

Maestría en Músicas Colombianas - 2019
Universidad El Bosque
Facultad de Creación y Comunicación

Si yo
fuera
pajarito

María Granados

“Si yo fuera pajarito”

Obra performática musical con perspectiva transdisciplinar basada en una experiencia etnográfica sobre el bullerengue de María la Baja, Bolívar.

Ángela María Granados Mendoza

Tutor: Juan Sebastián Rojas

Proyecto de investigación-creación
Maestría en Músicas Colombianas
Énfasis: Interpretación. Sistema sonoro: Caribe
Universidad El Bosque
2019

Agradecimientos

Agradezco a Pabla Flórez, por aceptar ser parte de este proyecto y compartir conmigo importantes enseñanzas sobre la música y la vida. A la familia Pantoja: Argénida, Paula, Neileth y Jorge Luis, por su cariño y hospitalidad durante mi estancia en María la Baja, y a Wil por los espacios y aprendizajes compartidos en la ciudad de Bogotá. A Arnulfo Caraballo, Rosita Caraballo y Harlan Rodríguez por su disposición. A Edwin Rocha y Juan Camilo Robayo, por su compañía y apoyo durante mi trabajo de campo. A Luis Alfonso Valencia “El Buda”, por haber desempeñado un rol fundamental en los eventos de divulgación de los resultados, donde compartió sus valiosos conocimientos. También agradezco a las personas que han abierto los caminos hacia el bullerengue en la ciudad de Bogotá, y que estuvieron dispuestas a escuchar mis inquietudes: María José Salgado, Daia Mutis y toda la agrupación La Rueda. Agradezco enormemente a mi tutor Juan Sebastián Rojas, quien ha sido una guía fundamental para mi carrera durante los últimos dos años. A Ingrid Terreros por la complicidad creativa, su liderazgo y organización como directora escénica. A Xiomara Suárez, Carolina Méndez, Alejandro Montaña, Ximena Tibocha, Juan David Orduz, Dayra González, Dayro Martínez, Juan Sebastián Naranjo y nuevamente, Edwin Rocha, por hacer la música real, así como a todo el equipo de producción, iluminación y registro que cumplió un papel fundamental durante la presentación de la obra. A mis familiares María Elisa, Álvaro, Constanza, Ricardo y Diana, quienes fueron mi soporte durante todo este proceso. A la Universidad El Bosque por su apoyo en orientación y recursos para un correcto desarrollo de la investigación. A toda la comunidad marialabajense y a quienes me guiaron anónimamente en las calles del pueblo. A los compañeros y amigos de las ruedas bogotanas. Las palabras aquí escritas están cargadas con los aportes de éstas y todas las personas que atravesaron este proceso con palabras, cantos, bailes, acciones y miradas. De estas líneas, hace parte también Johnny Rentería quien con su quehacer bullerenguero transmitió sentimientos de amor por el municipio de María la Baja, y quien con su vida, ahora eterna, nos enseña a ser artistas.

Resumen

En este proyecto presento de manera analítica y reflexiva, los procesos que llevé a cabo para la creación de la obra performática musical “Si yo fuera pajarito”, dentro de la cual reflejo mi experiencia de aprendizaje y aproximación al bullerengue, a través del estudio de Eulalia González y Pabla Flórez, dos cantadoras de María la Baja (Bolívar), municipio de los montes de María. En este sentido, construyo una propuesta de articulación entre etnografía y creación artística, valiéndome de herramientas como la visión somática y la transdisciplinariedad para la estructuración metodológica.

“Si yo fuera pajarito me parara en tu ventana,
Con mi canto tan bonito te levanto en la mañana.”

(Eulalia González Bello, fuente: Luis Alfonso Valencia)

Abstract

In this work I expose, in a reflexive and analytical way, the processes that I carried out in the creation of the musical performance *Si yo fuera pajarito*, in which I reflect my approach and learning experience in the cultural practice of bullerengue, through the study of Eulalia González y Pabla Flórez, two *cantadoras* from María la Baja (Bolívar), a town in the Colombian region of *montes de María*. Thereby, I build a conception of articulation between ethnography and artistic creation, using tools like the somatic perspective and the transdisciplinarity to support of the methodological frame.

Prólogo

El interés que tengo desde hace varios años por el bullerengue se expande a través de diferentes ámbitos que me han alimentado profesionalmente como artista e investigadora. La manera en la que estos ámbitos se articulan en mi comprensión del bullerengue es lo que constituye este trabajo. Así, aunque este proyecto está planteado desde de la disciplina artística musical, pretende poner en diálogo algunos aportes de diferentes disciplinas que han hecho parte de mis aproximaciones a esta práctica y que busco explorar a partir de las experiencias propuestas para su desarrollo. Todo esto, bajo el marco de la investigación-creación, es decir, teniendo como foco central el análisis de los procesos creativos que desembocaron en la composición de una obra artística como producto final.

La principal inquietud sobre la cual se estructura este proyecto, y de la cual se desprenden las demás reflexiones que presentaré, es sobre las maneras en las que la etnografía y la creación musical se pueden articular entre sí, y cómo esta articulación puede ofrecer nuevas perspectivas que generen aportes dentro del campo de la investigación-creación. Esta inquietud surge de mi experiencia aprendiendo a cantar y tocar músicas tradicionales del Caribe colombiano, la cual me condujo a adoptar algunas perspectivas planteadas desde la etnomusicología, en las que se argumenta que, para poder entender la música, es necesario preguntarse quién la escucha, quién la toca y canta en una sociedad determinada, y por qué (Blacking 2003), y de esta manera entender qué función está cumpliendo dentro de la construcción cultural de la que hace parte (Merriam 1964). Además, esta experiencia, que continúo desarrollando actualmente, me ha generado importantes aportes en materia de creatividad musical que serán explicados más adelante.

Con este fin, tomaré algunas ideas de posturas posmodernas que permiten construir miradas amplias, desde las cuales se pueden observar las relaciones que existen entre el arte y la etnografía, y cómo éstas pueden ser un campo muy potente de exploración. Según Pelinski, desde el posmodernismo se “proveen reflexiones teóricamente provocativas y [se] estimula la transgresión de las fronteras tradicionales (...) [Permitiendo una] apertura interdisciplinaria [que] coincide con las prácticas musicales contemporáneas”, las cuales son de carácter múltiple y plural (Pelinski 2000:16).

Así, la articulación propuesta entre etnografía y creación artística, plantea retos que abordo en este trabajo. En primer lugar, existe un cuestionamiento frente a la definición del “campo” o “terreno”, es decir, la manera en la que determiné el lugar físico, geográfico y simbólico sobre el cual basé este

estudio etnográfico. Zsuzsa Gille, propone una reconceptualización de la noción de “lugar”, aplicable a los estudios de etnografía global, a partir de las teorías expuestas por Doreen Massey, quien propone que la definición de un lugar está dada por la combinación particular de sus relaciones sociales, locales y extra-locales, las cuales generan una identidad no-homogénea, de esta forma, los lugares no son estáticos ni están delimitados de una manera definida que los aisle o los contraponga con lo “exterior” (Gille 2001). Convencionalmente, para el desarrollo de una investigación etnográfica se plantea una observación y participación intensiva, enfocada en un lugar, que centra su interés en la experiencia que surge a partir del encuentro entre grupos y personas provenientes de diferentes culturas, analizando relaciones, lenguajes, puntos de encuentro y de respuesta (Marcus 1995). Por otra parte, la investigación-creación propone una indagación profunda frente a los procesos creativos que ejecuta un artista, desde su perspectiva sensible y personal, usando herramientas como la auto-etnografía, donde el campo se encuentra en la persona, que es el mismo investigador (López-Cano 2014). Estas dos posturas se pueden articular a partir de los planteamientos posmodernos en donde “la subjetividad del investigador juega un papel decisivo en la reconceptualización de la etnografía musical. (...) el etnomusicólogo involucra sus propios sentimientos y reacciones emotivas en sus reflexiones sobre la experiencia del campo” (Pelinski 2000:10-11).

De esta manera, pude definir en primera instancia una ubicación centrada en el municipio de María la Baja, lugar donde se encuentran las personas en las que me enfoco en este estudio, haciendo énfasis en un fuerte componente auto-reflexivo, que me ayudaría a entender mis decisiones creativas a partir de mi relación con este lugar. Sin embargo, las perspectivas de la investigación-creación, y los planteamientos metodológicos que propuse para mi proyecto me llevaron a darle cada vez más peso a ese componente auto-reflexivo, entendiendo que más que un componente es otro “campo”, y que además está indudablemente ligado a un contexto, en el que existen desde hace varios años relaciones importantes con mi caso de estudio: éste es la ciudad de Bogotá. Así, el proceso mismo de la investigación, orientado por mis propósitos y preguntas fue definiendo de una manera más clara cuáles serían mis campos o lugares de estudio.

Marcus plantea la existencia de “otra manera de investigación etnográfica menos común, en la que los objetos de estudio son más complejos, con múltiples sitios de observación y participación, y con miras a estudiar la circulación de significados culturales, objetos e identidades, en un tiempo-espacio difuso. (...) Esta etnografía móvil toma trayectorias inesperadas rastreando una formación cultural a través y en múltiples sitios de actividad” (Marcus, 1995:96, mi traducción). Este tipo de etnografía,

la etnografía multi-situada, además de investigar las construcciones culturales de sujetos que se encuentran en diferentes lugares, propone asociaciones y relaciones entre estos lugares, buscando entender a través de ellas contextos más amplios desde una perspectiva múltiple, que rompe con las relaciones dicotómicas (Marcus 1995). Así, en esta investigación propongo relacionar tres diferentes lugares de observación y participación, que son María la Baja, Bogotá y el campo auto-etnográfico de mi perspectiva artística personal, para indagar acerca de diferentes aspectos sociales y culturales que atraviesan el bullerengue, en relación con las cantadoras Eulalia González y Pabla Flórez, las construcciones simbólicas que tienen lugar dentro de sur de su rol y las características rituales de esta práctica, por medio de una experiencia de aproximación y aprendizaje musical. Finalmente, llegaré a esclarecer de qué manera todo esto me atraviesa como artista y construye mi desarrollo creativo.

Por otra parte, las preguntas que me planteo tienen una relación directa con el lenguaje, ya que, el primer punto de encuentro que observé durante el desarrollo de este proyecto, entre la creación musical y la construcción etnográfica, se encuentra en la esencia comunicativa que ambas tienen. Varios teóricos de diferentes disciplinas cuyas ideas son útiles para esta investigación, se han referido a la comunicación y el lenguaje desde diferentes perspectivas. Los etnomusicólogos Steven Feld y Aaron Fox hablan de la relación que existe entre la música y el lenguaje, al ser dos maneras de organizar sonidos en patrones para la comunicación social, y proponen la aplicación de modelos lingüísticos dentro del análisis etnomusicológico (Feld & Fox 1994). Por su parte, Ramón Pelinski afirma que “la finalidad del diálogo es obtener una comprensión intercultural” (Pelinski 2000:13), que puede valerse de un lenguaje que permita la existencia de múltiples versiones y variaciones alternativas dentro de contextos plurales. Finalmente, el antropólogo Victor Turner sostiene que en la experiencia significativa¹ existe una urgencia hacia la expresión en relación a otros, una necesidad de comunicar el significado construido (Turner 1986). De esta manera, las reflexiones sobre el lenguaje serán centrales para este proyecto, en el cual busco expresar de una manera creativa, dentro de un ámbito académico, mis percepciones artísticas sobre una práctica cultural. Esto es comunicar a través de uno o múltiples lenguajes.

Durante el desarrollo del proyecto he encontrado que esta esencia comunicativa de la etnografía y la creación, ha cobrado gran relevancia dentro de los cuestionamientos que constituyen mis

¹ Victor Turner, en su ensayo *Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience*, explica dos tipos de experiencia de los que habla Wilhelm Dilthey: la *mere experience*, la cual es una permanencia pasiva y aceptación de los eventos, y la *an experience*, en la cual se pueden delimitar momentos claros de iniciación y consumación, esto es una experiencia significativa, así, la mera experiencia se convierte en experiencia única a través de la búsqueda de significado (Turner 1986).

búsquedas investigativas. Una vez definidos los “campos”, surge la pregunta frente a qué de lo que encuentro, es la información con la que construiré respuestas que satisfagan los objetivos de mi trabajo. La investigación artística ofrece nuevas perspectivas, donde se validan canales perceptivos sensibles y sensoriales para la recepción de información útil para la creación (López-Cano & San Cristóbal 2014). Esto no está alejado de algunas ideas propuestas para la construcción etnográfica, que surgen desde posturas posmodernas y que buscan reivindicar la importancia de otros tipos de información frente a los datos objetivos, estáticos y concretos propuestos por el paradigma moderno occidental, incluyendo por ejemplo información sensorial, corporal o emocional (Poewe 1986, Pelinski 2000). Para este proyecto, acogeré estas posturas como herramienta para entender y analizar mi perspectiva artística en relación a las construcciones simbólicas y culturales que voy a estudiar, y permitir la existencia de percepciones creativas de los contextos involucrados.

La pregunta frente al lenguaje y la comunicación cobra relevancia ya que, al aceptar múltiples maneras de percepción, estoy creando la necesidad de construir múltiples canales de expresión. Existen entonces, en este proyecto, exploraciones diversas en múltiples lenguajes, que serán concretadas tanto en las creaciones artísticas como en la estructura de la escritura de este documento, que es una memoria del proceso de creación. La propuesta que se encuentra a continuación, está constituida por dos componentes narrativos (A y B) que interactúan entre sí y se complementan. Dos historias del mismo tema, que buscan ofrecer al lector o lectora, un entendimiento más completo del proceso de esta investigación, partiendo de una aceptación de las multiplicidades perceptivas y comunicativas que hacen parte de ella. La Historia Doble de la Costa, de Orlando Fals Borda (1979), fue un referente importante para la estructuración de este texto.

Para el primer componente (A) he creado una construcción narrativa de carácter literario, acorde con un proceso artístico. El segundo (B), consiste en una explicación analítica del proyecto, acorde con un proceso investigativo, ambos cuentan con imágenes y dibujos que fueron parte de los procesos de registro y creación dentro del proyecto. Los dos canales son complementarios y tienen una correspondencia en sus contenidos, permitiendo que se puedan leer, según la decisión del lector, de manera independiente o intercalada. Esta correspondencia se muestra con una numeración entre paréntesis al inicio de cada párrafo. Los subtítulos del canal A, son versos, en su mayoría, de la maestra Pabla Flórez², que escuché directamente de ella durante mi trabajo de campo en María la

² Ver anexo 2 para mayor detalle.

Baja (Bolívar), en agosto y diciembre de 2018. Estos versos fueron escogidos cuidadosamente según el contenido que anteceden, con la intención de generar un registro de esta valiosa información musical, que a su vez permita una organización clara del texto que se articule creativamente.



Gráfica 1. Casa de Pabla. Bordado: María Granados.
Tomada por Juan Jiménez.



Gráfica 2. Pabla Flórez y María Granados. María la Baja (Bolívar), agosto 2018.
Tomada por Juan Camilo Robayo.

Contenido	
Agradecimientos.....	2
Abstract.....	3
Prólogo.....	5

CANAL A	
I Comienzo.....	12A
Si tú siembras la yuca, yo sembraré maíz, vámonos pa’ su tierra que allá somos feliz.....	12A
Ay, si pajarito supiera lo duro que pega un tiro, no comiera ni durmiera, no saliera de su nido.....	15A
 II Aguja sabe lo que cose, dedal lo que rempuja.....	17A
Yo quiero felicitar la madre naturaleza, que depositó en ti, ay negra tanta belleza.....	17A
El que ensilla su burro sabe pa’ donde va.....	18A
 III Crear.....	21A
Qué luna tan radiante en esta madrugada’ quisiera levantarme y en tu ventana cantar.....	21A
Espérese compañera que yo la vengo a ayudar, Usted solita no tiene garganta de mapaná.....	22A
Eulalia González Bello, ella es mi profesora, cuando yo compongo un verso ella es quien me lo entona.....	24A
Mariposas de colores, bonitas se ven volar, vuelan sobre la amapola cuando ella está floria’	26A
Yo vi una garza volando, yo vi una garza volar, lleva las alas abiertas y las patas pa’ atrás.....	27A
 IV Después de agua derramada, homb’e no hay quién la recoja.....	31

CANAL B	
1. Introducción.....	12B
1.1 Relación con los montes de María y surgimiento del proyecto.....	12B
 1.2 Contexto histórico y social.....	15B
 2. Metodologías.....	17B
2.1 Visión somática.....	17B
 2.2 Etnografía.....	18B
 3. Proceso creativo.....	21B
3.1 Creación musical y experiencia etnográfica.....	21B
 3.2 Reinterpretación creativa.....	22B
 3.3 Creación en lenguaje tradicional.....	24B
 3.4 Creación en otros lenguajes.....	26B
 3.5 Metáforas, significados y referencias: puentes entre la etnografía y la composición musical.....	27B
 4. Conclusiones.....	31
 Listado de referencias.....	33
Anexos.....	37

I Comienzo

*Si tú siembras la yuca, yo sembraré maíz,
vámonos pa' su tierra, que allá somos feliz.*

(1) La electricidad era lo suficientemente escasa para que las estrellas pudieran brillar más que las luces de los postes, y para que los cables eléctricos no interrumpieran las decisiones esporádicas de alzar la mirada y ver el infinito. Caminaba por esos caminos desiguales, libres de cemento y pulcritud. El afán asustado que traía de la ciudad se disipaba en los pasajes oscuros, en los que aprendía, casi sin darme cuenta, una nueva manera de caminar. Con la mente quieta, sintiéndome aire en cada respiración, tierra en cada paso, desconociendo mi piel que dejaba de ser barrera y empezaba a ser puente. Sentí la magia en carne propia por primera vez, la magia que es unión. Entendí que magia no es estar en la montaña, magia es ser montaña. En ese momento supe que había encontrado a uno de los más grandes maestros que podría llegar a tener. Ese lugar que me había dado conocimiento, no por la mente sino por otro lado. Ese lugar lleno de misterios y aprendizajes inesperados que me entregaba alegremente y sin dudar. Maestro al que la gente le llamaba montes o montañas de María. Maestro Monte, Maestra Montaña, da igual.

1. Introducción

1.1 Relación con los montes de María y surgimiento del proyecto

(1) Mi interés en desarrollar esta investigación en la subregión de los Montes de María surge del contacto que he tenido con estos territorios, el cual inició gracias a mi práctica musical. El primer acercamiento que tuve, fue en agosto del año 2016, en el cual fui parte de una inmersión cultural académica¹ que consistió en la asistencia y observación del Festival Nacional Autóctono de Gaitas de San Jacinto, Bolívar. De esta experiencia surgieron grandes amistades que despertaron en mí nuevas perspectivas frente a la música y las maneras de vivir. Desde ese momento hasta ahora he continuado mis visitas a esta región con fines académicos y no académicos, en los municipios de San Jacinto, Ovejas y María la Baja. La familia Fernández Mercado, encabezada por la artesana Arnulfa Elena Mercado y el reconocido cantante de música de gaita Juan “Chuchita” Fernández, me abrió las puertas de su hogar en San Jacinto, donde pude compartir labores cotidianas con sus hijos, nietos, bisnietos y allegados. Posteriormente, la familia Pantoja me recibió de la misma manera en María la Baja. A estas personas les tengo una inmensa gratitud, pues de ellas obtuve innumerables aprendizajes de todo tipo, incluidos la tejeduría en telar vertical y en crochet para mochilas, experiencias de agricultura en el monte y, por supuesto, nuevos entendimientos sobre la música.

¹ Inmersión con el grupo institucional de gaitas de la Universidad Javeriana del cual fui parte entre los años 2013 y 2017.

(2) Desde que estaba en Bogotá, ya buscaba, sin saberlo, los sonidos de esas montañas. Esos sonidos fueron los que después me llevaron hasta allá. Un día en mi búsqueda, encontré una grabación con el nombre “Son de Tambó”¹, que empezaba así: “Oye Yaya, aquí está tu hija, cantando bullerengue, como tú querías”. Luego una voz, de esas que saben erizar la piel, empezaba la tonada con un lereo² que seguía diciendo: “ay yo no quiero cantar, ay yo no quiero, yo no quiero, porque me pongo triste homb’e”. Esa grabación entró en mi cuerpo con la vibración adecuada, moviendo todas mis fibras físicas y energéticas, de la primera a la última. Años después, cuando conocí a la persona dueña de esa voz, ella me dijo:

“El bullerengue sentao, eso es algo que tiene que ser esencial, tiene que ser algo que uno lo sienta (...) y que a uno le guste porque es que al que no le gusta el bullerengue, no lo siente. (...) Hay personas que nunca han bailado bullerengue ni nada, pero ellas dicen “ay, cuando tú comienzas me erizo, me eriza la piel” eso ya está adentro, ya sólo hay que ponerle las ganas y hacer el movimiento, cantar que ya eso está ahí. Es que con sólo erizársele la piel ya uno siente que eso está dentro de uno. (...) Entonces eso es lo que es el bullerengue”³.

(3) La escuchaba atenta y sonriente, pensando que eso mismo era lo que había escuchado en ese lereo, de esa grabación. Era la voz de Pabla Flórez, una mujer grande y poderosa del pueblo cimarrón de María la Baja, ubicado al norte del departamento de Bolívar, que en esa ocasión le cantaba a su madre, Eulalia González Bello, una canción de despedida, en la que recordaba con nostalgia que ella le había enseñado a cantar. Había hecho la canción al poco tiempo de su muerte, cuando la invitaron a grabar en un estudio. Ella fue, aunque no tenía ganas de cantar, debido al dolor que sentía por la partida de su madre:

1 “Bullerengue, Son de Tambó”: <https://www.youtube.com/watch?v=ZWEkoW1KLUw>

2 El lereo es una expresión melódica de la tradición del bullerengue que se canta en sílabas, sin formar ninguna palabra (para mayor detalle ver canal B).

3 Pabla Flórez 21 de agosto de 2018, María la Baja, Bolívar..

(2) Dentro de mi práctica artística como cantante encontré una gran conexión con el bullerengue, un baile cantao de origen afrocolombiano, donde el componente vocal cumple funciones importantes y desarrollos muy especiales que quise llegar a entender. Esto me condujo al municipio de María la Baja, un lugar en los Montes de María donde este baile cantao se practica activamente.

El bullerengue es una práctica artística y cultural en la que se tocan tambores, se canta y se baila de manera colectiva. Musicalmente cuenta con dos elementos fundamentales que interactúan entre sí construyendo su universo sonoro, estos son las voces y la percusión. Las voces se dividen entre los coros y el canto solista, los cuales se relacionan antifonalmente, en donde el coro se repite constantemente mientras la cantadora o cantador intervienen. Estas intervenciones pueden ser con “lereos”, cantos silábicos que no forman palabras, o “verseos”, construcciones de frases con métricas y rimas específicas. Tanto el lereo como el verseo cumplen funciones musicales importantes dentro de la estructura del bullerengue, la cual generalmente, en las prácticas tradicionales no escénicas, es abierta, guiada por la cantadora o cantador y construida colectivamente. El bullerengue tiene un alto contenido de improvisación. Sin embargo lo que hace distintiva a cada composición es la tonada, la cual consiste en un sistema o grupo de melodías relacionadas sobre el que se construyen las canciones. En el municipio de María la Baja, se reconocen cuatro aires o ritmos de bullerengue: bullerengue sentao, fandango de lengua, chalupa y chalupa porriá (P. Flórez, comunicación personal, 20 de agosto de 2018).

(3) En esta investigación hago un estudio de la práctica del bullerengue que se ha desarrollado en el municipio de María la Baja, específicamente los casos de Eulalia González y Pabla Flórez, madre e hija, cantadoras e importantes referentes de esta práctica, y del impacto que ésta ha tenido en la ciudad de Bogotá y en mi desarrollo artístico personal, explorando las particularidades culturales que tiene la práctica del bullerengue en este municipio. La subregión de los Montes de María está ubicada al norte de Colombia y comprende parte del departamento de Sucre y parte del departamento de Bolívar. Durante finales del siglo XVI y el siglo XVII fue un lugar de gran importancia para los procesos de cimarronaje en Colombia, debido a sus condiciones geográficas que propiciaban la supervivencia de los palenques, así como por su cercanía con el puerto de Cartagena, que fue uno de los lugares con mayor tráfico de esclavos de Colombia (Akomo-Zoghe 2009). Los palenques más reconocidos de esta zona fueron El Limón, Piolín y Sanaguare, además de San Miguel Arcángel, predecesor del actual palenque de San Basilio, sin

“Entonces él⁴ me invitó que yo cantara y yo le decía que no podía porque yo estaba con el dolor de mi mamá y yo no quería cantar, entonces hice un bullerengue que se llama ‘Yo no quiero cantar’”⁵, cuenta Pabla.

(4) Eulalia falleció en el año 2008. Según un artículo de El Tiempo⁶, fue una muerte tranquila. Sin embargo, sé que había sufrido una trombosis, lo que llevó a Pabla a cantar bullerengue para que el canto de su madre siguiera sonando. Después de un concierto en el que no pudo cantar debido a esta enfermedad, Pabla decidió aprender bullerengue. Le preguntó a Eulalia cómo, y ella le respondió:

“Mija, bullerengue es tonada, cuando ya tú tengas la tonada, ya tú puedes cantar el bullerengue”.

Pabla, que ya cantaba alabanza cristiana, decidió hacerle versos a un bullerengue tradicional que cantaba su madre, a partir de ahí continuó haciéndole versos a tonadas de Eulalia y más adelante, empezó a crear sus propias tonadas⁷:

Eulalia González Bello, ay que madre tan bonita.
Es bonita entre las madres, entre las madre’lla es hermosa.
Porque ha sido buena madre y también es buena esposa.
ile le, ie le le la e
Eulalia González Bello, ella es mi profesora.
Cuando yo compongo un verso ella es quien me lo entona.

4 Refiriéndose a Harlan Rodríguez, director del grupo Son de Tambó y gestor cultural de María la Baja, Bolívar.

5 Fuente: “PABLA FLORES GONZALEZ MARÍA LA BAJA”.

<https://www.youtube.com/watch?v=c1k8ziR6AI0&t=678sk>

6 “La noche en que se eclipsó una leyenda del bullerengue”. 01/03/2008.

<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3982178>

7 Historia y versos tomados de conversaciones personales con Pabla Flórez, Agosto de 2018.

embargo, hay registro de algunos otros más (Castaño 2015)². El municipio de María la Baja es uno de los territorios que estaba bajo el dominio de estos palenques (Navarrete 2016), lo cual es de gran importancia dentro de sus procesos culturales, al ser un pueblo afrodescendiente.

(4) A partir de mi trabajo de observación, he encontrado que en el caso de Eulalia y Pabla, existe una noción importante de linaje, ya que el conocimiento del bullerengue ha sido transmitido de madre a hija, y con él, un rol específico dentro de la comunidad marialabajense, en donde Pabla actualmente es una cantaora reconocida y una de las principales representantes de esta práctica cultural. El concepto de linaje está asociado a la reconstrucción lineal de la memoria, que respalda o valida un conocimiento y a su vez consolida un sentido de comunidad (Amborn y Schubert 2006). En este caso, el concepto de linaje está sustentado a partir de la relación de parentesco que existe entre estas dos mujeres, ya que es por medio de ésta que se han transmitido los conocimientos propios de esta práctica musical. A través del linaje se puede sustentar una tradición, la cual es un proceso simbólico e interpretativo de construcción cultural que crea significados sobre el pasado en el momento presente (Handler y Linnekin 1984; Glassie 1995). De esta manera, estas dos cantaoras, en su relación de linaje y a través del bullerengue, consolidan un aporte importante frente a las construcciones simbólicas de la cultura del municipio.

2 Duanga, Joyanca, María Angola, Arroyo Piñuela, Domingo de Angola/Bongue/Arenal, Sanagual, Zaragocilla y Manuel Embuyla o Manuel Mula (Navarrete 2008).

*Ay si pajarito supiera lo duro que pega un tiro,
no comiera ni durmiera, no saliera de su nido.*

(1) Desde que conocí los Montes de María, se volvieron parte de mí. Camino por la ciudad pensando en las montañas y en la gente maravillosa que vive en ellas. Aunque los caminos y paisajes sean tan diferentes, a veces encuentro algunos rincones que me transportan. Como cuando estaba en una terraza que tenía vista al Cementerio Central, me pareció lindo con sus tumbas grandes como casitas, parecían hogares. Me recordó a San Jacinto, otro pueblo montemariano, vecino de María la Baja. La primera vez que fui, visité un cementerio. Me acuerdo que me sorprendió la energía tranquila de ese lugar. No se respiraba muerte, se respiraba paz. Después me di cuenta de que no era solamente en el cementerio sino en todo el pueblo en donde me sentía así. Poco a poco me fui enterando de las tristes historias de violencia que se vivieron en ese lugar y me sorprendí aún más. No tengo la menor duda de que esas montañas son mágicas y muy poderosas, capaces de limpiar la sangre del aire, de entregarle a la gente tambores, gaitas y telares, de permitir que las sonrisas sigan existiendo.

(2) Los caminos de los Montes de María que llevan a María la Baja son paisajes increíbles. Ninguna foto podría llegar a mostrar todo lo que son. A pesar de que los trayectos son pesados por el calor y el estado de los buses, cuando llego quedo con una sensación linda, llena de montaña. A veces pienso que mi paraíso podría ser algún tipo de laberinto montemariano. La vegetación es abundante y variada, aparecen grandes y magníficos cuerpos de agua cuando uno menos se lo espera, el sol ilumina los espacios tupidos de verde. Mi paraíso tendría que ser así, pero no todo lo que hay ahí cabría en mi paraíso. No cabrían las acciones violentas de los grupos armados, y no cabrían tampoco los grandes espacios uniformes de monocultivo que interrumpen los mágicos paisajes. Pabla me ha contado que antes los campesinos de María la Baja eran grandes productores de arroz, y que nunca les faltaba. Me dijo que ahora lo tienen que comprar a costos mucho más elevados. La palma de aceite de las empresas privadas se ha tomado el municipio, interrumpiendo el paraíso con dinámicas extractivas nocivas para la tierra y para las personas.

1.2 Contexto histórico y social

(1) A finales de los años setenta e inicios de los ochenta, empiezan a hacer presencia en la región diferentes actores armados, tanto guerrillas³ como grupos paramilitares y autodefensas⁴, cuyos intereses políticos y económicos contrarios han generado históricamente grandes conflictos en diferentes lugares del país. La presencia de estos actores y sus respectivos proyectos de expansión territorial han generado una fuerte violencia que deja en las últimas décadas cifras alarmantes de delitos cometidos sobre la población civil, incluyendo secuestros, desplazamientos, masacres y homicidios (Daniels y Múnera en CINEP 2018). Aunque en la actualidad, tras largos procesos de negociación entre el estado y los grupos armados, las acciones de violencia directa contra la población civil han disminuido, el conflicto por la tierra y el territorio persiste. Las acciones judiciales y administrativas han favorecido la acumulación de las tierras montemarianas en manos de las élites regionales y los grandes empresarios, quienes aprovechan la tierra para cultivos industriales a gran escala (CINEP 2012 y 2018). De esta manera, el campesino montemariano queda sin acceso al trabajo en una tierra propia y tiene que someterse a trabajar para terceros, vendiendo su cosecha a un precio que ellos consideran muy inferior al valor real de su mano de obra⁵. Las violencias se perpetúan en la marginación y el empobrecimiento de las personas que habitan estos territorios, y en la negación de derechos fundamentales como el agua, además del control violento a través el asesinato sistemático de líderes sociales y comunitarios en algunos municipios por la presencia de grupos armados relacionados con el narcotráfico⁶ (CINEP 2018).

(2) Los conflictos en los Montes de María han tenido como eje transversal las disputas por la tierra, en relación con la producción industrializada a gran escala, y el territorio, en relación con el control político y económico de zonas estratégicas (Porrás 2014 en CINEP 2018).

“La violencia tuvo impactos profundos en el uso y el acceso de las tierras rurales del municipio de María la Baja: Según datos del Registro Único de Predios y Territorios Abandonados (RUPTA), en esa localidad fueron abandonadas 21.785 hectáreas, cifra igualmente alarmante si se considera que el municipio cubre apenas 54.700 hectáreas” (CINEP 2012: 25).

³ EPL, FARC, ELN, ERP, CRS, PRT. Fuente: CINEP 2018.

⁴ Convivir, ACCU y AUC Fuente: CINEP 2018.

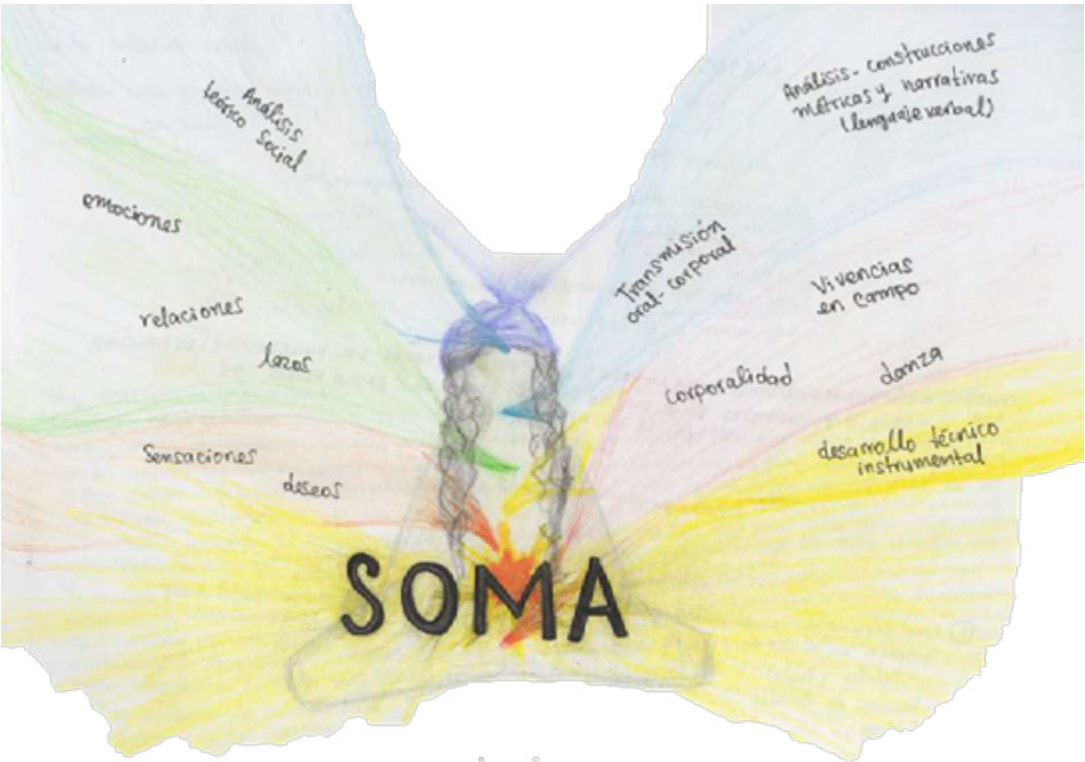
⁵ A partir de una experiencia en Rastro, Montes de María, en la cual acompañé la recogida de una cosecha de maíz, 2017.

⁶ Bacrim. Fuente: CINEP 2018.

Estos abandonos están directamente relacionados con la violencia que se ha vivido en la región, en donde existen registros de 104 masacres (Pacifista 2015, en CINEP 2018), las cuales han estado acompañadas por enfrentamientos entre grupos armados, homicidios selectivos y desplazamientos forzados (CINEP 2018). La defensa de la tierra por parte de sus habitantes ha sido una constante en los Montes de María desde principios del siglo XX, cuando surgen las primeras asociaciones de campesinos, como la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos (ANUC), las cuales buscaban la recuperación de tierras para la agricultura (CINEP 2018).



Gráfica 3. Semillero Soma.
Dibujo: María Granados.



Gráfica 4. Visión somática.
Dibujo: María Granados.

II

Aguja sabe lo que cose, dedal lo que rempuja

*Yo quiero felicitar la madre naturaleza,
que depositó en ti, ay negra, tanta belleza.*

(1) Todos los seres, humanos y no humanos, que he podido conocer en los montes de María me han entregado valiosas enseñanzas que me llevan a profundizar cada día mi comprensión sobre la vida, o más bien, sobre lo que yo quiero pensar de la vida. Esas enseñanzas no siempre se pueden decir, a veces toca cantarlas, escribirlas, tejerlas, ponerlas en las manos o en la mirada. Solamente la elaboración de mis propias creaciones me permitiría llegar a compartir algo de lo que me han enseñado las montañas.

Crear es transformar todo tipo de cosas inmateriales en información que nuestros sentidos puedan percibir. Materializamos lo intangible para que quepa en nuestros cuerpos físicos, y lo compartimos, comunicando todo lo que sabemos, y no sabemos, que somos. Vivimos en este mundo desde la experiencia del cuerpo físico que nos limita y nos invita a aprender las lecciones que trae cada día, a entender lo ilusorio y cuestionar lo evidente. Somos cuerpos danzando, jugando a unirnos y separarnos, dibujando y desdibujando fronteras, atravesándonos con los ojos, las ideas y el tacto. Caminamos en sueños y en calles. Hacemos música con las manos y la garganta. Hacemos música con los pies y las entrañas. Somos cuerpos vibrando. Somos cuerpos creando.

(2) Yo soy muy consciente de que es mi cuerpo con el que creo, por eso me gusta sentirlo, observarlo y escucharlo regularmente. En esas cosas pensamos los artistas. Me atrevo a afirmarlo porque sé que no soy la única que piensa en eso, pues me he topado en la vida con muchas personas que hablan sobre eso. Con algunas de estas personas nos encontramos regularmente y nos inventamos juegos que nos ayudan a entender la complejidad integral de nuestros seres desde nuestra propia perspectiva. Ellas me enseñaron que a eso se le puede llamar soma. Pensamos en esas cosas mientras estamos acostados en el suelo, giramos o caminamos para atrás. Mientras nos relacionamos desde nuestros cuerpos, entregándonos y recibiéndonos, tocándonos, sintiéndonos y sosteniéndonos. Nos juntamos a acompañarnos en el proceso de buscarnos a nosotros mismos. Somos nuestra propia investigación. Somos artistas, nos buscamos para poder crear (Ver: [Video 1, Proceso de creación somática](#)).

2. Metodologías

2.1 Somática

(1) En este proyecto considero la experiencia como la principal fuente de información; busco establecer una práctica reflexiva constante que dé cuenta de mis condiciones como investigadora dentro del contexto de este proyecto. Tanto en el proceso creativo como en la práctica etnográfica, buscar un reconocimiento consciente de la experiencia es fundamental. Ahí se encuentra información valiosa, útil para un posterior análisis e interpretación. La postura que quiero plantear, propone hacer un énfasis en el rol que cumple el cuerpo dentro de esta experiencia. Un reconocimiento de lo corporal lleva a entendimientos integrales, pues es posible tener en cuenta la información percibida por todos nuestros sentidos. La propuesta es buscar una experiencia donde los canales perceptivos corran en doble vía, es decir, recibiendo información externa, del contexto y las interacciones que suceden en él, y también interna, a partir de los estados corporales y todo lo que estos suscitan, incluyendo percepciones sensoriales, mentales y emocionales. A esto le llamaré experiencia somática.

(2) El concepto de visión somática es aplicado por Thomas Hanna en los años 70 para referirse a un campo de estudio que tiene como objeto el “soma”, es decir, el ser humano observado en primera persona, desde sus propios sentidos propioceptivos⁷ (Hanna, 1986). Éste permite una percepción integral, enfocada en las exploraciones artísticas más que en los productos, y “aborda la creatividad como un proceso de ‘aprendizaje completo’ que integra cuerpo y mente” (Green 1993: 5, mi traducción). El estudio somático de esta investigación estuvo enmarcado, en un primer momento, dentro de los espacios del Semillero Soma, grupo de investigación somática de la Universidad Javeriana de Bogotá, el cual es un lugar de exploración artística interdisciplinar a través del cuerpo, y del cual hice parte durante la primera etapa de este proyecto, y posteriormente, dentro del marco del colectivo Oropéndolas, el cual surge en relación a los intereses de este trabajo y propone una exploración artística transdisciplinar de las prácticas culturales tradicionales colombianas para la investigación – creación desde una perspectiva somática.

⁷ La propiocepción hace referencia a la capacidad que tenemos los seres humanos para reconocer la ubicación, movimiento y estado de las partes de nuestro propio cuerpo.

(3) A veces, cuando juego con ellos, siento mi cuerpo físico como un portal hacia todo lo que soy. Los movimientos se convierten en detonantes de todo tipo de información. Aparecen miedos, certezas, angustias y comprensiones profundas. Yo los observo. Puede que esto sea mi soma, y sé que solo puedo crear lo que quiero, si lo hago con mi soma entero. Me he preguntado cómo es eso de crear con el soma entero. La mayoría de mis compañeras y compañeros de juego son artistas escénicos, y es en ese campo donde más se ha indagado al respecto. Pero yo soy música, y me estoy preguntando cómo transformo en sonidos toda esa información, donde se encuentran las enseñanzas de las montañas de María, de Eulalia y de Pabla.

*El que ensilla su burro,
sabe pa'onde va.*

(1) Llegué a María la Baja desde San Jacinto, después del festival de gaitas que se hace todos los años en agosto⁸. Había que coger un bus para Cartagena y bajarse en un lugar al que la gente le llamaba El Viso; ahí, otro para el municipio. El bus para El Viso nunca pasó, pero escuché que había unas personas que iban a María la Baja. Estaban negociando con el conductor de un Jeep, de los que se usan para cargar las cosechas, para que los llevara hasta allá. Era una familia, mamá e hijos, que habían estado trabajando, vendiendo comida en el festival. Nos fuimos juntos, me sentí protegida al llegar con ellos. Cuando le pregunté a la señora por la casa de Pabla, me respondió prácticamente igual que todas las personas a las que les pregunté:

“Ah, sí, La Payí, la que canta bullerengue, eso es por el barrio El Silencio, pero con esa cara de turista no te puedes ir caminando por ahí, mejor te consigo una moto de confianza”.

El centro de María la Baja se sentía mucho más urbano e intranquilo que lo que me había imaginado. El camino era pasando por el cementerio, hacia una zona rural. Pabla estaba sentada en su patio. Nos presentamos, le conté que hace mucho la quería conocer. Hablamos de la vida y del bullerengue.

(2) Al día siguiente regresé a su casa, con la idea de que me enseñara a cantar. Yo había estado escuchando mucho a La Yaya, pues después de enamorarme de la canción que Pabla le escribió a su

⁸ XXII Festival Nacional Autóctono de Gaitas de San Jacinto, Bolívar (16 al 19 de agosto de 2018).

(3) Sería imposible articular la etnografía y la creación sin una reflexión profunda sobre el cómo, que asegure que la relación efectivamente existe, y no son simplemente dos procesos independientes ocurriendo simultáneamente. Por esta razón, construir cuestionamientos frente a las metodologías de creación, de las cuales surgen los productos musicales, es fundamental. En esta medida, la exploración somática cumple un papel muy importante, entendiendo el cuerpo como receptor de información, detonante creativo y medio de expresión.

2.2 Etnografía

(1) El ejercicio etnográfico que propuse para esta investigación no pretendió construir una descripción concreta de una realidad objetiva. Por el contrario, buscó plantear una mirada personal frente a un contexto cultural repleto de subjetividades. Entendiendo la cultura como “un sistema ordenado de significaciones y símbolos en virtud de los cuales los individuos definen su mundo, expresan sus sentimientos y formulan sus juicios”, que, por lo tanto, es construida por estructuras de redes simbólicas (Geertz 1973: 70). La intención fue rastrear y estudiar esos contenidos simbólicos para reinterpretarlos creativamente. A través de la composición musical conseguí una materialización de mi percepción analítica y sensorial de las relaciones culturales intersubjetivas presentes en la práctica del bullerengue observado en Eulalia González y Pabla Flores, del municipio de María la Baja, que sirve para ser comunicada o transmitida a otras personas.

(2) Mi trabajo de investigación en Bogotá empezó con la búsqueda y revisión de diferentes materiales existentes relacionados con Eulalia González y el bullerengue de María la Baja. Revisé tesis de pregrado y maestría, desarrolladas en María la Baja (Tovar 2012, Benítez 2008, Gutiérrez 2012), artículos de prensa sobre la muerte de la cantadora (Arcieri 2008a, 2008b, El tiempo 2008) y canciones que hablaban sobre ella y su hija Pabla Flórez (Flórez 2010, Rentería 2015 y 2016 y Ruz 2018). Estos recursos me otorgaron un contexto general sobre el bullerengue realizado por estas cantadoras. Encontré que la mayoría de las canciones grabadas y disponibles en línea que mencionaban a Eulalia o hablaban de ella eran de dos cantadores jóvenes⁸. Más adelante, en mi

⁸ Jhonny Rentería, del grupo Bulla y Tambó, de Chigorodó, Antioquia, y Mathieu Ruz, del grupo Tonada Bullerenguera, de Barranquilla.

madre, empecé a encontrar otras canciones que hablaban sobre ellas dos. Así comencé a adentrarme en su historia, a través de los ojos de otros músicos. Descubrí que Eulalia tiene impacto en la generación actual de bullerengüeros jóvenes, quienes la nombran en versos, hablan de ella y cantan sus canciones. Decidí contactar a algunos de ellos y preguntarles al respecto. Escuché sus opiniones sobre Eulalia y los vi por internet interpretar sus canciones⁹.

Una de esas interpretaciones era de “Se fue Morelo”¹⁰, un bullerengue sentao compuesto por Eulalia¹¹. Todas las mañanas siguientes, después de escucharlo, me empecé a despertar con él en la cabeza, cantando el coro, el verso y el repique del tambor, hasta que decidí empezar a estudiarlo, con una versión cantada por ella que encontré en Youtube¹². Rápidamente me di cuenta de lo especial que era el canto de La Yaya, con su timbre único y sus fraseos más allá de cualquier intento de racionalización intelectual del ritmo. La primera vez que canté “Se fue Morelo” con tambor, recordé que la voz es aire. Los versos volaban libremente, por encima de la tierra, sin llegar nunca a tocarla del todo. Sentía el susto rico de la inestabilidad, la libertad de las posibilidades creativas. Le dije entonces, que había preparado esa canción, la cantamos juntas, escuchándonos mutuamente, haciéndonos los coros e interrumpiendo el canto con valiosas explicaciones sobre los versos.

(3) Pabla me hablaba mucho de su madre, me contaba que Eulalia cantaba todo el tiempo, mientras hacía sus quehaceres cotidianos. Cuando me contó eso, me dijo:

“yo también soy así, lo que pasa es que en estos días no canto tanto por todas esas muertes que ha habido”¹³.

Yo ya había leído las noticias, pero ella me lo volvió a contar. Pocos días antes de que yo llegara, se había suicidado un joven marialabajense llamado Víctor Cueto Maldonado. Su novia estaba embarazada y él no había logrado conseguir un trabajo que le permitiera asumir la responsabilidad de ser padre¹⁴. Tocaba el llamador en un grupo emergente de bullerengue del pueblo¹⁵. Esa fue la última de tres muertes bullerengüeras que ocurrieron en menos de quince días. La semana anterior,

9 Ver nota al pie No. 8 del canal B.

10 Interpretado por el grupo Son Tradicional de Arboletes, Antioquia.

11 La información sobre la autoría de este bullerengue surge de diferentes conversaciones con Pabla Flórez y Eustiquia

Amaranto, maestra bullerengüera de Turbo (Antioquia), quienes reconocen a Eulalia como su compositora.

12 Eulalia González - Se fue Morelo. <https://www.youtube.com/watch?v=Y5nGu4Ppf00>

13 Comunicación personal, 20 de agosto de 2018. No son exactamente las palabras.

14 Comunicación personal. Pabla Flores y Rosita Caraballo. 20 y 21 de agosto de 2018.

15 Rosita y sus Tambores.

trabajo de campo en María la Baja, me enteré de que estas personas mantenían una estrecha relación con Pabla Flórez, con quien habían llevado procesos de aprendizaje e investigación. Posteriormente desarrollé un importante trabajo de observación y participación en diferentes espacios de bullerengue en Bogotá, generalmente liderados por la agrupación bogotana La Rueda, quienes tienen una larga trayectoria dentro de esta práctica cultural.



Gráfica 5. Patio de la familia Pantoja.
Bordado: María Granados.

(3) El bullerengue es una práctica muy ligada a la cotidianidad de las personas que hacen parte de ella (músicos, bailadores y gestores), y así mismo cumple un importante rol social en los lugares en los cuales se practica. Juan Sebastián Rojas lo define como “un lamento alegre cuya función es sacar el sufrimiento y permitirle a los ejecutantes congraciarse ritualmente con la vida” (Rojas 2013: 7, mi traducción). Por su parte, Diana Tovar propone que en las canciones de bullerengue se construye una historia popular subalterna, a manera de crónica escrita por sus protagonistas, pues en las canciones de bullerengue se habla de temas cotidianos, se narran hechos y momentos importantes que, además de mostrar características morales y culturales relacionadas con la identidad de una comunidad, pueden llegar a determinar una linealidad que, aunque no es comprobada históricamente, tiene una validez importante dentro de las construcciones del conocimiento popular (Tovar 2012). Durante mi trabajo de campo en agosto de 2018 murieron en diferentes circunstancias tres personas activas dentro del circuito cultural bullerengüero. A mi regreso a María la Baja en diciembre del mismo año, pude notar cómo estos hechos hacían parte de la práctica, al ser mencionados y recordados dentro de las composiciones de bullerengue de diferentes grupos del país, los cuales fueron participantes en el festival que se lleva a cabo en María la Baja durante esas fechas.

otro joven, Erik José Mirabal, gestor y amante del bullerengue de Puerto Escondido, había sido asesinado en un bar de Necoclí, mientras celebraba su graduación de un diplomado en ese lugar¹⁶. Además, Wilfrido Valdelamar, un cantador de San Juan de Urabá, muy querido y reconocido por todos los bullerengeros que he conocido, había muerto por una bacteria intrahospitalaria, mientras se recuperaba exitosamente de un accidente en moto.

(4) Creo que es difícil acercarse al bullerengue y no sentir que es algo que ayuda a seguir viviendo. He podido ser parte de esos espacios maravillosos a los que llaman “ruedas”, donde grupos de personas repiten juntas los coros, mientras el tambolero y la cantadora interactúan, entre ellos y con la pareja bailadora que está en el centro de la gente. Siento muchas cosas cuando estoy ahí, sensaciones de alegría, libertad y tranquilidad. Como si entrara a un lugar que está fuera de lo real, donde soy muy humana, y también muy poderosa. Tengo el poder de cantar muy fuerte con todas mis entrañas, y tengo el poder de conectarme con las otras personas de maneras nuevas, en las que mi individualidad se funde con lo colectivo sin dejar de existir. Yo aprovecho la rueda para gestionar deseos, dolores y frustraciones. Suelto todo y lo dejo salir. A veces eso se convierte en creación, surgen versos, movimientos y repiques. En general, puedo decir que siento bienestar. Aunque haya tantas cosas mal.

(5) En ese momento, habían muerto tres personas, pero esto no es algo tan raro en este país. La realidad es injusta y dolorosa. Estamos regidos por la violencia y nos herimos todos los días de las peores formas posibles. Pensaría uno que solo el caso de Necoclí fue una muerte violenta, porque fue un asesinato con arma de fuego. Pero el desespero de una persona ante la incertidumbre económica de su propia realidad y los infortunios que ocurren en algunos hospitales, también son fruto de nuestra guerra eterna. La mayoría de la población colombiana convive a diario con el hambre, la muerte y el dolor. Es aquí, en este contexto, donde nos valemos de prácticas artísticas y culturales que nos ayudan a reconocer nuestras realidades sin llenarnos de odio, para ser capaces de construir un poquito, en lugar de destruir más. Una de esas prácticas es el bullerengue.

(4) Según las teorías de la ritualidad propuestas por Victor Turner (1986) y aplicadas al bullerengue por Juan Sebastián Rojas (2013), dentro de un ritual existe un periodo liminal en el que los sujetos se aíslan de la vida diaria. Este periodo es una fase ambigua, en donde no es clara la situación de las personas, ya que se rompen las características distintivas de las estructuras sociales y sus organizaciones jerárquicas, generando una sensación de camaradería donde todas las personas son tratadas de la misma manera, a este sentimiento de colectividad Turner le llama *communitas* (Deflem 1991). Steven Lukes caracteriza el ritual como una conducta formalizada, dirigida por reglas, que no tiene un vínculo necesario con prácticas religiosas y que es de naturaleza simbólica (Chihu y López 2001). La rueda de bullerengue cumple con estas características, ya que en ella existen unos códigos y normatividades claras de comportamiento, que están cargados de significado y proveen un espacio en el que se expanden las posibilidades de expresión e interacción social por fuera de la normalidad cotidiana.

(5) Por la misma línea, Juan Sebastián Fagúa reconoce las características rituales de la acción de cantar canciones, y la importancia que esto tiene para la comprensión e interpretación de los hechos pasados, ya que las construcciones simbólicas e imaginarias que surgen en una sociedad tienen un rol activo e importante dentro de ella, regulando las interacciones sociales y dando forma e identidad a las comunidades (Fagúa 2017). El bullerengue cumple entonces una función social importante como constructor de narrativas orales para una cultura, que son apoyadas por las características rituales de la práctica, las cuales reafirman y cohesionan la identidad cultural de un grupo social. La combinación de estas dos, favorece, por un lado, un control sobre la memoria en la cual se definen los campos de lo posible para la construcción de futuro (Torres Carrillo 2008: 198-199, en Vargas 2016), y por otro se gestionan problemas, sufrimientos y frustraciones a través del goce y el placer (Rojas 2013). Favoreciendo de esta manera la agencia de las comunidades como constructoras de su propia realidad.

16 Comunicación personal, Pabla Flórez. 20 de agosto de 2018.

III

Crear

*Qué luna tan radiante en esta madrugada'
quisiera levantarme y en tu ventana cantar.*

(1) El 6 de diciembre María la Baja estaba distinto, la quietud abrumadora de lo cotidiano que recordaba de mi primera visita se había transformado en el sonido del bullerengue. La extrañeza de sentirme extranjera, “blanca” y diferente ya no existía; era un pueblo con las puertas abiertas para todos los visitantes que llegaban al festival¹⁷. La casa de la cultura era el epicentro de la actividad, llegaban personas de todas las edades, grupos para ensayos, niños y niñas, invitados, viajeros, vendedores. Noté que el bullerengue es diverso, plural y colectivo. Estuve sentada durante unas horas en ese lugar donde me sentía alegre y tranquila, me preguntaba qué significa hacer bullerengue, y pensaba en la amplitud de esa pregunta con muchas respuestas posibles. Cuando busqué a Pabla le dije que quería que me enseñara a cantar bullerengue y rápidamente me di cuenta de que era poco lo que yo entendía de esa petición, supe que nada de lo que aprendería allí cabría dentro de mis viejas ideas y percepciones de lo que es la música, solo quedaba disponer mi mente y todos mis sentidos para recibir los aprendizajes que había ido a buscar.

(2) Cuando escucho bullerengue, me llega de muchísimas maneras. En el sonido de los cantos y los tambores, los trajes de colores, las sonrisas y las miradas, el ñame y el ron. La mayoría de las veces todas estas cosas causan en mí un deseo incontrolable de moverme o de producir sonidos, dos cosas que resultan siendo prácticamente lo mismo. Mover las manos para que suenen las palmas o el tambor, mover la boca para que salga mi voz, mover la cadera para responderle al tambor. Se me enciende por dentro algo, que tiene que salir a través de mi cuerpo, sin importar de qué manera. En la casa de la cultura, escuchando y viviendo el bullerengue, recordaba esa sensación.

(3) Había llegado acompañada de Johnny Rentería, un joven cantador urabense que en esa ocasión sería jurado del festival. Su carisma llenaba los espacios, donde no dejaba de cantar las canciones

3. Proceso creativo

3.1 Creación musical y experiencia etnográfica

(1) El objetivo de este proyecto fue realizar una creación que materializara mi experiencia etnográfica de aproximación al bullerengue. Fueron escasos o prácticamente inexistentes los parámetros estéticos que establecí antes de iniciar la composición, ya que estos dependerían enteramente de la experiencia. Existían sin embargo dos ideas generales a nivel musical: 1. que la creación surgiera a partir de los dos elementos principales que tiene el bullerengue a nivel sonoro: las voces y la percusión; y 2. que se hiciera referencia, dentro de los formatos, a instrumentos pertenecientes a diferentes prácticas musicales del Caribe colombiano. Estas ideas, surgieron de experiencias previas en contacto con el bullerengue, que me permitieron, por un lado, entender la importancia de la relación entre las voces y la percusión dentro de esta práctica, y por otro lado, darme cuenta de que el bullerengue no se da de manera aislada, sin relacionarse con otras músicas, sino que, por el contrario, está en contacto permanente con diferentes prácticas musicales del Caribe, pues aunque éstas tienen características locales específicas, muchas veces comparten espacios donde se dan diferentes aproximaciones entre ellas. Además de esto, establecí que mi proyecto no debería consistir en crear diferentes canciones separadas, sino una obra o un ciclo completo donde las piezas estuvieran relacionadas entre sí, ya que todas surgirían de la misma experiencia.

(2) Esta apertura a la observación me llevó a darme cuenta de que, aunque mi experiencia etnográfica estaba centrada en conocer una práctica musical, las construcciones sonoras que yo estaba estudiando estaban completamente ligadas a otros tipos de expresiones que era imposible desconocer. Especialmente el baile y lo corporal son fundamentales en el bullerengue, y están completamente conectados con la música. De esta manera, una aproximación desde una visión somática tendría cada vez más relevancia, y conduciría a obtener como resultado una puesta en escena de carácter performático y transdisciplinar, que permitiera mostrar de una manera versátil las diferentes vivencias y aprendizajes de esta experiencia, más allá de una búsqueda aislada de lo sonoro (estos procesos se pueden apreciar también en el [Video 1, Proceso de creación somática](#), mencionado anteriormente en el canal A).

¹⁷ XXV Festival Nacional de Bullerengue de María la Baja, Bolívar (6 al 9 de diciembre de 2018).

que cantaba La Yaya, y las que él mismo le había hecho a esa tierra, muchas veces a petición de las personas que al verlo recordaban su canción¹⁸. Una vez le escuché decir a una cantadora de Guapi¹⁹: “cantadora que se respete sabe componer”. Escuchando a Johnny supe que la creación es parte del bullerengue, y en las clases que tomé con Pabla, lo confirmé. Esa frase me pasaba por la mente una y otra vez, mientras ella me hablaba sobre cómo hacer versos, improvisar y componer tonadas. En el bullerengue crear y tocar no son cosas independientes, hacer bullerengue, entre otras muchas cosas, es tener la capacidad de crear de múltiples formas dentro de un mismo lenguaje, de una manera en la que lo individual y lo colectivo, lo presente y lo pasado, se conjugan con perfección.

*Espérese compañera que yo la vengo a ayudar,
usted solita no tiene garganta de mapaná*

(1) Durante el festival, las generaciones jóvenes fueron protagonistas. Era común ver a niñas muy pequeñas bailando en la casa de la cultura o en el coliseo, disfrutando de los espacios del bullerengue. Era muy lindo ver cómo esta música nos toca a todos por igual y mantiene la misma vigencia en los que se fueron, los que estamos y los que vienen. Me gusta pensar que, así como Eulalia y Pabla siguen estando conectadas a través de sus cantos, muchas personas nos podemos conectar. Que, si canto mis versos dentro de una de sus tonadas, de alguna manera estamos creando juntas, y eso nos acerca de una forma diferente y especial, en donde no importa si yo soy de otra tierra o de otro tiempo, ahí nos podemos encontrar.

(2) Aunque no alcancé a conocer a Eulalia, tengo muchas maneras de aprender de ella. Además de las enseñanzas de Pabla, también existen grabaciones de festivales y presentaciones en vivo donde ella canta. Quise que La Yaya fuera mi maestra, y supe que, a través de sus canciones, podría serlo, así empecé mi relación con ella. “[Se fue Morelo](#)”, me ha acompañado desde que decidí aprender a cantar bullerengue, y con esa canción he entendido cómo puedo expresarme a mí misma, sobre los cimientos sólidos de una tradición. Cuando llegué a donde Pabla, me explicó que para cantar un bullerengue hay que conocer bien la tonada, y así poder navegar en ella con libertad, recordando o proponiendo versos. Después le dije a Wil Pantoja, cantador marialabajense y alumno de Eulalia,

(3) Acercarme al bullerengue como artista, me permitió darme cuenta de que es una práctica donde la creatividad es fundamental y así reflexionar sobre sus formas propias de creación, para luego aplicarlas a mi obra. De esta manera, además de las composiciones planteadas desde mi trayectoria y formación musical, surgieron composiciones que buscaron explorar estas características de la práctica tradicional del bullerengue. Trabajé entonces, tres tipos de creación musical dentro del marco de esta investigación, los cuales denominé: reinterpretación creativa, creación en lenguaje tradicional y creación en otros lenguajes.

3.2 Reinterpretación creativa

(1) Las canciones tradicionales de bullerengue son composiciones abiertas que están en constante creación, sus interpretaciones en las ruedas no suelen repetirse de la misma manera, ya que éstas permiten una creación instantánea a partir de los parámetros establecidos por la composición original, configurando una forma de creación colectiva viva que se construye de una manera intergeneracional, a partir de fragmentos aportados desde sus primeros compositores años atrás, hasta la inmediatez del momento, dentro de un lenguaje común.

(2) En el canto del bullerengue, dentro de mi tiempo de estudio encontré diferentes maneras de versear, que incluían: el canto de versos tradicionales de autor desconocido, versos hechos por la compositora o compositor del bullerengue cantados frecuentemente dentro de éste, variaciones de estos dos, versos escritos con anterioridad por la persona que lo está interpretando, y versos completamente improvisados a partir de las situaciones observadas en el momento. Además de esto, dentro de mi observación participante y condición de aprendiz, al tomar el rol de cantadora dentro de diferentes ruedas, entendí que los versos tradicionales y ya existentes son conocidos y son parte del lenguaje, y que el verseo con versos propios o improvisados es reconocido, y es una habilidad que se espera de una cantadora.

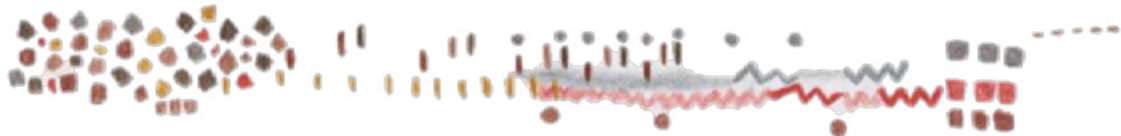
¹⁸ “Al son de María la Baja”, de Johnny Rentería, y “Yo quiero ir mama”, tradicional, difundida por Eulalia González.

¹⁹ Faustina Orobio, durante un taller de cantos del Pacífico sur organizado por IDARTES en el año 2018.

que me enseñara, pues él vive en Bogotá. Me citó en una rueda y me escuchó cantar. Me di cuenta de que cuando yo mandaba versos míos, él lo notaba, me miraba y lanzaba un “guapirreo”²⁰. Supe con certeza, que el bullerengue no se trata de repetir algo que ya existe, sino de crear juntos.

(3) Esta creación no solo se da en el canto, todas las personas presentes en la rueda participan de ella, y especialmente, el tambor alegre, ese instrumento que se empareja con la voz para darle sentido a la música y el baile. Muchas veces en las ruedas me gusta quedarme simplemente viendo el tambor, descifrando y aprendiendo sus golpes, conociendo las ideas de cada tambolero. En el foro del festival, se habló sobre las diferentes maneras de tocar el tambor, había tamboleros invitados de diferentes lugares del país. En un momento se les propuso tocar todos juntos la frase de Batata, un legendario tambolero palenquero. Sin importar de dónde fueran, todos estaban en la capacidad de tocarla, ese era su punto de encuentro. En ese momento caí en cuenta de que no he conocido a ningún tambolero o tambolera que no se sepa esa frase, y entendí que al igual que los versos, el tambor también tiene sus palabras, que sirven para crear la conversación con el resto de la rueda.

(4) Las palabras del bullerengue, sean de voces o tambores, están cargadas de memorias de los pueblos afrocolombianos, llenas de fortaleza, resistencia y vida. Cuando estaba sentada en la casa de la cultura, viendo a la gente entrar y salir, sonaba una canción de Pabla llamada “[Tú pa’ dónde vas](#)”. Hablaba sobre volver al monte. Mientras tanto yo leía sobre la historia de los montes de María. Las personas que habitan este lugar tienen una relación especial con la tierra que cultivan y que les da todo, y han tenido que luchar durante décadas para que ésta se mantenga. Muchas personas tienen que salir de sus tierras, dejando en ellas parte de lo que son. Supe entonces que cantar bullerengue montemariano es también cantarle a la tierra.



Gráfica 6. Dibujo A de la pieza “Rueda”.
Dibujo: María Granados.

²⁰ Expresiones de ánimo y alegría que animan a los músicos durante le interpretación del bullerengue.

(3) En el caso del tambor alegre existen bases rítmicas establecidas para cada uno de los aires reconocidos del bullerengue (bullerengue sentao, fandango de lengua, chalupa y chalupa porriá’, la cual se dice que es propia de María la Baja), las cuales consisten en un sistema de patrones musicales con diferentes posibilidades de variación, que le permiten al ejecutante interactuar con el resto del grupo. Por otra parte, se usan diferentes revuelos o repiques que, igual que en el caso de los versos, se crean a partir de un lenguaje común que ha sido construido de manera colectiva e intergeneracional y que continúa alimentándose constantemente. Existen entonces frases rítmicas tradicionales de autores conocidos o desconocidos, variaciones de éstas y aportes propios de cada intérprete. Estas características tanto en el canto, como en el tambor alegre (y junto con el baile⁹), hacen que la música se construya a partir su interacción y sobre la base estable del resto del ensamble: los coros, las palmas y el llamador. Generando así una fuerte cohesión de lo colectivo a partir de la creatividad.

(4) En este trabajo la búsqueda fue, no solo reconocer los elementos mencionados anteriormente, sino apropiarlos y aplicarlos como intérprete de bullerengue tradicional. De esta manera, tuve diferentes experiencias de aprendizaje con bullerengues compuestos por las cantadoras que hacen parte de esta investigación: “[Se fue Morelo](#)”, de Eulalia González Bello y “[Tú pa’ dónde vas](#)”, de Pabla Flórez, con los cuales concreté algunos de mis procesos de observación y análisis a partir de la creación¹⁰.



Gráfica 7. Dibujo B de la pieza “Rueda”.
Dibujo: María Granados.

⁹ Es imposible desligar el papel del baile del bullerengue tradicional de las ruedas en su relación con el canto y el tambor alegre. Sin embargo, este trabajo está especialmente centrado en las características musicales y por esta razón no se ahondará en él.

¹⁰ Para entender con mayor profundidad ir al Anexo 5: Guión de la obra, en el cuadro 1 (“Se fue Morelo”) y el cuadro 7 (“Tú pa’ dónde vas”) donde se puede observar la selección y creación de los versos.

*Eulalia González Bello ella es mi profesora,
cuando yo compongo un verso ella es quien me lo entona.*

(1) Un día le pregunté a Pabla qué necesito para ser cantadora de bullerengue, ella me respondió:

“Dentro de todo ese recorrido artístico que tú vas a ir llevando, tú te vas moldeando y tú vas escogiendo el modelo que a ti te gusta, cómo quieres ser tú, y cómo quieres que la gente sienta lo que tú haces. (...) tienes que crearte tu propio estilo, no imitar a nadie en su voz, sino tu voz, que sea tu voz, que sea una voz nueva, fresquecita. (...) Búscate, búscate, uno se tiene que buscar su voz, uno se la busca, uno se la busca y se la encuentra.”²¹

(2) Siempre me he preguntado cómo es eso de crear mi propio estilo artístico. Pabla no solo me invitó a buscar mi propia voz, además me dio herramientas y me dijo cómo puedo hacerlo a través del bullerengue. Ser cantadora implica buscarme a mí misma, y cuestionarme cuál es mi lugar dentro de la inmensidad de una tradición viva que se ha construido a través de muchos años, y que sigue construyéndose en el presente. En el espacio de la rueda me gusta jugar a abandonarme en el sonido y el movimiento, dejar de pensar quién o cómo debo ser, y permitir que sean las entrañas, las caderas y la garganta las que hablen por mí.

(3) Unas amigas, bailarinas universitarias, me pidieron un día que les hablara sobre la dinámica de la rueda. Yo les conté muchas cosas, de las experiencias que he vivido en ella, y entre eso les conté que en la rueda nos gusta jugar a que entre el tambolero y el bailador se retan para ganarse la atención de la bailaora, para conquistarla. Una de ellas se quedó pensando y me dijo:

“Bueno, pero, ¿qué pasa si a mí el tambolero no me gusta, me tiene que gustar uno de los dos?”

Yo le respondí que no, que esas son las cosas que nos proponemos para saber que estamos hablando de lo mismo. Una especie de reglas del juego para la interacción. Entonces otra se quedó pensando y respondió:

21 Pabla Flórez, 11 de diciembre de 2018, María la Baja, Bolívar.

3.3 Creación en lenguaje tradicional

(1) Además de la interpretación activa y creativa propia de los músicos de bullerengue, las cantadoras y cantadores tienen un rol importante como compositores, ya que generalmente son ellos quienes se encargan de la creación de nuevas tonadas. Dentro de mis clases de canto con la maestra Pabla Flórez, la creación fue un tema central. En ellas me explicó algunos de sus métodos para crear.

(2) Escribir versos sobre piezas tradicionales del repertorio de bullerengue puede ser una herramienta para garantizar un correcto funcionamiento de la métrica silábica, la cual puede ser guiada por la estructura de la tonada. De la misma manera, la organización de la rima puede construirse a partir de la imitación de versos ya existentes. Los versos creados de esta manera pueden ser utilizados en la pieza sobre la cual fueron escritos, en otra pieza o como base para una composición original (Flórez, comunicación personal, 21 de agosto de 2018). Además de esto, los temas de los versos están totalmente ligados a la cotidianidad, por lo cual la maestra recomienda tener siempre un cuaderno o libreta a la mano, con el propósito de anotar los versos que pueden surgir en cualquier momento del día. Finalmente, habla de la relevancia de la improvisación en los espacios de rueda, en donde existe una disposición para la creación instantánea, recomienda entonces contar con herramientas para la grabación y registro de estos momentos que son muy importantes y pueden ser útiles para composiciones posteriores (Flórez, comunicación personal, 21 de agosto de 2018).

(3) Siguiendo estas enseñanzas, para mi primera composición en este lenguaje, titulado “[Tamborito brujo](#)”, me basé en la estructura de los versos escritos por Pabla sobre un bullerengue de Eulalia González¹¹ llamado “Muchacha tráeme a tu hermana”, imitando el número de sílabas y el funcionamiento de la rima:

Verso de Pabla:

1. Muchacha guinda la hamaca (8 sílabas, finaliza en palabra grave).
2. Mécela pa'allá-y pa'cá (7 sílabas, finaliza en palabra aguda, rima con verso 4).
3. Que ya ahorita se duerme (8 sílabas, finaliza en palabra grave).
4. No le vayas a pegar (7 sílabas, finaliza en palabra aguda, rima con verso 2).

11 Información sobre la autoría tomada de las conversaciones con Pabla Flórez en agosto de 2018.

“Sí, a mí me han dicho que las bailarinas somos solo el medio, pero lo importante es la danza”.

Rápidamente apareció en la conversación el discurso del arte absoluto, donde el intérprete es servidor de un fin estético y lo artístico es superior al ser humano que solo anhela permitir su existencia. En ese momento, la que se quedó pensando fui yo y les dije:

“La rueda es algo muy humano y muy poderoso. Experimentar sensaciones no es un deber, pero eso no quiere decir que no puedan pasar cosas. Sí puede pasar que se resuelvan problemas, o que alguien se enamore. A la rueda vamos completos, sin intentar borrar ninguna parte de lo que somos”

Me había quedado pensando en todas las amigas y amigos que se han conocido en el bullerengue. O en todas las veces en las que yo, sin ser bailadora, me he lanzado al centro de la rueda solamente para poder bailarle al tambolero, que de repente se vuelve completamente magnético. Pensaba en eso con un poco de risa; mientras ellas hablaban de ese arte sublime y superior, yo me daba cuenta de que el bullerengue lo tengo bien metido en todas mis fibras²².

Tiempo después fui a un concierto de bullerengue²³ y bailé toda la noche. Pude poner en el cuerpo esa conversación, recordaba la pregunta de mi amiga “¿qué pasa si a mí el tambolero no me gusta?” y pensaba, bueno, ¿y qué pasa si sí? Así nació mi primer fandango de lengua “[Tamborito brujo](#)”, en el que juego a ser una bailaora enamorada del tambolero.

(4) A partir de ahí me di cuenta de que tengo la capacidad de crear en el bullerengue, y que esta capacidad es un poder, que me permite transformar mis pensamientos, inquietudes y deseos en música.

22 Esta situación tuvo lugar dentro de la clase de ensamble de danza tradicional de la carrera de artes escénicas de la Universidad Javeriana, dirigida por Emilsen Rincón en el año 2018, durante el proceso de creación de la obra “Somos” en la cual fui invitada como intérprete de tambor alegre.
23 Concierto de la agrupación La Rueda, en Bogotá. Septiembre de 2018.

Mi verso:

1. De tus ojitos morenos (8 sílabas, finaliza en palabra grave).
2. Yo me busco una atención (7 sílabas, finaliza en palabra aguda, rima con verso 4).
3. De color negro bonito (8 sílabas, finaliza en palabra grave).
4. Yo me pierdo en su tambó (7 sílabas, finaliza en palabra aguda, rima con verso 2).

Después de escribir los versos, decidí escoger como aire el fandango de lengua, y realicé el mismo procedimiento para la composición del coro, esta vez sobre la base de un bullerengue fandango tradicional llamado “Guacamayo prieto”, imitando únicamente la organización de las frases y la rima:

Coro tradicional:

Guacamayo prieto, pájaro lindo
Se sube a la rama a comerse el tamarindo

Mi coro:

Tamborito brujo, pa’ la bailadora
Le da vuelo a la pollera cuando el tambolero toca

Una vez construido el texto procedí a la composición de la tonada, mediante la prueba y el canto de diferentes melodías, buscando un color relacionado con el contenido del texto.

(4) Además de este fandango, realicé la composición de dos bullerengues más, “[Teje, tejedora](#)”, en ritmo de bullerengue sentao, y “[Como un ave](#)”, en ritmo de chalupa¹², surgidos de experiencias que tuvieron lugar durante el desarrollo del proyecto.

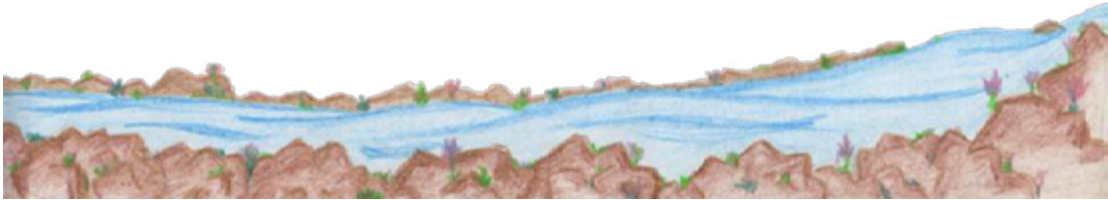
12 Para ver el contenido de estos en relación con el proyecto referirse al Anexo 3: Tabla de significados construidos en las piezas musicales.

*Mariposas de colores, bonitas se ven volar,
vuelan sobre la amapola cuando ella está floridá’.*

(1) La casa de la familia Pantoja quedaba en el barrio Chumbún, al frente del colegio San Luis Beltrán, donde se hospedaban los grupos que participaban en el festival. Esta familia bullerenguera²⁴ nos abrió amorosamente las puertas de su hogar a mí y a mi compañero de viaje durante los días que estuvimos en María la Baja. En esa casa experimenté todo tipo de sensaciones, pasaba los días escribiendo, leyendo y bordando²⁵. En las noches me quedaba mirando la oscuridad y pensando en cómo la vida me había llevado hasta allá, en qué era lo que estaba buscando y cómo todas las personas que estaban a mi lado me ayudarían, tal vez sin saberlo, a encontrar lo que sea que eso fuera.

(2) Sabía que estaba allá en busca del bullerengue, pero para mí, detrás de toda decisión artística hay una intención más grande, que más que con los sonidos, tiene que ver con entender mejor la vida, poder ver más, sentir más, percibir más. Pensaba en la ciudad y en cómo pasamos la vida entre el cemento, prácticamente sin mirarnos a los ojos. Me molestaba el afán, el aislamiento, la indiferencia. Me preguntaba si en las ciudades perdemos un poco la sensibilidad, y si lo que le estaba pidiendo a María la Baja era una sacudida que me ayudara a sentirme más cerca de entender lo que soy.

Agua + tierra = Vida
aire Multicolor



Gráfica 8. Investigación-creación.
Dibujo: María Granados.

²⁴ Familia de la cual hacen parte los hermanos Wil Pantoja, cantador y alumno de Eulalia González, y Jorge Luis Pantoja, tambolero de bullerengue.
²⁵ Las exploraciones transdisciplinares de este proyecto incluyeron diferentes formas de registro, entre esas, el bordado.

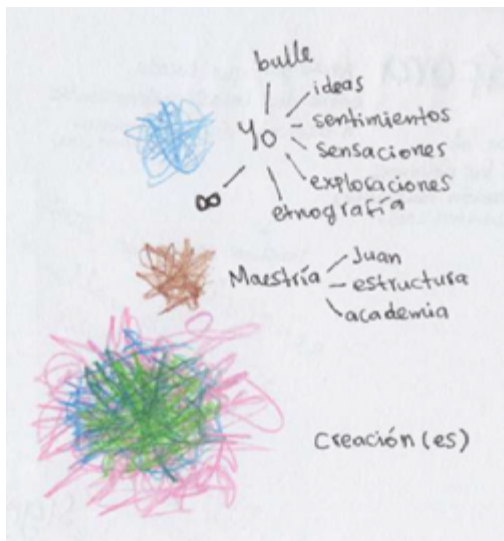
3.4 Creación en otros lenguajes

(1) Una de las principales preocupaciones de esta investigación fue poder garantizar que realmente existiera una relación clara entre el producto creativo y la experiencia etnográfica. Para esto la reflexión sobre la metodología fue fundamental. La idea fue construir significados metafóricos a través de diferentes elementos musicales (letra, ritmo, textura, entre otros) que partieran directamente del trabajo de campo, utilizando como principal herramienta una bitácora de campo-creación donde registraba mis procesos de observación, de diferentes maneras (textos, dibujos, versos, collages, reflexiones o ideas de autores relacionados).

(2) La metodología buscaba entonces transformar en música información de todo tipo, recolectada durante la investigación y consistía en los siguientes pasos:

1. Experiencia en campo: busqué tener una inmersión constante en el trabajo de campo, ya fuera en María la Baja, en Bogotá o de manera autoetnográfica, a través del trabajo somático. Durante estos momentos era fundamental una aproximación perceptiva, sensible, reflexiva y constante, que me permitiera registrar la mayor cantidad de información posible.
2. Registro: consignaba en la bitácora del proyecto todas las reflexiones y percepciones que surgieran de cada experiencia. Ya fuera en texto o en dibujo.
3. Sesiones de creación y somática: diseñé sesiones de creación que iniciaban con una práctica somática, generalmente yoga, para estimular mi disposición para componer y luego centraba mi atención en mi trabajo de campo. Después de esta práctica, empezaba con los procesos de creación musical.
4. Re-lectura del diario y selección de fragmentos: durante estas sesiones hacía una lectura de lo que estaba escrito en el diario. De esa lectura seleccionaba frases relevantes. Después de esto escribía todas las frases en una sola hoja y dibujaba sobre ellas¹³. Esta sería la herramienta de la cual surgiría la composición.

¹³ Son tres hojas, una por cada composición de esta categoría. Éstas se encuentran consignadas en el guion, Anexo 5, p: 11, 18 y 27.



Gráfica 9. Investigación-creación: convenciones.
Dibujo: María Granados.

(3) De todas formas, yo sé que eso no es cosa de María la Baja, porque soy artista, y sacudirme es mi responsabilidad, esté donde esté. Por eso, aún en Bogotá busco incansable las ventanas que me salven del cemento. Las encuentro en las ruedas, la música y la gente, y las transformo en textos, dibujos y tejidos. Mi cuerpo me acompaña en todo este proceso, capturando información más inmediata y profunda que la que recibe la mente. Desencrypto esa información a través de la meditación y el movimiento. Todo eso lo necesito para poder componer, y que la música, que acompaña todos mis días, sea realmente un reflejo de lo que vivo.

*Yo vi una garza volando, yo vi una garza volar,
lleva las alas abiertas y las patas pa' atrás.*

(1) María la Baja es caliente y húmedo. La primera vez que fui mi pelo se puso inmanejable, pasaba largos tiempos lavándolo y desenredándolo para poder finalmente hacerme una trenza, que me ayudara a desentenderme de él por el resto del día. Mientras llevaba a cabo este proceso, yo pensaba en La Yaya, cantando en mi mente:

5. Creación a partir de la selección: usando esta herramienta hacía ejercicios de improvisación, experimentación y escritura de letras, que se convertirían en las piezas musicales.

6. Montaje y detalles: en el proceso de montaje se pulieron detalles a partir de la práctica. Especialmente en la pieza “Rueda”, que es una pieza de solo percusión, el trabajo en conjunto con los demás músicos fue fundamental.

Con esta metodología surgieron tres piezas que categoricé como “creación en otros lenguajes” pues, aunque musicalmente están relacionadas con el bullerengue y otras prácticas musicales del Caribe, las construí a partir de ideas provenientes de otros lenguajes y otras formas de componer, tomadas principalmente de mi bagaje profesional previo.

(3) Con la idea de generar desarrollos musicales a partir de lo vocal y lo percutido, surgen entonces, un dueto vocal, una canción con acompañamiento de percusión y una pieza de sólo percusión. La primera, “[Décimas](#)”, está relacionada con la primera etapa de la investigación y está construida a partir de una improvisación vocal, de la que surgen los materiales melódicos que se concretan en la canción. La segunda, “[Monte mío](#)”, está relacionada con el trabajo de campo en María la Baja, y está construida a partir de un juego rítmico de superposición de los acentos de la música y el texto. La última, “[Rueda](#)”, está relacionada con el trabajo de campo en Bogotá y es una organización de recursos rítmicos tomados del aire de fandango de lengua.

3.5 Metáforas, significados y referencias: puentes entre la etnografía y la composición musical

(1) Para plasmar mi trabajo etnográfico en una obra artística, fue necesario buscar la manera de construir puentes o conexiones entre las ideas, pensamientos y sensaciones surgidas de la investigación, y de la música. Dentro de los procesos de creación encontré que esto se daba de dos maneras: la generación de metáforas y la utilización de referencias, las cuales contribuían a la construcción de los significados que le darían sentido a esta relación¹⁴.

¹⁴ Estas metáforas, referencias y significados están explicadas detalladamente en el Anexo 3: Tabla de significados contruidos en las piezas musicales.

“yo quiero ir mamá, ya voy que me estoy peinando, que tengo el cabello duro y me lo estoy desenredando”²⁶.

Cuando regresé, llegué con la idea de hacerme trenzas, que además de ser muy lindas, me facilitarían mucho la vida. Sin embargo, mientras estuve en Bogotá, pensé mucho en eso, escuchaba opiniones en contra de que una mujer bogotana usara elementos de la estética afro. Observaba mujeres con trenzas y leía sobre ellas, entendiendo el vasto contenido simbólico y cultural que contienen, buscaba con anhelo y preocupación, intentando encontrar la respuesta sobre si tenía derecho o no de hacerme las trenzas, y así saber qué tan extraña soy de esa cultura que me ha enseñado tanto.



Gráfica 10. Iglesia de María la Baja.
Bordado: María Granados. Tomada por Juan Jiménez.

(2) Estudiar bullerengue me ha llevado a preguntarme por todo lo que comprenden los territorios del país donde nací. A buscar reconocerlos y reconocirme en ellos, y con esto cargar de significado los aprendizajes, para reinventarme a través de la música. He tenido que entender que la realidad de este país no es una sola, y así mismo pensar cuál puede ser la mía, quienes son mis ancestros, de qué Colombia soy hija.

26 “Yo quiero ir mamá” bullerengue sentao tradicional, dado a conocer por Eulalia González.

Según Steve Larson, una metáfora es una analogía que sucede entre dos cosas pertenecientes a diferente área o dominio. Una analogía es un mapeo de las similitudes que existen entre dos cosas diferentes, el cual provee un contexto en el que es posible identificar las diferencias, que, en el caso de la música, permiten determinar sus significados expresivos (Larson 2012). La metáfora no se limita al universo de las palabras, también puede ser conceptual y de esta manera es parte fundamental del razonamiento humano y la conceptualización abstracta, la cual aporta al entendimiento del mundo y la relación con él a partir de la experiencia (Lakoff y Johnson 2003). Así, mediante la metáfora se da una transferencia de significados, los cuales no son exclusivamente expresados por palabras, pues “hay valores y significados que pueden ser expresados solo por cualidades visibles y audibles, y preguntar qué significan en el sentido de algo que puede ponerse en palabras es negar su existencia distintiva” (Dewey [1934] 1979: 74).

Por otra parte, cuando uso referencias cito algún elemento (musical, del texto o del contexto), de una manera literal, sin pretender generar una transposición conceptual entre diferentes campos, sino simplemente mencionarlo. Estos dos recursos se conjugan en la construcción de significados que permiten expresar contenidos conceptuales en sonidos.

(2) El significado en la música, según Larson, está relacionado con la construcción de patrones, agrupaciones de sonidos que le dan sentido a la escucha. El significado no está dado por la música, se construye desde la relación que existe entre ésta y quien la escucha, de esta manera la generación de significados es un acto creativo del ser humano. También existe, en el momento de la escucha, una analogía entre el sonido que se recibe y los patrones de sonidos establecidos en la mente de la persona como resultado de escuchas anteriores y experiencias musicales previas, los cuales consolidan una expectativa y una manera de relacionarse con el sonido. Esta analogía es determinante para la construcción del significado en música (Larson 2012) y está muy relacionada con las ideas antropológicas sobre la construcción de significado planteadas por Victor Turner, quien sostiene que ésta se da gracias a la convergencia de un pasado colectivo (tradición cultural) y un presente individual (sentimientos, pensamientos y deseos). Además, afirma que es la tensión que se genera a partir de esta convergencia la que otorga significado al acto humano (Turner 1986).

En el caso de la pieza “[Rueda](#)”, de sólo percusión, quise hacer una referencia tímbrica a diferentes ensambles musicales tradicionales del Caribe, incluyendo dentro del formato instrumentos como: marímbula y claves de los ensambles de son de sexteto, redoblante de las bandas de porros y



Gráfica 11. Hilo
Dibujo: María Granados.

(3) Las músicas del Caribe colombiano son diversas y complejas. Es la riqueza de sus múltiples colores y sonidos, la que hace que personas de todo tipo converjamos en ellas. El sentido humano, colectivo y comunitario del bullerengue, me ha permitido redescubrirme de maneras nuevas, que me otorgan la seguridad de estar en el lugar indicado. He llegado a entender que la apariencia de mis facciones, o el color de mi piel, son irrelevantes frente a la certeza de ser hija de una Colombia fuerte, valiente y luchadora, capaz de seguir cantando y bailando ante cualquier situación. Los hilos que tejían mis abuelas se entrelazan con los cabellos trenzados de las mujeres que un día se levantaron para reclamar su libertad. Gracias a eso puedo renacer en el bullerengue, con el poder de crear de maneras infinitas, a través de los sonidos, los colores y el movimiento.

fandangos, y tambor alegre, guache y tambora, que están presentes en diferentes prácticas como la tambora, el bullerengue, la música de gaitas y otros. Por otro lado, construí referencias al hacer un uso literal de diferentes recursos tomados del fandango de lengua, tales como bases y fraseos del tambor alegre. Las metáforas, por su parte, surgen de diferentes desarrollos musicales, como las formas de orquestar, la repetición recurrente de frases rítmicas y la imitación. A partir de esto construí representaciones musicales cargadas del contenido conceptual de mi investigación, es decir, de significado¹⁵.

En la canción “[Décimas](#)”, la cual es un dueto vocal, la principal referencia se encuentra en la estructura métrica del texto, la cual en algunos lugares del Caribe se usa como una forma de canto a capella. La composición de esta pieza estuvo especialmente centrada en la escritura de la letra, por esta razón el contenido metafórico se encuentra principalmente en ésta. Sin embargo, éste también se encuentra dentro de la construcción de las melodías y su contrapunto. Por otra parte, en la canción “[Monte mío](#)” elaboré una referencia tímbrica y rítmica hacia al formato de son de sexteto¹⁶, a través del uso de la marímbula y algunos patrones utilizados tradicionalmente en ella¹⁷. La metáfora se encuentra en la relación de estos patrones con los fraseos de la voz, los cuales están agrupados de manera irregular, generando una inestabilidad rítmica en relación con la marímbula.

(3) En los bullerengues tradicionales, que trabajé de manera creativa, y las composiciones hechas en lenguaje tradicional, los parámetros de metáfora y referencia no funcionan de la misma manera, ya que toda la construcción musical está enmarcada dentro de una sonoridad específica con sus códigos propios: los del bullerengue. Estas estrategias de producción de sentido tienen lugar principalmente dentro del texto.

Finalmente, estas composiciones fueron articuladas dramáticamente de una manera transdisciplinar, a través de un trabajo colaborativo con el colectivo Oropéndolas¹⁸ y partiendo de las perspectivas somáticas que han estado presentes durante todo el desarrollo del proyecto.

¹⁵ Ver Anexo 3: Tabla de significados construidos en las piezas musicales.

¹⁶ Ensamble musical que existe en el Caribe colombiano y reúne elementos tanto del sexteto habanero como del bullerengue.

¹⁷ Tomados de la interpretación de Emilsen Pacheco, escuchada durante un encuentro en Bogotá en marzo de 2019, donde se realizó una grabación junto con la maestra Eustiquia Amaranto para la cantadora Daia Mutis.

¹⁸ Colectivo artístico transdisciplinar de investigación-creación que surgió a partir de las inquietudes y búsquedas de este proyecto, del cual soy cofundadora y codirectora. El colectivo se aproxima a las prácticas culturales tradicionales colombianas de una manera creativa y desde una visión somática.



Gráfica 12. Creación somática.
Tomada por Laura Paola Gómez.



Gráfica 13. Raíces.
Dibujo: María Granados. Basado en una conversación con el cantador Mathieu Ruz.

Con el objetivo de generar una narrativa escénica a partir de diferentes acciones que también conjugan significados conceptuales de la investigación por medio de referencias y metáforas¹⁹, y así complementan la experiencia performática que se le ofrece al público para lograr una transmisión más completa de las vivencias surgidas del trabajo etnográfico.



Gráfica 14. Equipo de la obra “Si yo fuera pajarito”.
Tomada por Juan Jiménez.

¹⁹ Ver Anexo 4, Tabla 3.

*Ay, después de agua derramada,
homb'e no hay quién la recoja.*

Conclusiones

Las aproximaciones que he tenido con las músicas tradicionales del Caribe colombiano en los últimos seis años de mi carrera artística, me han llevado a generar nuevas comprensiones y entendimientos frente a lo que implica hacer música. Todos éstos provienen de reflexiones profundas que están totalmente ligadas a procesos experienciales, perceptivos y sensoriales dentro de los contextos en los que estas prácticas se desenvuelven. De esta manera, el carácter humano, social y cultural de la música empieza a ser un punto central dentro de mi práctica. La etnografía se convierte en una herramienta de estudio fundamental, pero siempre en relación con una perspectiva artística y creativa.

Durante el desarrollo de este proyecto generé diferentes registros y análisis de mis procesos de creación musical, con el fin de develar las herramientas metodológicas que sirvieron para cumplir el propósito de materializar en una creación musical, mis impresiones analíticas y sensoriales, frente a las relaciones culturales intersubjetivas presentes en la práctica de bullerengue, observado en Eulalia González y Pabla Flores de María la Baja (Bolívar), de manera que dichas impresiones pudieran ser comunicadas o transmitidas a diferentes personas. De esta forma, quise generar cuestionamientos frente a la importancia de la creatividad en la construcción de conocimiento, y a la validez de la recuperación de información de tipo subjetivo y sensorial imprescindible para los procesos de creación artística.

Como cantante, intérprete e investigadora encontré en el bullerengue un terreno fértil para las exploraciones creativas, ya que es una práctica con un contenido de creación muy alto, en la cual sus intérpretes desarrollan habilidades de improvisación, y especialmente las cantadoras y cantadores, suelen estar a cargo de la composición de las canciones. De esta manera se borran las fronteras entre intérpretes y compositores, planteadas desde el pensamiento académico occidental, al configurarse a partir de diferentes formas de creación artística, colectiva o individual.

La reflexión sobre los diferentes canales de percepción durante el trabajo de campo, me condujo a reconocer que la información que proviene de la experiencia está planteada de maneras diversas,

variadas y diferentes. Por esta razón, es necesaria una comprensión amplia de ellas, sabiendo que pueden aparecer a través de múltiples lenguajes, y no únicamente en relación con la interpretación musical o el análisis intelectual. En este sentido, la transdisciplinariedad artística es una herramienta eficiente para el registro, procesamiento y transmisión de esta información, y de esta manera, para la creación artística, entendiendo que una multiplicidad de canales perceptivos puede ser transformada en una multiplicidad de canales expresivos.

Así mismo, durante este proceso presté especial atención a la información recolectada a través de los órganos de los sentidos, la cual queda inscrita en el cuerpo de manera inmediata. Para la recuperación y análisis de ésta, me valí de diferentes técnicas somáticas, las cuales proponen una revisión consciente e integral de uno mismo en primera persona, por medio del movimiento y la reflexión sobre la propia corporalidad.

Todas estas herramientas fueron aplicadas en la creación y concluyeron en la composición de la obra “Si yo fuera pajarito”, que materializa mi trabajo de exploración etnográfica sobre el bullerengue, el cual me condujo a una transformación artística que me ubica en un lugar conscientemente relacionado con el contexto social colombiano, y que resignifica la importancia de las prácticas artísticas y culturales, de las cuales hago parte, dentro de éste.

Listado de referencias

Akomo-Zoghe, C. (2009). Cimarronaje y temporalidad como formas de socialización de los esclavizados en los palenques colombianos (Cartagena de Indias-siglo XVII). *Revista Justicia*, (15), 12-31.

Amborn, H., & Schubert, R. (2006). The Contemporary Significance of What Has Been. Three Approaches to Remembering the past: Lineage, Gada, and Oral Tradition. *History in Africa*, 33, 53-84.

Arcieri, V. (26 de febrero de 2008a) En Maríalabaja, Bolívar, lloraron la muerte de la ‘cantaora’ Eulalia González. *El tiempo*.

Arcieri, V. (01 de marzo de 2008b) La noche en que se eclipsó una leyenda del bullerengue. *El tiempo*.

Benítez, E. (2008). Bullerengue: baile cantao del norte de Bolívar. Un acercamiento a la dinámica de transformación de las Músicas Tradicionales en el Caribe Colombiano (Tesis de pregrado en antropología). Universidad Nacional de Colombia. Cartagena de indias.

Blacking, J. (2003). ¿qué tan musical es el hombre? *Desacatos* (12), 149-162.

Castañó, A. (2015). Palenques y Cimarronaje: procesos de resistencia al sistema colonial esclavista en el Caribe Sabanero (Siglos XVI, XVII y XVIII). *CS* (16), 61-86.

Chihu, A. & López, A. (2001). Arenas y símbolos rituales en Víctor Turner. *Argumentos* (40), 137-152.

CINEP (2012). La otra cara de la palma en María la Baja. *Cien días* (76), 25 - 28.

CINEP (2018). Aprendizajes de construcción de paz en Montes de María. Bogotá: Impresol Ediciones.

Deflem, M. (1991). Ritual, Anti-Structure, and Religion: A Discussion of Victor Turner’s Processual Symbolic Analysis. *Journal for the Scientific Study of Religion*, 30 (1), 13-14.

Dewey, J. ([1934] 1979). *Art as Experience*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S, A.

E. T. (2008) Murió ‘Yaya’, la ‘cantaora’ de bullerengues de Bolívar. *El tiempo*.

Fagúa Sánchez, J. (2017) *Guadalupe Salcedo y el llano. Rememorando sobre las huellas del Héroe llanero*. (Tesis de maestría en comunicación y medios), Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.

Fals Borda, O. (1979). *La historia doble de la costa, 1. Mompox y Loba*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.

Feld, S. & Fox, A. (1994). Music and Language. *Annual Review of Anthropology* (23) 25-53.

Geertz, C. (1973) *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

Gille, Z. (2001). Critical Ethnography in the Time of Globalization: Toward a New Concept of Site. *Critical Methodologies* 1 (3), 319-334.

Green, J. (1993). *Fostering Creativity Through Movement and Body Awareness Practices: a Postpositivist Investigation into the Relationship Between Somatics and the Creative Process* (tesis doctoral). Ohio State University. Ohio.

Glassie, H. (1995). Tradition. *The Journal of American Folklore Society* 108 (430). 395-412

Gutiérrez, C. (2012). Los modos tradicionales de transmission de repertorio y técnicas del bullerengue. En la búsqueda de un modelo teórico para la enseñanza urbana de las prácticas musicales tradicionales (tesis de maestría). Universidad CAECE. Buenos Aires.

Handler, R., & Linnekin, J. (1984). Tradition, Genuine or Spurious. *The Journal of American Folklore*, 97(385), 273-290.

Hanna, T. (1986). What is Somatics? Magazine-Journal of the Bodily Arts and Sciences 5 (4).

Lakoff, G. y Johnson, M. (2003). Metaphors We Live By. Chicago: The University of Chicago Press.

Larson, S. y Hatten, R. (2012). Musical Forces: Motion, Metaphor, and Meaning in Music. Indiana University Press.

López-Cano, R. & San Cristobal, U. (2014). Investigación artística en música. Barcelona: ESMUC.

Marcus, G. (1995). Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. Annual Review of Anthropology, (24), 95-117.

Navarrete, M. (2016). Formas sociales organizativas en los palenques de las sierras de María, siglo XVII. Historia y Espacio 13 (48).19-44.

Pelinski, R. (2000). Etnomusicología en la edad posmoderna.

Poewe K. (2010). Writing culture and writing fieldwork: The proliferation of experimental and experiential ethnographies. Ethnos, 61(3-4), 177-206, DOI: 10.1080/00141844.1996.9981535

Rojas, Juan Sebastián. (2013). From Street Parrandas to Folkloric Festivals: The Institutionalization of Bullerengue Music in the Colombian Urabá Region. (Tesis de maestría). Indiana University. Indiana.

Tovar Muñoz, D. P. (2012). Memoria, Cuerpos y Música. La voz de las víctimas, nuevas miradas al Derecho y los Cantos de Bullerengue como una narrativa de la memoria y la reparación en Colombia (Tesis de maestría). Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

Turner, Victor W. (1986). Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience. Anthropology of experience, 33-44. Urbana: Illinois

University of Illinois Press.

Vargas, P. (2016) Historias de Territorialidades en Colombia, Biocentrismo y Antropocentrismo. Colombia: CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango.

Canciones

Rentería Martínez, Johnny. (2015) Pal lereo pabla, pa la cuña Yaya [Grabada por Bulla y tambó]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=n15sOh3gkaU&list=PLh3LUiOAnIgTC5zqa3I8PFGWHxs-16SXC&index=1>

Rentería Martínez, Johnny. (2016) Al son de María la Baja [Grabada por Bulla y tambó]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=YnhgBLt9Kqk&=&index=4&=&list=PLh3LUiOAnIgTC5zqa3I8PFGWHxs-16SXC>

Rentería Martínez, Johnny. (2016) Se fueron las cantadoras [Grabada por Bulla y tambó]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=XMw5fwMe874&=&list=PLh3LUiOAnIgTC5zqa3I8PFGWHxs-16SXC&=&index=6>

Anexos

Anexo 1: Listado de archivos multimedia (audio y video).

Anexo 2: Tabla de versos registrados dentro del texto.

Anexo 3: Tabla de significados contruïdos en las piezas musicales.

Anexo 4: Tabla de significados contruïdos en las acciones escénicas.

Anexo 5: Guión de la obra.

Anexo 6: Programa de mano.

Anexo 1

Listado de archivos multimedia (audio y video)

- 1. [Pista 1: Se fue Morelo](#)
- 2. [Pista 2: Décimas](#)
- 3. [Pista 3: Teje, tejedora](#)
- 4. [Pista 4: Rueda](#)
- 5. [Pista 5: Tamborito brujo](#)
- 6. [Pista 6: Óiganlas llorar](#)
- 7. [Pista 7: Monte mío](#)
- 8. [Pista 8: ¿Tú pa’ donde vas?](#)
- 9. [Pista 9: Como un ave](#)
- 10. [Video 1: Proceso de creación somática](#)
- 11. [Video 2 : Registro función 4 de julio de 2019](#)

Grabación pistas 1-9

Voz principal: María Granados
Coros: Ximena Tibocha, Juan David Orduz, Carolina Méndez y María Granados.
Percusión: Alejandro Montaña, Xiomara Suárez, Carolina Méndez y María Granados.
Ingeniería de sonido: Juan Sebastián Naranjo y Dayro Martínez.

Grabación video 1

Ejecutantes: Ingrid Terreros y María Granados (Colectivo Oropéndolas).
Grabación y edición: Laura Paola Gómez

Grabación video 2

Ejecutantes: equipo de la obra “Si yo fuera pajarito” (ver anexo 5)
Grabación y edición: Laura Paola Gómez, grabación en vivo.

Anexo 2

TABLA DE VERSOS REGISTRADOS DENTRO DEL DOCUMENTO
Tabla No. 1

Verso	Fecha y lugar de registro	Canción en la cual fue escuchado	Autora del verso según la fuente	Fuente
Si yo fuera pajarito me parara en tu ventana, Con mi canto tan bonito te levanto en la mañana.	7 de julio de 2019, Bogotá.	Pajarito de la mar (Fandango de lengua).	Eulalia González Bello	Luis Alfonso Valencia
Si tú siembras la yuca, yo sembraré maíz, vámonos pa’ su tierra, que allá somos feliz.	11 de diciembre de 2018, María la Baja (Bolívar).	¿Tú pa’ dónde vas? (Fandango de lengua).	Pabla Flórez	Pabla Flórez
Ay si pajarito supiera lo duro que pega un tiro, no comiera ni durmiera, no saliera de su nido	21 de agosto de 2018, María la Baja (Bolívar).	Pajarito de la mar (Fandango de lengua).	No se especifica.	Pabla Flórez
Aguja sabe lo que cose, dedal lo que rempuja	20 de agosto de 2018, María la Baja (Bolívar).	Déjala correr (Bullerengue sentao).	Pabla Flórez, basado en un refrán tradicional.	Pabla Flórez
Yo quiero felicitar la madre naturaleza, que depositó en ti, ay negra, tanta belleza	20 de Agosto de 2018, María la Baja (Bolívar).	De ti estoy enamorado (Bullerengue sentao).	Pabla Flórez	Pabla Flórez
El que ensilla su burro sabe pa’onde va	20 de agosto de 2018, María la Baja (Bolívar).	¿Tú pa’ dónde vas? (Fandango de lengua).	Pabla Flórez	Pabla Flórez
Qué luna tan radiante en esta madrugada’ quisiera levantarme y en tu ventana cantar	20 de agosto de 2018, María la Baja (Bolívar).	De ti estoy enamorado (Bullerengue sentao).	Pabla Flórez	Pabla Flórez
Espérese compañera que yo la vengo a ayudar, usted solita no tiene garganta de mapaná	20 de agosto de 2018, María la Baja (Bolívar).	Carambantúa (Bullerengue sentao).	No se especifica.	Pabla Flórez
Eulalia González Bello ella es mi profesora, cuando yo compongo un verso ella es quien me lo entona	20 de agosto de 2018, María la Baja (Bolívar).	Yo quiero ir mama (Bullerengue sentao).	Pabla Flórez	Pabla Flórez
Mariposas de colores, bonitas se ven volar, vuelan sobre la amapola cuando ella está floriá’	20 de agosto de 2018, María la Baja (Bolívar).	Qué bonito es (Fandango de lengua).	Pabla Flórez	Pabla Flórez
Yo vi una garza volando, yo vi una garza volar, lleva las alas abiertas y las patas pa’ atrás.	21 de agosto de 2018, María la Baja (Bolívar).	Ya salió el fandango (Fandango de lengua).	No se especifica.	Pabla Flórez
Ay, después de agua derramada, hombè no hay quién la recoja.	20 de agosto de 2018, María la Baja (Bolívar)	Déjala correr (Bullerengue sentao).	Pabla Flórez, basado en un refrán tradicional.	Pabla Flórez

Anexo 3

TABLA DE SIGNIFICADOS CONSTRUIDOS EN LAS PIEZAS MUSICALES
Tabla No. 2

PIEZA	TIPO	REFERENCIAS	METÁFORAS	SIGNIFICADOS	EXPLICACIÓN
Título de la obra	Texto	Si yo fuera pajarito		Tomado del fandango de lengua: “Pajarito de la mar”, de Eulalia González Bello.	https://www.youtube.com/watch?v=MGhk4omODYU
			Si yo fuera	Intención de ser cantadora. Relación con Eulalia y Pabla.	Este aspecto orientó todo mi proyecto de investigación-creación.
			Pajarito	Varios significados: 1. Cercanía con el monte 2. Capacidad de volar de un lugar a otro 3. Capacidad de cantar 4. Capacidad de tejer el nido	Los significados 1 y 2 tienen que ver con el trabajo de campo, el cual fue de gran importancia dentro de este proyecto. El significado número 3, se relaciona con mi desarrollo como intérprete del canto del bullerengue. El significado número 4 habla de la importancia de la creación en este trabajo.
Se fue Morelo	Elementos musicales		Combinación de versos compuestos por Eulalia González, Pabla Flórez y María Granados	Linaje	A partir de la combinación de versos de las dos cantadoras y míos, busqué representar la transmisión de conocimientos a través del linaje que existe entre ellas y mi relación con esto dentro de mi condición de alumna y aprendiz.
Décimas	Elementos musicales	Estructura métrica del texto		Décimas	La idea de organizar la estructura de la letra en agrupaciones de 10 versos con determinado tipo de rima es tomada de los cantos de décima escuchados en diferentes lugares del Caribe colombiano. Además de las reflexiones sobre el bullerengue, en este trabajo busqué involucrar a manera de referencia, diferentes expresiones musicales de esta región, tras entender su diversidad cultural que, lejos de ser fragmentada o aislada, se interrelaciona constantemente de una manera viva y compleja.

PIEZA	TIPO	REFERENCIAS	METÁFORAS	SIGNIFICADOS	EXPLICACIÓN
	Elementos musicales	Lereos		Referencia al bullerengue	Los lereos son estructuras melódicas cantadas en sílabas que cumplen una importante función dentro de la forma de las canciones de bullerengue sentao y fandango de lengua.
		Superposición de la última sílaba de la frase, con la siguiente frase		Referencia al bullerengue	En el bullerengue es muy usual que la melodía solista y los coros coincidan en sus inicios y finales, construyendo una línea melódica continua durante toda la canción.
		Ritmos libres		Fraseos de las décimas	En los cantos de décimas que he observado, se usan ritmos libres muy relacionados con el lenguaje hablado, a manera de recitación.
			Movimientos de las voces en unísonos rítmicos	Moverse juntas	La otredad y reflexividad en la etnografía y en relación a Eulalia y Pabla.
			Movimientos de la voz superior sobre una voz inferior estática	Representación de las montañas y el agua	Las melodías hacen un dibujo del agua y las montañas, dos elementos geográficos importantes del municipio de María la Baja.
	Texto		“Dos serpientes anudadas Una negra y una verde”	Dicotomías presentes en mi investigación: lo rural y lo urbano, lo interno y lo externo, el deseo y el miedo, lo individual y lo colectivo, lo sagrado y lo mundano, lo físico y lo intangible, lo artístico y lo científico.	Esta metáfora surge de un sueño que tuve al iniciar esta investigación. En este sueño se presentaban diferentes relaciones dicotómicas dentro de las cuales me estaba moviendo. Le representación en animales anudados significa el carácter vivo y complementario de estas relaciones.

PIEZA	TIPO	REFERENCIAS	METÁFORAS	SIGNIFICADOS	EXPLICACIÓN
	Texto	“Agua pura que se mueve Debajo de las montañas”		Referencia al pozo de agua que está en el patio de la casa de Pabla Flórez.	Durante mi primera visita a la casa de Pabla este fue un elemento que llamó mi atención, ya que tenían la posibilidad de abastecerse libremente de un agua que venía directamente de la tierra.
		“Donde se le da la gana La mujer suelta su canto”		Tomado de una cita de Eulalia en la tesis de Edgard Benitez: “Pa’ yo salí’ a canta’ pa’ to’as partes donde me dé la gana”.	Esta frase generó en mí una reflexión acerca de la libertad que le permite el bullerengue a la mujer cantadora, en donde es posible la transgresión de los límites de género establecidos culturalmente frente a lo público y lo privado. En varias ocasiones, dentro de esta tesis, Eulalia hablaba de ir a donde le diera la gana, mientras su esposo la esperaba en casa.
			“Por sitios inesperados Que aparecen por el río”	Representa una sensación de estar andando por un camino muy definido que viene de antes y que no se detiene.	El río fue una metáfora constante dentro de mi investigación que se encuentra referenciada varias veces dentro del diario.
			“Recorriendo los caminos De la tierra hace su campo”	Volver la tierra fértil. Encontrar espacios que se convierten en lugares de aprendizaje e investigación.	A partir del ejercicio de la investigación a partir del trabajo de campo que tiene mucho que ver con encontrar lugares fértiles para el trabajo de análisis, reflexión y creación.
		“La piel se pone caliente Mientras que llega la luna”		Referencia a la sensación física que genera el clima en María la Baja. La diferencia entre el día y la noche, y la importancia de la luna.	La sensación del clima en María la Baja es muy diferente en el día y en la noche. En este trabajo hubo una reflexión importante respecto a las sensaciones corporales. Por otra parte, la luna cumple un papel importante en cuanto a algunas actividades económicas montemarianas, al estar relacionada con temas de agricultura y tala de madera.

PIEZA	TIPO	REFERENCIAS	METÁFORAS	SIGNIFICADOS	EXPLICACIÓN
	Texto	“Suenan el canto de la burra”		Cercanía con los animales del contexto rural.	Las clases con Pabla eran en el patio de su casa en el que la convivencia con diferentes animales (perros, cerdos, burros, tortugas) era cotidiana.
			“Que camina en paso fuerte”	Metáfora de la fuerza y capacidad de resistencia de la mujer en contextos machistas.	Dentro de mi trabajo de campo observé muchas mujeres fuertes, valientes y trabajadoras, que habían sido el sostén del hogar durante muchos años, aunque esto les implicara esfuerzos más allá de cualquier capacidad humana. Eran mujeres resistentes a los diferentes tipos de violencias de género que tenían lugar dentro de sus contextos. La señora Argénida, madre de Wil y Jorge Luis Pantoja, es un ejemplo.
			“Por ahí anda la muerte Que baila libre y tranquila”	Dos significados: 1. Aceptación de la muerte observada en las canciones de Eulalia. 2. Convivencia cotidiana con la muerte que tiene lugar en algunos territorios rurales del país como María la Baja.	1. En algunos versos de Eulalia, encontré varias referencias a la muerte. Por ejemplo: - Que desde el cementerio me llama señores déjenme di, yo no soy pilar de iglesia, yo nací para morir. - El día que yo amanecí más contenta trabajando, era que estaban cavando la sepultura pa’ mí. - Eulalia González Bello más vale que no lo fuera, La Yaya esta negra anciana, más vale que se muriera. 2. En mis observaciones en campo y mis conversaciones con Pabla Flórez y Ceferina Banquez, encontré que en algunas zonas rurales de María la Baja y los montes de María es frecuente estar relacionados con casos de personas cercanas que mueren a causa de los diferentes tipos de violencia a los que están sometidos estos territorios.
			“Se saluda con la vida Mientras que los cuerpos gozan”	Carácter de resistencia que otorga el bullerengue a partir de los espacios de fiesta.	En estos territorios se vive en condiciones adversas, sin embargo la fiesta y el goce es una parte importante de las actividades culturales. Este es el caso de los festivales folclóricos que se organizan de manera anual.
			“Es la magia poderosa De esa cara nunca vista”	Importancia de Eulalia para mí aunque no la haya alcanzado a conocer.	Con esta metáfora busco exponer la relación que he construido con Eulalia González como su alumna a partir de grabaciones, escritos y conversaciones con sus aprendices directos (Pabla Flórez y Wil Pantoja).

PIEZA	TIPO	REFERENCIAS	METÁFORAS	SIGNIFICADOS	EXPLICACIÓN
Teje, tejedora	Texto		“Son mis manos tejedoras curanderas de dolores Que mueven entre sus dedos hilos de to’s los colores”	Autoetnografía: Sensación de tranquilidad y sanación que me produce el tejido.	Esta canción surge de una reflexión autoetnográfica sobre mi lugar como artista dentro de las prácticas culturales tradicionales de las cuales he llegado a hacer parte, por ejemplo, la tejeduría. Además de esto, dentro de la obra, muestra cómo he construido una relación a través de la tejeduría con la cultura montemariana. La tonada de esta canción fue creada por la maestra Pabla flores, en una de las sesiones de clase en María la Baja, mientras que la estructura, letra y variaciones de la melodía fueron creadas por mí en Bogotá. Generando así un proceso de composición en conjunto a partir del trabajo pedagógico desarrollado en el marco de este proyecto.
			“Yo traigo los pasos firmes sea con risa o sea con llanto Mujer que teje apreta’o nada le detiene el canto”	Fortaleza que aporta el tejido soportada en las estructuras sólidas de una tradición.	
			“Yo no tengo miedo al frío que roza mi piel desnuda Pues nunca me falta el hilo que tejo como armadura”	Autoetnografía: tejido como herramienta de auto-protección	
			“Me abro paso en los caminos como tejo en mis telares Son mis manos creadoras de sueños y realidades”	Capacidad de creación.	

PIEZA	TIPO	REFERENCIAS	METÁFORAS	SIGNIFICADOS	EXPLICACIÓN
			“Los hilos no tienen tiempo, tejiendo paso la vida Entre tres generaciones: Elisa, Blanca y María”	Relación de linaje, mencionando a mis abuelas tejedoras.	
Rueda	Elementos musicales	Bases y frases del fandango de lengua		Citas literales de diferentes bases y frases del fandango de lengua.	Estas bases y frases las trabajé durante la maestría dentro de las clases de tambor alegre que tuvieron lugar bajo la orientación de María José Salgado, Juan Sebastián Rojas y Emilsen Pacheco.
		Formato-timbres		Referencia a diferentes ensambles musicales del Caribe colombiano. Marímbula y claves: son de sexteto. Alegre y guache: bullerengue (presentes en otras prácticas musicales). Redoblante: banda. Tambora: Músicas de tambora, gaita y otros.	Además de las reflexiones sobre el bullerengue, en este trabajo busqué involucrar a manera de referencia, diferentes expresiones musicales de esta región, tras entender su diversidad cultural que, lejos de ser fragmentada o aislada, se interrelaciona constantemente de una manera viva y compleja.
		Repetición		Representación de los elementos repetitivos del bullerengue: coros, palmas, semillas y llamador.	Estos son los elementos estables del bullerengue, los cuales otorgan una base sólida para la interpretación creativa del tambor alegre y la voz.

PIEZA	TIPO	REFERENCIAS	METÁFORAS	SIGNIFICADOS	EXPLICACIÓN
			Imitación	La rueda como un lugar de aprendizaje	Dentro de mis procesos de observación participante en ruedas, empecé a encontrar en estos espacios un lugar para el aprendizaje. Cuando compartí ruedas con los maestros Emilsen Pacheco y Wil Pantoja, en diferentes ocasiones, los dos maestros en un momento determinado me apartaron a un lado para darme sus opiniones y enseñanzas frente a mi interpretación del bullerengue y mi desempeño dentro de la rueda.
			Materiales recurrentes (reiteración)	Representación de lo circular en la rueda.	Los ciclos de la forma se cierran a través de la reiteración de recursos del fandango. Con esto busco recrear algo que de alguna manera retorna de manera circular.
			Distribución de un mismo patrón en diferentes instrumentos (orquestración)	Representación de la colectividad y la individualidad en la rueda.	En las ruedas experimenté una sensación de hacer parte de un todo colectivo desde mi aporte individual. Esto lo represento a través de la orquestación de un mismo patrón o base rítmica, el cual se construye de una manera colectiva, cada cual aportando su parte.
			Rotación del guache (pulso)	Efecto sonoro, circularidad de los coros, semillas y palmas en la rueda.	Con el movimiento de un mismo sonido dentro del ensamble, busco recrear el efecto envolvente de los coros, semillas y palmas en la rueda.
		Rotación del guache (pulso)		Dinámica de rotación, “quites”.	Referencia a la rotación de un mismo instrumento que tiene lugar en las ruedas bajo la dinámica de los “quites”.
Tamborito brujo	Texto	“Tamborito brujo pa’ la bailaora, le da vuelo a la pollera cuando el tambolero toca.”		Relación entre el tambor y los bailadores en el bullerengue.	Esta canción habla de la dinámica de interacción del tambor con el baile en el que el bailador y el tambolero buscan llamar la atención de la bailadora. La fuente principal para la escritura de estos versos fue mi proceso de observación participante dentro de diferentes ruedas de bullerengue.
		“Muchacho suéltame un beso que te vine a saludar, o te regalo uno mío si no me lo quieres dar.”		Habla de las relaciones humanas que se dan en la rueda, en donde la música y el baile hacen parte de una interacción entre las personas participantes.	

PIEZA	TIPO	REFERENCIAS	METÁFORAS	SIGNIFICADOS	EXPLICACIÓN
		“Yo soy una flor abierta cuando tocas tu tambor, que saco to’s mis colores y me busco un bailador.”		Referencia a la dinámica de la rueda, la bailadora sale al centro con un bailador. El baile incluye bailarle al tambor	
		“Te invito a baila’un fandango pero mírame pa’ca, que la tradición se baila primero con la mira’.”		Referencia a la dinámica de la rueda, el tambolero también baila porque existe la dinámica de los “quites”, donde se hacen relevos en los roles. Generalmente hay varios tamboleros/as, cantaoras/es y bailaoras/es. También habla de la importancia de la mirada en el baile del bullerengue.	
		“Muchacho pásame un trago que te quiero acompañar, yo no vine a busca’el ron ay sino a quien lo va a entregar.”		Papel que tiene el licor en la práctica de la rueda, el cual ayuda a la improvisación y a que la energía dure muchas horas. También es un motivo para compartir, como lo expresa el verso.	

PIEZA	TIPO	REFERENCIAS	METÁFORAS	SIGNIFICADOS	EXPLICACIÓN
		“Todo lo que no te digo también lo puedes saber, porque en la rueda se muestra todo lo que no se ve.”		Habla de los diferentes lenguajes con los que puede haber comunicación en la rueda corporal, sonoro, a través del verseo etc.	
		“De tus ojitos morenos yo me busco una atención, de color negro bonito yo me pierdo en su tambó.”		Acerca de las relaciones humanas que se dan en la rueda, en donde la música y el baile hacen parte de una interacción entre las personas participantes.	
Monte mío	Elementos musicales		Uso predominante de intervalos consonantes en la construcción de la melodía	Apariencia de tranquilidad y alegría vivida durante el festival.	Durante el festival viví una sensación de tranquilidad que otorgaba el ambiente festivo del evento.
			Disonancia rítmica en la distribución de los acentos de la marímbula y la voz	Intranquilidad cotidiana ocasionada por los conflictos generados por el dominio de tierras y la delincuencia.	La alegría del festival se combinaba con el dolor frente a los diferentes tipos de violencia que viven las personas en este municipio. Esto estuvo muy presente durante mi visita en la que yo leía, veía o me enteraba de esto.
			Estructura irregular de las partes de la canción	Sensación de inestabilidad durante mi visita a María la Baja.	Desde mi primera llegada las personas de este municipio me recomendaban no caminar sola ni tomar cualquier moto en la calle, debido a la delincuencia. Esto generó una sensación de intranquilidad en mí.
			Semillas cada cuatro tiempos y patrón repetido	Estabilidad de la tierra y el monte.	Algunos habitantes de este lugar y de los montes de María tienen una importante relación con la tierra. La cual les otorga el alimento.

PIEZA	TIPO	REFERENCIAS	METÁFORAS	SIGNIFICADOS	EXPLICACIÓN
			Coros cantados en grupo	Sentido comunitario de las personas montemarianas en su historia.	A lo largo de la historia han existido, en los montes de María, diferentes iniciativas comunitarias para la defensa de la tierra y la protección de sus prácticas culturales. Un ejemplo de ellas es la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos ANUC. Este significado metafórico busca mostrar la característica colectiva y comunitaria de resistir y hacerle frente al conflicto que han tenido las personas montemarianas.
	Texto	Toda la letra de la canción		Conversación con Pabla Flórez	Fuente: entrevista con Pabla Flórez realizada en diciembre del 2018.
Tú pa' dónde vas	Texto	Versos compuestos por Pabla Flórez		Referencia a la relación de las personas con la tierra que cultivan, y la importancia o anhelo de regresar a ella después de los procesos de desplazamiento forzado o marginación.	Fuente: entrevista con Pabla Flórez realizada en diciembre del 2018.
		Versos compuestos por María Granados		Relación personal con los montes de María.	Estos versos fueron creados en Bogotá durante ensayos y ruedas recordando la importancia de este lugar para mí.
Como un ave	Texto	Toda la letra de la canción		Conversación con Pabla Flórez.	Los versos de esta canción son adaptaciones de una conversación con Pabla Flórez. Son prácticamente sus palabras organizadas dentro de la rima y la métrica de los versos. Fuente: entrevista con Pabla Flórez realizada en diciembre del 2018.

Anexo 4

TABLA DE SIGNIFICADOS CONSTRUIDOS EN LAS ACCIONES ESCÉNICAS
Tabla No. 3

CUADRO	REFERENCIAS	METÁFORAS	SIGNIFICADOS	EXPLICACIÓN
Cuadro 1: El sueño		Improvisación en espejo	Movernos juntas: otredad y reflexividad en la etnografía y en relación a Eulalia y Pabla.	Todas estas metáforas surgen de procesos de exploración somática dentro del trabajo del colectivo artístico transdisciplinar Oropéndolas, el cual estuvo a cargo de la creación escénica de esta obra. Se llevaban reflexiones del trabajo de campo que se desarrollaban a partir de trabajos de improvisación y movimiento.
Cuadro 3: Tejido		Tejer con los brazos	Mi relación con la tradición del bullerengue. (Linajes)	
Cuadro 3: Tejido		Peinar las trenzas mientras tejo	Relación de mi tradición de tejedora con la tradición afrocolombiana de las trenzas (dos maneras de tejer).	
Cuadro 6: Destejer		Entretejer el hilo con los músicos	Estructuras de poder y sometimiento ocasionadas por la violencia en los montes de María	
Cuadro 6: Destejer		Desbaratar el tejido mencionando algunas masacres de los montes de María	Acción violenta de desbaratar o romper. Representación de la violencia en los montes de María.	
Cuadro 8: Rueda final	Rueda		Representación del espacio tradicional del bullerengue.	

Si yo fuera pajarito

- GUIÓN -

Obra performática musical
con perspectiva transdisciplinar

Basada en una experiencia etnográfica sobre el
bullerengue de María la Baja, Bolívar.

María Granados

2019

A Pabla Flórez:
Maestra, inspiración y ejemplo.

Si yo fuera pajarito

Dirección general

María Granados

Composición musical

Se fue Morelo: Eulalia González Bello

Tú pa' donde vas y Óiganlas llorar: Pabla Flórez

Décimas, Rueda, Monte mío, Tamborito brujo y Como un ave:

María Granados

Teje, tejedora: co-creación en clase, María Granados y Pabla

Flórez (tonada).

Dirección Escénica y de producción

Ingrid Terreros

Co-creación escénica

Colectivo transdisciplinar Oropéndolas

Ejecutantes

María Granados

Carolina Méndez

Edwin Rocha

Xiomara Suárez

Ingrid Terreros

Ingeniería de sonido

Dayro Martínez

Juan Sebastián Naranjo Romero

Iluminación

Laura Paola Gómez Vásquez

Lina María Sierra González

Equipo de producción

Luisa Fernanda Pacheco Pacheco

José Alejandro Sabogal Hernández

Jannie Mayerly Preciado Gómez

Oscar Andrés Terreros Romero

Vestuario

Artesanías Namshaya

Asesorada por

Juan Sebastián Rojas, PhD.

Invitados especiales

Pabla Flórez

Luis Alfonso Valencia

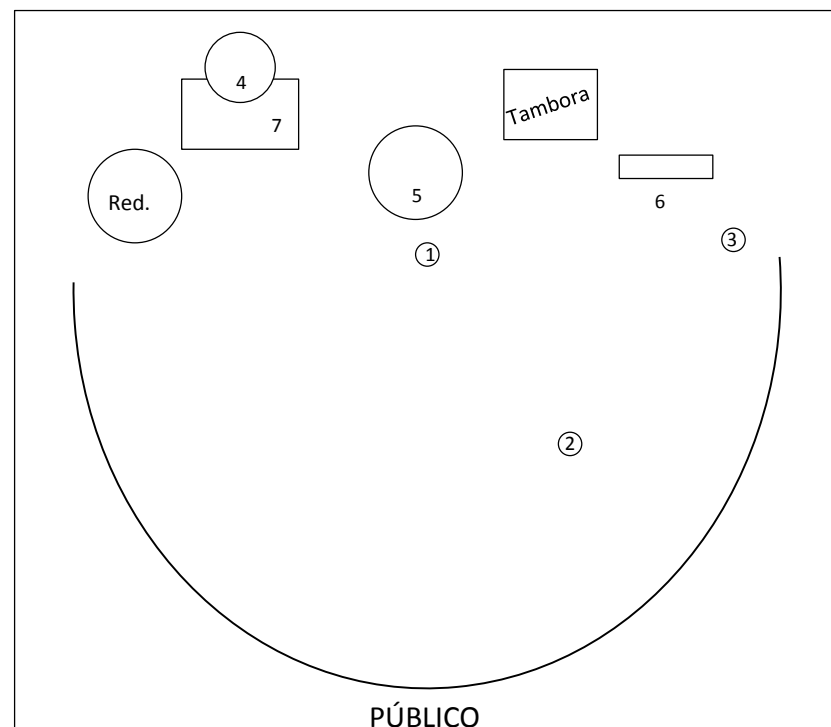
Maestría en Músicas Colombianas

Universidad El Bosque

Bogotá, Colombia

2019

Rider técnico



3 Micrófonos Beyerdynamic TG-150D (o equivalente)

- 1. Voz principal
- 2. Voz principal
- 3. Coros

4 Micrófonos Shure SM-56 (o equivalente)

- 4. Llamador
- 5. Alegre
- 6. Claves

2 Shure PG-81 (o equivalente)

- 7. marímbula (dos micrófonos)

11 Cables XLR.

- 1 Consola.
- 2 Cabinas.
- 6 Extensiones (para iluminación)

Introducción

y explicación del guión

Este guión es la representación escrita de una obra en la que se materializan las sensaciones, emociones y aprendizajes de la experiencia de exploración etnográfica que viví durante el último año como aprendiz de bullerengue, centrada en las prácticas de María la Baja, Bolívar, a través de las enseñanzas de Pabla Flórez, quien me ha orientado como mi maestra. La creación de esta obra ha sido muchas cosas, pero especialmente ha marcado el inicio de un largo camino que a penas comienza. La claridad de una primera aproximación me ha mostrado la inmensidad del universo del bullerengue el cual no podría aprenderse en un año, ni cabría en una obra. Lo que se encuentra a continuación es la historia de mí misma, conociendo el bullerengue.

Todo lo que comprende el bullerengue, por supuesto, no es solamente música. Por esta razón, los caminos de exploración con él me llevaron rápidamente a la transdisciplina, cuando me di cuenta que mi aproximación era (y sigue siendo) con la música, pero también con el cuerpo. La creación a partir del cuerpo, nutrió durante todo el proceso la creación musical, finalmente las fronteras entre la música y el cuerpo se hicieron difusas y se terminaron concretando en una obra performática musical, donde el sonido es protagonista, pero la acción escénica y corporal también tiene un lugar.

Este guión es una guía para la ejecución y comprensión de la obra, en su versión presentada al público el 4 de julio de 2019, que incluye una descripción de cada cuadro escénico, textos y partituras. Ni la música que estudié durante el proyecto (el bullerengue), ni la que hace parte de esta obra fueron creadas a partir de la escritura occidental, sin embargo la utilizo como una herramienta para transmitir ideas importantes sobre la construcción de algunas piezas. Se debe entender entonces, que las partituras que aquí se presentan no son, ni pretenden ser, nada más que representaciones distantes de la música que sólo pueden cobrar vida a través de la práctica.

En el caso de las piezas con marímbula usé una notación con cabezas pequeñas, que busca aclarar que las notas escritas en el pentagrama, son alturas que se aproximan a las notas que realmente suenan, ya que éstas no existen dentro de el sistema de notación occidental. En el caso de la percusión, escribí las notas y acentos importantes, que deben ser interpretados y “rellenados” según la creatividad de cada percusionista. Finalmente, las partes vocales están creadas sobre una base de libertad rítmica que debe estar a cargo de las cantantes más allá de lo que está escrito.

Programa

Ingreso al lugar

Exposición de bordados y dibujos.



Foto: Juan Jiménez

Cuadro 1: El sueño

Se fue Morelo (Eulalia González)

Cuadro 2: Despertando

Décimas (María Granados)

Cuadro 3: Tejido

Parte 1: tejernos

Parte 2: tejerme

Teje, tejedora (María Granados - Pabla Flórez)

Cuadro 4: La rueda

Rueda (María Granados)

Cuadro 5: Fiesta

Tamborito brujo (María Granados)

Cuadro 6: destejer

Parte 1: Óiganlas llorar

Parte 2: Cantar más fuerte

Monte mío (María Granados)

Cuadro 7: Bullerengue

Tú pa' donde vas (Pabla Flórez)

Como un ave (María Granados)

Cuadro 8: Rueda final

Cuadro 1: El sueño



Foto: Juan Jiménez

La obra inicia con 3 ejecutantes sentados sobre los instrumentos, imitando el movimiento de un viaje en bus. Después de esto, suena la voz en off de Pabla, mientras ellos organizan los instrumentos para su interpretación musical. Se apagan las luces, e ingresan al escenario María e Ingrid frente a frente con un movimiento en espejo que las conduce lentamente hacia el tambor, mientras tanto María canta el pregón y los primeros versos de "Se Fue Morelo". María llega al tambor y empieza a tocarlo mientras canta. En este momento inician los coros y el llamador. Ingrid continua bailando.

Voz líder y tambor alegre: María Granados

Llamador y coros: Edwin Rocha

Coros: Carolina Méndez,

Coros y guache: Xiomara Suárez Xiomara Suárez

Bailarina: Ingrid Terreros

Se fue Morelo

Eulalia González Bello

Coro: Se fue Morelo, se fue pa Mahates.

El bullerengue es bonito pal' que lo sabe cantar,
bonito cuando lo canta María desde Bogotá.
Variación de verso de Eulalia González

A los montes de María yo les canto el bullerengue,
pa' que lo baile la rueda con toda su gente alegre.
María Granados

Óyeme Gigi, óyeme Gigi, amiga de mi confianza,
báilale a Yaya González, que se llama Eulalia.
Variación de verso de Eulalia González

Yo le canto el bullerengue que me enseña Pabla Flórez,
el que le aprendió a la Yaya linda de nuestros amores.
María Granados

Mariposas de colores, bonitas se ven volar,
vuelan sobre la amapola cuando ella está floriá'.
Pabla Flórez

El día que yo amanecí más contenta trabajando,
era que estaban cavando la sepultura pa' mí.
Eulalia González

Eulalia González Bello ella es mi profesora,
cuando yo compongo un verso ella es quien me lo entona.
Pabla Flórez

Que desde el cementerio me llama señores déjenme di,
yo no soy pilar de iglesia yo nací para morir.
Eulalia González

Pabla Flórez un día me dijo que si yo quiero cantar,
que me encuentre un tambolero que me entienda mi tona'.
María Granados

Mira qué aguacero viene con un viento que traspasa,
favoréceme Dios mío los alares de mi casa.
Eulalia González

Yo le canto a mi maestra recordando su tonada,
la que suena en Bolívar, allá en la casa de Pabla.
María Granados

Cuadro 2: Despertando

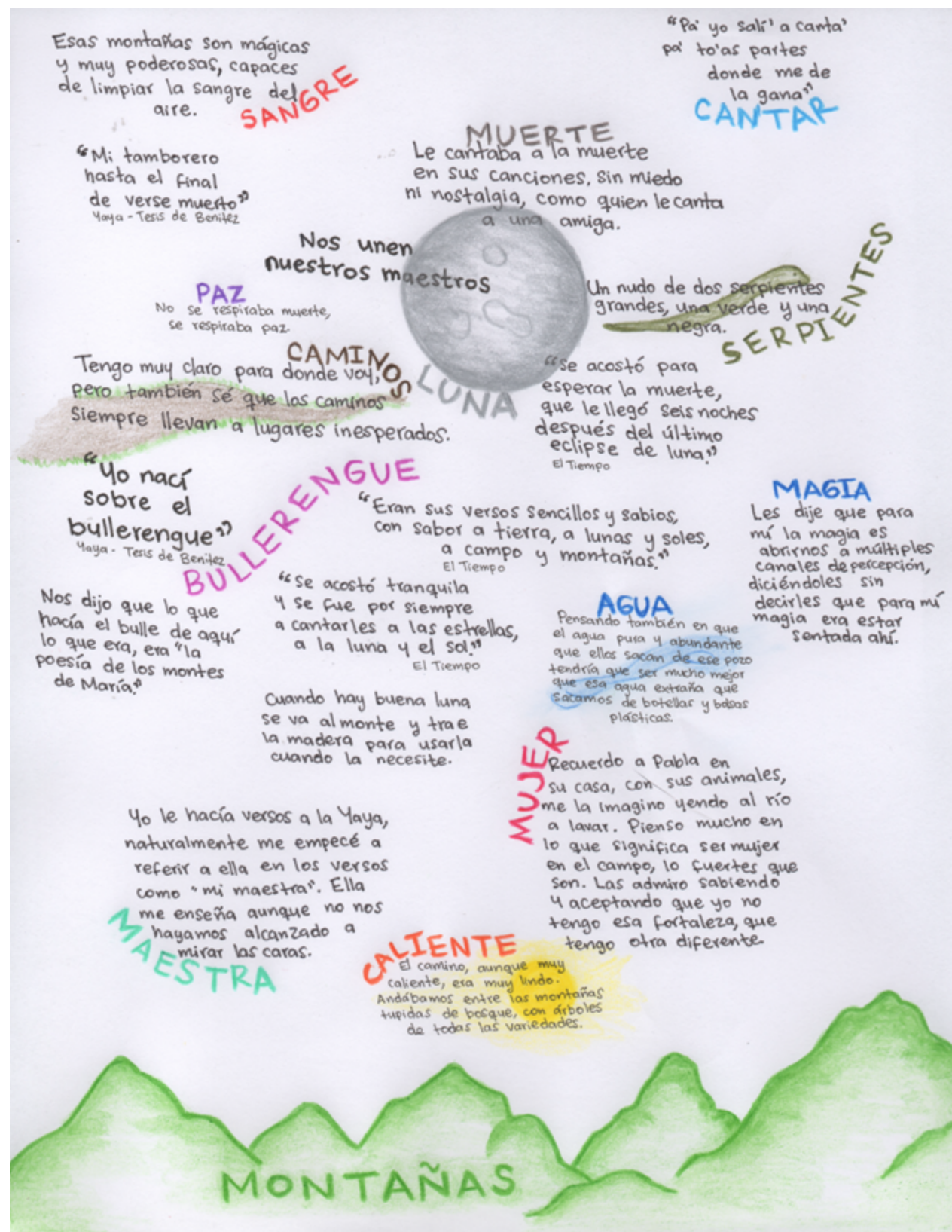
Al finalizar de tocar "Se fue Morelo", María empieza a cantar mientras camina hacia el frente del escenario. Las luces las iluminan. Cantan la canción "décimas", acompañándola de movimientos. Los demás ejecutantes observan.

Voz 1: María Granados (en vivo).

Voz 2: María Granados (pregrabada).



Foto: Juan Jiménez



Hoja de creación #1

Décimas

María Granados

Dos serpientes, anudadas,
una negra y una verde.

Agua pura que se mueve,
debajo de las montañas.

Donde se le da la gana,
la mujer suelta su canto.

Por sitios inesperados,
que aparecen por el río.

Recorriendo los caminos,
de la tierra hace su campo.

La piel se pone caliente,
mientras que llega la luna.

Suena el canto de la burra,
que camina en paso fuerte.

Por ahí anda la muerte,
que baila libre y tranquila.

Se saluda con la vida,
mientras que los cuerpos gozan.

Es la magia poderosa,
de esa cara nunca vista.

Décimas

María Granados

[illegible]

The image displays a musical score for the song "Canto de la Buena Noche" by Juan Manuel Rosales. The score is written for Soprano (Ma.) and Contralto (Ca.) voices. It includes several musical annotations and performance instructions:

- 32 Curva melódica:** A green curve is drawn over the Soprano staff, indicating a melodic contour.
- Pedal:** A blue curve is drawn under the Contralto staff, indicating a pedal point.
- 37 Lereó:** A red arrow points to the Soprano staff, indicating a specific musical technique.
- 41 Ritmos libres inspirados en los cantos de décimas:** A red arrow points to the Soprano staff, indicating a specific rhythmic pattern.
- 44 La primera nota de la frase se monta sobre el final de la frase anterior:** A green curve is drawn over the Soprano staff, indicating a specific melodic contour.
- 55 Curva melódica:** A green curve is drawn over the Soprano staff, indicating a melodic contour.
- Unísono:** A red arrow points to the Contralto staff, indicating a unison.

The lyrics of the song are written below the staves, and the musical notation includes various notes, rests, and ornaments.

Cuadro 3: Tejido

Parte 1: tejernos



Foto: Juan Jiménez

Al finalizar la canción, Edwin se dirige al tambor alegre, Xiomara al tambor llamador y Carolina al espacio de las coristas. Ingrid le lanza a María rodando un ovillo grande de trapillo. Ella lo recibe y se sienta con el ovillo en el piso del escenario. Mientras enmalla la lana en sus brazos y empieza a tejer, dice:

Mi abuela fue la que me enseñó a tejer. Cuando era pequeña pasábamos las tardes tejiendo juntas. Pero no era solamente ella, crecí escuchando historias de las mujeres tejedoras de mi familia. Después llegué a los montes de María y me di cuenta de que a pesar de ser de una tierra tan distinta había algo que me conectaba con las personas de ese lugar: creábamos de la misma manera. Inmediatamente quise aprender sus técnicas de tejeduría. En San Jacinto Arnulfa, una mujer de 87 años, junto con sus hijas, nietas y bisnietas aceptaron la tarea de enseñarme sus saberes sobre el telar vertical. Después llegué a María la Baja y me di cuenta de que eso mismo se puede hacer con el pelo. Cuando vi a las mujeres en las entradas de sus casas tejiendo los trenzados durante el festival. Entendí que en el tejido escribimos nuestra historia, tejiendo nos conectamos con nuestras generaciones pasadas y futuras. En el tejido nos construimos y nos reconstruimos como personas y como comunidad.

Parte 2: tejerme

Ingrid peina el pelo trenzado de María, mientras ella teje y canta el bullerengue “Teje, tejedora”.

Voz líder: María Granados

Tambor alegre: Edwin Rocha

Llamador y coros: Carolina Méndez

Coros y guache: Xiomara Suárez

Ejecutante escénica: Ingrid Terreros

Teje, tejedora

María Granados
Y Pabla Flórez

Coro: Teje, teje, tejedora

Son mis manos tejedoras,	Yo no tengo miedo al frío,
curanderas de dolores.	que roza mi piel desnuda.
Que mueven entre sus dedos,	Pues nunca me falta el hilo,
hilos de to's los colores.	que tejo como armadura.
Yo traigo los pasos firmes,	Me abro paso en los caminos,
sea con risa o sea con llanto.	como tejo en mis telares.
Mujer que teje apreta'o,	Son mis manos creadoras,
nada le detiene el canto.	de sueños y realidades.

Los hilos no tienen tiempo,
tejiendo paso la vida.
Entre tres generaciones:
Elisa, Blanca y María.

Cuadro 4: La Rueda

Carolina, Edwin y Xiomara se ubican en su set de instrumentos. Carolina inicia un pulso en la tambora, lo cual llama la atención de María, quien entrega el tejido a Ingrid y se dirige al tambor alegre. Inician la pieza "Rueda". Durante su interpretación, Ingrid sale del escenario.

Percusionista 1:

María Granados, tambor alegre y guache.

Percusionista 2:

Edwin Rocha, Redoblante, Marímbula y guache.

Percusionista 3:

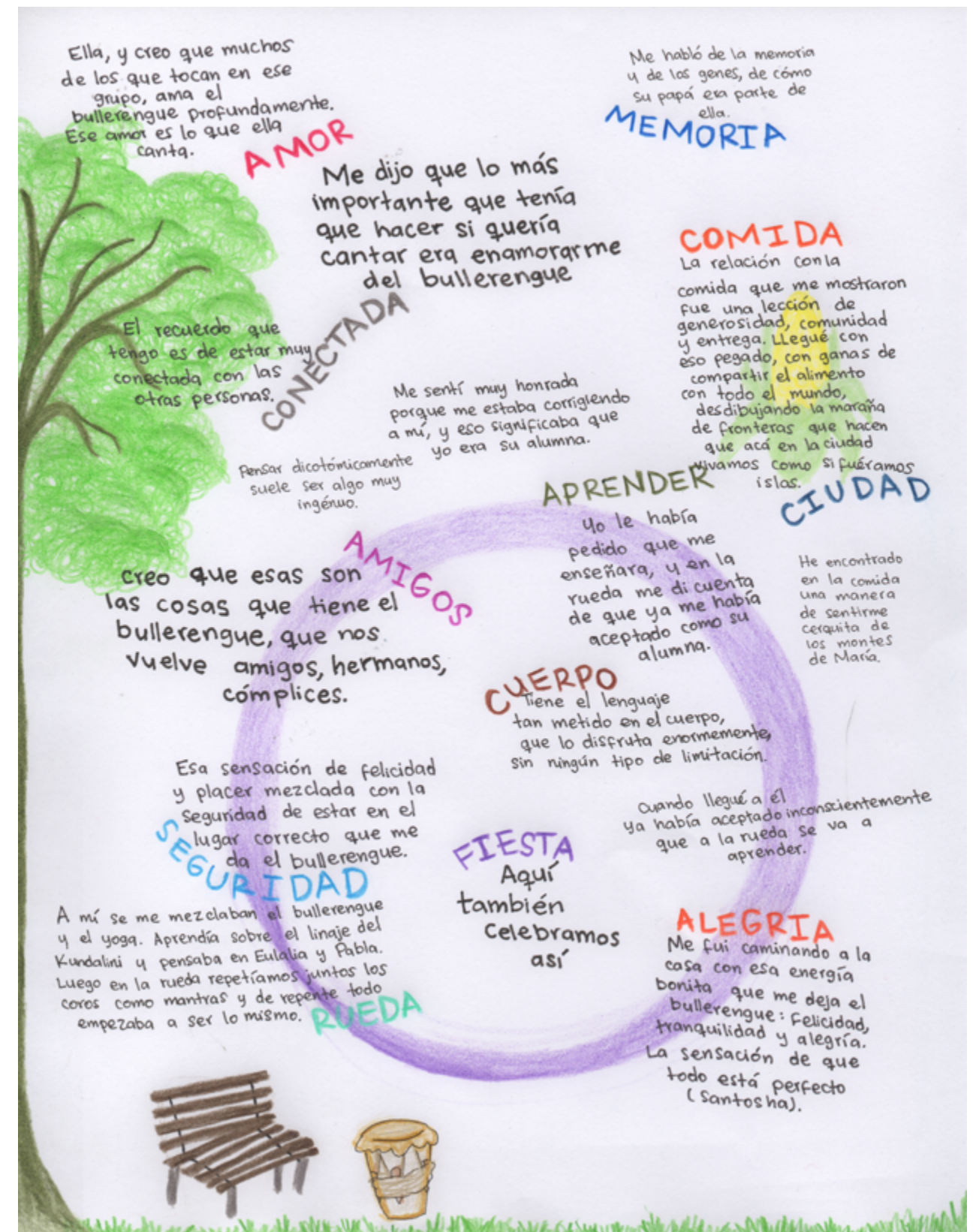
Xiomara Suárez, Claves y Guache.

Percusionista 4:

Carolina Méndez, Tambora.



Foto: Juan Jiménez



Hoja de creación #2

Rueda

María Granados

El trabajo práctico colectivo fue fundamental para la consolidación de esta pieza.

Arr. María Granados
Edwin Rocha
Xiomara Suárez
Carolina Méndez

♩ = 120

Base de fandango repartida

(rimshot)

Llenar

X 22 Repeticiones

(base de fandango) imitación

Esta base se la aprendí a Juan Sebastián Rojas, él a Emilsen Pacheco

Base de fandango repartida

Unísono

Primera aparición del Guache (María)

Fragmento de la base

Esta base también se la aprendí a Juan Sebastián Rojas y él a Emilsen Pacheco.

Los dos bases superpuestas y repartidas

de la primera base

de la segunda base

Frase de fandango aportada por Edwin Rocha

Frase de fandango que estudié con Emilsen Pacheco y Juan Sebastián Rojas

Repetir hasta la señal

segunda aparición del guache (Edwin)

Ritmo del llamador en el fandango

Reiteración de la frase anterior y de la segunda base

Cuadro 5: Fiesta

Handwritten musical score for Cuadro 5: Fiesta. The score is written on five staves, labeled XI, Ed. Mar., Ma., Ca., and Ca. (Canto). The score is divided into four systems, with measures 38, 42, 46, and 50 marked at the beginning of each system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. Handwritten annotations in Spanish provide context and credit:

- La marímbula dibuja esta base de fandango** (The marimba draws this fandango base) - written in pink ink above the Ma. staff in the first system.
- (Guache)** - written above the Ca. staff in the first system.
- (base de fandango)** - written in blue ink below the Ma. staff in the first system.
- Esta base me la enseñó María José Salgado** (This base was taught to me by María José Salgado) - written in blue ink below the Ma. staff in the first system.
- Tercera aparición del guache (Xiomara)** (Third appearance of the guache (Xiomara)) - written in green ink above the Ma. staff in the second system.

The score continues with measures 42, 46, and 50, showing the progression of the music across the different parts.



Foto: Juan Jiménez

Al finalizar la pieza, María se levanta del tambor, Edwin toma el tambor alegre, Xiomara el llamador y Carolina se dirige al micrófono de los coros. La bailadora entra al escenario y empieza a bailar. María inicia la canción "Tamborito brujo".

Voz líder: María Granados
Tambor alegre: Edwin Rocha
Llamador: Carolina Méndez
Coros y guache: Xiomara Suárez
Bailarina: Ingrid Terreros

Tamborito brujo

María Granados

*Coro: Tamborito brujo pa' la bailaora,
le da vuelo a la pollera cuando el tambolero toca.*

Muchacho suéltame un beso que te vine a saludar,
o te regalo uno mío si no me lo quieres dar.

Yo soy una flor abierta cuando tocas tu tambor,
que saco to's mis colores y me busco un bailador.

Te invito a baila' un fandango pero mírame pa'ca,
que la tradición se baila primero con la mira'.

Muchacho pásame un trago que te quiero acompañar,
yo no vine a busca' el ron ay sino a quien lo va a entregar.

Todo lo que no te digo también lo puedes saber,
porque en la rueda se muestra todo lo que no se ve.

De tus ojitos morenos yo me busco una atención,
de color negro bonito yo me pierdo en su tambó.

Cuadro 6: Destejer

Parte 1: Óiganlas llorar

Los músicos se levantan de sus instrumentos, todos los ejecutantes caminan juntos hacia el frente del escenario liderados por Ingrid y María. María empieza a contar mientras se desbarata el peinado:

El bullerengue es fiesta, celebración y alegría. Nos reunimos en el bullerengue para sentirnos bien, buscamos con anhelo ese bienestar porque no se encuentra tan fácil en el día a día. Las montañas de María guardan historias de muerte, dolor y resistencia. La vida en estos montes no es, ni ha sido fácil nunca, sus tierras fértiles y poderosas han sido fuertes motivos de disputas, y sus caminos llenos de vida han sido confundidos con objetos de control político y comercial. Estas lindas tierras y sus habitantes son testigos de hechos innombrables que todavía les impiden vivir sus días con tranquilidad. Cuando hablé con mi maestra me recordó que todos somos hermanos y que el dolor nos pesa a todos por igual.

Al llegar al centro del escenario María e Ingrid empiezan a tejer a los músicos con la lana, mientras tanto ellos se van sentando en el piso amarrados. María canta un fragmento de “Óiganlas llorar”.

Voz: María Granados

Ejecutantes escénicos: Ingrid

Terreros, Edwin Rocha, Xiomara

Suárez, Carolina Méndez y María

Granados.

Parte 2: Cantar más fuerte

Ingrid y María desbaratan el tejido de manera violenta, corriendo alrededor de los demás ejecutantes, mientras mencionan gritando algunas masacres que han sucedieron en la zona de Bolívar de los montes de María:

Tasajera, 1996.

San Isidro y Caracolí, 1999.

Las Palmas, 1999.

Mampuján – Las Brisas, 2000.

El Salado, 2000.

Macayepo, 2000.

Retiro Nuevo, 2001.

*Los Galleteros, 2000.**

Queda la lana en el piso desordenada. María camina sobre ella hasta llegar a la marímbula, mientras suena la voz en off de Pabla Flórez, diciendo:

*Dios mío, padre amado
en el nombre de Jesús tu hijo querido
Señor, así como mis hijos son hijos tuyos
los guerrilleros también son tus hijos
no permitas que ellos, que ellos son hermanos
no permitas que ellos derramen su sangre unos a los otros
que mis hijos jamás se encuentren en un encuentro con los guerrilleros
Señor, que seas tú interviniendo, que no se vean
que si tienen pies, no caminen para donde está el uno al otro
que si tienen manos, no se toquen
que si tienen ojos, que no se vean. ***

*Dentro de la obra se mencionan estas 8 masacres como una representación de las más de 100 masacres ocurridas en la región de los montes de María. La información sobre la cual se construyó este cuadro fue tomada de el mapa de masacres de la página Rutas del conflicto: <http://rutasdelconflicto.com/masacres>

** Tomado de entrevista realizada a Pabla Flórez el 11 de diciembre de 2019 en María la Baja (Bolívar).

Al finalizar la grabación María inicia la canción "Monte mío".

Marímbula y voz:

María Granados

Coros:

Edwin Rocha, Xiomara Suárez y Carolina Méndez.

Ejecutantes escénicos:

Ingrid Terreros, Edwin Rocha, Xiomara Suárez,
María Granados y Carolina Méndez.



Foto: Juan Jiménez



Hoja de creación #3

Monte mío

María Granados

Dame tu abrigo,
tu sol no es lo que quema.

Tú monte mío,
me vistes, me alimentas.

Tú tienes vida,
en tus suelos renacen,
como semilla,
los pela'os, el compadre.

Cuida mi sueño,
quiero en las noches largas,
dormir sin miedo,
solo oír lo que cantas.

Coro:

Sabemos bailar,
sabemos cantar en ti,
también trabajar.

Para darnos la mano,
sobre tu tierra,
todos somos hermanos.

Junto a tus aguas,
todos los llantos duelen,
en las miradas.

Coro:

Sabemos bailar en ti,
sabemos cantar,
soñamos vivir en ti,
también trabajar,
soñamos vivir en ti.

Monte mío

María Granados

El ritmo con el que
construí este patrón
se lo escuché a Emilsen
pacheco, tocando marímbula
en Bogotá en el 2019

Semillas

Voz

Marímbula

Patrón de 4 pulsos

V.

M.

Frase de 5 pulsos y 5 sílabas

Frase de 7 pulsos y 4 sílabas

Da me tua - bri - go tu sol noes lo que que - ma

V.

M.

tú, mon - te mí - o me vis - tes mea - li - men - tas

S.

V.

M.

Entra semilla:
- Apoya 4/4
- Marca forma (segunda estrofa)

tú ti - nes vi - da en tus sue los re - na - cen

S.

V.

M.

También apoya el texto

co - mo se - mi - lla los pe - la'os el com - pa - dre

S.

V.

M.

cui - da mi sue - ño que - roen las no ches lar - gas

S.

V.

M.

dor - mir sin mie - do so - loo - ir lo que can - tas

S.

V.

M.

Duplicación de la semilla: marca la forma.

Desplazamiento de la frase para que los acentos métrico y silábico coincidan

CORO

Sa - be - mos can - tar sa - be - mos bai -

S.

V.

M.

lar en ti tam - bién tra - ba - jar Sa

S.

V.

M.

Entra madera: conduce a parte B

El ritmo que suena en la madera también viene de patrones que le escuché a Emilsen Pacheco en Bogotá.

37

S.

M.

41

S.

V.

M.

44

S.

V.

M.

47

S.

V.

M.

50

S.

V.

M.

CORO

53

S.

V.

M.

57

S.

V.

M.

61

S.

V.

M.

65

S.

V.

M.

Cuadro 7: Bullerengue



Foto: Juan Jiménez

En la segunda parte de la canción los músicos e Ingrid recogen la lana y empiezan a salir del escenario, al finalizar la canción María los ve y les empieza a cantar “Tú pa’ donde vas”. Los músicos la escuchan y se devuelven, se ubican en sus instrumentos: Edwin se dirige al tambor alegre, Carolina al tambor llamador y Xiomara al espacio de las coristas. Ingrid sale del escenario y toma los programas de mano, los cuales se encuentran dentro de dos mochilas. Ingresa al escenario y le cuelga a María una mochila. Con paso de fandango y entregan los programas al público. En la misma ubicación inicia la siguiente canción, “como un ave”.

- Voz líder: María Granados
- Tambor alegre: Edwin Rocha
- Llamador: Carolina Méndez
- Coros y guache: Xiomara Suárez

¿Tú pa’ donde vas?

Pabla Flórez

Coro: ¿tú pa’ dónde vas?

Pa los montes de María,
vamos a retornar.
Pabla Flórez

Vamos, vamos compañeros,
vamos a cultivar.
Vámonos pa’ su monte,
que aquí no hacemos na’.
Pabla Flórez

En los montes de María,
mi maestra es Pabla Flórez.
Que me enseña el bullerengue,
pa’ cantarle a mis amores’.
María Granados

Si tú siembras la yuca,
yo sembraré maíz.
Vámonos con sus hijos,
que allá somos feliz.
Pabla Flórez

Por los montes de María,
vamos por los caminos.
Con todas mis compañeras,
y todos mis amigos.
María Granados

Allá Jorge Luis Pantoja,
me recibirá en su casa.
Y con la señora Argeni’a,
nos vamos pa’ la montaña.
María Granados

Pa’ los montes de María,
vamos a retornar.
Vámonos pa’ su tierra,
que aquí no hacemos na’.
Pabla Flórez

Yo me voy pa’ mis montañas,
pa’ pedirle los favores.
Pa’ olvidar un tambolero,
que me trajo un mal de amores.
María Granados

Vamos, vamos compañeros,
vamos a cultivar.
Vamo’ agarra tu machete,
vamos a trabajar.
Pabla Flórez

Vámonos con sus hijos,
que aquí no hacemos na’.
Allá somos felices,
vamos a cultivar.
Pabla Flórez

Pa’ los montes de María,
vamos a retornar.
Pabla Flórez

Como un ave

María Granados

Coro: Como un ave Pabla, vuela con tu canto

Solo me faltan las alas para yo poder volar,
y andando como las aves de mi monte disfrutar.

Me encanta como se mueven las nubes que veo yo,
blanquitas, grises, rojizas que me muestran su color.

Me meto en el monte espeso pa' empezar a trabajar,
me siento debajo el árbol cuando quiero descansar.

Pa' ver el cultivo e yuca cuando llega al cuarto mes,
el maíz, el bejuco e ñame lo bonito que se ve.

Las mujeres con turbantes que recogen el frisol,
bonito miro mi campo cuando canto mi canción.

Cuadro 8: Rueda final

Al finalizar la canción, Pabla Flórez entra al escenario y toma el verso. María, Edwin, Carolina y Xiomara se ubican a manera de rueda. Ingrid invita al público a participar. Finaliza esa canción e inicia la canción "Yo le voy a contar".

Voz líder: Pabla Florez

Tambor alegre: Luis Alfonso Valencia

Llamador: Edwin Rocha



Foto: Juan Jiménez

Anexo 6

PROGRAMA DE MANO



Si yo fuera pajarito, es una obra

performática musical, que surge de una experiencia etnográfica de aprendizaje de bullerengue en el municipio de María la Baja (Bolívar) y en la ciudad de Bogotá. A partir de la música se conjuga la creación transdisciplinar que expresa las reflexiones, sensaciones y sentimientos de su autora en relación con el bullerengue, y especialmente con su maestra: Pabla Flórez.

*«La electricidad era lo suficientemente escasa para que las estrellas pudieran brillar más que las luces de los postes, y para que los cables eléctricos no interrumpieran las decisiones esporádicas de alzar la mirada y ver el infinito. Caminaba por esos caminos desiguales, libres de cemento y pulcritud. El afán asustado que traía de la ciudad se disipaba en los pasajes oscuros, en los que aprendía, casi sin darme cuenta, una nueva manera de caminar.»**

*Fragmentos del texto de memoria que documenta el proceso creativo de esta obra.

Dirección general
María Granados

Composición musical
Se fue Morelo: Eulalia González Bello
Tú pa' donde vas y óiganlas llorar: Pabla Flórez
Décimas, Rueda, Monte mío, Tamborito brujo y Como un ave: María Granados
Teje, tejedora: co-creación en clase, María Granados y Pabla Flórez (tonada).

Dirección Escénica
Ingrid Terreros

Co-creación escénica
Colectivo transdisciplinar Oropéndolas

Ejecutantes
María Granados
Carolina Méndez
Edwin Rocha
Xiomara Suárez
Ingrid Terreros

Ingeniería de sonido
Dayro Martínez
Juan Sebastián Naranjo Romero

Iluminación
Laura Paola Gómez Vásquez
Lina María Sierra González

Producción
Luisa Fernanda Pacheco Pacheco
José Alejandro Sabogal Hernández
Jannie Mayerly Preciado Gómez
Oscar Andrés Terreros Romero

Vestuario
Artesanías Namshaya

Asesorada por
Juan Sebastián Rojas, PhD.

Invitados especiales
Pabla Flórez
Luis Alfonso Valencia

Maestría en Músicas Colombianas
Universidad El Bosque
Bogotá, Colombia
2019

Cuadro 1: El sueño
Se fue Morelo (Eulalia González)

Cuadro 2: Despertando
Décimas (María Granados)

Cuadro 3: Tejido
Teje, tejedora (María Granados/Pabla Flórez)

Cuadro 4: La rueda
Rueda (María Granados)

Cuadro 5: Fiesta
Tamborito brujo (María Granados)

Cuadro 6:
Parte 1. Llanto
Óiganlas llorar (Pabla Flórez)
Parte 2. Cantar más fuerte
Monte mío (María Granados)

Cuadro 7: Dullerengue
Tú pa' donde vas (Pabla Flórez)
Como un ave (María Granados)

Cuadro 8: Rueda final
Yo le voy a contar (Pabla Flórez)

Cuadro 1: El sueño
Se fue Morelo (Eulalia González)

En este cuadro mostramos el inicio del viaje, el cual se dio a partir de la canción Se fue Morelo, un bullerengue sentao de Eulalia González Bello. Con este bullerengue empecé a escuchar y estudiar el canto de Eulalia, y con él a aprender bullerengue, también fue la primera canción que le mostré a Pabla en María la Baja. En mi versión de Se fue Morelo, plasmo mis sentimientos y sensaciones en mi búsqueda de la tradición del bullerengue, mi deseo de anclarme a un linaje que me soporte y encontrarme a mí misma dentro de él.

«Aunque no alcancé a conocer a Eulalia, tengo muchas maneras de aprender de ella. Además de las enseñanzas de Pabla, también existen grabaciones de festivales y presentaciones en vivo donde ella canta. Quise que La Yaya fuera mi maestra, y supe que, a través de sus canciones, podría serlo, así empecé mi relación con ella. “Se fue Morelo”, me ha acompañado desde que decidí aprender a cantar bullerengue, y con esa canción he entendido cómo puedo expresarme a mí misma, sobre los cimientos sólidos de una tradición.»

Cuadro 2: Despertando
Décimas (María Granados)

Este dueto vocal escrito en estructura de décimas, muestra un proceso de introspección en el que quedan plasmados sueños, miedos, decisiones y reflexiones que surgieron al iniciar la investigación.

«Todos los seres, humanos y no humanos, que he podido conocer en los montes de María me han entregado valiosas enseñanzas que me llevan a profundizar cada día mi comprensión sobre la vida, o más bien, sobre lo que yo quiero pensar de la vida. Esas enseñanzas no siempre se pueden decir, a veces toca cantarlas, escribirlas, tejerlas, ponerlas en las manos o en la mirada. Solamente la elaboración de mis propias creaciones me permitiría llegar a compartir algo de lo que me han enseñado las montañas.»

Cuadro 3: Tejido

Teje, tejedora (María Granados/Pabla Flórez)

Tejer es parte de lo que soy, en busca de las tradiciones presentes en mi vida y en mi familia, encontré el tejido, y me di cuenta de que había estado siempre conmigo, desde mis primeras puntadas aproximadamente a los 4 años de edad. Después en mi trabajo de campo en los montes de María empecé a comunicarme y crear a través de él. En Teje, tejedora (bulerengue sentao), plasmo lo que significa para mí tejer y cómo eso me conecta con mis abuelas. Después de escribir esta canción la llevé a María la Baja y se la mostré a Pabla, quien me hizo varias sugerencias y me entregó la tonada que hoy escuchamos.

«Las músicas del Caribe colombiano son diversas y complejas. Es la riqueza de sus múltiples colores y sonidos, la que hace que personas de todo tipo converjamos en ellas. El sentido humano, colectivo y comunitario del bulerengue, me ha permitido redescubrirme, y eso me otorga la seguridad de estar en el lugar indicado. He llegado a entender que la apariencia de mis facciones, o el color de mi piel, son irrelevantes frente a la certeza de ser hija de una Colombia fuerte, valiente y luchadora, capaz de seguir cantando y bailando ante cualquier situación. Los hilos que tejían mis abuelas se entrelazar con los cabellos trenzados de las mujeres que un día se levantaron para reclamar su libertad. Gracias a eso puedo renacer en el bulerengue, con el poder de crear de maneras infinitas, a través de los sonidos, los colores y el movimiento.»

Cuadro 4: La rueda

Rueda (María Granados)

En este cuadro se interpreta una pieza de percusión basada en el ritmo de bulerengue fandango de lengua.

Los elementos musicales buscan recrear la experiencia de la rueda, en la cual tuve grandes aprendizajes en el encuentro con amigas/os y maestras/os.

«Siempre me he preguntado cómo es eso de crear mi propio estilo artístico. Pabla no solo me invitó a buscar mi propia voz, además me dio herramientas y me dijo cómo puedo hacerlo a través del bulerengue. Ser cantadora implica buscarme a mí misma, y cuestionarme cuál es mi lugar dentro de la inmensidad de una tradición viva que se ha construido a través de muchos años, y que sigue construyéndose en el presente. En el espacio de la rueda me gusta jugar a abandonarme en el sonido y el movimiento, dejar de pensar quién o cómo debo ser, y permitir que sean las entrañas, las caderas y la garganta las que hablen por mí.»

Cuadro 5: Fiesta
Tamborito brujo (María Granados)

Continuando con las sensaciones sobre la experiencia de la rueda en este bullerengue (fandango de lengua), mostramos la importancia de las relaciones humanas que se dan en este espacio, a partir de la narración de una historia en la que la bailadora se enamora del tambolero.

«Cuando escucho bullerengue, me llega de muchísimas maneras. En el sonido de los cantos y los tambores, los trajes de colores, las sonrisas y las miradas, el ñame y el ron. La mayoría de las veces todas estas cosas causan en mí un deseo incontrolable de moverme o de producir sonidos, dos cosas que resultan siendo prácticamente lo mismo. Mover las manos para que suenen las palmas o el tambor, mover la boca para que salga mi voz, mover la cadera para responderle al tambor. Se me enciende por dentro algo, que tiene que salir a través de mi cuerpo, sin importar de qué manera.»

Cuadro 6:
Parte 1. Llanto
Óiganlas llorar (Pabla Flórez)
Parte 2: Cantar más fuerte
Monte mío (María Granados)

Acercarse a estas músicas dentro de sus propios contextos despierta una mayor conciencia frente a los problemas sociales que afectan nuestro país. En medio de una conversación entre Pabla, Ceferina (otra importante cantadora marialabajense) y yo, Pabla nos cantó *Óiganlas llorar*, mientras hablábamos de las duras realidades que se viven en el municipio. De los eventos, sentimientos y reflexiones que sirgueron en esa conversación compuse *Monte mío*.

«Cuando fui a María la Baja, habían muerto tres bullerengueros en menos de quince días. Pero esto no es algo tan raro en este país. La realidad es injusta y dolorosa. Estamos regidos por la violencia y nos herimos todos los días de las peores formas posibles. (...) La mayoría de la población colombiana convive a diario con el hambre, la muerte y el dolor. Es aquí, en este contexto, donde nos valemos de prácticas artísticas y culturales que nos ayudan a reconocer nuestras realidades sin llenarnos de odio, para ser capaces de construir un poquito, en lugar de destruir más. Una de esas prácticas es el bullerengue.»

Cuadro 7: Bullerengue
¿Tú pa' donde vas? (Pabla Flórez)
Como un ave (María Granados)

¿Tú pa' dónde vas? habla de regresar a la tierra. Dentro de esta obra, representa la esperanza que se encuentra, a pesar de todo, en la tierra fértil de los montes de María, gracias a los campesinos que luchan y trabajan por ella en estos territorios. Así mismo, los versos de *Como un ave*, fueron adaptados de una conversación con Pabla, donde ella me contaba a cerca de las sensaciones que le despierta el monte y la alegría que le produce la naturaleza.

«El 6 de diciembre María la Baja estaba distinto, la quietud abrumadora de lo cotidiano que recordaba de mi primera visita se había transformado en el sonido del bullerengue. La extrañeza de sentirme extranjera, “blanca” y diferente ya no existía; era un pueblo con las puertas abiertas para todos los visitantes que llegaban al festival. La casa de la cultura era el epicentro de la actividad, llegaban personas de todas las edades, grupos para ensayos, niños y niñas, invitados, viajeros, vendedores. Noté que el bullerengue es diverso, plural y colectivo. Estuve sentada durante unas horas en ese lugar donde me sentía alegre y tranquila, me preguntaba qué significa hacer bullerengue, y pensaba en la amplitud de esa pregunta con muchas respuestas posibles.»

Cuadro 8: Rueda final
Yo le voy a contar (Pabla Flórez)

En este bullerengue (tandango de lengua), Pabla nos cuenta a cerca de las particularidades de la vida cotidiana en el municipio de María la Baja (Bolívar). En esta ocasión tenemos la oportunidad de escucharlo interpretado por ella misma, acompañada de Luis Alfonso Valencia «El Duda», gran tambolero y conocedor del bullerengue en el estilo interpretativo de este municipio.

«Cuando busqué a Pabla le dije que quería que me enseñara a cantar bullerengue y rápidamente me di cuenta de que era poco lo que yo entendía de esa petición, supe que nada de lo que aprendería allí cabría dentro de mis viejas ideas y percepciones de lo que es la música, solo quedaba disponer mi mente y todos mis sentidos para recibir los aprendizajes que había ido a buscar.»

Propósito

Generar una creación musical a partir de una exploración etnográfica de las prácticas de bullerengue en María la Baja (Bolívar), en el caso de Eulalia González y Pabla Flórez, que permita proponer metodologías de creación basadas en la interpretación de canto y tambor alegre.

Sustentación

Materialización de mi percepción analítica y sensorial de las relaciones culturales intersubjetivas presentes en la práctica del bullerengue de Eulalia González y Pabla Flores de María la Baja (Bolívar), en una creación musical con fines comunicativos.

Articulación entre
etnografía y creación artística

Contexto

- * Población afrodescendiente - procesos de cimarronaje
- * Presencia de grupos armados desde finales de los años setenta
- * Intereses políticos, territoriales y comerciales
- * Movimientos campesinos y lucha por la tierra

Eulalia González y Pabla Flórez, madre e hija, representantes de un linaje y una tradición de gran valor cultural para el municipio.



Soporte teórico y conceptual

Ritualidad
Etnografía
(multisituada - posmoderna - «lugar»)
Experiencia
Lenguaje Significado
Referencia
Metáfora
Transdisciplinarietà
(artística y creativa)

Creación musical 1

* Interpretación de canciones tradicionales compuestas por las
dos cantadoras estudiadas: Eulalia González y Pabla Flórez.

^A Improvisación y variación en letra, ritmo y melodía (voz y tambor).

* Aproximación y apropiación del lenguaje tradicional.

Reinterpretación creativa

Creación musical 2

- * Asumir las habilidades creativas indispensables dentro del rol de una cantadora de bullerengue.
- * Metodologías de creación aprendidas en campo con Pabla Flórez.
 - * Uso de estructuras musicales establecidas tradicionalmente (cuartetos, rima, forma, otros)
 - * Comprensión profunda de elementos interpretativos para desarrollarlos creativamente dentro del lenguaje.

Creación en lenguaje tradicional

Creación musical 3

- * Desarrollo de los dos elementos musicales principales en el bullerengue: voz y percusión.
- * Uso de herramientas de composición adquiridas en la academia.
 - * Construcción de referencias y metáforas a partir de los elementos musicales para generar significados.
 - * Apropiación de un lenguaje interpretativo para su posterior aplicación creativa.

Creación en otros lenguajes

Creación transdisciplinar

- * Literaria: memoria (2 canales), guión y escritura en verso (canciones).
- * Visual: dibujos y bordados (registro).
- * Escénico: dramaturgia a partir de acciones y movimiento construida colectivamente (Ingrid Terreros - María Granados).

Múltiples canales de percepción y de expresión

Conclusiones

- * Importancia de la perspectiva humana y social dentro de la interpretación y creación artística.
- * Desarrollo de herramientas metodológicas para la creación y la interpretación.
- * Expresión de aprendizajes y reflexiones etnográficas desde lo transdisciplinar.
- * Importancia de la conciencia corporal para los procesos creativos y autoetnográficos (visión somática).
- * Cuestionamiento de mi lugar como artista dentro de una tradición y un contexto social.