindicatos arriba mencionados, que abogaban por mejores condiciones laborales. Dicha explotación invadió territorios por los que empezaron a luchar organizaciones campesinas. Ese fue el asidero ideal de dichos grupos de izquierda, que vieron en ello oportunidad para influir y así ir ganando legitimidad e incluso control territorial.

A pesar de que los sindicatos obtuvieron triunfos en materia laboral, esto representó pérdidas para los empresarios. La expansión guerrillera los alertó, y pronto decidieron auspiciar la formación de grupos contrainsurgentes en nombre de la autodefensa. En los años 80s, más específicamente en 1988, tras la desmovilización de una facción del EPL y su reinserción en la vida política consolidada en el partido Esperanza Paz y Libertad, se recrudeció el conflicto con el arraigo de nuevos actores armados y la consolidación del narcotráfico. El paramilitarismo comenzó a adentrarse desde el norte, proveniente de Córdoba, conquistando

sobre todo los municipios de Necoclí y San Pedro de Urabá, en figura de frentes comandados por los hermanos Castaño, motivados por el narcotráfico. La otra facción del EPL, disidente del acuerdo de paz entablado con el gobierno de Belisario Betancur en 1984, se sumó a las filas de las autodefensas. Así la sociedad civil se dividió entre “amigos” de los unos, y “enemigos” de los otros, convirtiéndose en blanco de las más cruentas masacres. La zona norte, antes comandada por el EPL, se convirtió en el foco de la ambición expansiva entre los farianos y los paramilitares. La invasión paramilitar no dio tregua y logró diezmar a las guerrillas (con sus estrategias de secuestro y extorsión), quedándose con las rutas de tráfico de armas y estupefacientes, adoptando el amedrentamiento como táctica de dominio. Aumentaron entonces los homicidios y masacres, los desplazamientos forzados y la corrupción política. La zona centro–la bananera–fue el polo de la violencia, en especial los municipios de Turbo y Apartadó.

Para poder entender cómo se instauró en el Urabá antioqueño el fenómeno del paramilitarismo, es necesario hacer hincapié en su geografía de latifundios, la mayoría destinados a la ganadería o la agroindustria, así como también a cultivos ilícitos, tanto en sus planicies, como en sus montañas; es destacable que además es un puerto natural en el que desembocan varios ríos que sirven de corredores para el tránsito de la selva a la costa, sumamente convenientes para los grupos armados que se disputan su control. El asentamiento del paramilitarismo desde los años 90s, tras haber replegado a las guerrillas hacia las montañas y la selva, produjo que la población, so pena de desplazamiento forzado, creara “lealtades” con el poder armado y su lógica bélica.

Poco a poco el EPL se fue debilitando; luego del proceso de paz con el gobierno de Belisario Betancur, se desataron asesinatos selectivos a líderes sindicales que llevaron a la intervención bélica del Ejército Nacional. La paz con este grupo, finalmente, se firmó en 1991. No obstante, no todos sus miembros se acogieron al acuerdo: los que sí, formaron el partido político Esperanza Paz y Libertad, al tiempo que miembros de las FARC habían creado en 1985 a la Unión Patriótica, pero los miembros disidentes del EPL, igual que las FARC, emprendieron una campaña de exterminio hacia los miembros del nuevo partido (los esperanzados) por considerarlos traidores al haber pactado con un gobierno que, según sus dirigentes, no había cumplido con los compromisos acordados. Se abrió paso una confrontación entre ambos mandos, cuyas masacres afectaron gravemente a la población. De los desmovilizados que se habían acogido al acuerdo con el Gobierno, se rearmaron algunos

porque consideraron que había incumplimiento por parte del Estado; así se crearon los Comandos Populares, incluso para defenderse de la facción del EPL que no se había desmovilizado, y se unieron también a las FARC en contra de quienes sí continuaron en el partido: mataron a 60 esperanzados, y luego se unieron a las Autodefensas Campesinas de Córdoba y Urabá (ACCU) abriéndoles paso en la región.

Hay hipótesis de científicos sociales que afirman que los intentos de paz en Colombia sólo han agudizado la violencia; por ejemplo, John Muñoz diferencia los conceptos de *proceso de paz* y *pacificación armada*:

Esto parece haber sido lo que ocurrió en Urabá, particularmente en el llamado eje bananero. Es decir, más que un proceso de paz —entendida esta como un precepto de la razón—, lo que ocurrió en esta zona fue la utilización autoritaria e irracional de la fuerza. Un proceso de pacificación entendida como imposición por medios violentos, armados y sangrientos de garantizar “orden y seguridad” a la población civil. En la pacificación impera el miedo y el terror, hay un silencio ensordecedor, una calma tensa; no hay expresiones de diferencias políticas, sociales, culturales y económicas, ya que cualquier tipo de alteración del orden es silenciado por los “pacificadores”, que imponen, bajo métodos de guerra demencial, su autoridad. (2008, p. 171)

De manera que los empresarios también aprovecharon la coyuntura bélica para patrocinar a las autodefensas, incluso apoyados por miembros de carteles de narcotráfico, como Fidel y Carlos Castaño. Rápidamente crecieron y se expandieron, y sus masacres impactaron cruentamente, con epicentro en Córdoba y Urabá (de allí su nombre ACCU) zonas de enfrentamiento e influencia. Como absorbieron a los Comandos Populares del EPL para incorporarlos a sus filas en contra de la UP, del Partido Comunista y de simpatizantes de las FARC, se fortalecieron irremediabilmente, y ya para 1995 su arremetida militar desató masacres de lado y lado, desplazamientos forzados, y desde el Urabá iniciaron una dinámica de expansión hacia todo el país en contra de la insurgencia guerrillera, es decir, fue el modelo paramilitar ante el que las FARC respondieron violentamente contra territorios que fueron su base de operaciones, generando aún más desplazamientos. “(...) los desplazamientos han sido causados por la disputa territorial entre actores armados que pretenden sacar a quienes sean o parezcan simpatizantes del bando contrario (...)” (Muñoz, 2008, p. 172) Esa lógica bélica tuvo rupturas para ambos bandos en distintas épocas: el poder y control territorial pasaba de unas manos a otras, mientras la población sufría masacres y crisis inenarrables, inclusive las que se habían declarado comunidades de paz.

El arraigo de las autodefensas en el territorio urabaense, y su posterior expansión a nivel nacional, le fue dando cabida a su politización. A pesar del inicio de negociaciones con el

Gobierno Nacional a partir del 2002, varias de sus facciones fueron disidentes del acuerdo, y ello produjo divisiones internas que situaron a varios de sus cabecillas en poderes regionales, como el caso de Alfredo Berrío, alias “el alemán”, en Urabá.

Se desmovilizaron en 2004 bajo el nombre de “Bloque bananero” las tropas de Hernán Hernández, pero tampoco lo hicieron en su totalidad. A pesar de esa aparente desarticulación, el narcotráfico y la delincuencia común siguen campeando con la participación de desmovilizados paramilitares provenientes de varias zonas del país. La presencia del bloque “Élmer Cárdenas” y del “Bloque bananero” fue tan potente, que incluso entre ellos se disputaron los territorios urabaenses, como Necoclí y Arboletes, que tras la desmovilización del “Bloque bananero” tuvieron que sufrir la llegada del “Bloque Élmer Cárdenas”, e incluso del frente “Héroes de Tolová”.

Desde Urabá y Córdoba se perfiló el proyecto paramilitar como una organización nacional: nacieron y se proyectaron las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC). En principio se habían formado con una perspectiva contrainsurgente, pero ese fue desvaneciéndose en virtud de un accionar bélico sustentado en el narcotráfico, la concentración de tierras, la cooptación de los poderes locales mediante la aniquilación de liderazgos comunitarios, las masacres contra la población civil, y el amedrentamiento. Dichas prácticas consistieron también en la siembra de monocultivos de palma y banano, para lo que desplazaron y asesinaron comunidades enteras de indígenas y afrodescendientes:

El “éxito” del modelo Urabá impulsó su expansión, favorecido por la coyuntura de seguridad que se estaba viviendo en ese momento. (...) En algunas regiones, las élites locales vieron en las autodefensas la manera de garantizar la seguridad local. Lo anterior fue aprovechado por éstas para expandir su know how, pero también para entrar en una abierta competencia por los recursos del narcotráfico en algunas zonas dominadas por la guerrilla. De esta manera, el crecimiento de las autodefensas comenzó a tener a la cocaína como propulsor. (Observatorio del Programa Presidencial de Derechos Humanos y DIH, 2006, p. 12)

La ubicación geoestratégica del Urabá fue el escenario ideal para una red criminal entre mercenarios de Israel e Inglaterra, que dieron instrucción militar y técnicas terroristas a los paramilitares; dicha red se ha compuesto por frentes de la Policía y del Ejército Nacional, por el Cartel de Medellín, y por sicarios del Magdalena Medio. Esto abrió paso al narcotráfico, y a pesar de la desmovilización de los dos bloques que allí imperaban, el narcotráfico ha aumentado sin saberse con exactitud la organización que lo mantiene, pues se trata de un tráfico fragmentado sin cabecillas reconocibles.

Según el informe del *Observatorio del Programa Presidencial de Derechos Humanos y DIH* (2006), el proceso de desmovilización de los paramilitares desató una oleada de violencia en aumento, incluso por parte de las FARC y de la Fuerza Pública, así como también de la delincuencia común. Por supuesto también se incrementaron los desplazamientos forzados, puesto que la guerrilla procuró recuperar las zonas de influencia donde antes habían estado las autodefensas.

A propósito de la ausencia estatal, es clave mencionar el enorme marco de impunidad que ha dejado en torno a la lógica de violencia instaurada, cuyo impacto ha afectado el tejido cultural, la dinámica política, y el modo de pensar de sus pobladores. Cabe recordar que la violencia se ha hecho cotidiana y evidente en las disputas territoriales entre colonos antioqueños, cordobeses y chocoanos; en las pugnas entre propietarios agrícolas por la ambiciosa misión de establecer sus monocultivos; en las batallas entre obreros y patrones de la industria del banano; en los conflictos entre trabajadores por el dominio de los sindicatos; en la rivalidad entre partidos políticos; en la guerra entre actores armados. Dicha ausencia es evidente en su rol como garante de los derechos de la población, mas no desde el punto de vista militar, pues incluso ha sido un actor más del conflicto con sus filas y frentes, hasta en su participación y apoyo en la avanzada paramilitar. Tal es el caso de la Brigada XVII, que se vio involucrada en la masacre de San José de Apartadó de 2005, en la que incluso fueron asesinados niños. Bajo la comandancia de los generales Mario Montoya y Rito Alejo del Río, la brigada se sirvió de guías e informantes paramilitares en operativos contrainsurgentes desde 1995 hasta 2005; aunque su objetivo era atacar a frentes de las FARC en la zona, la Comunidad de Paz de San José de Apartadó fue una de las víctimas de la relación siniestra entre el ejército y los paramilitares.

Por lo tanto, las comunidades han recurrido a medidas autogestionadas de resistencia con una articulación orgánica que prescinde totalmente del Estado.

La diversidad cultural de la región es uno de los factores de su riqueza, como ya se ha dicho; es un escenario de resistencias heterogéneas que se han ido configurando sin estructura ni representación gubernamental, como alternativa a la dinámica de pacificación y silenciamiento que han impuesto los actores armados.

San José de Apartadó es un claro ejemplo de organización comunitaria como alternativa al conflicto armado. A pesar de los embates que ha tenido que enfrentar, incluso por el estigma de ser “santuario” de las FARC debido a la cercanía geográfica con uno de los frentes de esa guerrilla, sus habitantes lograron declarar el corregimiento como Comunidad de Paz. En medio de batallas entre las FARC y los militares (debido a la estratégica ubicación que comunica a la zona con varias fronteras, y también por su indiscutible tierra fértil) su población demostró conciencia política, cultivada también por la presencia de la UP en la alcaldía de Apartadó en 1988. Sin embargo, no tardaron en hacer presencia los paramilitares (1990), así que ya eran tres los poderes armados que se disputaban la región, y ésta se convirtió en escenario de parte del exterminio de integrantes y participantes de la UP y de Esperanza Paz y Libertad: se recrudeció la guerra.

Se desató una oleada masiva de desplazamientos forzados, sobre todo desde 1993, y más aún en 1996; hasta que en marzo de ese año la comunidad se declaró neutral. No obstante la decisión, las masacres siguieron sucediéndose, por lo que la población optó por pasar de la neutralidad a ser Comunidad de Paz, figura de resistencia civil, desde marzo de 1997. Con ello se procuró el respeto de los actores armados a partir de medidas que fortalecieron la autonomía y el pluralismo. Contaron con el apoyo de diversas organizaciones internacionales no gubernamentales que coadyuvaron a su conformación, incluso siendo garantes por la vida. Los hostigamientos tampoco cesaron, pero la comunidad no se ha rendido. Desde su origen se establecieron labores específicas para la supervivencia y el sustento, basadas en la solidaridad. Así la agricultura de autosubsistencia ha sido la prioridad, y su importancia va allende a la cobertura de la alimentación: también hace frente a los cultivos ilícitos de coca. Se crearon comités para asegurar la satisfacción de las necesidades básicas. Se determinó el diálogo como medida para resolver los conflictos. Y aunque hay total autonomía, se asesoraron por las ONG's. Los veedores son mayores de 12 años de edad, y hay total equivalencia entre hombres y mujeres. Esta forma de autogobierno pacífico ha logrado resistir al miedo y al olvido que buscan los actores armados al continuar con las masacres y asesinatos selectivos de sus líderes; una prueba más de ser una subregión de resistencias:

Mediante este tipo de acciones se construiría una comunidad en donde la obligación política entre los individuos sería horizontal, y la participación y solidaridades concretas conducirían a formar la voluntad general; allí el individuo sería un sujeto activo, y las relaciones con sus iguales, derivadas de la división social del trabajo, estarían altamente politizadas (...) es decir, se patentizaría una democracia vista como un proceso de cooperación reflexiva, con formas de organización simétricas y donde uno de los puntos más importantes fuera la formación y la construcción de una ciudadanía con altos niveles de participación y decisión política en los asuntos colectivos. (...) Lógicamente, los asuntos tratados en la esfera de dominio público en una democracia realmente participativa

conducirían al autogobierno: una ciudadanía libre de dominio de poderes verticales impuestos. En un ambiente de este tipo se garantizaría no la desaparición forzada de los conflictos y tensiones sino la resolución pacífica de los mismos. Por tal razón, aquí podemos afirmar que la comunidad de paz de San José de Apartadó ha abierto el camino en la construcción de una ciudadanía madura para la paz, en medio de la sombra indeleble de la guerra. (Muñoz, 2008, p. 183)

Por otro lado, en el gobierno de Álvaro Uribe Vélez surgió el proyecto de la desmovilización de una facción paramilitar en el año 2006. El sustento legal de este proceso se materializó en la Ley de Justicia y Paz en 2005, y la Ley de víctimas en 2011. En materia de la Justicia Transicional se ha pretendido otorgarle a las víctimas sobrevivientes del conflicto armado una reparación simbólica, que infortunadamente se ha ido malinterpretando en cuanto a que establece la necesidad de cubrir los derechos básicos de ese sector poblacional que ha sufrido los embates de la guerra, sin tener en cuenta que dichos derechos deben ser garantía de la población en general; la reparación, entonces, ha sido superficial, y no se ha tenido en cuenta que debe ir más allá de lo elemental. De manera que la población urabaense ha gestionado mecanismos de reparación colectiva y concreta, como los arriba mencionados en figura de comunidades de paz, por ejemplo, e inclusive a través de su integridad cultural mediante el rescate de sus tradiciones, como con la música, tema de esta monografía de grado.

La Justicia Transicional en mención, ha sido estipulada a nivel mundial en procesos post-dictadura y post-conflicto. Su complejidad radica en que debe ser fortalecida a nivel estatal desde perspectivas tales como el reconocimiento y la congruencia de los principios transicionales en las normas y leyes que el Estado cobije, en la participación activa de las víctimas, en la garantía del cumplimiento de las condiciones previas y posteriores de la pena alternativa para los victimarios, y en el desarrollo de un sistema institucional en el que los operadores de dichas normas orienten el proceso coherentemente.

Para concluir este primer apartado, es preciso comprender que en Colombia se está viviendo una coyuntura decisiva en torno a la pretensión de iniciar un contundente proceso de resolución y justicia ante el fin del conflicto social, político y armado. Zonas periféricas como el Urabá, llevan siglos insertas en lógicas de violencia que deben visibilizarse a la luz de la investigación histórica, para el emprendimiento de procesos de paz basados en tejidos de memoria y cultura. Este primer capítulo ha hecho un recorrido histórico por la complejidad de la subregión en cuestión, puesto que es necesario reconocer el contexto que enmarca una trayectoria de resistencias ante la cruenta realidad del conflicto armado. Ello da pie a vislumbrar la llegada del bullerengue: folclórica apuesta que recuerda un pasado de

esclavitud negra, que también responde a la dinámica de itinerancias del Golfo del Urabá en permanente comunicación con Bolívar (zona donde nació esta música). Su perduración tradicional da cuenta de una necesidad de darle cauce a los dolores del conflicto mediante el arte; y ello ha ido extendiendo una urdimbre de memorias colectivas que merecen ser analizadas y celebradas. Cómo esta historia de colonizaciones dio cabida al bullerengue en la zona del Urabá antioqueño, será el tema a tratar en el siguiente capítulo.



Padre Andrés María Ripol (1940), *Lavanderas*, Turbo, Biblioteca Pública Piloto de Medellín, Torre de la Memoria, Archivo Fotográfico, Sala Antioquia, fotografía, registro BPP-F-002-0843.

Capítulo 2

*“La libertad está en la memoria como la razón de ser del cimarronaje.
La paz es la razón del ser palenquero.
La herencia africana de la libertad es uno de los legados más significativos de la historia americana.”*
Clara Inés Guerrero García

DESPLAZADOS

*Señores vengo a contarles el caso 'e los desplaazos,
ellos quedaron sin nada,
todito se lo han quita'o.
Ay, pobres los campesinos
con sus hijos y su mujer,
la tierra se la quitaron
no tienen ni qué comer.
A mí también me pasó
en las tierras del Chocó,
y ahora estoy en la ciudad,
cómo me compongo yo?
Ay pobres los campesinos con sus hijos y su mujer,
si recuperan sus tierras la vida pueden perder⁹*

La llegada del bullerengue al golfo del Urabá: dinastías bullerengueras, cultores de tradición

Ir hacia atrás para vislumbrar la historia de un Urabá antioqueño poblado por grupos humanos provenientes de distintas regiones –incluso a nivel internacional–, significa también reconocer que ha estado permanentemente nutrido en su acervo cultural, a pesar de las crudas circunstancias de violencia que fueron analizadas en el anterior capítulo. Es decir, su

⁹ Garcés Medina, A. (s.f.), “Desplazados”, Palmeras de Urabá, canción inédita, Necoclí, Urabá, Antioquia.

configuración geográfica ha estado atravesada por rutas de itinerancias, lo que ha sido aprovechado por el paso de grupos armados de toda índole, que a su vez han sometido a las asentadas poblaciones a desplazarse forzosamente en busca de protección y supervivencia.

Pero también cabe reconocer que sus tesoros ambientales y su aislamiento espacial han sido un atractivo indiscutible para pobladores de tierras aledañas que han llevado a cuestras sus propias tradiciones musicales. Tal movimiento ha generado el proceso de enraizamiento de variados aires artísticos que han ido acompañando todos sus procesos históricos, inclusive convirtiéndose en fugas y resistencias de las que hablará este capítulo a partir del recuento de la llegada del bullerengue a sus tierras.

2.1. Cultura, libertad y tradición: portadores de africanidad

Para comprender el impacto de la llegada de esclavizados africanos al territorio colombiano, debemos reconocer que ha tenido repercusiones culturales de gran magnitud, cuyo legado se ha arraigado permeando las manifestaciones musicales y dancísticas del folclor. A la luz del concepto de *cultura* podría asegurarse que dicho impacto se fundamenta en que “(...) la cultura se comprende como la expresión humana en el ecosistema.” (Guerrero, 2009, p. 379), lo que nos lleva a analizar el contexto y las circunstancias en que la africanía se expresa, tanto en su esencia creativa, como en la estructura tradicional que le ha dado dicho arraigo.

Sin embargo, ‘*la cultura*’ en sí misma es un concepto que ha sido sumamente polémico entre las ciencias sociales en cuanto a que se convirtió en una necesidad imperante el definir (y quizás diferenciar) a la humanidad con respecto a la naturaleza, en tanto que la segunda se presenta salvaje, siendo objeto de explotación y subsistencia, recurso; pero la humanidad posee algo externo a sí misma, que es moldeable, transformable, objeto de responsabilidad, que hace parte de la esencia y de la existencia como manifestación de la interacción entre individuos, tal como la personalidad, y ello es *la cultura*. Su configuración responde a diversos factores, y aquí llama la atención, en especial, la arista histórica y geográfica que ha dotado al bullerengue urabaense de ser *cultura* afrodescendiente, en resistencia emancipatoria, producto de un devenir histórico que ya hemos venido analizando en virtud de la herencia cimarrona.

En el siglo XVIII, cuando el bullerengue entraba al Urabá proclamándose como un canto de libertad, el mundo intelectual europeo experimentaba una amenaza a sus paradigmas en

función de la *razón*. Es así que empezaba a perfilarse una dicotomía en torno a la libertad, aun cuando era pensada como “libre albedrío” en cuanto a la responsabilidad humana sobre su propio destino que ya no era providencia divina, y pensada también como preocupación si se trataba de la emancipación de los marginales. Bauman argumenta al respecto que “La libertad es una relación social: para que algunos sean libres de alcanzar sus objetivos, aquellos que puedan resistirse a ellos deben perder su libertad.” (2002, p. 18) De la misma manera que fue planteada la cultura:

(...) ese carácter de doble filo de la cultura, a la vez «capacitadora» y «restrictiva», del que tanto se ha escrito recientemente, se encontraba presente en el concepto desde sus inicios. (p. 19) (...) un discurso generó la idea de cultura en tanto que la actividad del espíritu libre, la sede de la creatividad, de la invención de la autocrítica y de la autotrascendencia; el otro discurso plantea la cultura como un instrumento de continuidad, al servicio de la rutina y del orden social. (p. 26)

De acuerdo con el primer postulado de dichos discursos, la africanía fue germinando en las minorías una cultura emancipadora absolutamente creativa, desde el arte y la resistencia a los límites impuestos por el régimen esclavista y colonizador (que para Bauman vendría a ser la ‘cultura artística’). Este último también solidificó su propia cultura regularizada, pretendidamente naturalizada, homogeneizante, temerosa y represora ante la libertad de la alteridad, pensada para mantenerse en el tiempo con base en sanciones y esquemas repetitivos (que en Bauman viene siendo la ‘cultura de la antropología ortodoxa’): “Las dos nociones de cultura se erigían la una frente a la otra: una negaba lo que la otra proclamaba; una se centraba en aquellos aspectos de la realidad humana que la otra presentaba como imposibles o anormales, en el mejor de los casos. (...) La segunda historia fue la que prevaleció en el seno de las ciencias sociales durante cerca de un siglo.” (p. 28) Esa escisión afianzó las características de cada una de las culturas, y a las minorías creativas y emancipadas se las relegó a una suerte de ostracismo social: la marginalidad.

Desde entonces, a pesar de dicha exclusión, el folclor del país ha estado signado por una impronta africana innegable, que ha ido configurando distintas culturas musicales, inclusive entreverándose con la influencia de indígenas y europeos, al punto de constituirse en sincretismo y heterogeneidad de acuerdo con las variaciones geográficas y sociales de cada región en la que se ha enraizado.

Aquí es clave citar a Adolfo García Ortega que en sus *Cinco tesis sobre el folclor* explica que “(...) el hecho folclórico, en tanto expresión de la tradición de un sentido y dentro de unos límites muy concretos (fundamentalmente étnicos y sociológicos) no es un "hecho", sino una

"voz". (...) en cuanto voz transferida, no posee ambigüedades: su valor es la transmisión concretizada en un hecho (festivo o cotidiano) por medio de un gesto ancestral." (p. 124, 1982) Y sobre *cultura musical* se entiende que es –según Egberto Bermúdez– “(...) el complejo de conceptos sonoros, construcciones teóricas, preferencias por determinadas sonoridades e instrumentos musicales y formas de interpretarlos; así como modos y esquemas de gestualidad, de cantar y bailar, y la presencia de un arte verbal-musical y de modelos de interacción músico-sociales.” (2001, p. 707)

En cuanto a la herencia africana, señala Enrique Muñoz que “(...) 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.” (2003, p. 2)

Se puede asegurar que las músicas negras entonan el sonido de la libertad. Las condiciones de los palenques, en medio de la naturaleza, entre las sombras de la clandestinidad, servían de “banda sonora” a la experiencia de la huida. Desplegadas las alas de los cimarrones, se crearon rituales de celebración, festejos que declaraban la liberación:

(...) La búsqueda de la libertad fue el móvil esencial de los conflictos sociales promovidos por los africanos y sus descendientes con las autoridades coloniales y los dueños de esclavos. El proceso individual del cimarronaje se inicia en el momento en que la rebeldía se instala en el corazón de cualquier africano o criollo esclavizado con la fuerza suficiente para que éste tome la decisión, en un principio, de huir y, luego, de alzarse en rebelión con otros como un acto colectivo que se convierte en político. (Guerrero, 2009, p. 364)

El folclor es considerado como la síntesis de un pasado histórico configurado a través de una experiencia común, articulada en torno a la mixtura y la diversidad étnicocultural¹⁰. Diana Zapata argumenta que es la manifestación prístina de lo popular, enlazado directamente al pasado histórico y cultural, a las raíces del conglomerado social identificado como “colombianidad.” (2010, p. 100)

¹⁰ Prefiero no usar el término de ‘mestizaje’, pues ha sido servil a la categorización social, inclusive en la conformación republicana de Colombia, y para la construcción de nacionalidad. Nina de Friedemann dice de él: “Claro que el proceso de mestizaje es una expresión de la ideología del blanqueamiento genético y cultural. El mestizaje asimismo como meta de acción socio-política es discriminatorio a la luz de la existencia de diversidades socio- raciales que reclamen derechos de identidad. (...) el mestizaje fue exaltado como logro democrático acentuando la huida de lo negro hacia lo blanco. No sólo en Colombia, sino en otros países de América Latina y el Caribe el proceso propició el desconocimiento de la diversidad y de los derechos asociados con la identidad cultural e histórica de los descendientes de la diáspora africana.” (2000, p. 119)

Sin embargo, Adolfo García difiere de esa tesis, pues asume que el conglomerado o la masa es absolutamente improductiva *per se*, y que es el anonimato el que germina en su virtuosismo, el cual se va contagiando causalmente hasta convertirse en expresión, en tradición, a partir de la identificación común a través de oficios, saberes y lugares comunes como las necesidades, la muerte y la celebración de la vida. Así se asimila, acoge y manifiesta grupalmente de formas sublimes en las artes que lo representan: música, danza, oralidad y canto, vestimentas típicas, festivales, rituales, gastronomía... Está estrechamente relacionado con la geografía y la historia de cada lugar, de cada comunidad. Termina resonando en colectividad, aludiendo al pasado a través de lo tradicional, transmitiéndose de generación en generación, haciéndose *folclor*. Luego viene el mito, que según García es la representación de lo inexplicable; de ahí nace el rito con sus manifestaciones tribales y étnicas: se constituye como un lenguaje compartido (eco nostálgico y mágico) entre lo oral y lo escrito, "(...) el folclore nace justo allí donde se degenera un rito, donde se reviste un recuerdo persistente en el grupo, y que "lo anónimo" recrea, funde, innova." (1982, p. 127) Aquí la danza integra su voz, su gesto, su indumentaria, la armonía de su caos. Lo ulterior de su arraigo es la *memoria colectiva*, impura, con orígenes difusos imposibles de definir, pero que pertenece a la voluntad de la comunidad que la establece innegable, reglamentaria, útil: tradicional. Sus intérpretes son quienes evocan el pasado sólo mediante la representación, y en ello descansa el valor que se les adjudica como portadores de dicha memoria.

Para comprender lo anterior, es menester citar a Bauman cuando declara que la autonomía de la cultura se forja con respecto a dos mundos a los que se puede acceder, el de los objetos materiales y el de la mentalidad subjetiva:

La cultura, tal como la vemos universalmente, opera en el terreno de reunión del individuo humano y el mundo que percibe como real. (...) El concepto de cultura es subjetividad objetivada, es un esfuerzo por entender cómo una acción individual puede tener una validez supraindividual, y cómo la dura e implacable realidad existe a través de una multitud de interacciones individuales. (2002, p. 258-259)

Por lo tanto, la cultura musical, el folclor y, en este caso singular, el bullerengue, responden a un tejido de interacciones que legitiman su praxis como acervo de realidades que han trascendido el tiempo;

La idea de creatividad, de asimilación activa del universo, de imponer la estructura ordenadora de la acción humana inteligente sobre el mundo caótico, la idea construida inamoviblemente en la noción de praxis, sólo resulta comprensible si se contempla como un atributo de la comunidad, capaz de trascender el orden natural o «naturalizado» y de crear órdenes nuevos y diferentes. (...) Por lo tanto, es la comunidad, más que el género humano, frecuentemente identificado con la especie humana, quien actúa de canal y soporte de la praxis. (Ibidem, p. 260)

Al respecto ahondaremos en la inmanencia de la *memoria colectiva* en el tercer capítulo, ya que Bauman nos ofrece una puntada esencial para comprender el impacto y la trascendencia de la comunidad. En razón de las ambivalencias que plantea en torno a la cultura y la estructura social, en su libro *La cultura como praxis*, declara que lo colectivo prevalece sobre lo individual en los fenómenos culturales, y para enlazar el bullerengue con el contexto urabaense cabe destacar la frase “(...) la naturaleza impone la necesidad de la alianza, sin definir exactamente su forma; la cultura determina su modalidad.” (2002, p. 264) Citando a Lévi-Strauss, Bauman argumenta, aunque cuestionándolo para futuros análisis, que los tres principios de la ordenación cultural son: i) la demanda de una norma, de la que también habla Adolfo García cuando refiere a lo reglamentario en lo tradicional, y que aquí significa el quiebre de la frontera entre el universo natural para convertirse en praxis cultural; ii) la reciprocidad, entendida como la estructuración con base en la horizontalidad; iii) y el ‘don’ como la transmisión de valores en las relaciones entre individuos, que para nuestro caso se puede leer como la herencia generacional en la tradición bullerenguera (Ibidem).

Para el caso del legado africano en el folclor bullerengüero, Nina de Friedemann dice que “La resistencia cultural, además, le ha permitido a la comunidad retener su legado de cimarronaje y africanía.” (2000, p. 123) Tal africanía ha sido y es transversal en todas las comunidades que se autoidentifican como ‘afrocolombianas’; se hace evidente inclusive de manera simbólica en todos los ámbitos de su cotidianidad, y en todas sus manifestaciones artísticas, pues hace parte de un legado que jamás pudo cercenarse a pesar de las crudas condiciones del sistema esclavista. Por lo tanto, responde a un factor de resistencia insoslayable que se tejió a través de la música como mecanismo de comunicación y refugio, es decir, aunque a Colombia entraron muchas etnias africanas con distintos idiomas y costumbres, la necesidad de entablar redes de apoyo se manifestó también en los encuentros festivos, donde el tambor se convirtió en un elemento de remembranza y en lengua franca.

Al respecto, Friedemann establece que, sobre todo en la primera mitad del siglo XX, indígenas y afrodescendientes se decidieron a reafirmar sus raíces étnicas, influenciados por la corriente de conciencia histórica proveniente de Estados Unidos y Cuba, que proclamaba la necesidad de reconocer públicamente el origen y el sentimiento identitario, constituyéndose así en un proceso social que busca resignificar el valor cultural de la diáspora africana. En el caso de Colombia esto se consolidó para la Constituyente de 1991, en cuanto a que se hacía

urgente que se reconociera el legado ‘afrocolombiano’ en la conformación de la nación, para así adquirir reconocimiento jurídico.

2.2. El bullerengue: su llegada y arraigo en el Urabá

Particularmente sobre el origen del bullerengue, cabe anotar que hay muchísimas versiones, aunque todas aseguran que es parte del legado africano que llegó a esa zona de Colombia. Bermúdez declara que “(...) el chandé (de los conjuntos de bailes cantados, bullerengues y tamboras) (...) mantienen aún, descontextualizados, antiguos elementos de rituales funerarios y de fertilidad, así como estructuras musicales de origen africano.” (2001, p. 711). Por su parte, Friedemann argumenta que

Muchas de estas expresiones estéticas y otras han penetrado diversos ámbitos de distintas clases sociales imprimiendo especificidades a la personalidad cultural de varias regiones, situación que ha alcanzado a incidir en niveles nacionales. La cumbia, una danza de hombres y mujeres es una de ellas. También el bullerengue, el chandé y el mapalé dentro del gran horizonte de la música costeña. (2000, p. 124).

En la entrevista que le hice al maestro bullerengüero Emilsen Pacheco, uno de los máximos exponentes de este baile cantao en San Juan de Urabá, compositor, cantador y tambolero, que heredó de su familia, y más específicamente de su madre, la tradición, habló sobre su procedencia y transmisión:

- Paula: *Maestro, cuál cree usted que sea el origen del bullerengue, o sea, cómo llegó el bullerengue al Urabá?*
- Emilsen: *Mira, para mí el bullerengue, brinquen y salten, el bullerengue llegó de Bolívar. Bolívar surtió... donde se oiga un tambor de bullerengue lo surtió Bolívar.*
- Paula: *Y cómo entró?*
- Emilsen: *Habían chalupas, embarcaciones que llegaban por todas partes y ahí iban quedando la gente, unos buscando la tierra, y ahí se fueron quedando y ahí cada quien fue transmitiéndole el uno al otro¹¹.*

Por su parte, Ever de Jesús Suárez Coa, bailarín y cantador del grupo *Orgullo de Antioquia* de Arboletes, se ha encargado de conservar y difundir la tradición entre su propia familia, y a pesar de que en julio del 2016 se operó de nódulos en las cuerdas vocales, mantiene la alegría y la pasión por el bullerengue, sobre todo porque ha plantado una semilla en son de que se mantenga vivo. Con respecto al origen y la llegada del bullerengue al Urabá, narró:

- Paula: *Ever, tú qué me puedes contar acerca del origen del bullerengue en el Urabá? Cómo crees tú que llegó el bullerengue aquí a la región del Urabá?*
- Ever: *Bueno, el bullerengue propiamente es de África, porque es africano, lo trajeron los negros africanos. De ahí llegó a San Basilio de Palenque, a la isla Barú y todo eso, pero acá, hablo de mi municipio, el bullerengue acá en Arboletes, tengo entendido, los ancestros, que llegó por la playa, venía en una embarcación con una gente, con una familia, a mudarse y traían tambores porque venían... entonces lo trajeron aquí a Arboletes, ya de aquí de Arboletes se conformaron*

¹¹ Pacheco, E. (2017, 6 de enero), entrevistado por Zapata Calero, P. A, San Juan de Urabá, Urabá, Antioquia.

varias personas y hicieron ese grupo de bullerengue. Pero acá el bullerengue vino directamente por el mar, por la playa, en Arboletes. En otras partes han ido, no sé cómo han ido, han ido de diferentes formas¹².

El bullerengue, como categoría, es un baile cantao, y para comprenderlo, Manuel Antonio Pérez nos explica que

Dentro de los niveles de categorías de los bailes cantao's, en el Caribe de Colombia y otros sitios del país, se encuentran las siguientes expresiones: Pajarito - Son de Negro - Lumbalú - Chalupa - Congo - Fandango de lengua o «cantao» - Bullerengue; Zambapalo - Rosario cantao (chuana) - Tuna, (brincao) - Tambora () - Chandé - Berroche - Guacherna - Mapalé, Currulao y Son corrido - Aire de Puya - Maestranza Decimas - Rondas y Juegos cantao - Alabaos, Musidramas y un sinnúmero de danzas de relación, entre otros. (2014, p. 31)

Es difícil rastrear el surgimiento primario de este *baile cantao* que forma parte esencial del folclor caribeño, pues hay distintas teorías en torno a la esencia que inspiró su creación. Como las que dicen que fue un ritmo celebrado sólo por mujeres gestantes que se aislaban de las celebraciones y festejos para cuidarse antes del parto, y en ronda entonaban cantos para calmar las contracciones o el agotamiento propio de los últimos meses de preñez; por eso parte del baile es la simulación de masajear los senos y el vientre. También hay quienes siguen esta idea del bullerengue como ritual de fertilidad, pero para las niñas en edad de pubertad y menarquía. Por otro lado, hay quienes difieren de esas hipótesis, y dicen que en realidad nació entre los hombres pescadores, que en el puerto de Cartagena se congregaban para cantar y bailar. Por ejemplo, en el libro de Jorge Valencia Molina, *Notas del Caribe*, Rigoberto Ramírez cuenta que el bullerengue de Córdoba nació con la fundación de Puerto Escondido en 1884 gracias a una familia de hermanos –hombres– provenientes de Barú. Y que luego las voces masculinas fueron reemplazadas por mujeres (2004, pp. 114-115).

Inclusive entre sus cultores hay diferentes historias sobre su origen, siempre con una gran urgencia por mantener y transmitir la tradición para que no muera con las matronas más ancianas. Por ejemplo, la cantadora de la agrupación *Palmeras de Urabá*, Darlina Sáenz, hija de la difunta reina del bullerengue en Necoclí, Eloísa Garcés, habló específicamente del origen del bullerengue para celebrar la vida, para dar serenatas en las casas. Aquella tarde en que pudimos conversar y reír bajo el abrasador sol necoclíceño, me dijo:

- Paula: *Tú sabes algo del origen del bullerengue, de cómo llegó acá, cómo se transmitió...?*
 - Darlina: *No, mi madre siempre ella nos comentaba siempre de respecto de cuando el bullerengue llegó, empezó que el bullerengue era callejero, serenata que colocaban a mujeres que en parte decían que una mujer dio a luz, le iban a colocar una serenata a la puerta de la casa, entonces ahí fue a'onde el bullerengue empezó a conocerse también por medio de eso. De que si Ana Garcés estaba ahí mismo "vamos pa'donde Ana a ponerle una serenata, si Darlina..."*

¹² Suárez Coa, E. (2017, 7 de enero), entrevistado por Zapata Calero, P. A., Arboletes, Urabá, Antioquia.

*ahí mismo iban a 'onde mí a ponerme una serenata cuando ya uno tenía ese bebé, como dicen hoy en día. Y así que por medio de eso, también, una parte ahí se fue también conociendo esa tradición*¹³.

No obstante, la mayoría de teorías están de acuerdo en que en el bullerengue está retratada la resistencia de los cimarrones, pero destaca sobre todo el poder transculturador de las mujeres que fueron sus cultoras primigenias. Bajo la presión a la que fueron sometidas durante la época de la esclavitud, lograron encontrar refugios para compartir entre ellas, en relación con sus procesos hormonales, en especial para la menarquía de las adolescentes, e incluso para las parturientas y su puerperio; recurrieron a ritos ancestrales de percusión, canto y palmoteo, cuya danza buscaba calmar sus dolores y celebrar la fecundidad y la vida, por encima de la opresión y la muerte impuestas por el régimen colonial. Aunque poco a poco se fueron involucrando hombres a estas rondas musicodancísticas, las cantaoras son las portadoras de esa memoria ancestral: en su comunidad se reconocen como líderes y gestoras de cultura y arte:

“(...) la rebelión (...) dibujó un perfil de autonomía colectiva y propició una convivencia de tú a tú, sin jerarquías y con autoridades como el maestro de música, la cantadora de bullerengue, la oficiante del lumbalú el maestro de tambores sagrados, la maestra de escuela, la abuela, el abuelo, y la “cha” –la tía abuela–.” (Guerrero, 2009, p. 379)

Es así que su memoria ancestral las acompañó en territorio americano para construir un imaginario con el que identificaron su ideal de libertad, cosificándolo en sus lenguas vernáculas, en sus mitos fundacionales, en su cultura creolizada, con base en un pasado histórico común, hasta construir un arte popular. Se convirtieron así en las protectoras y portadoras principales de tales legados; inclusive hoy en día se las considera matronas culturales.

Pareciera una ironía que son justamente las mujeres quienes más impacto reciben en el trasegar de las guerras, pues sus cuerpos son botín y soporte de los más crudos dolores al ser madres, esposas e hijas de los combatientes, e incluso porque en búsqueda de equivalencia se enlistan en filas guerrilleras donde también se convierten en blanco predilecto de exterminio y violación. Es indudable la relevancia del rol que cumplen como sostén social, y para el caso del bullerengue son también las lideresas culturales que más destacan en su apuesta cultural y artística.

¹³ Sáenz, D. (2017, 5 de enero), entrevistada por Zapata Calero, P. A, Necoclí, Urabá, Antioquia.

Por supuesto el Urabá no es una excepción: las cantaoras de este baile cantao han sido también víctimas del conflicto armado, y cabe asegurar que la potencia de su voz, de sus letras y su danza, es fiel reflejo de la fortaleza que han cultivado gracias a la tradición bullerenguera como resistencia y resiliencia: “(...) las mujeres cantadoras tienen un reconocimiento político en sus comunidades (lideran procesos culturales y artísticos) y ejercen un liderazgo casi natural, con su canto y la difusión de la tradición, se visibilizan en la comunidad política como portadoras legítimas de su saber ancestral heredado de la tradición.” (Tovar, p. 71, 2012)

Como ya se ha dicho, la idea de un origen puro en las sociedades afrocaribeñas es un imposible pues en realidad está dotado de reinenciones, e incluso llega a ser difuso debido a que se sustenta en sus tradiciones orales. Su germen africano es la única certeza. Con la llegada a América, la experiencia de los africanos y sus descendientes fue aún más rica a nivel cultural de lo que fue en sus lugares de procedencia, puesto que se fundamentó en una mezcla arbitraria de orígenes étnicos que vinieron a reintegrarse configurando nuevas costumbres mixturadas. Rafael Díaz explica que “(...) la esclavización en África, los pormenores del tránsito desde el interior hacia la costa, el embarque y la travesía del Atlántico no sólo alteraron o modificaron las identidades comunitarias, sino que generaron nuevos procesos de reintegración o reinención de lo étnico.” (2003, p. 226)

El bullerengue se manifiesta en el formato de rueda en que se congregan sus cultores (se ubican circularmente tamboleros, cantaora o cantaor, respondonas o coristas, en torno a los bailaores), en el canto responsorial con pregón de la cantaora o cantaor (que es plena manifestación del valor insondable de la *oralidad*, siendo ésta la voz cantada de la palabra), en la respuesta y las palmas de las respondonas, en sus ritmos sincopados y sinuosos con instrumentos percutivos (llamador, alegre, maracón, totumas), y en su danza sensual que discurre según el aire bullerengüero, que depende de la influencia indígena, africana y/o europea en su rítmica. Dichos aires varían también de acuerdo con la ubicación geográfica. Sin embargo, es sabido que los aires urabaenses son mucho más alegres que los de otras regiones como Córdoba y Bolívar. Como lo expresó en entrevista Roberto Simanca Zúñiga, actual corista, percusionista del guasá, bailador y exdirector de la agrupación *Palmeras de Urabá*, esposo de Ana Garcés Medina, quien me habló sobre las diferencias del bullerengue urabaense con respecto al bullerengue cordobés o de Bolívar:

- Paula: *Me parece importantísima la misión que están emprendiendo ustedes aquí en Necoclí, y la última pregunta que quiero hacerte es precisamente eso, sobre Necoclí: por qué consideras tú que el bullerengue del Urabá es diferente, más allá del ritmo, al bullerengue de Córdoba, al bullerengue de Bolívar? Qué crees tú que es importante y por qué Palmeras de Urabá está llevando en este momento la batuta de un bullerengue importante y valioso para el folclor de Colombia?*

- Roberto: *Porque a pesar de que somos costeños, porque nosotros somos costeños, Antioquia tiene costa y en esa costa está Necoclí, tenemos 95km de playa, cierto? Nos diferenciamos por las composiciones y en la forma de interpretarlas, de sentirlas, las sentimos diferente, hacemos lo mismo, pero con un sentido diferente en el momento de interpretar las canciones, si?*

- Paula: *Y cuál es la diferencia?*

- Roberto: *Por ejemplo los ritmos, por ejemplo el bullerengue sentao en María la Baja se hace más lento, acá nosotros lo hacemos un poquito más contentico, cierto Jorge? Nos diferenciamos en esas cositas así, cosas pequeñas, pero que se notan, nosotros lo hacemos de una forma más sabrosita, tú me entiendes?*

- Paula: *Más alegre.*

- Roberto: *Eso, más alegre*¹⁴.

Dichos aires son el Bullerengue Sentao, el Bullerengue Chalupa, y el Fandango, que algunos llaman Fandango de Lenguas; aunque hay estudios que declaran que el Fandango de Lenguas es el cántaro rítmico de donde han nacido los bailes cantaos del Caribe, como el de Enrique Luis Muñoz Vélez:

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.” (Muñoz, 2003, p. 1). “(...) el fandango de lengua devenido por sus toques característicos en bullerengue. (...) La voz y la percusión somática fue fundamental en la organización musical de los fandangos de lenguas.” (p. 49)

En su poética manera de hablar, Fernando Ñungo, actual director de la Casa de la Cultura de Necoclí, quien fue también director de *Palmeras de Urabá*, teatrero, poeta, compositor y cantador bullerenguero, me contó en el balcón de su casa, en una fresca noche, sobre la diferencia del bullerengue urabaense en relación con los aires de Bolívar y Córdoba:

- Paula: *Ok, Fernando, me puedes contar un poco de la particularidad del bullerengue urabaense?*

- Fernando: *Bueno, hay que saber una cuestión y es que la cumbia, la cumbia cartagenera se diferencia de la cumbia barranquillera, de la cenaguera y de la de Plato, por la cadencia, verdad? Las mujeres mueven, unas, en ciertas regiones mueven la cadera en forma circular, otras hacen un pase que es un pie persigue al otro, y así se van diferenciando, pero no deja de ser Cumbia porque es el mismo compás, el mismo són. Eso pasa con el bullerengue urabaense, nosotros en todo tenemos más cadencia, cuando hacemos Mapalé lo hacemos un poquito más rápido, cuando hacemos Abozao, en danza, entonces lo hacemos mucho más rápido, abozamos, según el término, abozamos mucho más rápido, y el bullerengue lo hacemos mucho más alegre, creo que la diferencia es que somos más alegres, más o menos nuestro bullerengue está como el de María la Baja, un poquito, no? En la alegría y en la picardía del bailador, de la bailadora, del tambolero, sin desmeritar que son nuestras raíces netamente cartageneras, no? Entonces, ahora yo creo que el impacto del bullerengue de Urabá en el país son sus letras, estamos con letras pegajosas, jocosas, cuando se trata de bullerengue asentao hay mucho sentimiento, hay una*

¹⁴ Simanca Zúñiga, R. (2017, 5 de enero), entrevistado por Zapata Calero, P. A, Necoclí, Urabá, Antioquia.

buena construcción musical, entonces yo diría que hacemos la diferencia, y lo otro es que hay muchos grupos, entonces es muy competido, y como Urabá está tan cercano municipio con municipio, entonces nos encontramos y se compite mucho, los mejores tamboreros del país quieren venir aquí a ver cómo es la cuestión y pasan temporadas acá intercambiando. Bueno, entonces sí se vive mucho, se vive mucho el bullerengue acá, y en cambio por ejemplo tú ves que por ejemplo para la costa es muy distante María la Baja de Puerto, y de Ciénaga de Oro, inclusive son diferentes departamentos, y nosotros tenemos la oportunidad de estar en un sólo golfo y compartir mucho, entonces se evidencia mucho, a veces nosotros acá, “vamos a sacar los tarros...”, entonces sacamos los tarros y nos vamos pa’la playa, y bullerenguíamos, y eso lo hacemos cada quince días, cada que se nos viene el gusto de hacerlo, lo hacemos¹⁵.

El caso es que las variaciones rítmicas de los fandangos de lenguas se abrieron espacio en la musicalidad afroamericana justamente ante la represión colonial: como no había instrumentos, el instrumento fue el cuerpo, la lengua, la voz y la memoria milenaria. Luego se idearon la manera de construir instrumentos con los materiales que hallaban en el nuevo territorio, y así nació tiempo después el Tambor Alegre que canta con su timbre, y tuvo que surgir también el Tambor Llamador, que es el que llama al bunde, marcando el contratiempo, dándole al bullerengue su cadencia sincopada (“pa’traseada”). Además, sus letras tienen la magia de la narración oral: son relatos de la cotidianidad, poesías catárticas de tensiones sociales, que acompañan las experiencias y recuerdos de las comunidades, portadoras de memorias, imaginarios y olvidos, que inclusive recurren a la improvisación.

Fueron los cimarrones quienes se reunieron en los palenques para hacer del bunde y el fandango un festejo por la libertad que ellos mismos se otorgaron. Rafael Díaz, sobre el fandango y el bunde, anuncia que

Los espacios lúdicos fueron conquistas que resultaron de la resistencia de los esclavos. Los patios traseros de las casas fueron los espacios «luiberados» [sic.] por los esclavos para sus bailes y celebraciones. Allí se reunían para celebrar sus bundes y fandangos.” (Díaz, 2011, p. 235) “En las postrimerías del siglo XVIII, en diversas provincias de la Nueva Granada se ejecutaban bailes populares como bundes y fandangos en circunstancias preferentemente, aunque no exclusivamente, nocturnas, con la más abigarrada concurrencia de todos los espectros sociales y raciales.” (p. 245)

Allí nacieron muchísimos de los bailes y cantos que hoy en día hacen parte de nuestro folclor. En la región del Canal del Dique, al norte de Bolívar, justo en San Jacinto, en San Basilio, en los Montes de María, se halla el eje generador del bullerengue: “Se tiene información que grupos considerables de pobladores de la Isla de Barú se establecieron en el Urabá, tanto que en algunos municipios como en Turbo y alrededores, conmemoran las fiestas de independencia de Cartagena.” (Tovar, 2012, p. 81) Además, “(...) el Palenque de San Basilio logró que se reconociera su autodeterminación. Esto se debió al carácter político de sus

¹⁵ Ñungo, F. (2017, 4 de enero), entrevistado por Zapata Calero, P. A, Necoclí, Urabá, Antioquia.

negociaciones y a su persistencia como territorio de paz. (...) En la tradición oral de la región está recogida la imagen de los cimarrones nadando en las ciénagas como una estrategia militar que les permita hacer frente a los amos y a las autoridades.” (Guerrero, 2009, p. 365)

El nacimiento de los palenques se dio por la necesidad de resguardarse de las autoridades coloniales: una auténtica estrategia de libertad. La protección se hacía con lo que la naturaleza proveyera, y conforme se iba arraigando la custodia cimarrona, se iban constituyendo en pueblos libertarios, autárquicos y de paz, aunque siempre defendiéndose del ataque colonial. Fortalecidos en solidaridad y autonomía de identidad.

Puesto que en los palenques se agruparon las familias de los fundadores –que dentro de ellos eran ‘palenqueros’, y fuera de sus fronteras eran ‘cimarrones’–, siempre fueron importantes los apellidos que distinguían a las dinastías. Esto se heredó en las agrupaciones bullerengueras que siguen usando esa tradición dinástica para representar el legado musical de sus antepasados. Es así que, tanto las cantaoras y cantaores, como los tamboleros, adquieren prestigio si cantan perpetuando el honor de su apellido. De ahí que la oralitura manifiesta en sus letras sea transmitida de generación en generación como un tesoro que mantiene viva la tradición: “La memoria ancestral le confiere a la palabra oral un carácter sagrado que le imprime la certeza de la veracidad.” (Guerrero, 2009, p. 381)

Fernando Ñungo también me habló sobre la importancia de la tradición dinástica en esta cultura musical:

- Paula: *Y la tradición que pasa de generación en generación y que hoy en día, tú me contabas, que la están sembrando en los niños, tú crees que es también un... más allá de salvaguardar esa tradición, también será un mecanismo para salvar a los niños de que entren en dinámicas de conflicto, de odios...?*

- Fernando: *Bueno, yo creo que desgraciadamente los odios son más fuertes que los amores en esta tierra de los vientos, pero lo que se mira es el linaje, “ah, que ese es de raza bullerenguera, ah entonces...” es como el linaje, como los purasangre, como los toros purasangre, como los caballos purasangre, entonces acá uno oye mucho “ah, ese pelao tiene que bailar porque la mamá era bullerenguera”, y entonces se ve mucho el linaje, la dinastía, es lo que es en el Valledupar el linaje, la dinastía vallenata, no? los Zuleta... aquí se guarda también eso. “Ah, es que ese es Díaz, es que es Cuello, ese es un bullerenguer”, no todas las familias son bullerengueras¹⁶.*

Lo mismo hizo Ever Suárez Coa contando su propia historia como cultor. Conoció el bullerengue a los cinco años a través de su hermano Freddy. Cuando las matronas de la región fueron muriendo, él comprendió que le correspondía mantenerlo vivo, incluso

¹⁶ Ñungo, F. (2017, 4 de enero), entrevistado por Zapata Calero, P. A, Necoclí, Urabá, Antioquia.

involucrando a su propia familia en su cultura. Sobre la responsabilidad de dicha tarea de difusión y conservación, me contó en su casa una tarde en Arboletes:

- Paula: *Bueno, me decías que anteriormente a los muchachos, a los niños, no les interesaba tanto el bullerengue, pero que últimamente ya han ido entusiasmándose con el bullerengue. Tú crees que esa es la forma de mantener la tradición viva?*

- Ever: *Pues claro, esa es la forma de mantenerla viva y también hay que hacer semilleros, visitar las escuelas educativas, y convocarle a la gente que el bullerengue no era como lo tenían en mal concepto, que era de bebedores de ron, que era de brujos... no, el bullerengue es una tradición tradicional muy bonita que da respeto, no es todo el mundo que baila bullerengue, pero el que sabe bailar bullerengue sabe una tradición bonita y sabe qué está haciendo porque el bullerengue... la forma de expresar el baile del bullerengue es muy bonita y muy linda, y yo recomiendo de que esa tradición no se deje perder, por lo menos yo vea que yo... el único que era bullerenguero era un hermano mío y yo, pero él se fue y dejó el bullerengue solo y yo seguí con mi bullerengue, y ahí metí a mis sobrinos y metí mi hermana, mi mamá, y todo eso, y ahí estamos haciendo bullerengue¹⁷.*

Por otro lado, Juan Sebastián Rojas dice que hay evidencias que corroboran la historia de que San Pedro Claver, en el siglo XVII, le permitía a los esclavizados hacer reuniones esporádicas para que cantaran y percutieran luego de las jornadas extenuantes de trabajo forzado. En ellas se hacía manifiesto el sentido mítico-ritual que conservaron, incluso a pesar de la evangelización europea. La música y la danza les permitían hacer catarsis del dolor y la impotencia que sufrían con la represión esclavista.

Y aunque en 1760 se prohibieron las reuniones festivas de esclavizados, pues a los ojos del clero eran indecentes y lascivas, el sincretismo religioso y pagano dio paso a la creación de las fiestas patronales. Santos patronos como la Virgen de la Candelaria (que además es negra) se convirtieron en pretexto para la celebración de los afrodescendientes, con la promesa de convertirse al Cristianismo:

“(...) la sociedad colonial se caracterizó en gran parte por la riqueza de su vida festiva y por sus iniciativas de crear momentos y espacios de ocio. Tanto los establecidos del mundo colonial—funcionarios, encomenderos, mineros, hacendados y grandes comerciantes—como los marginados y oprimidos por el esclavismo y la rígida estructura de castas—esclavos negros y mulatos, indios, mestizos y blancos pobres—podían disfrutar, cada quien a su modo, de festividades en las que los sentidos corporales obedecían a los mandatos de los ritmos musicales, fueran europeos o africanos o, más comúnmente, una combinación de estos y las tradiciones rítmicas prehispánicas.” (Jiménez, 2009, p. 511)

De esa manera, algunos esclavizados alternaron sus labores con la música, y sus interpretaciones también se turnaban entre la eclesiástica y la pagana en los espontáneos fandangos y bundes; fue por eso que los músicos llegaron a gozar de prestigio dentro de la sociedad colonial, pues jugaban un rol vital en la vida festiva de las comunidades. “Aparte de ayudar a la celebración de la liturgia y en los procesos de culto divino, la música también se

¹⁷ Suárez Coa, E. (2017, 7 de enero), entrevistado por Zapata Calero, P. A, Arboletes, Urabá, Antioquia.

consideraba un componente atractivo que podía hacer que la gente hallara más gusto en asistir a la misa.” (Ibidem, p. 519)

También es sumamente relevante el hecho de que estas ‘juntas’ eran interétnicas, “Así, negros, mulatos, indios y blancos pobres compartían sin recelos los espacios de ocio y galanteo, donde la música, el aguardiente y la chicha se mezclaban con las habilidades del cuerpo para encender los fandangos y bundes que animaban las celebraciones (...)” (Ibidem, p. 515)

Los cultores del bullerengue, desde sus orígenes, también han tenido la facultad de ser juglares, es decir, de ir en procesión por las calles y pueblos comunicando noticias de sus lugares de procedencia o de sus cotidianidades, y a esa comparsa de músicos itinerantes también se le denomina ‘fandango’ (paseado). Esto traduce que, si bien en su formato de rueda bullerenguera, si bien en recorridos, e inclusive en tarimas y festivales, el bullerengue es y ha sido en sí mismo un lenguaje de lamentos y alegrías que posibilita la catarsis ritual a través de la fiesta.

El bullerengue surgió como necesidad de remembranza para la comunicación abierta con los muertos y con las sombras de los ancestros; a pesar de la complejidad de las relaciones humanas en la sociedad esclavista, el sincretismo de creencias y lenguas le dio un nuevo significado a la vida en comunidad. De ahí que sea un *baile cantao* colectivo: paralelamente al proceso cultural, se fueron asentando los palenques sobrevivientes, y sus cultores y juglares se fueron dispersando por el territorio caribeño llevando el bullerengue a algunos de sus rincones, escapando del miedo y el silencio.

La resistencia negra ha sido característica en la conformación social de sus pueblos asentados en América, que encontraron en los espacios festivos y clandestinos la forma de apropiarse del territorio, sobre todo bajo el manto oscuro de la noche, ya que era el momento idóneo para el estímulo de las pasiones corporales y los deseos escapistas de los esclavos, por lo que las autoridades coloniales imponían toques de queda, y prohibían reuniones y fiestas, escudándose en su moralidad, para establecer control salvo en las esferas de la élite que sí podían tener bailes nocturnos.

Para el siglo XVII surgieron los palenques en los que se organizaron comunitariamente los cimarrones, con su propia estructura política alternativa a la imperante. Allí hablaban sus lenguas, bajo sus propias leyes en defensa de su vida, libertad y autonomía. La rigidez del régimen esclavista se vio burlada por las fugas y fisuras que buscaban quebrantarlo. Además, el carácter colectivo de estas estructuras sociales, ilegales para el sistema esclavista, pero legítimas para ellos mismos, se fundamentó en el anonimato conferido por la necesidad de pensarse en comunidad, en unión, justo en lugares secretos, apartados de la presencia de los colonos, en las periferias de los arcabucos, en donde reconstruían su dignidad. Rafael Díaz explica que

Los espacios lúdicos como el juego y el baile, o las mismas festividades sacras, constituyeron ocasiones para traspasar, en el ritmo fugaz pero circular del tiempo, las fronteras sociales y culturales e, incluso, para burlar, en los espacios más recónditos e incluso públicos, las disposiciones jurídicas que prohibían o regulaban determinadas manifestaciones culturales. (...) Los escenarios de carnaval, fiestas -religiosas, profanas- máscaras y disfraces referencian terrenos de producción cultural donde básicamente la simulación potencia la libertad y el frenesí individual y colectivo ante los órdenes impuestos. (2003, pp. 220-222)

Al ser comunidades marginadas históricamente, se creó en torno a ellas un código cultural despectivo, incluso hasta nuestra actualidad, donde aún hay personas que se refieren a la afrocolombianidad con menosprecio, y ello también hace parte de la configuración de sus culturas. Al respecto, es plausible citar a Zygmunt Bauman cuando propone que “Los nombres asignados a los marginales fluctúan de una época a otra, de una sociedad a otra, y reflejan selecciones históricas de conceptos e imágenes típicos de un código cultural dado en un momento determinado.” (2002, p. 275) Es así que la marginalidad de los cimarrones se constituyó como un principio de libertad insoportable para la Colonia, pues cuestionó y quebrantó su sistema de imposiciones represoras e invasivas, desmoronando poco a poco una estructura económica que les aseguraba el estatus de dominantes. Según palabras de Bauman, el gran “pecado” de los excluidos,

(...) radica en su inclinación hacia preguntas raras que no se formulan las personas «normales», poniendo en duda distinciones que para la gente «ordinaria» son atributos del propio universo, más que su particular visión del mundo. No es sólo que la simple existencia del Extraño empañe la codiciada claridad de la división entre ellos y nosotros, sino que por si no tuviese bastante con su primer crimen, el Extraño se convierte, le guste o no, en el epicentro de un terremoto total, ya que tiende a desafiar todas las distinciones que soportan el mundo inteligible. La palabra «extraño» se transforma en el nombre para un tipo de conducta más que para una clase de estatus existencial.” (pp. 277-278)

Ahora, dicha conducta de consolidar la libertad mediante la fuga y la creación de palenques, despertó en el sistema esclavista medidas prohibicionistas sumamente rígidas; sin embargo, el anhelo por la libertad y la naturaleza festiva de los negros, no pudieron mitigarse.

Siendo Cartagena el eje económico y administrativo del Litoral Atlántico, puerto principal por donde llegaban los esclavizados africanos a territorio neogranadino, para el siglo XVII tenía ya una población negra importante, y por supuesto un ambiente festivo destacable:

(...) la letra, un canto a la libertad, entonada como un lamento ancestral, nos dice: <A Cartagena llegaban/ Veleros engalanados/ Llevando entre sus bodegas/ a los negros encadenados/ algunos tuvieron suerte/ Y corrieron monte «aentro»/ Donde está su refugio/ Hoy es el pueblo de Palenque> Es la fiesta del Puerto. Es el Bullerengue. Son los tambores que se prenden como recuerdos al corazón de la gente. (Ramírez, citado en Valencia, 2004, p. 113)

Así llegó el bullerengue a Urabá desde esos parajes festivos; la resistencia de los indígenas nativos de la zona del Urabá, posibilitó que la presencia colonial fuera tardía. No obstante, en el siglo XVIII se convirtió en paso obligado para el comercio cartaginense, en especial por la desembocadura del río Atrato al mar Caribe, y así se consolidó el influjo cultural que trajo consigo la llegada del bullerengue a Turbo, San Juan de Urabá, Arboletes y Necoclí, entre otros municipios donde ha ido decayendo su influencia folclórica. Ya a principios del siglo XX, tras la pérdida de Panamá, al haber pasado el Urabá a ser parte territorial de Antioquia, aumentó su relevancia comercial, por ende su comunicación con el resto del país, como ya fue explicado en el primer capítulo de esta monografía.

Simultáneo a la construcción de la Carretera al Mar desde Medellín, la consolidación nacional se sirvió de la música como pilar del folclor para cultivar el sentimiento nacionalista tan necesario para el proyecto homogeneizador de los gobernantes. En el globalizado mundo de hoy en día es plausible asegurar que los proyectos nacionalistas, aunque siguen siendo vigentes, están llamados a un quiebre progresivo, por lo que sus postulados se han venido sirviendo de lo que en su conformación rechazaron, es decir, de las comunidades minoritarias:

Hoy, las tan vilipendiadas comunidades naturales de origen, «locales» y necesariamente *menores que el Estado-nación*, descritas en tiempos por la propaganda modernizante como provincianas, estancadas, plagadas de prejuicios, opresivas y embrutecedoras, antiguo blanco de las cruzadas culturales emprendidas en nombre de las «elecciones significativas», son contempladas con esperanza como las ejecutoras de confianza de esas elecciones funcionales, libres de los caprichos del azar y saturadas de significación, cuyo advenimiento el Estado-nación y la cultura nacional no pudieron propiciar, cosechando un espantoso fracaso. (Bauman, 2002, p. 67)

Dichas comunidades minoritarias, en el caso de los afrodescendientes llegados al Urabá gracias a la instalación de la agroindustria, fueron la mano de obra que imprimió a las duras jornadas en los bastos cultivos la necesidad de expresar mediante el canto la fortaleza y la resistencia tan propia de sus culturas (cantos de trabajo o cantos campesinos). Esos cantos

fueron perfilando el aclamado folclor que hoy en día alimenta el concepto de ‘nación y patriotismo’.

Como un paréntesis, de acuerdo con lo anterior, quiero citar las palabras de Ana Garcés Medina, compositora y bailadora de la agrupación *Palmeras de Urabá*, hermana de Eloísa Garcés, que en una calurosa tarde necoclícea, en el frontis de su casa, me contó sobre sus labores campesinas antes de ser desplazada. Se evidencia en sus palabras el amor por el trabajo con la tierra, y se entrevé la importancia del banano y el plátano en la economía de la región:

- Paula: *Y en el campo qué hacías? Eras campesina...*

- Ana: *Sí, claro. Yo sé desmachar plátano, teníamos plataneras y era desmachadora porque yo hice un curso de desmache. Sí, aguapartar el pullón que es de agua con el que es el positivo que va hasta el racimo, entonces el pullón de agua que dicen que es orejón, eso se saca y se deja ahí, se deja una mata'e plátano patagallina, una mata pa'llá, tra pa'cá, otra pa'cá, y a cada mata se le deja su hijito. Eso se desencocora esa mata'e plátano ahí y echa su racimo bien grande. También tiraba buena pala haciendo canales. De aquí donde usted me ve yo soy de hacha y machete, yo soy...*

- Paula: *De la tierra.*

- Ana: *Sí, yo por nada me frunzo. No me muero del hambre. Por floja no. Lo que me toque hacer, hago¹⁸.*

Desde 1920 se empezó a tener en cuenta la música con raíces africanas, sobre todo la proveniente de la Costa Atlántica. La atención académica se enfocó en las tradiciones musicales caribeñas que entonces empezaron a hacerse populares, tanto en los medios de comunicación de radio y fonografía, como en la literatura costumbrista: el proyecto cohesionador empezó a dar frutos cuando las músicas costeñas se nacionalizaron, e incluso cuando se academizaron.

Desde entonces ha interesado a académicos, investigadores, turistas, y artistas en general, todos los componentes que hacen del bullerengue una cultura musical que abraza varias de las manifestaciones de la africanía colombiana.

Por ejemplo, Jorge Luis Pérez Álvarez, cultor bullerenguero a quien tengo el gusto de conocer, ha incorporado a sus estudios en Educación Artística el influjo que este baile cantao le ha heredado tras varios años de celebrarlo en su pueblo natal (Necoclí), llevándolo más allá de las fronteras nacionales para darlo a conocer en ámbitos culturales y pedagógicos que tanto valoran el folclor de Colombia. Conversando en las playas necoclíceñas me comentó

¹⁸ Garcés Medina, A. (2017, 5 de enero), entrevistada por Zapata Calero, P. A, Necoclí, Urabá, Antioquia.

sobre la importancia de difundirlo a través de la educación, para que los niños, niñas y jóvenes puedan disfrutar y difundir la tradición de sus abuelos y abuelas, reafirmando su identidad a través del arte, en especial para hacerle frente a la violencia del conflicto armado y del pasado esclavista. En uno de sus trabajos universitarios, junto a su equipo de trabajo, declaran:

Los pueblos afrodescendientes se han caracterizado por su fortaleza y resistencia a lo largo de la historia, no obstante el Afrodescendiente es un ser nostálgico por la lejanía de su patria, sufrido por el yugo de la esclavitud, y festivo por naturaleza, todos estos elementos contradictorios se fusionan en sus expresiones artísticas formando un cúmulo de sensaciones y manifestaciones muy particulares. El Bullerengue, ejemplo latente, contiene en sus ritmos o aires cada uno de estos elementos. (2015, p. 12)

Y a pesar de la dificultad de definir el origen del bullerengue –tal como se explicó–, saber que su llegada al Urabá se debió a la trashumancia de laborantes de la tierra en función de la promisoría industria agrícola, nos remite de nuevo a la importancia de los juglares en cuanto a portadores de la tradición cantada. Desde el bajo Magdalena y el Canal del Dique, llevaron hacia el Darién esta cultura colomboaficana que encajó perfectamente en las condiciones de vida de este inhóspito territorio signado por una violencia que también debía ser resistida con arte. A los juglares siempre se les ha comparado con los *griots* africanos, portadores de la sapiencia de las comunidades, difusores de sus narrativas y experiencias, siempre se han valido de la oralidad y la memoria para llevar las tradiciones más allá de las fronteras territoriales, transmitiéndolas, además, de generación en generación a sus descendientes. Alex Haley, en la novela histórica *Raíces*, dice de ellos:

Hoy se dice, con exactitud, que cuando muere un *griot* es como si se quemara una biblioteca. Los *griots* simbolizan el hecho de que la herencia humana se remonta a un lugar, y a un tiempo, en que no existía la escritura. Por eso, los recuerdos de los ancianos constituyeron el único vehículo para la transformación de las primeras historias de la humanidad..., para que todos nosotros sepamos quiénes somos. (1984, p. 7)

También Roberto Simanca, en la entrevista me contó lo que sabe sobre el origen del bullerengue y su llegada al Urabá. Sin titubear dijo:

- Paula: *Y bueno, ahora cuéntame del origen del bullerengue. Tú qué sabes de eso?*
 - Roberto: *El origen... bueno, tú sabes, ya eso es algo que ya todo el mundo ya sabe. El bullerengue entró por aquí por Cartagena, cuando el comercio de los esclavos. Luego se vino expandiendo acá a la región, vino ahí a Puerto Escondido, Arboletes, San Juan, Necoclí, y Turbo, Necoclí, y así lo hemos sostenido. Claro, a María la Baja también. Aunque ha sido muy fuerte, y ya se hace bullerengue en Bogotá, en Medellín, me entiendes? Pero qué pasa, que cada quien... hay pocas diferencias en las formas de interpretación, por ejemplo en María la Baja los ritmos se interpretan diferente a como se interpretan en Puerto Escondido y acá en nuestra zona del Urabá. Diferentes a la región, si me entiendes?*¹⁹

¹⁹ Simanca Zúñiga, R. (2017, 5 de enero), entrevistado por Zapata Calero, P. A, Necoclí, Urabá, Antioquia.

Manuel Antonio Pérez argumenta que el bullerengue es la génesis del folclor colombiano, la matriz rítmica de los ritmos caribeños, pues contiene en su complejidad la conexión entre el poder transformador de la palabra contenida y transmitida por los juglares, la capacidad comunicativa de la expresión integral de la memoria, el cuerpo, la mente, el espíritu, y la voz instrumental del ritmo percutido. Sugiere estudiarlo en conjunto, como una unidad armónica y ritual que nos ha sido heredada desde África, y que en su simbología denota la cosmovisión étnica de los afrodescendientes.

Por ejemplo, con Jorge Luis Pérez Álvarez, luego de haberlo conocido en Buenos Aires, Argentina, en una rueda bullerenguera con la agrupación *Són del Arroyo*, conversamos en entrevista en una de las playas del golfo casi tres años después, rodeados de sus compañeros bullerengueros, y sobre el origen del bullerengue y la inspiración para sus letras, me dijo:

- Jorge: Sí porque la historia dice que anteriormente el bullerengue le cantaba a lo que era el dolor. Cuando los primeros afros llegaron aquí a América, le cantaban al dolor. ¿Por qué? Porque eran esclavos, pero después de que ya hubo liberación ya no tenían por qué cantarle al dolor, tenían que cantarle a la cotidianidad, a la vida, el campo, a que si corté ese palo, a que si voy canaletiando, a que soy pescador; se le puede cantar a cualquier cosa, me entiendes? Y ahora ya es más jolgorio, desde esa época fue un poco más jolgorio²⁰.

Ejemplo territorial de este influjo es Chucunate, insigne de la resistencia negra en Urabá, fue el primer barrio popular turbeño, formado por afrodescendientes que venían de Cartagena, Chocó y Panamá. En la ribera del río homónimo se dedicaron a la agricultura, la pesca, el trueque, siempre estigmatizados y hoy en día sumidos en la pobreza económica. Se le adjudica a este caserío ser el epicentro del nacimiento del bullerengue urabaense; de hecho varios de sus intérpretes viven allí. El bullerengue de este lugar ha sido proclamado como Patrimonio Afrocultural, y esto es gracias a la cantidad de dinastías que han diseminado su legado.

Sin duda siguen siendo las matronas cantaoras las que han mantenido vivo el bullerengue a pesar de las adversidades por las que atraviesan sus comunidades. Su memoria y su sabiduría las han llevado a ser el cántaro de lo ancestral.

Todo esto nos lleva a deducir que la inclemente violencia que ha azotado al Golfo y sus gentes, ha devenido –contradictoriamente– en el surgimiento de fugas culturales que no son más que la cristalización de una resistencia insondable. Por ejemplo, Urabá es también uno de

²⁰ Pérez Álvarez, J.L (2017, 5 de enero), entrevistado por Zapata Calero, P.A, Necoclí, Urabá, Antioquia.

los territorios con mayores índices de desplazamiento forzado en la historia del país, como también hemos analizado. Dicho fenómeno genera problemáticas sociales que van desde la exclusión, hasta el hacinamiento, y por supuesto recrudece la disputa por la propiedad territorial, y la ausencia de significantes identitarios y culturales. Lo irónico del asunto es que no se puede desconocer que el desplazamiento ha concentrado a personas provenientes de variados territorios, lo que los ha obligado a reproducir sus costumbres y tradiciones en aras de recordar, y ello ha generado diversidad cultural, fusión de elementos artísticos y sociales que germinan a pesar de la vulneración a la integridad física y a la libertad, producto de la guerra. Esto mismo sucedió con la llegada de africanos a territorio americano, pues tuvieron que dialogar con un mundo/otro habitado por indígenas y dominado por europeos, ante lo que estimularon creaciones que les permitieron sobrellevar las crudas circunstancias de la esclavitud, y donde la palabra y su puesta en escena se hicieron indispensables, tanto como el lenguaje corporal, ante lo que resultaron narrativas con rico sustrato ancestral, que relatan aún hoy en día sobre cosmovisiones, genealogías, nostalgias, sabidurías.

De manera que tal fusión cultural es el sustento esencial para la reconstrucción de la memoria histórica que, a su vez, propende a la unión y a la inclusión social. Es la puntada vital del tejido de resistencia contra la impunidad y el olvido. Este asunto será desarrollado en el próximo capítulo. Sin embargo, cabe asegurar que la recuperación cultural mantiene las tradiciones que posibilitan la tramitación de los duelos, y el trabajo con la memoria histórica se magnifica e incluso se tensiona en estadios de transición política, ya que se convierte en la fuente primigenia de donde beben la justicia, la verdad y todas las herramientas necesarias para la reparación y no-repetición.

En el campo de la memoria no-oficial y de lo legítimo a nivel colectivo, los cantos responsoriales como el bullerengue contienen en su naturaleza ritual el hecho de articular la verdad, en cuanto a garantía de que las experiencias dolorosas y traumáticas producto del conflicto armado, tienen eco en sus letras, e incluso sus cultores aseguran que muchas de las diferencias y conflictos sociales se exponen mejor en las ruedas bullerengueras, que en conversaciones cotidianas. Gracias a la potencia del folclor, muchas víctimas han salido de la invisibilidad, y han expuesto los dolores de la comunidad urabaense en sus cánticos y en sus memorias corporales a modo de catarsis y reconciliación colectivas.



Capítulo 3

Bullerengue urabaense: resistencia y memoria en medio del conflicto

EL LLAMADO DE NUESTRA TIERRA RESTITUCIÓN DE TIERRAS -YO ME QUIERO DEVOLVER (San Juan de Urabá)

Ayayay

*Esta guerra ya no es mía
(que se vaya)
mares, tierra, la piel mía
(sangran)
(sangran)*

*Yo me quiero devolver
sueño con la tierra mía (x 2)*

*Me sacaron de mi tierra
me sacaron de mi tierra
que era lo que más quería
ahora ya sólo me queda
ahora ya sólo me queda
la maleta y la niña mía*

*Yo me quiero devolver
sueño con la tierra mía (x 2)*

*Nos sacaron a la fuerza
cogimos la carretera
dijeron que no volviera
No queremos más violencia
no queremos más violencia
mi gente muere en la guerra
Yo me quiero devolver
sueño con la tierra mía (x 2)*

*Comadre no se preocupe
comadre no se preocupe
venga y pare de llorar
siembro con el corazón
y eso les vengo a cantar*

*Yo me quiero devolver
sueño con la tierra mía (x 2)*

*Dígame 'onde vivía
dígame si usted está herida
y cuénteme de su vida
Canto con el corazón
pa' alegrar la vida mía
Yo me quiero devolver
sueño con la tierra mía (x 2)*

*Yo vivía al lado del río
yo vivía al lado del río
cantaba to 'as las mañanas
Pero la noche en secreto
pero la noche en secreto
sólo se escuchaban balas
Yo me quiero devolver
sueño con la tierra mía (x 2)*

*Comadre no tenga miedo
que nos protege un decreto
pal' dolor es un remedio
nos devolverán las tierras
volveremos a la pesca
niños jugando en la escuela
Yo me quiero devolver
sueño con la tierra mía (x 2)*

*Ay comadre tenga fuerzas
Ay compadre es que me cuesta
Venga acepte mi propuesta
Yo me quiero devolver
sueño con la tierra mía (x 2)*

*Yo me quiero devolver
sueño con la tierra mía²¹*

3.1. Sobre la resistencia de la memoria colectiva a través del folclor

En este capítulo daremos cuenta de la esencia configuradora de la memoria histórico-colectiva, de la identidad y de la resistencia del bullerengue urabaense. Ya se hizo un recuento histórico y geográfico de la región, e inclusive se esclareció el contexto de origen y arraigo del bullerengue en el Urabá antioqueño como cultura musical cohesionadora en medio de una sociedad con complejidades históricas de violencia y resistencias. Martha Ospina, bailarina, maestra de danza e investigadora, así lo narra:

Al iniciar cada fiesta, surge poderosa la voz de las cantadoras convocando al encuentro, voces milenarias cargadas de fuerza que narran con formidable vitalidad la larga historia de violencia y marginalidad étnica y territorial del pueblo africano en estas tierras. Cantos que narran la cotidianidad del sufrimiento y alientan a compartir la vida generando comunidades que vibran en sintonía emocional. Voces testimoniales que parecen sanar las huellas del dolor enquistadas en el cuerpo, al contar con sencillez y franqueza el diario acontecer, el sufrimiento vivido en territorios de violencia y exclusión. El coro hace eco reafirmando el sentimiento que hace vibrar el cuerpo, el baile resulta una inevitable réplica a la narración que resuena en los cuerpos emocionados. (2002, p. 28)

Tal como la mayoría de manifestaciones artísticas y colectivas, el bullerengue convoca a sus cultores en torno al placer de crear, recordar, conmemorar, denunciar. La alegría del

²¹ Se puede escuchar en <https://www.youtube.com/watch?v=UvxZ-VC-afw>

encuentro los lleva a trances en los que la catarsis es inevitable, por lo que surgen transformaciones existenciales y subjetivas innegables. Y es que no es menos que la memoria viva de un influjo milenario proveniente de África, adaptado a las condiciones geográficas e históricas de la América colonizada.

Halbwachs habla de ‘historia viva’ como complemento a la historia escrita, lo que nos lleva a pensar que se refiere también a la oralidad y al arte como parte de esos rezagos tan relevantes del pasado histórico (2004, p. 66). Rescata la importancia del traspaso generacional de anécdotas, costumbres e hitos, en especial cuando se hacen experienciales, tal como el bullerengue, que no sólo es tradición y lenguaje, sino que se procura mantener como herencia que debe ser vivida, bailada, cantada, percutida. “En este sentido, la historia vivida se distingue de la historia escrita: tiene todo lo que necesita para constituir un marco vivo y natural en el que puede basarse un pensamiento para conservar y recuperar la imagen de su pasado.” (p. 70)

Tal diferenciación también existe entre la historia y la memoria colectiva, pues para Halbwachs dicha memoria es continuada, conserva con vida lo que del pasado se transmite gracias a dinámicas grupales que la configuran como tradición. Para él, cuando ésta muere se convierte en historia, entonces va más allá de los grupos e individuos, y puede abstraerse y clasificarse en periodos para ser estudiada con erudición. Por este motivo es que los cultores bullerengueros se han propuesto ‘conservar la tradición para que no muera’, y en un ejercicio de memoria y transmisión apelan a que el bullerengue siga siendo vivo a pesar de la muerte de los cultores más ancianos, y ello se consigue a través de la pedagogía que cada vez se fortalece más, y en la herencia dinástica de madres-padres a hijos(as). Sin embargo, es necesario apuntar que historia y memoria no se contradicen ni subordinan, sino que por el contrario se complementan en su contribución recíproca a la reconstrucción del pasado. Bien lo explica Orián Jiménez Meneses: “La historia tiene pretensiones de verdad de las que la memoria carece, aunque en ocasiones se ve atrapada en las paradojas propias de la memoria y, por supuesto, en las de cualquier investigación científica.” (2007, p. 510)

Sobre la herencia y su transmisión intergeneracional, en el ámbito de las familias y sus dinastías, Ana Garcés me contó cómo llegó al bullerengue con la muerte de su hermana Eloísa Garcés:

Mi nombre es Ana Garcés Medina. Soy compositora de bullerengue. Soy hermana de Eloa, la difunta Eloa, Eloisa Garcés, que era la reina del bullerengue. Y yo entré cuando ella falleció porque ella me lo pidió cuando estaba en las últimas; me dijo que me metiera al bullerengue para que acompañara a Darlina, entonces yo le dije a ella “Eloa, qué voy a saber yo de bullerengue, si yo no sé nada de bullerengue porque yo no sé componer bullerengue, ni sé cantar bullerengue, ni sé bailar bullerengue”, entonces ella me dijo “Tú sí puedes porque yo te voy a ayudar”, y ahí en ese momento de una vez quedó. Bueno, y en las novenas, ese día yo estaba lavando y me dio una cosa de un sueño así que yo no podía ni abrir los ojos, y salí y vine y me acosté, y cuando me levanté, yo me levanté ya componiendo bullerengue. No demoré mucho cuando de una vez ya yo bailaba bullerengue ya. No canto porque no sé, será porque me da como miedo de cantar, pero tengo una bonita voz pa’ cantar bullerengue. Y pues así sucesivamente, soy compositora y yo compongo un bullerengue de cualquier cosa lo compongo²².

También su esposo, Roberto Simanca, habló de la necesidad de no dejar morir la tradición:

- Paula: *Bueno, Roberto, qué me dices de la tradición? Por qué me dices que no puede morir?*
- Roberto: *Claro, porque es un legado que nos han dejado nuestros ancestros, no? Y nosotros como afrodescendientes no podemos dejar morir nuestras raíces. Siempre y cuando contemos con personas que les guste y lo hagan, no se puede morir, cierto? Por eso te digo que la tradición no puede morir...*
- Paula: *Y ustedes cómo transmiten esa tradición? De generación en generación, a los niños... Le enseñan a los niños...*
- Roberto: *Aquí habían semilleros. Aunque ya, el año pasado, ya se dejó eso, por qué? Por falta de apoyo, porque tú sabes que todo cuesta, y el artista no vive del aire, porque tiene sus gatos, sus gastos personales, y a veces tú tienes familia y tienes que rebuscarte, no puedes todo así por hacer... por cero pesos, no, porque todos necesitamos. El alcalde vive de su alcaldía, de su rebusque. Cada quien vive de lo que sabe hacer, y nosotros como músicos tenemos que vivir de lo que sabemos hacer, y más cuando lo llevamos en la sangre, cierto? Y lo hacemos bien hecho.*
- Paula: *Ya no existen esos semilleros, pero en la agrupación Palmeras de Urabá hay gente joven hoy en día que esté...*
- Roberto: *Sí sí sí, hay mucha gente joven y los hijos de Darlina, por el ejemplo el Percho, otros muchachos que les ha gustado y se han vinculado, y nosotros les hemos colaborado, les hemos enseñado, se le han dado las pautas y ahí estamos. Sí sí, yo creo que todavía contamos con bullerengueros por mucho rato, porque hay unos que se han venido vinculando²³.*

Finalmente, el ejercicio de la memoria, individual o colectivamente, es dinámico de cara al futuro, a las pretensiones y anhelos de quien(es) lo practica(n). En el contexto de la resolución de conflictos, se emprende para evitar la repetición y cultivar el sentido de justicia. De ahí que reivindicar las voces de las víctimas se convierta en el objetivo primordial de memorizar, testimoniar, relatar, narrar, cantar.

En cuanto a la memoria oral, es esencial denotar que la vocalización de las letras a partir de la repetición, es lo que constituye el cántaro de su supervivencia. Al respecto, Halbwachs asegura que “La memoria musical, en los grupos de músicos, es naturalmente más extensa y mucho más segura que las demás.” (2004, p. 166) Y lo mismo sucede con la memoria corporal que mantiene la tradición dancística con sus símbolos y signos como un lenguaje complejo que atraviesa, además, la escucha grupal. De manera que juegan en el bullerengue

²² Garcés Medina, A. (2017, 5 de enero), entrevistada por Zapata Calero, P. A, Necoclí, Urabá, Antioquia.

²³ Simanca Zúñiga, R. (2017, 5 de enero), entrevistado por Zapata Calero, P. A, Necoclí, Urabá, Antioquia.

varias memorias de insondable fortaleza por ser asimiladas plenamente en su sentido íntegro. Las cantaoras, por ejemplo, recuerdan infinidad de letras que han ido aprendiéndose desde muy pequeñas, puesto que las han escuchado de sus madres, abuelas, vecinas etc, durante toda su vida. Su capacidad de memorización es impresionante, y responde a la fisiología de la memoria activa en cuanto a que el cerebro cumple su función de almacenamiento y reconocimiento.

Sobre lo anterior, Halbwachs hace una reflexión en torno a la capacidad de memorización de los músicos frente a los signos escritos en una partitura, y aunque esto sea lejano a nuestro análisis sobre la memorización oral transmitida de generación en generación, nos permite vislumbrar la actividad fisiológica del cerebro para el registro de letras, toques de tambor y pasos de danza: “(...) con cada audición se produce en su sistema cerebroespinal una serie de reacciones motoras, siempre en el mismo sentido, que se refuerzan de una audición a otra. Estas reacciones acaban dibujando un esquema motor. Este esquema es el que constituye el modelo fijo con el que comparamos a continuación el fragmento escuchado y que nos permite reconocerlo e incluso reproducirlo.” (Ibidem, p. 172)

Lo relevante de la tarea de repetición en cuanto a mecanismo de memorización, se fortalece, para nuestro caso, en que el bullerengue es un canto responsorial, que además induce a la identificación, ya que se fundamenta en la experiencia y trasciende el ámbito individual instaurándose en la dinámica colectiva y corporal. El movimiento abraza acciones tales como el pensar, el sentir y el estímulo de la voluntad, por lo tanto, confluye de manera continuada una comunicación personal y comunitaria con el entorno. “El lenguaje musical es un lenguaje como los demás, es decir, que supone un acuerdo previo entre quienes lo hablan. Ahora bien, para aprender un lenguaje determinado, debemos someternos a un aprendizaje difícil, que sustituye nuestras reacciones naturales e instintivas por una serie de mecanismos cuyo modelo se encuentra fuera de nosotros, en la sociedad.” (Ibidem, p. 174) Cuando el entorno propicia la contracción musical de voces, movimientos y sonidos, como en las comunidades bullerengueras donde incluso acompañan sus labores, la capacidad de memorización y transmisión se facilita desde la infancia, pues son contextos de memoria en sí mismos. Otro factor que influye es el ritmo, pues permite la agrupación de los movimientos y sonoridades de letras, melodías y pasos.

Sobre los cantos de trabajo cabe anotar, de acuerdo con Halbwachs, que “(...) son producto de la repetición regular de los mismos gestos, incluso en los trabajadores asociados: de hecho, no prestarían el servicio que esperamos de ellos si los propios gestos fueran acompañados sin ellos. El canto ofrece un modelo a los trabajadores agrupados, y el ritmo va del canto a sus gestos. Por lo tanto, supone un acuerdo colectivo previo.” (Ibidem, p. 176) También Diana Patricia Tovar establece que “(...) cumplen un papel de compañía en la soledad de las labores de campo y actividades agrícolas que se acompañan de las músicas tradicionales. Constituyen la manera en que las poblaciones del campo expresan sus vivencias, son narraciones orales portadoras de historias locales y regionales, costumbres y valores.” (2012, p. 96)

Así, en sintonía con la integral comunicación que ofrece la música, es menester el reconocer en su poder transformador de subjetividades la remoción interior que implica a nivel mental y espiritual, que inmediatamente se exterioriza como un reflejo que cohesiona y transmite identidad:

(...) podemos decir que los recuerdos de los músicos se conservan en una memoria colectiva que se extiende, en el espacio y en el tiempo, tan lejos como su sociedad. (Halbwachs, 2004, p. 187) La música es, a decir verdad, el único arte al que se impone esta condición, porque toda ella se desarrolla en el tiempo, no se asocia a nada que perdure y, para recuperarla, hay que recrearla sin cesar. Así pues, no hay ningún ejemplo en que percibamos con mayor claridad que sólo es posible retener un gran volumen de recuerdos con todos sus matices y con la mayor precisión si ponemos en práctica todos los recursos de la memoria colectiva. (p. 190)

Las transformaciones en mención parten, en primera medida, del acto de recordar. Esto refiere de inmediato a la laboriosa tarea individual y colectiva de ejercitar la *memoria histórica*. Para comprenderlo basta con procurar definirla con base en sus dos aristas. Por un lado, la individualidad se apoya en la comunidad para precisar y fijar recuerdos según referencias establecidas en grupo; por otro lado, la colectividad congrega esos recuerdos individuales sin pertenecer al ámbito de lo personal, sino que al contrario apela a la unión, al conjunto de subjetividades, para tener vida propia. Ambas facetas se valen de distintos lenguajes como herramientas e instrumentos de evocación y expresión: la palabra escrita, la oralidad, la música, la danza... Es una relación ambivalente, complementaria y contrastante, que se alimenta de la repetición e incluso de la imaginación: “Todo ello se sostiene en la prevalencia de la imaginación sobre la realidad, porque sólo ella es capaz de representar simultánea y coetáneamente el pasado, el presente y el futuro.” (Aurell, 2006, p. 167)

La impactante transformación social que ello implica, se fundamenta en la cosmogonía y en los valores de las comunidades que, valiéndose de la representación, configuran el escenario idóneo para la comunicación de la catarsis colectiva. Así lo manifiesta David Díaz Arias cuando argumenta el poder de la memoria colectiva en la celebración conmemorativa de ritos y ceremonias, propios también del bullerengue: “Las representaciones colectivas son así una fuerza que impulsa a la repetición del “guión” mítico que, según la tradición, describe la forma en que debe ocurrir el proceso de transformación social.” (2006-2007, p. 3)

También Manuel Antonio Rodríguez apunta que “(...) son expresiones generadoras de valores intrínsecos, pues permiten a las comunidades reconocerse histórica y locativamente, además, fomentan el espíritu de convivencia y respeto en los procesos de diversidad multicultural e identidad.” (s.f, p. 11)

Como el Urabá es un territorio habitado por tantas complejidades sociales, culturales, políticas y económicas, la movilización social está en permanente agitación, y ello va entramando una serie de representaciones simbólicas que permiten a sus pobladores y cultores encausar sus conflictos, reconociendo su historicidad: he ahí la relevancia y el poder político de sus manifestaciones performáticas, que a su vez van rompiendo las fronteras entre la cotidianidad y el arte, “(...) la capacidad de *performatividad* remite a la flexibilidad cultural y social en la vida cotidiana, en espacios públicos o privados, que vuelve posible que un sujeto o un grupo social reaccione de una forma no esperada.” (Díaz, 2006-2007, p. 4) Por supuesto que de esto también depende la horizontalidad del rito, pues las jerarquías radican más que todo en la prevalencia y prestigio de los cultores, pero debido al formato de las ruedas, todos los participantes pueden hacer las veces de músicos y bailadores.

Este mismo autor define la continuidad de las costumbres festivas del pasado que estallan en el presente, como *acontecimiento fundador*; es decir, su vigencia las dota de vida conforme persisten en el tiempo (p. 4). Además, tal acontecimiento va envolviéndose en el contexto de la actualidad, a medida que va adquiriendo matices políticos que impactan y se dinamizan en la sociedad a modo de legitimación e integración, que a su vez produce identidad en su permanente nexo con el pasado. Las representaciones sociales alcanzan significación a partir de su contenido simbólico, soportado corporalmente en su característica repetición ritual: “Gracias a esa capacidad de otorgar significado a sus prácticas a partir de la recreación del mundo en el que se producen, los ritos son construcciones culturales que expresan de manera

simbólica la estructura socio-cultural que los erige.” (p. 13) De ahí que la repetición en la ritualidad permite que ésta vaya allende a sí misma al instaurarse en la memoria colectiva, hasta permear el ámbito de la cotidianidad en su capacidad transformadora con raíz en la representación de la experiencia y el recuerdo. La relevancia de la colectividad en el tejido de la memoria, radica en que hace parte del entramado social, además de que se sirve de los hitos que han impactado en el curso de la historia; de ahí que vaya de la mano de la memoria histórica. Por supuesto todo esto fortalece los lazos sociales, sobre todo para hacerle frente a las adversidades e infamias del conflicto armado con sus pretensiones de destierro y olvido:

“A mi parecer la inclusión de una mujer como cantadora o bailadora en un grupo de bullerengue, está muy asociado con la cantidad de conocimientos que ésta maneje, ellas saben sobre plantas medicinales, sobre rezos, son parteras, conocen secretos sobre sexualidad y crianza de los niños. Las mujeres más ancianas tienen todos estos conocimientos y además conocen los bullerengues tradicionales en los cuales se cuenta toda la genealogía de sus pueblos, estos conocimientos van pasando de una generación a otra y así se evita el olvido de las historias de estos pueblos.” (Benítez, 2000, p. 3)

Y es que nuestra actualidad está signada por la aceleración, la inmediatez, el raudo paso del tiempo histórico, por lo que el pasado cada vez se valora más en cuanto a certeza y asidero, no ya como ente abstracto, sino como memoria, recuerdo que configura identidad. Como apunta Jaume Aurell, “La memoria es una necesidad no sólo en su utilidad más pragmática, sino sobre todo en su dimensión más identitaria.” (2006, p. 151)

Pero aunque el nexo entre el pasado y sus relatos es indisoluble, hay algunos que generan temor al ser recordados. En las entrevistas que realicé pude constatarlo: el tema del conflicto armado no es fácil de ser digerido, y aunque varias letras lo evocan a modo de catarsis, dialogarlo produce miedo. Por ejemplo, Ana Garcés fue desplazada por la violencia, y así lo contó en la entrevista:

- Paula: *Y hablando de lo que dijo Jorge, que antes relataba el dolor, la pena, la muerte, y que ahora ya es más del jolgorio, de la fiesta, pero tú crees del bullerengue que habla también de la violencia, de lo que ha pasado acá en Colombia, la guerra?*

- Ana: *Ah sí, también tengo un bullerengue de eso.*

- Paula: *Sí? Ay, me lo cantas?*

- Ana: *Me da miedo de cantarlo porque... También lo llevé pa' canción inédita a Puerto Escondido ese bullerengue. Dice “Señores vengo a contar...” espere un momentico, ay se me pasó...*

- Paula: *Tranquila, tranquila.*

- Ana: *Ay, se me fue, como no lo tengo biencito porque a mí me da miedo cantarlo. “Señores vengo a contarles el caso ‘e los desplazados, ellos quedaron sin nada todito se lo han quita’o.” Ay, ya se me olvidó el bullerengue. Espérese yo me lo...*

- Paula: *Tranquila, pero cuéntame un poco, te inspiraste en los desplazados.*

- Ana: *Sí, en los desplazados, sí exactamente.*

- Paula: *Querías contar cuál es la realidad de ellos.*

- Ana: *Exactamente porque yo también fui desplazada, yo soy desplazada.*

- Paula: *De qué parte?*

- Ana: *Yo fui desplazada dos veces. Fui desplazada del Chocó, y fui desplazada de la Vereda la Saivita, por medio de la violencia, entonces yo todo lo perdí porque me tocó salir de fuga con mis hijos huyendo porque eso estaba crítico, imagínese. Entonces por eso...*

- Paula: *Cuándo fue eso?*

- Ana: *Eso fue en el '97.*

- Paula: *En plena época de la violencia. Y entonces el bullerengue te permite a ti también sacar ese dolor.*

- Ana: *Exactamente, sí, sí. Se me ha olvidado ese bullerengue. Porque yo le dije a la [no se entiende el nombre] que no vamos a cantar ese bullerengue ni ninguno porque a mí me da miedo porque eso dice de la historia porque les quitaron todo lo que tenían y quedaron sin nada, y a mí también me pasó en la tierras del Chocó. Entonces no tienen ningún... están pasando trabajo con su familia. Pero ahora mismito lo tengo... pues, la tonada se me... como si la tengo ahora no la encuentro ahora, como no lo utilizo.*

- Paula: *Se te fue...*

- Ana: *Se me fue la tonada que yo le tengo, sí.*

- Paula: *Pero eso quiere decir que también le compones a eso, que hace parte de la realidad.*

- Ana: *Sí, claro. Exactamente. Entonces eso viene que si uno por lo menos, como a mí me dijeron ahorita cuando me llamaron que me hicieron la entrevista por el aire, me dijeron que si yo quería recuperar mis tierras, y entonces yo les dije “no, no, dejemos esas tierras quietas porque yo no voy a buscar si es caso que me vayan a matar. Porque en realidad mire, porque a uno, ha habido muchas personas que han recuperado sus tierras y han perdido la vida por recuperar las tierras que... Entonces yo eso lo tuve y dije que no, que yo no quería eso.*

- Paula: *Mejor, ya estás tranquila...*

- Ana: *Sí. Que si me iban a dar una ayuda. Si me van a dar mi ayuda por desplazada pues que me dieran pa' yo arreglar mi casita que la tenía de madera y quedan un poco 'e tablas podridas ahí, decía que también hace harta falta. Pero yo recuperar tierras no, yo pasé mucho trabajo en el campo²⁴.*

Además, es lógico asegurar que la lectura que hacemos de las manifestaciones culturales está influenciada por nuestro presente, es decir, la coyuntura de la salida política al conflicto armado, por lo que sus memorias se interpretan de acuerdo con su impacto político y su función social. De manera que, aunque haya temor a recordar, ese miedo no paraliza a los cultores bullerengueros, sus letras están trascendiendo fronteras a medida que van decantando los dolores de las comunidades que lo celebran, y nuestro foco como investigadores también está apostándole a compartir su resistencia artística a través de la articulación teórica y analítica: “(...) el pasado nunca acaba de estar muerto y ni siquiera puede considerarse *pasado*. Todo presente está formado en parte por un pasado que lo sustenta y, por tanto, no puede prescindir de él. La revisión continua del pasado es necesaria.” (Aurell, 2006, p. 159)

El mismo Aurell argumenta que las guerras propician el olvido, y es sorprendente que en este caso tal conjetura debe ser refutada, pues a pesar del embate del conflicto armado colombiano, las comunidades campesinas, afrodescendientes e indígenas, en su mayoría relegadas al exterminio selectivo y al destierro, han ido perfilando y fortaleciendo resistencias de inmensas dimensiones, en especial en contra de dicho olvido. De sustento ancestral y

²⁴ Garcés Medina, A. (2017, 5 de enero), entrevistada por Zapata Calero, P. A, Necoclí, Urabá, Antioquia.

milenario, sus expresiones culturales han trascendido en tiempo y espacio, y su eco es cada vez más latente inclusive en las grandes urbes. Considero, pues, que esa es la esencia del folclor como ancla de la memoria, no desde un lugar de rencor, como anuncia Aurell con respecto a sociedades post-dictadura y post-conflicto, sino desde la festividad y la defensa de la alegría como mecanismo de sanación que interactúa con la vida.

“La condición cultural del tipo de la tierra de frontera resulta notoria por haberse singularizado a consecuencia de tendencias opuestas y recíprocamente hostiles, aún más difíciles de reconciliar por el hecho de haber surgido de una misma circunstancia.” (Bauman, 2002, p. 91) La labor interpretativa de esta monografía se ha propuesto la tarea de reconocer la historicidad y la contingencia de un baile cantao que se identifica como parte esencial del folclor afrodescendiente de Colombia, justamente en un territorio habitado por circunstancias complejas en torno al conflicto armado y sus consecuencias, tales como el desplazamiento y la colonización de diversos grupos humanos con banderas e ideologías disímiles. Dicha valoración ha podido vislumbrar la naturaleza emancipadora que constituye el acervo de la tradición bullerenguera como cultura musical viva que se ha abocado al tejido de memoria histórico-colectiva en razón de su ancestralidad.

En cuanto a la memoria, bien sabremos que la actualidad está minándola de inmediatez, de información deliberadamente superflua que resulta siendo difícil de asimilar e incorporar, como ya se dijo. Es por eso que se presenta vital la labor de recuperación y estímulo de las memorias periféricas, colectivas, no-oficiales. El bullerengue en sí mismo es proclamado por sus cultores como una tradición que no debe perderse, pues conecta con la ancestralidad y permite la cohesión social y la solidaridad en torno al festejo y la conmemoración. Es así que se formula antagónica la existencia del olvido y su mediatización, ante la *memoria histórica* que cultivan comunidades a través de manifestaciones culturales transmitidas, incluso, generacionalmente, cuyo vehículo son el cuerpo y la voz: “(...) claro contraste con la relación entre los mensajes que solían circular en comunidades que sólo dependían del *wetware* [equipamiento biológico], careciendo de acceso al *software* o al *hardware*, es decir, la relación entre mensajes que tendían a repetirse y reforzarse unos a otros, contribuyendo así a un proceso selectivo de memorización colectiva.” (Bauman, 2002, p. 43)

Ya que el origen del bullerengue es difuso, como vimos en el anterior capítulo; ya que la historia del Urabá antioqueño es tan compleja, sinuosa, diversa, como también lo analizamos

en el primer capítulo, se dificulta la tarea de reflexionar en torno a la memoria colectiva que acompaña al bullerengue y a sus comunidades urabaenses, pues responde a la contingencia, a la influencia de factores externos propios de la dinámica globalizadora, y por supuesto a la necesidad de mantener sus raíces para que la tradición no muera con sus cantaoras más ancianas. Es por eso que se hace urgente revisar su estrecha relación con la *identidad* que gesta su naturaleza como cultura viva.

El historiador Renzo Ramírez Bacca, desde la Historia Cultural, problematiza la historia regional aduciendo que el proyecto de nación en Colombia se ha apoyado más que todo en lo regional, por irónico que parezca en términos de la pretendida centralización. Y en cuanto a la necesidad de representación (tal como lo es el bullerengue urabaense para el caso que nos compete) consiste en la configuración identitaria que, a nivel regional, está estrechamente relacionada con el sentido de pertenencia territorial:

La tradición de identidades regionales, la territorialidad y el sentido de pertenencia a los microespacios pueden estimular la indagación, la crítica y la creación de una representación. Todo esto se apoya (...) en la tradición o fuente oral, en los intereses o reivindicaciones locales o regionales e incluso en el sentido de pertenencia étnica, cultural, social o política, es decir, en parte de nuestro patrimonio cultural, porque tales evidencias constituyen también una herencia cultural y son parte de los bienes y valores que expresan la identidad de nuestros pueblos. (2012, p. 366)

Nuestra labor historiográfica no deja de ser compleja en este sentido, ya que no sólo constituye un análisis de la identidad cultural en relación con el entorno geográfico y ese sentido de pertenencia, sino que además es una reflexión mediada por el tiempo, como argumenta Ramírez Bacca, en conjunción con las manifestaciones artísticas y políticas de los cultores en comento: “Es allí donde el historiador pone en escena sus concepciones sobre los tiempos históricos y los límites geográficos de sus construcciones socioculturales.” (p. 368) Por ende, la cultura musical bullerenguera en la región del Urabá antioqueño responde a una identidad cultural en particular, vinculada a múltiples factores, por lo que debe ser analizada también con múltiples herramientas para comprender siquiera un poco su complejidad e impacto.

En sintonía con Bauman, él habla sobre el carácter de diferenciación e inclusión contenido en la identidad, ya que su construcción y reafirmación dependen de la seguridad que brinda el ‘nosotros’, el ‘adentro’: “Una identidad es percibida como segura cuando los poderes que la certifican parecen prevalecer sobre «ellos», los extranjeros, los adversarios, los otros hostiles, a los que se interpreta simultáneamente como «nosotros» durante el proceso de

reafirmación.” (Ibidem, p. 54) Pero esto no basta, pues para fortalecer ese sentido de pertenencia e identificación, debe recurrirse a la creatividad y la pedagogía como baluarte y como mecanismo de transmisión. Además, debe reconocerse la pluralidad que hace parte de dicha identidad; al respecto se hacen oportunas las palabras de Bauman cuando declara que “Las identidades nunca están unificadas y, en el período más reciente de época moderna, cada vez aparecen más fragmentadas y fracturadas, nunca singulares, sino múltiples, construidas a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo tanto solapadas como antagónicas.” (p. 77)

De manera que cultura y región se evidencian en el bullerengue urabaense. El entramado histórico del Urabá antioqueño ha fraguado un conjunto de significaciones ligadas a la colectividad a manera de rito, representación simbólica que da cuenta de sus memorias e identidades enraizadas. Por esto, “El Bullerengue nos demuestra que la permanencia de la cultura permite tejidos comunitarios en otros niveles y tiene la capacidad de sanar y transformar las realidades que la violencia y sus implicaciones han causado dentro de estas comunidades (...)” (Roa Aparicio, 2014, p. 102)

3.2. Bullerengue urabaense: resistencia y autonomía desde el control cultural

Tras habernos acercado a la definición polémica de *cultura*, aun cuando sigue siendo difusa pues obedece a la subjetividad versus la imposición oficial, habiendo sido leída en ámbitos europeizados, occidentalistas, antropocéntricos, la intuición artística y sus sensibilidades diversas nos dan cuenta de que la academia también debe reconocer que las manifestaciones de dicha *cultura* responden a tejidos de memorias corporales-colectivas que han ido tejiendo lenguajes difíciles de conceptualizar, tales como la danza y la música en contextos no europeos, marginados, riquísimos en historia y arte. Esto lleva inserta una deuda con respecto a su entramado de resistencias y contingencias, por lo que es menester ahondar en su articulación comunicativa de herencias, memorias y luchas, elementos culturales que han sido defendidos y apropiados también mediante el arte, como el bullerengero.

Guillermo Bonfil Batalla, mexicano, etnólogo y doctor en antropología, plantea un análisis de gran relevancia para la conceptualización de la *cultura étnica* como un tipo de organización, cuyas relaciones sociales y representaciones colectivas se debaten entre lo objetivo y lo subjetivo alrededor de su funcionamiento y constitución específicas, tanto en la relación con

su territorialidad y sus recursos naturales, como en razón de su ideología, sus creencias conscientes, sus saberes y, finalmente, su identidad.

De acuerdo con ese sustento teórico que argumenta la hipótesis del *control cultural*, reflexiona sobre la interrelación entre el grupo, la cultura y la identidad, y sobre cómo lo policultural denota, a su vez, relaciones entre diversos grupos étnicos. Para la lectura del conglomerado en que se ha constituido la cultura bullerenguera urabaense, destacan ciertos aspectos bajo los que Bonfil argumenta y define a los grupos étnicos, como el origen común del que ya hemos hablado, es decir, la procedencia de esta tradición con impronta palenquera proveniente de Bolívar, con creencias conscientes definidas; el hecho de que abarca varias generaciones capaces de reproducirse biológicamente; o la identificación de sus cultores como parte de un ‘nosotros’ con respecto a otras manifestaciones culturales folclóricas, e incluso con otros arraigos geográficos como el bullerengue cordobés y el de Bolívar; y la comunicación corporal, oral y lingüística que componen la simbología comunicativa del bullerengue.

Sin embargo, es de cuestionar si este conglomerado puede ser catalogado como grupo étnico y no más bien como población étnica, pues también hace parte de una sociedad diversa – producto de la diversidad ideológica, cultural y política del Urabá antioqueño, con la complejidad del conflicto armado y sus consecuencias evidentes en el desplazamiento forzado–, que no necesariamente tiene unidad política organizada, tributo indispensable para ciertos etnólogos, como expone el autor. Esto se verá respondido de acuerdo con los argumentos a continuación.

El argumento central de esta categorización radica en la relación del grupo con la *cultura propia*, manifiesta en lo que Bonfil denomina *control cultural*, y que define como las acciones grupales en torno a los componentes culturales de los que se dispone: “Los elementos culturales son todos los componentes de una cultura que resulta necesario poner en juego para realizar todas y cada una de las acciones sociales; mantener la vida cotidiana, satisfacer necesidades, definir y solventar problemas, formular y tratar de cumplir aspiraciones.” (1991, p. 171) Elementos tales como los materiales en cuanto a los recursos que el territorio provee para ser aprovechados, y que se evidencian en la naturaleza laboriosa de sus miembros, en donde destacan los cantos de trabajo provenientes de la esclavitud en comunicación con el entorno geográfico de América, y tardíamente del Golfo; las formas de

organización, que para nuestro caso se hacen evidentes en el rol que cada cultor asume en la rueda bullerenguera, ya sea como cantaores, bailaores o tamboleros; el conocimiento transmitido generacional y dinásticamente; el sistema simbólico manifiesto en los distintos tipos de lenguajes que expresan los cuerpos, la voz, la palabra y la música; los emotivos o subjetivos, expresados según las creencias, la ritualidad, y los valores que incentivan la puesta en escena. Estos elementos, en su relación orgánica, configuran la dinámica sociocultural bullerenguera, una matriz común que articula a sus cultores alrededor de lo que se considera un estilo de vida.

En definitiva, las acciones emprendidas en aras de mantener viva la tradición para comunicar, celebrar, recordar y resistir a través de la música y la danza, crean autonomía en el grupo. No obstante, también hay factores externos que han ido influyendo en sus componentes tradicionales, como la globalización y ciertas dinámicas de aculturación debido a la moda del reguetón o la soca, y la instauración de festivales nacionales y reinados que impusieron la competencia y la regularización de ciertas prácticas dancísticas, por ejemplo: “En otro nivel, la folklorización de fiestas y ceremonias para su aprovechamiento turístico sería un caso en el que elementos de organización, materiales, simbólicos y emotivos propios, quedan bajo decisiones ajenas y, en consecuencia, forman parte del ámbito de la cultura enajenada.” (Ibidem, p. 175) La disposición de los elementos culturales depende en gran medida de la autonomía, la imposición, la enajenación o la adaptación de componentes propios o externos, pero indudablemente debe mantenerse la matriz cultural autónoma para la persistencia y trascendencia de la cultura musical bullerenguera como identidad colectiva.

De manera que el cuestionamiento sobre si la cultura musical bullerenguera puede definirse como grupo étnico, encuentra respuesta en el siguiente postulado:

(...) un grupo étnico es un conjunto relativamente estable de individuos que mantiene continuidad histórica porque se reproduce biológicamente y porque sus miembros establecen entre sí vínculos de identidad social distintiva a partir de que se asumen como una unidad política (real o virtual, presente o pasada) que tiene derecho exclusivo al control de un universo de elementos culturales que consideran propios. Como se anotó, los elementos culturales propios están conformados, en primer término, por los que constituyen el patrimonio cultural heredado y, además, por aquellos que el grupo crea, produce y/o reproduce. (Ibidem, p. 178)

Los capítulos anteriores dan cuenta del proceso histórico que ha atravesado la comunidad bullerenguera en el Urabá antioqueño, y es claro que esto ha ido solidificándola como tradicional y legítima con matices heredados de un pasado histórico común, lo que se representa en su autonomía e identidad colectivas. También cabe anotar que su tardía llegada

al golfo hizo que las comunidades asentadas fueran adaptando su herencia como propia, como *patrimonio cultural heredado*. Y aquí volvemos a la *memoria colectiva* que es la columna vertebral de su existencia. La apropiación adquiere una significación de resistencia ante el olvido y ante elementos externos que han procurado diezmar su impacto social, tales como la violencia, el destierro y la pobreza económica, factores que influyen en la libertad de la toma de decisiones por parte del grupo: “(...) sin embargo, la manera en que ese margen mínimo se aprovecha puede revelar la presencia de procesos de resistencia, innovación y/o apropiación que en un análisis menos cuidadoso podrían pasar desapercibidos.” (Ibidem, p. 183)

La resistencia bullerenguera puede considerarse implícita e inconsciente, diferente a la lucha armada que es explícita y consciente. Se constituye a través de la lucha por el control de sus elementos culturales, como ya se ha analizado, y mediante la creatividad artística que sobre ellos se imprime de manera horizontal entre sus miembros. La manera de instaurarse y socializarse es con la herencia y la transmisión pedagógica y cotidiana de este baile cantao, lo que termina cristalizándose como *identidad cultural*.

“Esa lucha política puede verse, entonces, como un esfuerzo por alcanzar el control cultural necesario para que "cristalice" la cultura étnica negra, conformada a partir de un repertorio cultural de diversos orígenes que se reclama como patrimonio exclusivo de la población negra.” (Ibidem, p. 191) Es decir, la diáspora africana trajo consigo la etnogénesis de comunidades esclavas que se adaptaron al territorio americano apropiándose de él, innovándose con base en la autonomía de sus culturas originales, y ello les ha permitido su continuidad histórica a partir de ciertas manifestaciones culturales que, como el bullerengue, representan su resistencia y la memoria de sus raíces. Por supuesto que las fronteras de este grupo étnico son flexibles, asimétricas y heterogéneas, tal como las del propio territorio urabaense, y ello responde a distintas contingencias propias del contexto en análisis.

3.3. El bullerengue como lenguaje en resistencia

Movimientos, organizaciones y expresiones culturales y artísticas en resistencia, merecen ser leídos, estudiados y analizados a la luz de disciplinas más flexibles, que procuren la observación respetuosa y la retribución constante desde el aprendizaje y la comunicación abierta. Latinoamérica es un nicho maravilloso para el estudio de las ciencias sociales, pues su diversidad plantea la urgencia de reflexionar, capa por capa, el inmenso abanico de sus

grupos étnicos y culturas identitarias. La misma invitación la hace el actual fenómeno de la globalización, que ha descentrado el foco de estudio occidentalista, abriéndole campo al folclor como perspectiva de resistencia, memoria e identidad, y que desde la subalternidad enaltece una voz emancipadora, lejana al epicentro del conocimiento eurocéntrico, cuyo eje transversal es la oralidad y sus oralituras u oraturas:

La palabra oratura (orature en inglés y francés) fue creada, al parecer, por el lingüista ugandés Pio Zirimu y usada (...) para evitar el uso de expresiones como “literatura folklórica”, “literatura oral” o “literatura primitiva”, todos ellos incorrectos o contradictorios. Este término podría definirse como la expresión oral de las producciones creativas de la mente humana. Micere Mugo usaba el término orature para referirse a las producciones artísticas verbales que por lo general son recitadas, dramatizadas o actuadas de alguna manera. Dentro de este concepto se pueden incluir todos los géneros folklóricos tradicionales (...) Pero también se deben incluir en él las creaciones de carácter más culto e institucional de los poetas cortesanos que funcionan dentro de la oralidad en su producción: poemas épicos y cortesanos, sagas o panegíricos, por ejemplo, y las producciones verbales que encierran la historia local, la religión autóctona o la educación tradicional de las comunidades tradicionales del África negra, y de otras naciones, en especial de los continentes americanos. (Ferrer, 2007, p. 115)

Inclusive en el lenguaje, el bullerengue representa una resistencia férrea ante la supremacía de la palabra escrita. Muchas de sus letras son poemas o elegías que, transmitidas generacionalmente, se convierten en tesoros que van más allá de la muerte, y que relatan la forma de vida que sus cultores experimentan en su cotidianidad, en el amor, al celebrar la vida, al asumir la muerte, y al exponer y sanar las heridas de la guerra.

La oratura se destaca por ser todo un sistema de símbolos que deben ser codificados y descodificados, heredados, interpretados, y expresados en su basta complejidad. Muchos de los cultores bullerengueros son analfabetas, pero su capacidad creativa da cuenta de una rigurosidad implacable a la hora de imaginar y componer. Así, los límites entre la oralidad y la escritura se ven difusos y débiles, puesto que esta última se incorpora al punto de crear un lenguaje que fusiona todos los lenguajes: el performático, el cual discurre entre la memoria y la imaginación, los saberes ancestrales y la innovación, la expresión corporal y gestual, y el ritmo y la cadencia melódica y armónica de las voces y los tambores. Además, el que sea un canto responsorial le atribuye la facultad de involucrar a los espectadores en su dinámica expresiva.

Para las ciencias sociales representa un reto la existencia de otras formas de comunicación, aunque poco a poco se han ido adentrando en esa lógica de comprensión en cuanto a que la subalternidad no sólo puede hablar, sino que también debe ser escuchada, por lo que la

resistencia de la oratura también se hace evidente en cuanto a que debe ser leída en su intrínseca relación con la memoria colectiva y con las comunidades que la practican, tales como la comunidad bullerenguera. El hecho de que se trate de una comunicación ‘viva’ que permite la interacción directa con la experiencia, el pasado y la comunidad, hace que incentive a la creatividad, a la acción e inclusive al estímulo espiritual. Prat Ferrer nos cuenta que “(...) Bode Sowande mantiene que las lenguas criollas del Caribe son un producto del poder creativo de la oratura y una de sus características es que se resisten a una normalización ortográfica (...)” (Ibidem, p. 117)

En sintonía con esto, puede decirse que la memoria corporal es el primer ámbito en el que se expresa el acervo de un determinado contexto. El cuerpo como territorio evidencia la herencia histórica de tradiciones culturales, tanto como la contingencia social del presente. Martha Ospina declara que “Las variadas relaciones entre la danza y el ‘orden social’ constantemente se están ajustando, modificando y rediseñando mutuamente, demostrando así que la danza cuenta con dimensiones dinámicas que ayudan a impulsar a la sociedad y a motivar sus cambios al tiempo que es consecuencia de ellos.” (2016, p. 10)

Peter Wade, antropólogo británico que profundiza en las culturas festivas del Caribe colombiano, se refiere a la danza de la siguiente manera: “Aunque por definición toda actividad humana es corporal, el baile puede generar una dinámica especialmente potente en el juego recíproco entre crear y descargar tensiones físicas y emocionales (...)” (2000, p. 268)

El rol político y transformador del cuerpo danzante también radica en que la danza en sí es otra manera de *ser* y *hacer* música, pues *in-corpora* lo que los instrumentos y las voces expresan, por lo que el cuerpo representa los anhelos, denuncias, resistencias y memorias de las colectividades cultoras.

Esto lo han identificado quienes abanderan el nacionalismo con base en el folclor como estrategia política de unificación y preservación. Se han establecido, entonces, festivales y carnavales que han servido también al juego mediático oficialista. No obstante, ello ha permitido la visibilización de tradiciones que antes habían sido relegadas por pertenecer a las “minorías” étnicas según el plan estatal antes del siglo XIX. Además, el desarrollo de esta estrategia sociopolítica le ha dado cabida a programas pedagógicos, con lo que el folclor se

erige hasta la actualidad como el reservorio de creencias y culturas que hacen eco a la pluralidad insigne de la población colombiana. Por tal motivo, Martha Ospina analiza el fenómeno de la danza bullerenguera por su impacto social y terapéutico, y por ser el portador de un lenguaje complejo que implica identidad y memoria: “(...) la danza hoy se encuentra en espacios rurales y urbanos, en la práctica empírica en la academia y en la educación formal; en la fiesta popular, en los grandes escenarios y en las nuevas formas escénicas.” (2016, p. 14)

Volvemos, pues, al argumento de que el bullerengue es en sí mismo un baile cantao que configura identidades, subjetividades y resistencias en torno a la represión, la esclavitud, la violencia y la muerte.

3.4. Nichos de resistencia bullerenguera

La enunciación del bullerengue nos remite de inmediato a un cúmulo de sensaciones, pues sus lenguajes indagan en lo más profundo de las comunidades y personas que lo disfrutan. Es aquí donde es meritorio hablar de su capacidad creadora de subjetividades, pues desde el estímulo artístico propone en ruedas o escenarios la liberación de los cuerpos y las voces, siempre partiendo de lo espontáneo, por supuesto, ya que es el cuerpo el portador de la experiencia, y en este caso el bullerengue es su expresión creativa. Martha Ospina lo denomina como *corporeidad sensible del bullerengue* (2016, p. 39), es decir, es un cuerpo en movimiento, impulsado por su historicidad, su contexto, su relación con el entorno y con el pasado heredado, que constantemente recurre a la memoria colectiva para reproducirla y representarla, y que además se define a través de la repetición y la escenificación, para identificarse e incluso para reconocer los conflictos que lo aquejan, resolviéndolos en consonancia con su naturaleza creadora.

El impacto social de los bullerengueros en su entorno se evidencia en la configuración de dichas subjetividades, ya que su propia percepción de la realidad permea su accionar y comunica a los espectadores un cúmulo de mensajes dispuestos a transformar desde su valor y sentido: “La danza es construida-por y construye-a los sujetos desde, con y para los entornos sociales y culturales en los que se produce y es allí donde se genera su sentido y su valor.” (Ibidem, p. 43) Dichos entornos sociales y culturales vienen definiéndose durante siglos, pues han sido designados por su ascendencia africana y su pasado como esclavizados, lo que los ha llevado a perfilarse desde la emancipación, legado libertario que fundamenta sus

memorias en la dignificación y la expresión política. Clara Inés Guerrero así lo relata en su artículo *Memorias palenqueras de la libertad*:

Las memorias insurgentes del cimarronaje hacen parte de su memoria histórica, que teje imaginarios y transmite versiones propias según el significado que cada narrador particular quiera darles. Los recuerdos palenqueros hablan del día a día, cuentan sucesos cotidianos personales o colectivos, se recrean según las épocas que se recuerden, traen a colación anécdotas con nombres propios, son las historias personales, familiares y colectivas, tienen piel, sienten, señalan olvidos... (2007, p. 379)

Orián Jiménez también habla sobre el poder transformador de las expresiones artístico-culturales de la alteridad, pues se expone en ellas una necesidad innegable de erradicar la discriminación, la exclusión hegemónica y el olvido, mediante la conservación de sus expresiones más profundas en pos de mantener con vida su memoria.

Nuevamente sale a la luz la necesidad de equilibrar las labores de la historia y la memoria, ya que en su relación dialéctica establecen la armonía entre los relatos de la individualidad y la colectividad: “De ese modo, la vida se convierte en celebración, en mediación constante entre posiciones antagónicas, y es apertura, afirmación, más que cancelación y muerte. Una continuidad sujeta a excitantes discontinuidades. Un viaje por la curiosidad. Por eso, el llamado es a que contemos la historia, pues el tiempo y el pasado sólo adquieren forma humana cuando se articulan de forma narrativa.” (Ibidem, p. 526) He ahí la relevancia del relato, de la voz marginada, de la expresión danzaria de las culturas afrodescendientes que tanto han padecido la arremetedorá guerra colombiana:

Si los rostros de la memoria afrocolombiana no se someten a continuas instancias de conmemoración y reflexión como aquellas a las que hoy asistimos, quedarán depositados en el olvido, y entonces habremos perdido la oportunidad política de recordarle a la humanidad cuán crueles fueron nuestros antepasados y habremos evadido nuestra responsabilidad de construir y profundizar los rostros de la memoria afrodescendiente. (Ibidem)

Por lo tanto, es clave anotar que la memoria colectiva y la memoria histórica adquieren una dimensión cultural sustentada en un profundo anhelo de libertad y paz. Sus mecanismos se erigen y emergen de lo artístico. “Así como caminar y marchar se ha convertido en una práctica corporal de acción política, la música tradicional para las poblaciones afrocolombianas constituye una representación social y política de la cotidianidad, una muestra de resistencia civil frente al conflicto armado en Colombia.” (Tovar, 2012, p. 10)

Esta autora, Diana Patricia Tovar Muñoz, hizo un bellissimo estudio jurídico sobre la manifestación de memoria y resistencia del bullerengue y sus cultoras mujeres en Bolívar, en relación con las leyes que protegen las manifestaciones culturales de los afrodescendientes en

Colombia, especialmente en el contexto del conflicto armado, en cuyo plano cultural se encuentran el reconocimiento y la protección de su identidad afrodescendiente, en la dimensión jurídica de la memoria se halla el derecho a la reparación integral, y en su instancia política se encuentra la ciudadanía de las mujeres desde un enfoque de género: “El Bullerengue como una práctica musical ancestral de duelo y resistencia, constituye una práctica memoriosa, que en los cuerpos y las voces de las mujeres, potencia las experiencias de resistencia al interior de una comunidad política, cultural y emocional”. (Ibidem, p. 13)

En sociedades con transiciones políticas álgidas como la del caso colombiano, se hace urgente el reconocimiento de memorias alternas, periféricas, no-oficiales, que estén vinculadas a esferas íntimas, comunitarias, y que establezcan estrategias de reconciliación a través de culturas ancestrales que dignifiquen a las víctimas. Ya que a nivel constitucional Colombia se proclama como una nación pluriétnica y multicultural, es hora de que el folclor de indígenas y afrodescendientes deje de ser parte de un programa nacionalista, para pasar a ser reconocido como la voz de esos grupos étnicos tan azotados por el conflicto entre los bandos armados, incluyendo al Ejército Nacional. Es claro que el aporte a la memoria histórica del país, a su identidad, a su economía etc, por parte de los grupos étnicos, también hace parte de ese legado ancestral que merece ser recordado, estudiado, re-tejido desde su validación y legitimación. En la voz de Tovar: “El conflicto armado y la violencia sociopolítica debe atravesar la necesidad de volver al pasado, pero no como un hecho nostálgico, sino como un deber en sí mismo, que se sustenta en el deber de la memoria de las sociedades actuales.” (Ibidem, p. 41)

Claramente la música y la danza se constituyen como valores sociales con un inmenso potencial político desde el que se incentiva la conciencia, el sentido de pertenencia con el territorio y, de nuevo, la memoria colectiva e histórica. Cultura y arte se convierten así en escenarios idóneos para la sanación, saberes aptos para la transformación. Desde la cotidianidad se gestan proyecciones políticas que dan cuenta de su conciencia despierta, activa, soporte y sustento de su capacidad de resiliencia y reparación autogestiva en medio de críticas condiciones bélicas.

Fernando Ñungo me dio en su entrevista unas hermosas palabras sobre este asunto:

- Fernando: Nosotros hicimos un trabajo. El trabajo está basado en los desplazamientos y en las masacres que ha vivido nuestro pueblo, en ese destierro absurdo, ahí planteo yo mi obra. Bueno, entonces ese es un hecho, por ejemplo, una vez venía yo en una chiva que llaman, de Carepa a

Apartadó, y llegué con mi memoria y con mi mente, llegué a wuafe, donde la gente llega embarcada de los ríos que vienen de Chocó, de Murindó, de Vigia [del Fuerte], y yo vi un cuadro de un señor mirando hacia lo lejos sin poder embarcarse porque había sido desterrado de su tierra, de su terruño, y quizás un poquito con la respiración acelerada comencé a escribir algo que dice:

*Es que a lo lejos se ve las maticas de banano,
las que sembró con su mano el viejo Jacinto José.
Es que a lo lejos se ve la hamaca y la mecedora
donde pasó tantas horas el viejo Jacinto José.
Es que a lo lejos se ve el palito de guayaba
donde a veces se paraba el viejo Jacinto José.
Es que a lo lejos se ve los potreros sin ganado,
y hasta al perro lo han callado, en casa de Jacinto José.
Es que a lo lejos se ve que ya no canta el sinsonte,
no hay alegría en los montes del viejo Jacinto José.
Es que a lo lejos se ve todo el caserío vacío,
la violencia ha cumplido con su maldito deber.
Es que a lo lejos se ve las cruces del cementerio,
allí quedó sin remedio el viejo Jacinto José.
Y es que a lo lejos se ve, ay ay hombre',
el pueblo bañado por el olvido como Jacinto José.*

- Paula: *Gracias*

- Fernando: *Con gusto*

- Paula: *Fernando déjame, a propósito, preguntarte tú cuál crees que sea la relación entre estas culturas populares, la música urabaense, el bullerengue particularmente, con el conflicto armado, como resolución de conflictos, como filtro para sanar...*

- Fernando: *Yo digo que la música de una u otra forma cataliza; a nosotros nos da una pausa, en su momento nos da una pausa, una espera, un aliciente, porque regularmente puede ser... en bullerengue no había esas masacres y eso, entonces sí... pero también era, también ha sido y es, una forma de cantar nuestros miedos, una forma de cantar nuestras iras, una forma de cantar nuestros odios, es una forma de cantar nuestra esperanza, porque tú escuchas un bullerengue cargado de tanto sentimiento y uno dice "hay un dolor que se está yendo". Lo que nos marcó la infancia: "Por qué me pegas, por qué me pegas mamita hombre", por qué me pegas, si yo a ti no te hice nada mamá, por qué me pegas...", son esas letras que uno las ve tan elementales, tan del campesino, pero si las sientes bien son tan del alma... cuando uno ve canciones modernas uno ve que han sido frases pensadas porque hay un léxico depurado, pero aquí es lo que te dicen "por qué me pegá, por qué me pegá mamita..." entonces yo creo que acá ha sido un gran aliciente, nosotros, los que tenemos esta cultura, la hemos tenido como para cuando se llega de la faena, así comenzó, no? el bullerengue... el bullerengue era la pausa entre la ardua faena y la noche, y era esa transición entre el relajarse, la fatiga y el descanso, y en esa transición estaba el bullerengue, verdad? Y unía a la familia, y une a la familia, y aquí hay familias que son bullerengueras como los Suárez Coa en Arboletes, son familias completas, entonces digo yo que esto nos une, esto nos llega, esto nos une, y en medio de la guerra, en el fragor de la guerra bullerengueamos, no sé si es un pretexto para lamentar, un pretexto para llorar, o es la única oportunidad que tenemos para cantar, pero sí ha sido el bullerengue la disculpa perfecta para vivir nuestro Caribe, creo que es eso...²⁵*

Diana Tovar asegura que el bullerengue es parte de ese sustento creativo, espontáneo, memorioso y en resistencia: "(...) a través de los cantos de Bullerengue, se narra la vida, se narra el conflicto, se saca la voz como una herramienta terapéutica musical y política contra el desarraigo, el dolor de la guerra y la violencia contra las Mujeres. (...) el saber cultural de la narración oral a través de los cantos de Bullerengue constituye una identidad política y guarda dentro de sí un discurso oculto de resistencia." (Ibidem, p. 76)

²⁵ Ñungo, F. (2017, 4 de enero), entrevistado por Zapata Calero, P. A, Necoclí, Urabá, Antioquia.

Las y los cultores del bullerengue son soportes culturales, extensión expresiva de la resistencia en sociedades que, como la urabaense, se debaten entre la violencia y el anhelo de paz. El cantaor y bailaor Ever Suárez Coa habló sobre la tarea de construcción de paz a través del bullerengue urabaense:

- Paula: *Y bueno, si esas son tus inspiraciones, tú crees que también el bullerengue habla sobre lo que ha pasado en la violencia en Colombia, en el Urabá; o tú crees que va a ayudar al proceso de paz?*

- Ever: *Bueno, en el momento no tengo conocimiento de que vaya a ayudar, pero sí creo que sí lo que usted me está preguntando porque si hacemos bullerengue estamos haciendo democracia, estamos haciendo cultura, estamos haciendo una sana paz para los departamentos, para los municipios, para Colombia y para muchos países, porque estamos influyendo la cultura, transmitiéndole a la gente, a aquella gente que cree en hacer maldad le estamos metiendo la cultura bullerenguera para que dé su corazón, su respeto y siga la tradición. Entonces me parece que sí estamos haciendo paz²⁶.*

Voz y cuerpo escenifican el caudal simbólico que le da sentido a la cultura, y así devienen en cartografía de resistencia y autonomía. Su conjunción permite que el sufrimiento y las tensiones sociales se sacudan y canalicen, para que quienes lo disfruten logren reconciliarse con la vida a través del ritual, pues “En últimas, la fuente de las tensiones sociales radica en las extremas condiciones de marginalización en las que la población afrocolombiana ha sido obligada a vivir como consecuencia de la trata esclavista en Colombia y el continente americano en general.” (Rojas, 2012, p. 143)

Así considerado, la potencia de la oralidad manifiesta en las letras de sus canciones es el sustento cultural capaz de transformar el dolor en memoria, creación, denuncia y resiliencia. Es por esto que las memorias periféricas, no-oficiales, se constituyen en resistencia ante el embate de la memoria oficial excluyente que busca anular el valor de las narrativas-otras, aquellas que luchan por mantener la herencia y las raíces que configuran la identidad colectiva, en aras de recuperar y fortalecer la dignidad de las víctimas. He ahí el contenido político/sanador del bullerengue. Su proyección memoriosa se expresa como una acción cotidiana de reparación y resignificación constante, que fortalece los vínculos sociales a través de la tradición y sus resistencias, justo en el espacio público del festejo. Además, reivindica la afrocolombianidad en contra del racismo, enaltece la cohesión femenina ante el patriarcado, re-articula el valor de la palabra en contra del silenciamiento impuesto por los grupos armados, en especial en cuanto al dolor, el sufrimiento, la muerte, las tierras perdidas etc.

²⁶ Suárez Coa, E. (2017, 7 de enero), entrevistado por Zapata Calero, P. A, Arboletes, Urabá, Antioquia.

Su origen palenquero lo dota de festividad rebelde y autónoma, como ya se ha expresado, y siendo un baile lleno de vida, se puede dar la licencia de conmemorar también la muerte y el dolor. Su simbología corpórea, gestual y oral sirve de tránsito entre la vida y la muerte. Se cree, por ejemplo, que los tambores que se apoyan en el suelo, como el alegre, comunican directamente con el mundo de los muertos a través de la tierra.

Sus nichos de memoria y celebración se representan en las escuelas que lo imparten para mantenerlo con vida, como la escuela *Música para la paz* de Uveros, corregimiento de San Juan de Urabá, en donde maestros nativos enseñan a niños y niñas de todas las edades a cantar, componer, bailar y tocar los tambores, en pos de construir para ellos un futuro promisorio lleno del arte insigne de la zona.

También están los festivales nacionales, celebrados anualmente en Puerto Escondido (Córdoba), Necoclí (Urabá) y María la Baja (Bolívar). En las entrevistas que realicé pude escuchar varias opiniones con respecto a su realización. Algunos cultores están en desacuerdo con que en ellos se incentive a la competencia, pues creen que se gestan rivalidades que van en contra del principio inclusivo de la tradición. Además, hablaron de su mala administración, de la falta de incentivos monetarios para los portadores de tan valiosa sabiduría. En la voz de Roberto Simanca, por ejemplo:

- Paula: *Qué opinas de los festivales?*

- Roberto: *Los festivales han perdido mucho su credibilidad porque meten como grado personas que no saben dónde están parados, que vienen por otros objetivos.*

- Paula: *Comerciales.*

- Roberto: *Sí, vienen a pasar bueno, y a pasarla bien, pues, a hacer nada, y no saben qué es un bullerengue sentao, un fandango, una chalupa, ni el origen, entiendes? ni cómo se inventan bullerengue, tú me entiendes? Entonces se ha perdido mucho la credibilidad en ellos y a nivel de apoyo también se ha perdido, porque falta que lo apoyen mucho económicamente, porque por ejemplo un festival bien hecho debe contar con buen recurso para atender la gente como se debe.*

- Darlina: *Como se manda la ley, como dice uno por acá.*

- Roberto: *Y el billete lo están gastando en otras partes, ya utilizan por ejemplo esos... utilizan unas personas ahí, que administran, y ahí hacen su tapao y el billete no se le da el uso que debe darse. Grave! Y a unos artistas deben tenerse bien, en sus hoteles, sus buenos restaurantes, cierto? pa' que ellos se sientan bien, como lo que son. Por qué? Porque si hay un festival, es porque se cree y se sabe, pues, que hay con qué responderle a las personas que lo están haciendo, sí o no? no para utilizarse, para lucrarse. Y los que lo hacemos, mira, nada. No debe ser... Como te digo yo que ha perdido mucha credibilidad, mucho mucho, por todos los lados como lo veamos.*

- Paula: *O sea que tú crees que el bullerengue está vivo, pero en las ruedas pequeñas, en lo comunitario, más que en los festivales...?*

- Roberto: *Sí, el bullerengue está vivo porque en los pueblos, por ejemplo, tenemos de municipio en municipio que somos amigos, mantenemos con las ganas de visitarnos, de compartir con ellos, no importa que nos entiendan como sea, pero las ganas de uno de ir a compartir, de verse con sus amigos viejos, no? con sus colegas, eso es lo que mantiene vivo el bullerengue, no porque le dé*

por la administración el valor que le debe dar. Le da más importancia a otras cosas. Ahora lo revuelve que con un festival de reinado y eso no no no. Y los artistas no le dan valor, se utilizan para traer a otros grandes que no tienen nada que ver y darle un poco e' plata, que esa plata debiera compartirse con los que hacemos el bullerengue, con los que se hace el festival, con la gente con una razón que es el bullerengue, cierto? no con esas personas que vienen solamente a llenarse el bolsillo, una, dos horitas, y se van con la plata, ochenta, cien millones de pesos, cincuenta, y los bullerengueros quedamos pelaos, cierto Jorge? Quedamos... se acaba un festival, no hay con qué lavar la ropa, no hay con qué comprarse un sancochito pa'l otro día, cierto? entonces yo creo que no, no vale la pena. Antes sí, al menos nos tenían más en cuenta a los artistas, a los que hacíamos el bullerengue. Ya no, ya es un negocio, ya es un negocio.

- Paula: *O sea que les corresponde a ustedes mantener la tradición. Ustedes solitos.*

- Roberto: *Sí, nosotros hemos tenido tradición llamándonos "no, que nos vemos allá, que tal cosa", me entiendes? "sí, mi hermanito, tal cosa" porque no nos creen que hay una hermandad con los otros compañeros, en los diferentes pueblos, en las diferentes regiones, si me entiendes? compartimos, pero no porque nos van a estimular o nos van a atender como debe ser²⁷.*

Por su parte, Ever Suárez Coa dio en la entrevista una opinión muy distinta sobre los festivales:

- Paula: *Ah bueno, ya la última pregunta es qué opinas tú de los festivales nacionales.*

- Ever: *No, los festivales nacionales son muy buenos y más que todo me gustan porque la verdad que he tenido la oportunidad de llegar a ganar muchos concursos porque yo fui trece veces mejor cantador, me gané como cuatro canciones inéditas y ahí estoy gracias a dios, ya ahora estoy dejando la semilla porque ya de pronto no voy a poder volver a cantar, aunque con el esfuerzo y el favor de dios pueda que cante, pero ya no es mi hobbie de otra vez montarme en una tarima, si me tocara me monto, ya? porque la profesionalización que tengo, me da. Pero no, esa no es la idea, la idea es enseñarle a mis sobrinos principalmente que son mi sangre, me duelen y me corren por las venas, primero el bullerengue, de enseñarle a mis sobrinos para que ellos se defiendan, algún día o mañana o más tarde yo fallezco, ahí les dejo esa herencia, porque yo no me doy fama, la fama me la he ganado²⁸.*

Y desde la teoría, hay quienes los han estudiado como espacios de posibilidad, en donde confluyen grupos de todas las partes del país (hasta de Bogotá) para compartir la experiencia bullerenguera, y en donde el miedo a la denuncia sobre el conflicto armado se disipa, dando lugar a las voces valientes que buscan expresar a través de la música sus dolores y anhelos de paz. Por ejemplo, el antropólogo Edgar Benítez declara que

(...) los festivales han servido para que mucha gente conozca esta música, para que los jóvenes se interesen en interpretarla, pero también para que su función social esté cambiando, y se convierta en un objeto de museo que hace parte de un pasado pero que en realidad se sigue interpretando hoy. (...) Creo que las funciones de los festivales que nacieron con intereses muy loables, han causado efectos que hasta ahora no han sido estudiados en Colombia donde existen innumerables festivales de distintas clases de músicas a lo largo y ancho del país. Hoy en día en los festivales se escoge a la reina del bullerengue, influenciados por la cantidad de reinados que también se hacen en el país. (2000, p. 7)

Por supuesto también declara que los festivales posibilitaron otros espacios de encuentro entre los bullerengueros, que pasaron de la calle, las casas, la ribera y la playa, a la tarima.

²⁷ Simanca Zúñiga, R. (2017, 5 de enero), entrevistado por Zapata Calero, P. A, Necoclí, Urabá, Antioquia.

²⁸ Suárez Coa, E. (2017, 7 de enero), entrevistado por Zapata Calero, P. A, Arboletes, Urabá, Antioquia.

Por su parte, Juan Sebastián Rojas, antropólogo, folclorista y etnomusicólogo, hizo una erudita investigación en torno a los festivales bullerengüeros, sobre todo el de Puerto Escondido, celebrado anualmente en junio. Su crítica circunda temas como la mercantilización, el tinte político e institucional que han ido adquiriendo los festivales en la agenda oficialista del país, que aunque han fortalecido la identidad cultural de regiones bullerengüeras como el Urabá debido a su visibilización, también han desvirtuado su esencia cohesionadora, ya que han generado imaginarios de afrocolombianidad que terminan siendo excluyentes y sectarios.

3.5. Bullerengue urabaense: el poder político de la música en un pueblo en guerra

La zona de Urabá es el eje de mayor actividad bullerengüera a nivel nacional y, en cierto sentido, no es tan diferente de otras zonas pobladas por comunidades rurales afrocolombianas, donde la tenencia de la tierra está concentrada por élites locales no afrodescendientes, el conflicto armado está activo y hay constante presencia de grupos armados legales e ilegales, el desempleo masivo es la norma, los capos de la droga tienen influencia determinante en las administraciones locales y donde políticos corruptos defraudan las finanzas públicas permanentemente. (...) Esta práctica provee un espacio de actividad catártica, canalizando el dolor emocional a través de la alegría en un espacio ritual donde versos, toques de tambor y pasos de baile son improvisados (dentro del lenguaje característico del bullerengue) y se da rienda suelta a la creación espontánea del arte bullerengüero. (Rojas, p. 143, 2012)

Ya que establecimos el marco teórico sobre las categorías de memoria colectiva, memoria histórica, cultura musical, grupo étnico, identidad y resistencia, vamos a relacionarlo con la labor de reconstrucción y resiliencia del bullerengue en el Urabá antioqueño.

Sin lugar a dudas, el bullerengue en Urabá ha sido un bálsamo creativo para el sufrimiento generado por el infame conflicto armado que, como en tantos lugares de Colombia, ha tenido demasiada fuerza en sus tierras. La confluencia de la memoria oral, la corporal y la rítmica, ha generado una poética de resistencia cuyos alcances merecen la atención de la investigación académica y de la población en general, pues constituye un ejemplo de alternativa a la violencia. La impronta de africanía es la herencia de fortaleza que le ha permitido a los urabaenses hacer frente a los estragos que durante tanto tiempo han hostigado a su población.

Natalia Roa Aparicio hizo una tesis de gran relevancia para la investigación sobre el bullerengue, pues tejió sus memorias poéticas como un discurso de resistencia ante la violencia del conflicto armado. Así, declaró que “Se celebra por la muerte o por la vida, no importa, pero se celebra, por la presencia y la permanencia ante hechos históricos adversos e

impunes, y con el Bullerengue la comunidad siempre ha lamentado su dolor haciendo uso de una voz plural desde de silencio.” (2014, p. 17)

Habiendo analizado el contexto geográfico e histórico del Urabá, es plausible anunciar que la resistencia bullerenguera urabaense es una liberación entendida a través de una lucha creativa con evocación ancestral. Tal resistencia ha emergido como huella cimarrona desde la época de la esclavitud, y hoy en día se mantiene firme en contra del sistema bélico que ha azotado a la región por sus riquezas naturales y sus bastos territorios de indiscutible fertilidad. Es decir, en este caso (como en tantos otros a nivel mundial) la música es emancipadora. Durante la diáspora la música fue un lenguaje cohesionador, y aunque hoy en día los cultores del bullerengue comparten el mismo idioma, la música sigue siendo el punto de encuentro de la comprensión y la sanación:

(...) se edifica una cultura en la cual a través del canto y el poema se compone la fuente originaria de una pulsión vital, cuyas asociaciones mentales y prácticas cotidianas se basan en el ritmo. Entonces, a través de instrumentos que respiran porque están llenos de células vivas, de animal, de árbol, de naturaleza: de madre; los negros encontraron en el llamado del “cuero”, el rito de la repetición que emula el latido del corazón, llegando a la encarnación de cosmogonías que perviven en su memoria colectiva y que se reinstalaron en su cotidianidad. (Ibidem, p. 16)

Entre sus variados temas, las letras de las canciones también discurren entre la vida y la muerte, destacando su intención ritualista, cuyo sustento edifica una postura de resistencia ante el dolor: “El hecho de contar la historia en todo caso, es una labor de memoria muy importante que deviene de la invención y de la creación espontánea, la cual necesariamente surge del universo simbólico de la comunidad.” (Ibidem, p. 54)

Susana Friedmann, musicóloga, argumenta que la música es un *texto social* sin el que los contextos humanos no podrían existir, ya que su naturaleza performática ha sido la urdimbre de muchas transformaciones en tiempo y espacio, por su acto reflexivo y práctica de significaciones que, entre otras, generan identidad. Así, ante la linealidad del discurso hegemónico colonial, las manifestaciones culturales de afrodescendientes e indígenas se inscribieron en una dinámica de traspaso del poder, de la autoridad: “(...) hay un desfase que rompe continuamente el discurso lineal y predecible propio de la colonialidad y que se traduce en un desplazamiento de la posición de autoridad, lo que cumple con la función de construir sentido y de producir conocimientos y prácticas de otra índole.” (2009, p. 494)

Además, se ha comprobado que en la instancia de ‘hacer’ música se crean vínculos emocionales y empatía, lo que es ideal para propiciar la reconciliación y sanación de traumas, sobre todo porque al asumir e in-corporar la música, los imaginarios en torno a los roles sociales se transfiguran genuinamente, eliminándose así prejuicios y fronteras impuestos por la violencia, fortaleciéndose de esa manera la autoconfianza y la solidaridad.

Oscar Hernández Salgar, desde los Estudios Culturales y la Musicología, argumenta la significación emocional que adquieren las prácticas sociales en torno a la música, lo que va dotándola como referente cultural, por lo que alcanza relevancia en términos de acción política, inclusive en cuanto a su naturaleza progresista, desde la que se cuestiona constantemente el estado actual de cosas. Declara Hernández que los individuos, por ende las sociedades, que construyen sus subjetividades desde el recurso de la música como instrumento político, se convierten en seres emancipados, libres de los juegos de poder que pretenden controlar su *memoria* y su atención, factores que el autor señala como motores de cooperación en entornos con receptores históricos y culturales particulares.

Al respecto del abordaje que se le da a la dimensión sonora de la música, que no lleva proposición explícita, plantea una dicotomía: “(...) por un lado, la acción inconsciente de lenguajes no proposicionales que llevaría a una alienación incontestable; por el otro lado, la soberanía de un sujeto emancipado que es capaz de articular sus usos conscientes de la música a través de enunciados verbales.” (2016, p. 31) Sin lugar a dudas, a pesar de la polémica en torno a ello, me atrevo a asegurar que los cultores bullerengueros mantienen dicha soberanía en razón de su herencia cimarrona, de su ímpetu emancipador, puesto que la configuración de sus subjetividades, a través de los nichos arriba planteados, da cuenta de ello. Los discursos y poéticas de sus cuerpos, voces e instrumentos, evidencian en varias de las letras de las canciones su capacidad de agencia.

El impacto del bullerengue a nivel social, especialmente en la dinámica de la sociedad del Urabá antioqueño, evidencia que hay una articulación de poderes y resistencias de altísima relevancia, y las palabras de Hernández Salgar pueden explicarlo de la siguiente manera: “(...) el dispositivo [concepto de Michel Foucault] no captura sujetos previamente constituidos, sino que los constituye al tiempo que los sujeta, y para ello se sirve de tecnologías de gobierno como la anatomopolítica (gobierno de los cuerpos), la biopolítica (gobierno de las poblaciones) y las tecnologías del yo (gobierno de sí mismo).” (Ibidem, p.

32) Es decir, analizando ejemplos de autogestión como el de la Comunidad de Paz de San José de Apartadó y el de Chucunate en Turbo, queda claro que el bullerengue ha generado un ambiente de unión y empoderamiento a partir de la esperanza que produce su compañía a todos los procesos de resistencia que se han gestado en esta región tan vilipendiada por la violencia. Por ejemplo, en la entrevista a Darlina Sáenz manifestó su participación en contra de la violencia hacia las mujeres, aspecto fundamental analizado en otros estudios sobre la selectiva violación que sufren las mujeres por ser botín de guerra y víctimas directas de agresiones sexuales, o madres y esposas de hombres y niños desaparecidos o reclutados a la fuerza. También hablaron Ana Garcés y Jorge Luis Pérez Álvarez:

- Paula: *Darlina, yo le preguntaba a Ana que si ella en sus composiciones también hablaba, por ejemplo, del problema de la violencia en Colombia, o en el Urabá particularmente. Tú has hecho alguna canción, alguna composición que tenga que ver con eso?*

- Darlina: *No, todavía no, no me ha tocado porque es que... pero la canto, la peor cosa es que yo la canto, yo nunca la he compuesto, pero la compuso Ana Garcés. Es de los desplazados. "Señores, vengo a contarles..." Pero a mí no me gusta cantar casi esas canciones, no. Y sí nos las piden.*

- Ana: *Sí, viene gente de Bogotá a pedirnos esas canciones. Y de las víctimas también nos piden esas canciones.*

- Jorge: *Paula tenía una pregunta que era cómo servía el bullerengue como resistencia a través de la violencia en los pueblos de Urabá, cómo ha servido de una forma de también contribuir con la paz, ayudar a lo que es el fortalecimiento de la música, como tenemos esta música que es del Caribe, cómo ha ayudado para que de alguna manera u otra contribuyamos a la paz, que ciertos seres no pertenezcan a un grupo, sino que estén bailando bullerengue, que vean, que estén en un festival con devoción como lo esperamos todos "Ya viene el festival de bullerengue..." que uno tenía aquí como alegría, que uno esperaba más el festival de bullerengue que la navidad, llegaba un festival y a uno le parecía lo último de lo último!*

- Darlina: *La verdad es que, Jorge y personal, a mí me invitaron unas de aquí en el parque, me dijo el Ñungo "tú tienes que dirigirte al maltrato de la mujer", yo no sé de dónde me salieron tantas cosas, los muchachos ellos cantaban su parte, que ellos hacían una parte ante la violencia, a no al maltrato a la mujer y yo también me salían cosas que yo decía, en el momento a mí no me dio miedo, eso está grabado, y yo le salía...*

*En el tiempo por las calles
mujeres iban cantando
pero el tiempo y las tristezas
sus voces fueron callando*

Los pela'os me tiraban, yo también a ellos. Y así:

*Cuando yo miro a esas madres
con lágrimas en los ojos
ay, me da mucha tristeza
con mi canto, pero lloro*

O sea, eso lo grabé yo aquí en el parque, ahora es que yo les digo a ustedes que ella me está haciendo esta entrevista aquí. Uf, muchas cosas, muchas palabras me salían ese día a mí.

- Paula: *O sea que sí puede ser el bullerengue un medio de denuncia, de sanar las heridas de las comunidades.*

- Darlina: *Sí, yo diría que sí. Yo casi así de, por lo menos, de historia, así, como lo sabe Jorge Valbuena, Roberto Simanca, que tienen más tiempo de estar conociendo este arte, conociendo esta cultura, conociendo este bullerengue, pero sí tengo momentos que yo, cuando me toca un verso o cualquier cosa, eso le sale de uno, cierto Jorge? Eso le sale de uno...²⁹*

²⁹ Sáenz, D. (2017, 5 de enero), entrevistada por Zapata Calero, P. A, Necoclí, Urabá, Antioquia.

El valor no tangible del bullerengue puede ser traducido, también, mediante el potencial político de las emociones que evoca. Para esto, Hernández Salgar recurre a la filosofía y sus disertaciones en torno a los afectos condensados por la música:

El arte, como dominio privilegiado de los afectos, tiene la capacidad de dar consistencia a un cúmulo de sensaciones experimentadas, y condensarlas a través del material y la técnica. (...) La música, al igual que otras artes, tiene la capacidad de condensar afectos. Y esta condensación puede coincidir con lo que normalmente se conoce con el nombre de *emociones musicales*: (...) el afecto que llega a ser condensado en el tratamiento puramente musical de una emoción, en su tematización a través de medios sonoros. Así, la música participa en la captura del afecto al narrar las emociones y al darles una forma estética. (...) Pero la música también puede abrir las puertas a la «primacía y el exceso del afecto» gracias a su carácter no proposicional, a la diversidad de experiencias que la rodean y a la impredecibilidad de sus prácticas y usos.

La música, como cualquier otro medio expresivo, tiene la capacidad de generar significados. Más aún, tiene la capacidad de privilegiar unos significados por encima de otros, y este sólo hecho la convierte en un instrumento político. Pero además la música tiene la particularidad de ser especialmente efectiva en la condensación de afectos y en el tratamiento sonoro de las emociones. Esto hace que en combinación con otros medios pueda ser articulada como parte de dispositivos semióticos muy potentes, capaces de reforzar ideas, sensaciones, conceptos y deseos, así como de orientar la acción de sujetos concretos. En otras palabras, no es el sonido musical aislado el que es de interés para una teoría thymo-política, sino su articulación a través del refuerzo mutuo y simultáneo de diferentes modos de lenguaje: discurso verbal, imágenes visuales, experiencias corporales, música, etcétera. (Ibidem, pp. 42-43)

La experiencia performática y emocional de la música se manifiesta no sólo en su sonoridad, sino también en su puesta en escena contenida en simbologías y significaciones rituales, soportadas además por la experiencia y el contexto, por lo que el bullerengue urabaense es, en últimas, la expresión viva de la historicidad de su grupo étnico, con sus herencias, con el actual estado de cosas, y con la proyección a la que propende la comunidad, especialmente en el proceso de sanación ante los dolores producidos en el marco del conflicto armado: “El hecho de que el Bullerengue le permita al sujeto ejercer su propio poder creador, implica su forma de resistencia en la medida en que posibilita el trance, la adaptación, la inclusión y sobre todo la sanación de dolor generacional.” (Roa Aparicio, 2014, p. 84)

De acuerdo con el poder político de la música, del bullerengue, debe decirse sobre la resistencia cultural que implica que: “La acción colectiva de resistencia articula prácticas no violentas dirigidas a socavar el poder del que domina y ejerce la violencia, a obtener un nuevo sentido de control desafiando el miedo a reparar y recrear los elementos de cultura e identidad golpeados o destruidos por la violencia como método para aplastar voluntad y buscar soluciones a las deprivaciones [sic] de la guerra y al conflicto social.” (García, 2004, p. 108) Es así que la acción directa no violenta de la cultura bullerenguera en el Urabá antioqueño, articula dinámicas de sanación a través de la lucha artística y la cohesión social.

Se torna esencial volcar el foco investigativo a este tipo de manifestaciones que han trascendido en tiempo y espacio desde remotos pasados como el de la colonia y su régimen esclavista, para situarlos hoy en día en el contexto de la vigente violencia y la coyuntura del proceso de desmovilización de uno de los actores armados más significativos en el escenario del conflicto. El bullerengue es uno de los eslabones más importantes en términos de reconciliación en la asediada región urabaense; su historicidad y la voz de sus cultores merecen visibilizarse en el ámbito académico como un texto social que viene haciendo eco en la necesaria transformación a nivel regional y nacional desde su arraigo en el siglo XVIII hasta nuestros días. Sin embargo, para sentir su transmisión ancestral y las emociones en ello implicadas, basta con disfrutar de una rueda de bullerengue en sus playas, o escuchar a sus cultores a través de los medios digitales que hoy en día la tecnología nos facilita, pues aunque nuestra responsabilidad como científicos sociales procura desmenuzar su integridad, la música se expresa por sí sola: “Se ha acabado el tiempo de los viajes intelectuales a las «periferias silenciosas»; éstas hablan ahora con sus propias voces o viajan al centro, y no siempre con invitación previa.” (Wojciech Burszta, citado en Bauman, 2002, p. 88)

CONCLUSIONES

SABINA ESCUDERO (BANANERAS DE URABÁ)

(Colombia quiere la paz)
oye, los colombianos
(Colombia quiere la paz)
Colombia no quiere sangre
(Colombia quiere la paz)
pobres los muchachitos
(Colombia quiere la paz)
se han quedado sin sus padres
(Colombia quiere la paz)
la violencia los mató
(Colombia quiere la paz)
oye, viva Colombia
(Colombia quiere la paz)
oye, viva la paz
(Colombia quiere la paz)
pobrecitos inocentes
(Colombia quiere la paz)
los tienen encadenados
(Colombia quiere la paz)
como que si hubieran matado
(Colombia quiere la paz)
favor, suéltese esta gente
(Colombia quiere la paz)
oye, viva Colombia
(Colombia quiere la paz)
qué dicen las bananeras
(Colombia quiere la paz)
las del fondo de Urabá
(Colombia quiere la paz)
favor ayuden a esa gente
(Colombia quiere la paz)
favor ayuden a esa gente
(Colombia quiere la paz)
los tienen es secuestrados
(Colombia quiere la paz)
los tienen encadenados
(Colombia quiere la paz)
totitos semos hermanos
(Colombia quiere la paz)
*mi hermano, denme la mano*³⁰

Con los pies anclados en la arena de la playa del Golfo del Urabá antioqueño, pude disfrutar del paisaje majestuoso que tanto inspira a los cultores bullerengueros. Su arena gris llena de sedimentos de agua dulce, el oleaje calmo de sus costas, el verdor de sus tierras selváticas, y el candor de su gente, invadieron los ojos con los que logré leer la trascendencia de esta cultura musical habitada por ancestros, memorias y resistencias cimarronas.

³⁰ Escudero, S. (s.f.), “Colombia quiere la paz”, Bananeras de Urabá, Chucunate, Turbo, Urabá, Antioquia. Se puede escuchar en <https://www.youtube.com/watch?v=G3Jf9ezwqRw> y en <https://www.youtube.com/watch?v=zjtWi60gyW0>

Sin embargo, también percibí la tensión que ha gestado la oleada de violencia que desde la llegada de los colonos europeos ha acompañado a su devenir histórico, llenando las letras de este baile cantao de dolor y ganas de sanación.

Esos factores de insondable impacto social vienen llamando mi atención desde que compartí con el maestro Emilsen Pachecho una rueda de bullerengue en la fría Bogotá hace más de tres años, y fue justo allí cuando comprendí que la música debe ser escuchada más allá de su sonoridad, ya que es soporte de infinidad de secretos y verdades que hoy en día siguen escapando al rigor investigativo de la academia, puesto que se manifiesta como una fuente “no-tangible” de complejo análisis, a pesar de ser constante manifestación histórica de todos los contextos humanos a lo largo de nuestra historia como especie.

Por lo tanto, la Historia Cultural acompañó el proceso de indagación que emprendí incluso desde Buenos Aires, Argentina, donde pude compartir una rueda bullerenguera con el cantao e investigador Jorge Luis Pérez Álvarez y con la agrupación Són del Arroyo (que de hecho han llevado el bullerengue más allá de las fronteras nacionales), comprendiendo así el valor histórico de su performatividad en una sociedad tan violentada debido a la riqueza de sus tierras y aguas, y a su ubicación geoestratégica para tantos intereses mercantiles y políticos.

Tal es así, que emprendí un estudio en torno a su representatividad y al influjo de su significación folclórica, pasando por un acercamiento histórico y geográfico del Urabá antioqueño, el origen palenquero y la llegada del bullerengue a sus tierras, hasta el análisis teórico de su acervo cultural configurador de identidades y subjetividades, como iniciativa de resistencia a través de la lucha artística no-violenta, mediante su inmenso poder político transformador desde el tejido catártico de emociones, en el marco del conflicto armado, justo ahora, en plena coyuntura de una posible salida política tras la firma del acuerdo de paz entre las FARC, el ELN y el Gobierno Nacional. En palabras de Diana Patricia Tovar Muñoz, “Lo importante de este análisis es señalar y rescatar el fondo social y político de los cantos tradicionales frente a la realidad anuladora de la guerra y la violencia, que constituye además, una forma de reivindicación social que devela un discurso oculto de resistencia.” (Tovar, 2012, p. 97)

Me serví de la entrevista abierta a algunos de sus cultores directamente en la región urabaense. Me abrieron las puertas de su casa y lograron entablar conmigo una comunicación basada en la confianza y la alegría de contarme sus historias personales como bullerengueros.

También me valí de algunas letras de sus canciones para que los lectores puedan acercarse a ellas a modo de banda sonora de la investigación. En ellas se evidencia el sustento poético de su resistencia, y la contingencia cultural que las soporta.

Esta labor interpretativa se vio acompañada de un estudio interdisciplinar que pasó por la Geografía, la Literatura, la Musicología, el Derecho, la Sociología, la Antropología, los Estudios Culturales y, por supuesto, la Historia. Bauman habla sobre la traducción, lo que a mi estudio hace eco en cuanto a la *interpretación* mencionada:

La traducción es un proceso continuo, un *diálogo* inacabado e inconcluyente, destinado a permanecer así. El encuentro de dos contingencias es una contingencia en sí mismo y ningún esfuerzo hará que deje de serlo. El acto de la traducción nunca es un evento singular que hace innecesario cualquier otro intento de la misma naturaleza. El terreno de reunión, la tierra de frontera, de las culturas es el territorio en el cual se trazan continuamente unos límites sólo para violarlos y volver a trazarlos una y otra vez (y no es el menos importante de los factores que influyen en semejante dinámica el hecho de que las partes cambien después de cada uno de los intentos sucesivos de traducción). (2002, pp. 85-86)

Sobre el Urabá antioqueño es necesario seguir alimentando el foco analítico para aportar al proceso de reconciliación que su población merece. La lupa de la Historia Cultural es una interesante perspectiva que permite la reflexión profunda sobre aristas de gran relevancia como la música. Tal como dice Renzo Ramírez Bacca, “La historia regional en el contexto de lo cultural implica “un análisis de las identidades” cuyo punto de partida son las relaciones que se establecen como resultado de su expresión en los espacios sociales” (2012, p. 370)

La proyección que este estudio implica, radica en la amplificación del bullerengue urabaense como alternativa al conflicto armado, como sostén de una tradición milenaria que no nació allí, en el Urabá, pero se adaptó a su dinámica demográfica, política e inclusive económica, ya que se trata de un territorio cuyas fronteras móviles han sido recorridas, transgredidas y habitadas por una inmensa variedad de culturas e hitos históricos, los cuales también han sido transmitidos en la poética bullerenguera como parte de la cotidianidad de sus pobladores. Se hace urgente analizar estas revolucionarias manifestaciones artísticas para que no pasen desapercibidas en medio de la inmediatez de nuestros días, del boom mediático que adquieren otros géneros foráneos que recurren a lo superfluo para venderse, o inclusive del

olvido que pretenden los actores armados y las fuerzas mercantiles. Se continúa un sendero de análisis que ya ha venido adquiriendo fuerza en el ámbito académico e investigativo, y ojalá pueda seguir alimentándose y complementándose con otros matices que hacen parte de su complejidad inacabada.

Que la abundancia acuífera del Golfo del Urabá siga limpiando de sangre a ese basto, rico e imponente territorio. Que el bullerengue siga acompasando su sanación y su ímpetu de libertad.

BIBLIOGRAFÍA

- Aparicio, J.R. (enero-junio, 2009), “La ‘mejor esquina de Suramérica’: aproximaciones etnográficas a la protección de la vida en Urabá”, en *Antípoda*, núm. 8, pp. 87-115.
- Aurell, J. (2006), “La función social de la memoria”, en Alvira, R., Ghiretti, H. y Herrero, M., *La experiencia social del tiempo*, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, pp. 149-170.
- Bauman, Z. (2002), *La cultura como praxis*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- Benadiba, L. y Plotinsky D. (2007), *De entrevistadores y relatos de vida*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.
- Benítez Fuentes, E.H. (2000), “Huellas de africanía en el bullerengue: la música como resistencia”, en *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular* [en línea], IASPM, disponible en: <http://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-iii-congreso-bogota-colombia-2000/>, recuperado: 11 de abril 2017.
- Bermúdez Cujar, E. (2003), “Las músicas afrocolombianas en la construcción de la nación: una visión histórica”, en *150 años de la abolición de la esclavización en Colombia. Desde la marginalidad a la construcción de la nación*, VI Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado, Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia, Editorial Aguilar, pp. 706-725.
- Bonfil Batalla, G. (1991), “La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos”, en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Universidad de Colima, vol. IV, núm. 12, pp. 165-204.
- Díaz Arias, D. (2006), “¿Cómo trabaja Clío?: Los dilemas en la construcción del pasado y el papel de la imaginación histórica”, en Paulina Malavassi (edit.), *Historia: ¿ciencia, disciplina social o práctica literaria?*, Editorial de la Universidad de Costa Rica, San José.
- Díaz Arias, D. (septiembre-febrero, 2006-2007), “Memoria colectiva y ceremonias conmemorativas. Una aproximación teórica”, en *Diálogos Revista Electrónica de Historia*, Universidad de Costa Rica, vol. 7, núm. 2, pp. 170-191.
- Díaz Díaz, R.A. (2011), “La diversión y la privacidad de los esclavos neogranadinos”, en Borja Gómez, J. y Rodríguez Jiménez, P. (dirs.), *Historia de la vida privada en Colombia*, Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A., Bogotá, pp. 226-253.
- Díaz Díaz, R.A. (noviembre, 2003), “Matrices coloniales y diásporas africanas: Hacia una investigación de las culturas negra y mulata en la Nueva Granada”, en *Memoria y sociedad*, No. 15, 2003, pp. 219-228.

- Espinosa, N. (julio-diciembre, 2012), “Impactos del paramilitarismo en la región Urabá/Chocó 1998-2006. Claves para la lectura de las afectaciones colectivas”, en *El Ágora USB*, vol. 12, núm. 2, 2012, pp. 289-327.
- Friedemann, N.S. (2000), “Huellas de africanía en la diversidad colombiana”, *Geografía Humana de Colombia. Variación biológica y cultural en Colombia, Tomo I* [en línea], Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/geografia/geofraf1/huellas.htm#1>, recuperado: 17 de febrero 2017.
- Friedmann, S. (2009), “Subvirtiendo la autoridad de lo sentencioso: “cantadoras que se alaban de poetas””, en Mosquera Rosero-Labbé, C. y Barcelos L.C. (edit.), *Afro-reparaciones: Memorias de la Esclavitud y Justicia Reparativa para negros, afrocolombianos y raizales*, Universidad Nacional de Colombia, Colección CES, Bogotá, pp. 491-507.
- García de la Torre, C.I. (2004), “Resistencias. Análisis comparado e la acción colectiva frente a la guerra en Urabá y Oriente antioqueño”, en *Nómadas*, Universidad Central de Colombia, núm. 20, 2004, pp. 102-110.
- García de la Torre, C.I. (enero-junio, 1997), “Urabá: políticas de paz y dinámicas de guerra”, en *Estudios políticos*, núm. 10, pp. 138-149.
- García de la Torre, C.I. y Aramburo, C.I. (edit.) (2011), *Geografías de la guerra, el poder y la resistencia. Oriente y Urabá antioqueños 1990-2008*, CINEP-ODECOFI e Instituto de Estudios Regionales INER, Universidad de Antioquia, Bogotá-Medellín.
- García Ortega, A. (1982), “Cinco tesis sobre el folclore”, en *Revista de Folklore*, núm. 16, 1982, pp. 124-128.
- González González, F. E. (2014), *Poder y violencia en Colombia*, Odecofi, Cinep, Colciencias, Bogotá.
- González Jácome, J., Urrea Peñarando, L. y Romero Orozco M. (2006), *Dinámica reciente de la confrontación armada en el Urabá antioqueño*, Observatorio del Programa Presidencial de Derechos Humanos y DIH, Vicepresidencia de la República, Bogotá.
- Guerrero García, C.I. (2009), “Memorias palenqueras de la libertad”, en Mosquera Rosero-Labbé, C. y Barcelos L.C. (edit.), *Afro-reparaciones: Memorias de la Esclavitud y Justicia Reparativa para negros, afrocolombianos y raizales*, Universidad Nacional de Colombia, Colección CES, Bogotá, pp. 363-387.
- Halbwachs, M. (2004), *La memoria colectiva*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza.

- Hernández Salgar, O. (2016), *Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas 1930-1960*, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Fondo Editorial Casa de las Américas, Bogotá.
- Instituto Geográfico Agustín Codazzi (2003), “Mapa físico-político de Antioquia” [en línea], disponible en: <http://www.igac.gov.co:10040/wps/portal/igac/raiz/iniciohome/MapasdeColombia/Mapas/Departamentales>, recuperado: 6 de septiembre de 2017.
- Jelin, E. (2002), *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI, Madrid.
- Jiménez Meneses, O. (2010), “Los rostros de la Memoria afrodescendiente: fiestas, bailes y fandango”, en Mosquera Rosero-Labbé, C. y Barcelos L.C. (edit.), *Afro-reparaciones: Memorias de la Esclavitud y Justicia Reparativa para negros, afrocolombianos y raizales*, Universidad Nacional de Colombia, Colección CES, Bogotá, pp. 509-528.
- Losonczy, A-M (1999), “Memorias e identidad: los negro-colombianos del Chocó”, en Camacho, J. y Restrepo, E. (edit.), *De montes, ríos y ciudades: territorios e identidades de la gente negra en Colombia*, Fundación Natura, Instituto Colombiano de Antropología, Ecofondo, Bogotá, pp. 13-24.
- Muñoz Lopera, J.M. (2008), “La paz bajo la sombra indeleble de la guerra: una experiencia de construcción de ciudadanía en la *comunidad de paz* de San José de Apartadó (Antioquia, Colombia), en *Boletín de antropología Universidad de Antioquia*, vol. 22, núm. 39, pp. 159-184.
- Muñoz Vélez, E.L. (diciembre, 2003), “Bullerengue: ritmo y canto a la vida”, en *Artesanías de América*, núm. 55, 2003, pp. 49-76.
- Ocampo López, J. (1990), *Música y folclor de Colombia*, Plaza y Janes, Bogotá.
- Osorio Gómez, J. (2006), *Pueblos itinerantes de Urabá. La historia de las exclusiones. Retrato*, Universidad Internacional de Andalucía Sede Iberoamericana Santa María de la Rábida.
- Ospina, M. (2016), *La danza en la configuración de subjetividades: un estudio a ritmo de bullerengue* [tesis doctoral], Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Doctorado en Ciencias Sociales y Humanas.
- Parsons, J.J. (1996), *Urabá, salida de Antioquia al mar. Geografía e historia de su colonización*, Banco de la República, El Áncora, Bogotá.
- Prat Ferrer, J. (2007), “Las culturas subalternas y el concepto de oratura”, en *Revista de Folklore*, núm. 316, 2007, pp. 111-119.

- Pérez Álvarez, J.L. et. al. (2015), *Manifestaciones artísticas de los pueblos indígenas y afrocolombianos*, Universidad de Córdoba, Montería.
- Pérez Herrera, M.A. (diciembre, 2014), “El Bullerengue la génesis de la música de la Costa Caribe colombiana”, en *El Artista*, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, núm.11, pp. 30-52.
- Ramírez Bacca, R. (2012), “Historia regional en el marco de la historia cultural”, en Hering Torres M. y Pérez Benavides A.C. (edit.), *Historia cultural desde Colombia. Categorías y debates*, Pontificia Universidad Javeriana, Universidad de los Andes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, pp. 365-375.
- Ramírez Naranjo, R. y Salgado Chica, M. (2004), “Bullerengue”, en Valencia Molina, J. (edit.), *Folclor de Córdoba. Antología*, Bogotá.
- Roa Aparicio, N. (2014), *No tengo corazón, traigo un tambor: hacia una poética de resistencia en los cantos de bullerengue del Caribe colombiano* [trabajo de grado], Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Carrera de Estudios Literarios.
- Rodríguez, M.A. (s.f), “Los bailes cantados en el Caribe colombiano” [en línea], disponible en: <http://myslide.es/documents/los-bailes-cantados-en-el-caribe-colombiano.html>, recuperado: 24 de abril 2017.
- Rojas, J.S. (2009), “El bullerengue grande de Urabá” [en línea], disponible en: <https://es.scribd.com/doc/67209714/El-bullerengue-grande-de-uraba>, recuperado: 5 de febrero de 2017.
- Rojas, J.S. (julio-diciembre, 2012), ““Me siento orgullosa de ser negra y ¡que viva el bullerengue!”: identidad étnica en una nación multicultural. El caso del Festival Nacional de Bullerengue en Puerto Escondido, Colombia.”, en *Revista Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 7, núm. 2, Bogotá, pp. 139-158.
- Steiner, C. (1993), “Centinela de dos océanos: Urabá (1900-1940)”, en Leyva, P. (edit.), *Colombia Pacífico. Tomo II*, Fondo para la Protección del Medio Ambiente José Celestino Mutis, Bogotá.
- Thompson, P. (1978), “La entrevista”, en *La voz del pasado. Historia oral*, Edicions Alfons el Magnànim, Institució Valenciana D’estudis I Investigació, Valencia, pp. 221-242.
- Tovar Muñoz, D.P. (2012), *Memoria, cuerpos y música. La voz de las víctimas, nuevas miradas al Derecho y los Cantos del Bullerengue como una narrativa de la memoria y la reparación en Colombia* [trabajo de grado], Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Derecho, Ciencias Políticas y Sociales.

- Valencia Hernández, G. (junio, 1995), “Apuntes sobre el bullerengue en la región del Dique, Colombia”, en *América Negra. Expedición humana a la zaga de la América oculta*, Pontificia Universidad Javeriana, núm. 9, 1995, pp. 233-238.
- Zamudio Palma, M. (mayo, 2017), “Así amenazan a los reclamantes de tierra en el Urabá”, en *¡Pacifista!* [en línea], disponible en: <http://pacifista.co/asi-amenazan-a-los-reclamantes-de-tierra-en-uraba/>, recuperado: 24 de mayo 2017.
- Zapata-Cortés, D.C (julio-diciembre, 2010), “Mestizaje nacional: una historia “negra” por contar”, en *Memoria y sociedad*, vol. 14, núm. 29, 2010, pp. 91-105.

ENTREVISTAS

- Garcés Medina, A. (2017, 5 de enero), entrevistada por Zapata Calero, P. A, Necoclí, Urabá, Antioquia.
- Ñungo, F. (2017, 4 de enero), entrevistado por Zapata Calero, P. A, Necoclí, Urabá, Antioquia.
- Pacheco, E. (2017, 6 de enero), entrevistado por Zapata Calero, P. A, San Juan de Urabá, Urabá, Antioquia.
- Pérez Álvarez, J.L (2017, 5 de enero), entrevistado por Zapata Calero, P.A, Necoclí, Urabá, Antioquia.
- Sáenz, D. (2017, 5 de enero), entrevistada por Zapata Calero, P. A, Necoclí, Urabá, Antioquia.
- Simanca Zúñiga, R. (2017, 5 de enero), entrevistado por Zapata Calero, P. A, Necoclí, Urabá, Antioquia.
- Suárez Coa, E. (2017, 7 de enero), entrevistado por Zapata Calero, P. A, Arboletes, Urabá, Antioquia.