

La Voz en el Bullerengue: Canto de Libertad, 'Creación al Instante'

Artículo de investigación

SECCIÓN CENTRAL

Claudia Gómez

Universidad de Antioquia. Medellín, Colombia
gomez@udea.edu.co

ORCID <https://orcid.org/0009-0002-2678-7211>

Recibido: 12 de febrero de 2024

Aprobado: 4 de junio de 2024

Cómo citar este artículo: Gómez, Claudia (2025). La Voz en el Bullerengue: Canto de Libertad, 'Creación al Instante'. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 20(37), pp. 175–192.

DOI. <https://doi.org/10.14483/21450706.21863->



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

Recorrido con la carreta sonora por el centro de la ciudad de Medellín.
Fuente: Archivo del proyecto de investigación (junio 25 de 2022).

La Voz en el Bullerengue: Canto de Libertad, 'Creación al Instante'

Resumen

El *bullerengue* es una práctica musical y dancística influenciada por las tradiciones musicales negras del África occidental que incluye tambores, bailadores y cantadores. En las últimas décadas ha habido una transformación en la interpretación vocal del bullerengue, adquiriendo más relevancia. Este artículo presenta un análisis musical centrado en la estructura rítmica, melódica y textual de algunos cantos representativos de la tradición bullerenguera, así como una evaluación acústica de la voz en estos cantos, a partir de parámetros como la resonancia, timbre, tono y registro. El análisis de la voz del bullerengue desde la escucha funcional se basa en conceptos vocales del canto popular como el registro mixto y la configuración vocal twang y en aspectos culturales propios de la tradición afrocolombiana. Se analizan las interpretaciones de seis cantadores colombianos: Etelvina Maldonado de la Hoz, Eustiquia Amaranto, Ceferina Banquez, Sabina Escudero, Mathieu Ruz Lobo, y Carolina Oliveros. Aunque tienen formas diversas de cantar bullerengue, conectadas a sus historias y contextos, interpretan el bullerengue como una expresión musical comunitaria.

Palabras clave

bullerengue; twang; registro mixto; canto; Costa Caribe colombiana; voz

The Voice in Bullerengue: A Song of Freedom, 'Instant Creation'

Abstract

Bullerengue is a music and dance practice influenced by West African black musical traditions that includes drummers, dancers, and singers. In recent decades, the vocal interpretation of Bullerengue has changed and become more relevant. This article presents a musical analysis of the rhythmic, melodic, and textual structure of some representative songs of the Bullerengue tradition, as well as an acoustic evaluation of the voice in these songs, using parameters such as resonance, timbre, pitch, and register. The analysis of the Bullerengue voice from functional listening is based on vocal concepts from popular singing, such as mixed register and twang vocal configuration, alongside cultural elements of the Afro-Colombian tradition. The interpretations of six Colombian singers are analyzed: Etelvina Maldonado de la Hoz, Eustiquia Amaranto, Ceferina Banquez, Sabina Escudero, Mathieu Ruz Lobo, and Carolina Oliveros. Although they have different ways of singing Bullerengue, they interpret Bullerengue as a community musical expression linked to their histories and contexts.

Key Words

bullerengue; twang; mixed register; singing; colombian caribbean Coast; voice

La voix dans le Bullerengue : Chant de la liberté, « Création instantanée »

Résumé

Le *bullerengue* est une pratique musicale et de danse influencée par les traditions musicales noires d'Afrique de l'Ouest qui comprend des tambours, des danseurs et des chanteurs. Au cours des dernières décennies, il y a eu une transformation dans l'interprétation vocale du bullerengue, acquérant plus de pertinence. Cet article présente une analyse musicale centrée sur la structure rythmique, mélodique et textuelle de certaines chansons représentatives de la tradition bullerengue, ainsi qu'une évaluation acoustique de la voix dans ces chansons, basée sur des paramètres tels que la résonance, le timbre, le ton et le registre.

L'analyse de la voix bullerengue à partir de l'écoute fonctionnelle est basée sur des concepts vocaux de la chanson populaire tels que le registre mixte et la configuration vocale twang et sur des aspects culturels de la tradition afro-colombienne. Les interprétations de six chanteurs colombiens sont analysées : Etelvina Maldonado de la Hoz, Eustiquia Amaranto, Ceferina Báñez, Sabina Escudero, Mathieu Ruz Lobo et Carolina Oliveros. Bien qu'ils aient diverses façons de chanter le bullerengue, liées à leurs histoires et à leurs contextes, ils interprètent le bullerengue comme une expression musicale communautaire.

Mots clés

bullerengue ; twang ; registre mixte ; chant ; Côte caraïbe colombienne ; voix

A Voz no Bullerengue: Canção da Liberdade, 'Criação Instantânea'

Resumo

Bullerengue é uma prática musical e de dança influenciada pelas tradições musicais negras da África Ocidental, que inclui percussão, dançarinos e cantores. Nas últimas décadas houve uma transformação na interpretação vocal do bullerengue, adquirindo mais relevância. Este artigo apresenta uma análise musical voltada para a estrutura rítmica, melódica e textual de algumas canções representativas da tradição bullerengue, bem como uma avaliação acústica da voz nessas canções, com base em parâmetros como ressonância, timbre, tom e registro. A análise da voz bullerengue a partir da escuta funcional baseia-se em conceitos vocais da canção popular, como o registro misto e a configuração vocal do twang, e em aspectos culturais da tradição afro-colombiana. São analisadas as interpretações de seis cantores colombianos: Etelvina Maldonado de la Hoz, Eustiquia Amaranto, Ceferina Báñez, Sabina Escudero, Mathieu Ruz Lobo e Carolina Oliveros. Embora tenham diversas formas de cantar bullerengue, conectadas às suas histórias e contextos, interpretam o bullerengue como uma expressão musical comunitária.

Palavras-chave

Barbacoas-Medelim; quotidianidade; estética expandida; paisagem sonora; práticas de resistência.

Sug tunai Bullerengue suti tunai librellangapa "kunaura ruraska"

Maillalachiska

Bullerengue kami sug tunai apamunaku, paikunapa kausai pi sug llanitakuna tunaikuna mullurinkuna tunaspa, kunaura ña Tukui sugrigcha, rurranku tunankuna mana ñugpasina, kunaurramanda ulluchinaku ajai suma. Kai mailla kilkaskapi, kawachiku imasam ñugpatak kaska, imasam tunanakuska imasam iachai kankuna kilkanga, paikuna iachaskakunasi tunanga kawaspa, paikunapa kausai chasallata ajai suma simipi ullurichu kawachingapa kikinkuna, imasa kaska, imasa kausaska Afrocolombiana sutikuna, kai pi niku tiansi sug ruraikuna charra katichinkuna kai tunaikunata paikunag sutikankunami Etelvina Maldonado de la Hoz, Eustiquia Amaranto, Ceferina Banquez, Sabina Escudero, Mathieu Ruz Lobo i Carolina Oliveiros paikuna sugrichakilkankuna chasallata tunankuna chipi parlankuna imasa pakuna kausaskata.

Rimangapa Ministidukuna

bullerengue; sotaque; registro misto; canto; Costa do Caribe colombiano; voz

Agradecimientos

Este texto es el resultado de un trabajo de varios años (2018-2021) con músicos y bailarines del Caribe colombiano a quienes expreso mi agradecimiento y profunda admiración: Eustiquia Amaranto, Darlina Sáenz, Smith Rivera, Happy Escudero, Pabla Flórez, Febe Merab, Mathieu Ruz, Emilsen Pacheco, Haround Valencia, Bryan Steven Minota, John Mario Angulo, Ever Suárez, Damar Guerrero, Luis Vélez Arias. Gracias por compartir amorosamente conmigo sus saberes, su cariño y pasión por el bullerengue. Gracias a Gustavo López Gil, colega, quien me acompañó en algunos tramos de la investigación compartiendo su inmenso saber sobre el género. Gracias infinitas a Beatriz Goubert quien, con su paciente y delicado acompañamiento, me dio el último empujoncito para ponerle punto final a lo que pensé que nunca tendría final.

Introducción

El *bullerengue* es una práctica musical y dancística de la costa Caribe colombiana, la cual se compone de tres aires (fandango de lengua, chalupa y *bullerengue sentao*) e incluye tambores, bailarines y cantadores. Como parte del complejo de bailes cantados, el *bullerengue* está basado en la relación tamborero-bailadora; sin embargo, sin la voz cantada no hay *bullerengue*. El canto del *bullerengue* es quizá el elemento que más misterio encierra y sobre el que menos se ha escrito. ¿De dónde vienen sus melodías, sobre qué temáticas se canta? ¿Quiénes lo cantan, qué cualidades vocales se utilizan para interpretarlo? Múltiples estudios han abordado cómo este baile cantado ha contribuido a forjar una identidad nacional colombiana (Bermúdez, 2002; García-Orozco, 2019a; Pérez, 2012; Solano, 2016), pero se olvida que hasta hace 30 o 40 años la población afrocolombiana era totalmente ignorada y sus expresiones locales no hacían parte de la nación colombiana. La mayor fortaleza del *bullerengue* es haber sobrevivido tres siglos de invisibilización y marginalización antes de su reciente reconocimiento como parte de la identidad musical de Colombia.

Este artículo busca contribuir a la comprensión del fenómeno vocal en el *bullerengue*, proponiendo una explicación de algunos de los elementos de la voz *bullerenguera* a partir del método de *escucha funcional*. Utilizando este método, el artículo se enfoca

en la expresión musical y textual de las voces de seis cantadoras y cantadores representativos de varios puntos del Caribe colombiano: el Urabá antioqueño y cordobés, los Montes de María, y Barranquilla. Estas cantadoras/es son: Etelvina Maldonado, Eustiquia Amaranto, Estebana Ceferina Banquez, Sabina Escudero, Carolina Oliveros, y Mathieu Ruz. El análisis se fundamenta en el uso de las categorías de voz mixta y *twang*, elementos del canto popular.

A pesar de la gran cantidad de fuentes bibliográficas que abordan el *bullerengue* (Hurtado *et al.*, 2022; Ospina, 2019; Pérez 2012; Valbuena, 2022), y de la centralidad de la cantadora dentro de estas prácticas musicales, sólo algunos trabajos se han concentrado en ellas (por ejemplo Rojas 2012; Solano, 2016). Las cantadoras de *bullerengue* han existido desde la llegada de las personas esclavizadas africanas a tierras colombianas desde hace cinco siglos aproximadamente y siempre han sido asociadas a la esclavitud, las duras jornadas de trabajo, y las adversas condiciones de vida, asociación que aún prevalece. Ellas han vivido durante mucho tiempo en el anonimato, y aunque sus voces han quedado registradas en proyectos discográficos desde producciones etnomusicológicas hasta grabaciones comerciales, sólo recientemente se ha reconocido el contexto sonoro y tímbrico del *bullerengue*, sus raíces africanas y su significado social (García-Orozco, 2016, 2019a, 2019b).

Con la nueva Constitución Política de Colombia de 1991, se reconoció por primera vez la diversidad étnica y cultural del país; San Basilio de Palenque se abrió al país y se escucharon las voces de Graciela Salgado y Dolores Salinas, cantadoras del grupo Las Alegres Ambulancias. En consecuencia, se crearon y amplificaron en todo el país festivales de música, entre ellos, festivales de *bullerengue* en varias regiones de la costa Caribe. Estas cantadoras plasman su grito de libertad e identidad africana y afrocolombiana en sus voces. Aunque arrancados y desarraigados de sus raíces africanas, los afrocolombianos nunca perdieron la memoria ancestral del saber hacer, las escalas y melodías aprendidas y transmitidas por tradición oral. Este saber hacer opera con lógicas distintas a la memoria del saber narrativo o discursivo (Miñana, 2010).

El *bullerengue* tiene características estéticas y de afinación derivadas de la herencia africana; por ejemplo, incluye escalas modales o pentatónicas, y su uso se impone como cantos comunitarios, en los que la afinación basada en el modelo occidental no

es lo más importante. Las escalas y construcciones melódicas de África occidental, región de donde vinieron los africanos esclavizados que llegaron a tierras colombianas, son distintas a las impuestas por los misioneros españoles en América Latina desde el siglo XVI. Estas formas musicales de las culturas del África occidental aún hoy en día se ven expresadas en el canto del bullerengue cuando el coro responde con una misma línea melódica, pero con breves diferencias de afinación, tempo y estilo, en un formato de canto heterofónico. Este implica que una misma línea melódica sea cantada con diversas variaciones y adornos sin que éstos se configuren como armonías (Arribas, 2013; Cooke, 2001).

Así mismo, la estructura Pregón-Coro, utilizada en las culturas del África occidental, corresponde a un patrón de participación democrática utilizado en reuniones públicas, rituales religiosos y expresiones musicales (Locke, 2013). Siguiendo este patrón musical, el bullerengue narra la historia de la comunidad afrocolombiana, cuenta lo que está pasando en ese momento; es un canto liberador. Como explica Ceferina Banquez, el bullerengue no es un canto de palabras bonitas y románticas, ni pertenece al género canción como el vallenato o la ranchera (Ficwallmapu, 2018). El bullerengue es una estructura abierta, un diálogo entre cantadora y coro, en el cual tanto la melodía como la letra varían constantemente. Esto lo distingue de la forma canción, la cual es una estructura organizada de estrofas que tienen relación entre sí.

Metodología

Este trabajo está basado en la *escucha funcional* de la voz de seis cantadores de bullerengue siguiendo la propuesta del método vocal de la maestra e investigadora de la voz, Jeanie Lovetri (2024). El análisis de la voz propuesto por Lovetri se centra en cualidades como registro, resonancia, tono, timbre, volumen, postura corporal y cualidad emotiva al cantar. La escucha funcional es una evaluación acústica. Escuchar el sonido de la vocal brinda información sobre si la producción vocal es nasal, aireada, frotada o rasgada. Así mismo, el timbre o color de la voz se forman, internamente en la boca y en la garganta, y externamente en la mandíbula y los labios. La resonancia está afectada más por la vocal pero también por el registro en el que se canta. La escucha funcional implica discernir entre las diferentes producciones vocales, pues incluso sin ayuda visual el sonido de la voz puede revelar varias cosas.

El bullerengue es emoción y movimiento; lo que se canta con la voz está íntimamente ligado al sentir del cuerpo. La cantadora mueve los brazos tomando la falda larga, típica de este baile cantado, y mueve su torso. En un análisis del canto bullerenguero, por tanto, es indispensable tener en cuenta la postura corporal. Así mismo, por el origen comunitario del canto, la afinación y la entonación a partir de parámetros occidentales no es tenida en cuenta aquí. Este análisis también tiene en cuenta la temática de los textos, los giros lingüísticos, y las características del verso. Y, por supuesto, la estructura musical en lo referente a tonalidad, escalas y modos, entre otros.

Además de la escucha funcional de videos de los cantadores disponibles en la web, este trabajo también está basado en entrevistas personales a varios de ellos, así como en trabajo de campo desarrollado por la autora durante los festivales de bullerengue más relevantes en el Caribe colombiano como el Festival de Puerto Escondido, el Festival de María La Baja y el Festival de Necoclí.

Estructuras del bullerengue

Los bailes cantados se generaron en el sincretismo de las culturas indígenas, hispana y africanas durante la colonización. De acuerdo a la clasificación propuesta por Carlos Franco (1987), el primer grupo de bailes cantados tiene sus orígenes en el lumbalú (baile y canto funerario de San Basilio de Palenque), caracterizado como un baile en donde los intérpretes participan de forma alterna, son acompañados por cantos responsoriales, y en un gesto de reverencia saludan a los tambores. De este grupo se desprenden el bullerengue, la chalupa, la chuana, la tuna y el fandango cantado. Todos estos bailes comparten las mismas características: son interpretados por un colectivo; en ellos no participan instrumentos melódicos o de viento; en su lugar, se utilizan dos tambores, uno alegre—o hembra—y otro tambor llamador—o macho—y participan una cantadora principal y un grupo de cantadoras, mayoritariamente mujeres, las cuales responde con coros y palmas, tablitas o guacho, y parejas de bailarines (Franco, 1987; Hurtado, 2022; Minsky, 2008; Pérez, 2012). El tambor alegre improvisa, responde y motiva a los bailarines, y entabla un diálogo con la cantadora; es sensible a todos los movimientos y sonidos del acto bullerenguero, y mantiene la cohesión y la dinámica de la canción (Valbuena, 2022).

Bullerengue sentao (llamador, tambora, alegre)

El bullerengue sentao es el más lento de los tres aires, permitiendo que la cantadora luzca su voz con frases largas, prolongaciones de notas y vibrato, entre otros recursos interpretativos. La tambora mantiene el primer tiempo del compás, mientras el llamador marca el contratiempo. Las palmas, la totuma con semillas o las tablitas, también marcan el tiempo fuerte del compás. El alegre improvisa y juega todo el tiempo, por lo que tiene muchas variaciones.

Chalupa (llamador, tambora, alegre)

Bullerengue Sentao

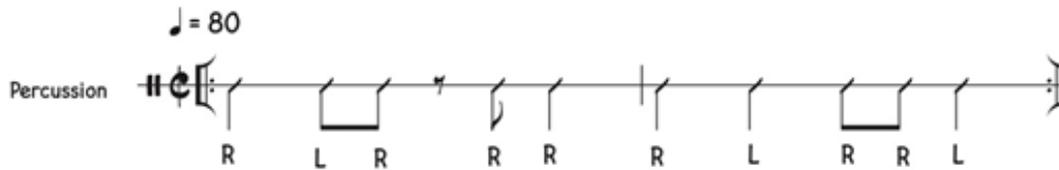


Figura 1. Patrón rítmico del bullerengue sentao. Fuente: elaboración propia.

La chalupa es un aire alegre en tiempo binario que exige al cantante agilidad en sus frases cortas y rapidez en la improvisación. En la percusión, la tambora mantiene el tempo fuerte con algunas variaciones, mientras que el llamador mantiene el contratiempo. El tambor alegre tiene numerosas variaciones. La Figura 2 muestra la variación más simple.

Fandango de lengua (llamador, alegre y palmas)

Chalupa

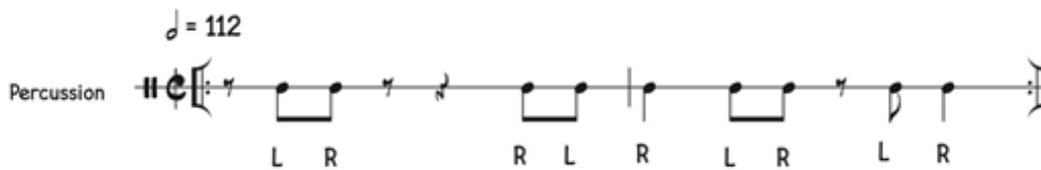


Figura 2. Patrón rítmico de la chalupa. Fuente: elaboración propia.

El fandango, en tiempo ternario, es considerado el ritmo más alegre y más rápido. Es fiesta y libertad, y es donde los bailarines hacen mayor despliegue de sus movimientos corporales usando todo el escenario.

Los cantos

Fandango de Lengua



Figura 3. Patrón rítmico del fandango de lengua. Fuente: elaboración propia.

La superposición de los principios de brevedad, repetición, variación e improvisación, resulta en un tejido melódico-rítmico de gran complejidad. Por lo general, las melodías, que provienen de escalas pentatónicas y modales, contienen pocas notas. Debido al contacto con músicas comerciales que usan instrumentos temperados, algunas melodías también se originan a partir de escalas mayores. Los bullerengues son lamentos, son cantos de júbilo, son cantos de trabajo, de humor y también de sátira. La característica principal de un cantador de bullerengue es su habilidad de versear, de improvisar sobre un tema dado. En algunas regiones, las mujeres de edad madura son las que cantan, pues son quienes tienen el saber ancestral, conocen sobre plantas medicinales, son curanderas, parteras, y saben las labores de la casa. Estas labores hacen parte de los temas que expresan en los cantos. En la actualidad, los hombres también se sienten empoderados para asumir esa función de creación e improvisación, lo cual significa nuevos aportes al género musical desde una perspectiva masculina.

El canto del bullerengue, en cualquiera de sus tres aires, comienza con la voz líder sola, sin ritmo, sin ningún acompañamiento, lo cual expone el tema melódico principal (pregón). Al final de esta exposición entra el coro, el cual se puede marcar con palmas o esperar a una nueva exposición a voluntad (*ad libitum*) para terminar finalmente con la entrada del coro, los tambores, el baile y las palmas. La cantadora puede exponer varios versos en forma de copla o cuarteta de 4 versos (octosílabos, por lo general) y, a continuación, comienza a improvisar en la modalidad pie de verso (de 2 a 4 sílabas), mientras que el coro responde. Estas dos formas (cuartetas y pie de oro) se alternan.

Los cantos de bullerengue, por lo general, son “versos de arte menor,” es decir, compuestos de 8 sílabas o menos, generalmente con rima asonante en el segundo y cuarto verso (abcb). Los versos se complementan con gritos, expresiones, guapirreos, fonemas y otras interjecciones: Caramba, Fuego Caramba, Ombé, Aé aé, lajé, Le re le, Uepajé, Óyelo, Jé Jé, y otros. Estas expresiones no forman parte de los versos octosilábicos; son insertadas de manera musical y no afectan la versificación. Debido a su origen africano, las melodías del bullerengue ofrecen a los cantadores la posibilidad de usar glissandos, caídas, yodel, falsetto, vibratos y trinos con los cuales transmiten su mensaje con más expresión. El guapirreo es un conjunto de expresiones, gritos y llamadas para motivar o expresar emoción en el acto bullerengero. Mientras que el jielé es un guapirreo corto, con carácter de lamento, usado al final de una frase, el aié incluye ataque de glotis y es usado al final de una palabra o frase; ¡Fuego caramba! es un guapirreo para motivar y dar fuerza al canto. El lereo, línea melódica con fonemas como *Lerele* o *lero le*, entre otros fone-

mas onomatopéyicos con los que se inicia el canto, establece el tempo y la tonalidad de la canción. Y también es usado para que la cantadora organice el siguiente pregón o improvisación. El yodel, una oscilación brusca entre la voz de cabeza y la voz de pecho, es de uso común en cantos africanos, canto tirolés, y también en el rock y pop.

Las letras del bullerengue están llenas de dichos populares articulados en versos octosilábicos, propios del español. Estos versos se intercalan con versos improvisados. La improvisación refleja la agilidad y capacidad de la cantadora para observar las cosas más simples e inmediatas que pasan a su alrededor en el instante mismo de cantar. Es lo que Haroun Valencia llama “creación al instante.” La improvisación es un elemento esencial en el canto del bullerengue. La cultura costeña tiene la tradición de la heráldica, los periódicos a viva voz; de allí el repentismo y la habilidad de las cantadoras para improvisar sobre lo que pasa en el momento.

El canto bullerengero responde a lo que Peter Manuel (1995) llama *estructura celular* (en García-Orozco, 2019a). Este canto está basado en la repetición y variación de un ostinato o célula musical corta. La repetición, el constante diálogo e improvisación entre la cantadora, el tambor mayor y la comunidad, aporta gran variedad en las texturas instrumentales. La improvisación es un elemento esencial en el canto del bullerengue.

Transcripción melódica de tres bullerengues

La estructura del bullerengue se ejemplifica con la transcripción y análisis de tres temas “Ron Café” (bullerengue sentao), “María la Gurrufiá” (fandango de lengua), y “El Pichindé” (chalupa).

La transcripción de las melodías sigue la acentuación natural de las palabras de la canción, tal como se pronuncian al hablar, pero teniendo en cuenta las características rítmicas del género musical. A medida que avanzan las coplas o estrofas, la cantadora, en su improvisación, moldea las palabras y las frases de manera diferente, por lo tanto, y a pesar de los retos que una transcripción así representa, queremos presentar una propuesta que hemos llamado *transcripción funcional*, es decir, un modelo rítmico-melódico básico que contiene una estrofa y un coro, para así ver la dinámica musical del canto comunitario.

RON CAFÉ (bullerengue sentao)

Este bullerengue sentao presenta una inconsistencia, ya que tiene un pregón de 5 compases, en lugar de seguir la estructura octosilábica de 4 compases. Su coro, por otra parte, se compone de 4 compases.

Este bullerengue corresponde a la forma copla, con versos octosílabos fijos y con variaciones melódicas. En las grabaciones existentes se repiten los mismos versos, pero seguramente en las interpretaciones en vivo sí hubo improvisación. Aunque no está claro

quién es el compositor del tema, esta versión de Etelvina es la más reconocida.

Ron Café Etelvina Maldonado
Transc. Claudia Gómez

Pregón

le le le le le re le o ye ca ram ba

5 qué sa bro so que yo to mo mi to ca fen ma ga da eh

9 **Coro**

A E A E A E Ron Ca fe sa bro so pa ra be ber ah ié

Figura 4. Partitura de Ron Café. Fuente: elaboración propia..

“María La Gurrufiá” (fandango de lengua)

Esta versión interpretada por Sabina Escudero, en aire de fandango de lengua, tiene algunas similitudes con “María la Gurrupiá”, que tuvo éxito en el Carnaval de Barranquilla en la década del 80, interpretada por Irene Martínez y los Soneros de Gamero en ritmo de chalupa o cumbia. Aunque Sabina conserva el coro “Eh, eh, eh, María la Gurrufiá” (con algunas diferencias

rítmicas y melódicas), hay una consonante diferente entre Gurrufiá y Gurrupiá. El pregón “Mariquita la Picarona” también es original de Sabina Escudero, con melodía y variaciones e improvisaciones distintas a las de Irene Martínez.

María la Gurrufiá

Sabina Escudero

♩ = 140

Fandango de Lengua

Transc. Claudia Gómez

The musical score is written for voice and piano. It consists of five systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 6/8. The tempo is marked as ♩ = 140. The lyrics are written below the vocal line. The score includes measure numbers 6, 14, 19, and 23. The lyrics are: 'Ay! Ma ri qui ta la pi ca ro na la del can jo co lo ra o', 'Dón de dormiste isa no che queme hueles a res cao', 'Eh eh eh Ma ri a la Gurrufiá', 'Ay Ma ri a co ge ae se hom', 'Eh eh eh Ma ri a la Gu rru fia', 'brey me te lo por el bal con y si te si gue mo les tan', and 'doay a la le Ti ra bu zon Ti ra bu zon Ti ra bu'. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Figura 5. Partitura de María la Gurrufiá. Fuente: elaboración propia.

Función vocal en el bullerengue

Las condiciones extremas del espacio abierto donde tradicionalmente se desarrolla el canto del bullerengue exigen modificar estructuras internas de la laringe para que la voz sobresalga por encima de las condiciones ambientales. Esto se debe a que muchas de las ruedas de bullerengue suceden a orillas del mar, con el viento en la cara y los sonidos de los coros, las palmas y los tambores por encima de las voces. A su vez, la tradición de los pregoneros, una expresión cultural propia del Caribe, ejemplifica la adaptación vocal a este tipo de espacios. En el Caribe colombiano es común escuchar a los pregoneros cantar con voz fuerte por las calles vendiendo sus frutas y dulces. A veces escogen una calle que le hace eco a su voz, lo cual les ayuda a no hacer tanto esfuerzo con su garganta, pero si no encuentran ese eco urbano, comienzan a usar su voz como un megáfono. En este ejercicio, manipulan su laringe para proyectar mejor el sonido y para que sus voces tengan mayor alcance espacial. Esta modificación de las estructuras internas de la laringe se conoce como una configuración vocal *twang*.

Para poder describir los recursos vocales como el *mixto de pecho* y el *twang*, se debe entender cómo se produce la voz, desde el momento en el que el aire sube hacia el tracto vocal hasta que se produce la onda del sonido:

La producción de la voz o el sonido como tal, comienza con la presión del aire que sube desde los pulmones hacia el tracto vocal (boca y garganta). El aire pasa por la suave pared de los pliegues vocales y crea una inestabilidad en la cual éstos se abren y se cierran constantemente. Esta inestabilidad se llama oscilación propia. Las propiedades de los tejidos, tales como elasticidad y viscosidad, deben estar en condiciones óptimas y equilibradas para que puedan oscilar y tener el efecto de onda. Cada oscilación crea una pequeña burbuja de aire excitado que viaja a la garganta y la boca. ¡Esta es la onda de sonido! Esta onda de sonido se mueve para adelante y para atrás en los pliegues vocales y sale por la boca. ¡Este es el sonido que escuchamos! (...) Los pliegues vocales están hechos de varias capas de tejido que son como cuerdas y cada capa de cuerdas tiene la habilidad de crear un nivel de tensión diferente dentro de los pliegues vocales. (Titze, 2014) (traducción realizada por la autora).

Las características acústicas del *twang* resultan de un acortamiento del tracto vocal debido a una posición

alta de la laringe, una retracción de los labios, un estrechamiento del tubo epilaríngeo y de la faringe, con los labios y mandíbula más abiertos, así como una cavidad oral más constreñida, debido a la altura de la lengua. Esta descripción anatómica se ha relacionado con la forma de un megáfono en el tracto vocal (Saldías *et al.*, 2021, 807.e2). El *twang* ha sido relacionado perceptivamente con una producción vocal brillante y metálica, como el de una cuerda de guitarra banjo o de cuerdas de metal, así como al acento y brillo del habla de las personas del sur de los Estados Unidos.

Por otra parte, de los cuatro registros vocales identificados en la voz humana (*grave*, *pecho*, *cabeza*, *silbido*), los cuales son resultantes de los patrones vibratorios de los pliegues vocales, el registro mixto (encuentro de la voz de pecho con la voz de cabeza) es el que normalmente se usa para cantar las músicas populares. Son estas dos cualidades *twang* y *mixto* las que encontramos en las voces analizadas en el presente artículo.

Resultados: Análisis desde la escucha funcional de seis cantadoras

Las cantadoras elegidas para demostrar algunas características de la voz bullerenguera son reconocidas como excelentes exponentes del género. Etelvina Maldonado, Eustiquia Amaranto, Estebana Ceferina Banquez y Sabina Escudero son matronas, mujeres con mucha experiencia en el canto del bullerengue, ágiles en la improvisación, las tonadas y otros elementos propios del bullerengue, con alguna exposición a géneros musicales nacionales como el vallenato. Otros cantadores, como Mathieu Ruz Lobo o Carolina Oliveros, son jóvenes que han tenido influencia de músicas urbanas, rock, blues, jazz, además de músicas latinoamericanas de la radio popular; se han formado en contextos urbanos y universitarios de Barranquilla pero respetan las raíces del bullerengue y han estudiado de manera personal con los y las maestras más sobresalientes del género.

Breve biografía de los cantadores.

Etelvina Maldonado de la Hoz (Santa Ana, Bolívar 1932 - Cartagena 2010)

Etelvina migró muy joven a Urabá, luego a Cartagena y vivió en Bogotá algún tiempo. Etelvina cantaba bullerengues, boleros, rancheras, y música de sexteto palenquero, género desarrollado de la mezcla de músicas locales y tradiciones cubanas traídas por

los trabajadores de los ingenios azucareros hacia 1930 (Bandcamp 2016). Cuando Etelvina cantaba bullerengue, esas influencias musicales estaban presentes; también, por este diálogo entre bullerengue y otros géneros, su forma de vocalizar y de frasear el bullerengue ha sido imitada por parte de muchos cantadores jóvenes. Sus melodías son tonales, debido a sus influencias y relación con músicas que usan instrumentos temperados.

Eustiquia Amaranto (Turbo, Antioquia, 1929 -)

Eustiquia tiene muy clara la historia de su raza negra y de su vida y la narra en cada uno de sus cantos de bullerengue. Como una de las matronas más reconocidas del bullerengue. Ella fue partera, pescadora de río y mar, minera barequera, sabedora de medicina ancestral y especialmente reconocida por su poesía sagaz, sus versos improvisados y ágiles y también por su amor al fogón de leña, al cual le canta con devoción y con el que levantó a todos sus hijos haciendo chorizo y pasteles para vender (E. Amaranto, comunicación personal, 25 de julio de 2018). Esta cantadora comenzó a cantar bullerengue a los 50 años, y aún hoy, a los 95 años, canta y hace versos. Eustiquia hace parte del grupo Brisas de Urabá de Turbo, con el cual se ha presentado en todos los festivales de bullerengue de la región, obteniendo menciones y reconocimientos especiales. Aunque su bullerengue sentao más reconocido es "Yo soy Así", aquí se expone una chalupa para mostrar la versatilidad de esta matrona con sus melodías cortas y efectivas que presenta para improvisar. El repentismo es la magia de Eustiquia.

Ceferina Banquez (Guamanga, Bolívar 1943 - 2023)

Tuvo que desplazarse a María la Baja por la violencia. Hija de cantadoras tradicionales, fue influenciada por sus tías Carmen y María de los Reyes Teherán quienes alegraban sus días de laboreo con cantos ancestrales. Las reconocidas cantadoras Etelvina Maldonado y Petrona Martínez reconocían en Ceferina un sabor antiguo al cantar que les recordaba a las viejas cantadoras de Santa Ana y María la Baja. Prolífica compositora en el bullerengue sentao y la chalupa, Ceferina cantó sus vivencias personales, celebrando la vida y plasmando en los bullerengues una profunda añoranza por la paz en Colombia y por volver a su pueblo natal Guamanga: "Yo me voy pa Guamanga", "Estebana", "El soco", "Pundunga" y "El currucucú" son nuevas composiciones en el repertorio bullerenguero. Sus melodías combinan lo modal y lo tonal, con giros y glissandos vocales ancestrales.

Sabina Escudero (1946 - 2016)

Sabina se inspiraba en sus tías y abuelas y componía canciones sobre lo que sucedía a su alrededor. Recordando a sus abuelos que vivían de la pesca,

Sabina escribe los bullerengues "Bonito viento pa navegar" y "Se fueron los troncos, quedaron las ramas". La abuela Mauricia y su familia vienen de la isla de Barú y migraron a la zona de Turbo en el año 1956, fundando el barrio Chucunate, lugar en el que viven como en un Palenque, porque hacen sus propios tambores, sus propias atarrayas, sus embarcaciones y son artesanos de instrumentos. Cantante de Las Bananeras de Urabá, Sabina fue compositora de temas populares como "Mariquita la Picarona", "El Caracol", "Suriquí de Urabá", "Colombia quiere la Paz", "Adivina Adivinador". "Sabina transmitía, hacía mover a la gente; si la gente estaba sentada, se paraba, ella sentía y conmovía, tenía una fuerza transmisora muy grande", explica su sobrino Yarley "Happy" Escudero. (Y. Escudero, comunicación personal, 24 de enero de 2024).

Mathieu Ruz Lobo (Barranquilla, 1988-)

Mathieu pertenece a la generación más joven del bullerengue. Está influenciado por Pabla Flórez, hija de Eulalia González de María La Baja, Bolívar, Ever Suarez de Arboletes, Antioquia y Emilsen Pacheco de San Juan de Urabá, Antioquia. Así explica Mathieu su relación con este baile cantado:

El bullerengue cambió mi vida, en la medida que yo me conectaba con él, me fortalecía. Me mostró una manera de ver la vida distinta a la que se nos muestra cotidianamente. El bullerengue es el sentido de mi vida. El bullerengue es una escuela de vida. (M. Ruz, comunicación personal, 7 de septiembre de 2023)

Carolina Oliveros (Barranquilla, 1988 -)

Carolina cuenta que nació en una familia musical, descendiente de los indígenas zenúes, pero criada entre porros y bullerengues de María La Baja. Se enamoró del bullerengue en cuanto lo escuchó por primera vez; este género musical le dio claridad sobre sus raíces. El bullerengue, para Carolina, es humildad, sinceridad y respeto, y está abierto a todo el mundo: "El bullerengue es una melodía a la vida, es una canción acerca de todas las cosas que nos hacen felices sin darnos cuenta" (Henaó *et al.*, s.f.).

Fragmentos de los bullerengues seleccionados

Para ilustrar los cantos desde el texto, a continuación se resaltan los elementos estructurales de los versos que componen un canto de bullerengue: La introducción *ad libitum* o "a voluntad", la estrofa en forma de cuarteta o copla octosilábica y el coro, al cual le siguen improvisaciones y variaciones.

Ron Café (Etelvina Maldonado)

<https://www.youtube.com/watch?v=V8NvIZNRhgY>

Introducción *ad libitum*:

Lere le lelele

iolelé ielé caramba

¡Qué sabroso que yo tomo

Mi café en la madrugada Ayé!

Coro: Aé aé ron café

Sabroso para beber, aié

Pregón: Yo lo tomo en la mañana

Lo tomo al amanecer

Yo lo tomo a toda hora

Este rico ron café, Aié

Coro: Aé aé ron café

Sabroso para beber, aié

El Pichindé (Eustiquia Amaranto)

https://www.youtube.com/watch?v=_Zg68OhnaE8

Introducción *ad libitum*:

De los palo duro y fuerte

mangle duro y pichindé

Ese palo no lo conozco

venga muéstremelo usted, Ayayai

Coro: El pichindé

Palo e montaña

Coro: El pichindé

Es de Petrona ...

Coro: El pichindé

Es guacamayo ...

Coro: El pichindé

Oye Romaña ...

Coro: El pichindé

Palo que amaña...

Coro: El pichindé

No me dejen sola (Ceferina Banquez)

<https://www.youtube.com/watch?v=OoNp0dXeMOg>

Introducción *ad libitum*:

No me dejen sola, ay

no me dejen, no me dejen

Coro: No me dejen sola

Porque te vas solo tambó ...

Coro: No me dejen sola

Te va y cómo quedo yo

Coro: No me dejen sola

Se me marchitan las flores ...

Coro: No me dejen sola

María La Gurrufiá (Sabina Escudero)

<https://www.youtube.com/watch?v=mLYfZ9rv4DU>

Introducción *ad libitum*:

Mariquita la picarona

La del cangrejo colorao

Coro: Eh, eh, eh, María la gurrufiá

Pregón: Donde dormiste anoche

Que me hueles a rascao

Coro: Eh, eh, eh, María la gurrufiá

Pregón: Ay María, coge ese hombre

Mételo por ese cuarto

Y si te sigue molestando

Jiele le lele lele

Coro: Eh, eh, eh, María la gurrufiá

Mata de azahar de la India (Mathieu Ruz Lobo)

<https://www.youtube.com/watch?v=m58c3gnhKnU>

Introducción *ad libitum*:

Tengo mi mata de ruda
Tengo mi mata de ruda
Yerbabuena y manzanilla
Pero la que yo más quiero, ombé
Coro: Mata de azahar de la India
Oye, mi mata, ombé (entran tambores)
Coro: Mata de azahar de la India

Escudo pa mi Tambor (Carolina Oliveros)

<https://www.youtube.com/watch?v=hlw9RPSOTdo>

Introducción *ad libitum*:

Señores traigo un escudo pa mi tambor
Ele io jei ah, elé io jeia
Coro: Señores traigo un escudo pa mi tambor
Pregón: Ele io jei ah, elé io jei ah eh ...
Coro: Señores traigo un escudo pa mi tambor (entran tambores)
Pregón: Ampárame de los males,
Madre mía poderosa
Coro: Señores traigo un escudo pa mi tambor
Pregón: Me diste tu bendición para salir victoriosa
Coro: Señores traigo un escudo pa mi tambor
Pregón: Apártame mi tambor de las manos envidiosas
Coro: Señores traigo un escudo pa mi tambor
Pregón: Mira que traigo la contra, la culebra venenosa
Coro: Señores traigo un escudo pa mi tambor

ANÁLISIS TEXTUAL	Etelvina Maldonado	Eustiquia Amaranto	Ceferina Banquez	Sabina Escudero	Mathieu Ruz	Carolina Oliveros
Contenido temático	Bebida de café con Ron, intercalada con frases hacia el tamborero	Doble sentido sexual con las palabras: palo, garrote, arepa	Pide que el tamborero no la deje sola porque su vida se volvería triste	Reclamo de la mujer hacia su hombre que pasó la noche fuera de casa	Naturaleza, flores y plantas. Mata de Azahar de la India es la preferida de su abuela y también se la ofrece a sus maestros como homenaje	Proteger al tamborero y a su tambor de las manos envidiosas y darle a la cantadora conocimiento y sabiduría para salir victoriosa
Motivo verbal	Bebo café a todas horas	Doble sentido	No me dejen sola	Reclamo al hombre	Cuidar la planta y homenajear con ella a sus maestros	Ampárame de los males, madre mía poderosa
Rima	Variable y asonante en los versos 2 y 4 (b,b)	Variable y asonante: bbbb, cdcd, -a-a	No hay cuartetas o coplas, solamente pie de verso o improvisaciones octosilábicas con coro	Una cuarteta irregular (sin rima). Improvisaciones	Variable y asonante en los versos 2 y 4 (b,b)	Improvisaciones de 2 versos octosilábicos y coro
Versificación	Octosílabos	Octosílabos	Octosílabos	Octosilábicos no consonantes	Cuartetos (rima abcb) intercalados con improvisaciones	Octosílabos

Tabla 1. Análisis textual.

ANÁLISIS MUSICAL						
	Ron Café (Etelvina Maldonado)	El Pichindé (Eustiquia Amaranto)	No me dejen sola (Ceferina Banquez)	Mariquita La Picarona (Sabina Escudero)	Mata de Azahar de la India (Mathieu Ruz Lobo)	Escudo pa mi tambor (Carolina Oliveros)
Forma	Cuartetas (o coplas) intercalados con improvisaciones en octosílabos e interjecciones	Cuartetas (o coplas) intercalados con improvisaciones en octosílabos e interjecciones	Cuartetas (o coplas) intercalados con improvisaciones en octosílabos e interjecciones	Cuartetas (o coplas) intercalados con improvisaciones en octosílabos e interjecciones	Cuartetas (o coplas) intercalados con improvisaciones en octosílabos e interjecciones	Cuartetas (o coplas) intercalados con improvisaciones en octosílabos e interjecciones
Tonalidad	F mayor	D menor	Eb menor dórico, luego pasa a E menor dórico	Pentatónica y modo Mixolidio	B mayor. Algunos pasajes pentatónicos en G# menor	E menor armónica
Sistema rítmico	4/4	4/4	4/4	6/8	4/4	6/8
Arpeggio inicial/ Intervalo	1, 3, 5, 8 en F mayor	Arpeggio 5, 1, 3, 2, 3, 1 (en D menor)	1, 3, 5, b7 (de Bb7 o V7 de Eb menor)	Escala Mixolidia descendente	5, 3, 2, 1 descendente (en B mayor)	4ta ascendente

Tabla 2. Análisis musical

ANÁLISIS VOCAL						
Registro vocal	Mixto de pecho (F3 a C5)	Mixto Pecho (A3 a G4)	Mixto Pecho (Bb3 a C#5)	Mixto Pe-cho (B3 a C5)	Pecho (de F#2 a B4)	Mixto pecho (de B4 a C5)
Configuración vocal	Twang	Voz natural	Twang	Twang	Mixto pecho (de B4 a C5) y Twang, algunos pasajes con cualidad Belting	Twang
Tono	Grave	Grave y frota-do	Agudo	Agudo y rasgado	Cálido, equili-brado	Proyectado, rasgado
Timbre	Brillante, metálico	Oscuro, voz rota	Metálico, Voz rota, gastada	Metálico	Brillante	Metálico
Resonancia Vocal	Boca bastante cerrada	Boca bastante cerrada	Boca bastante cerrada	Boca medio cerrada, pero su canto es enérgico, con fuerza y proyec-ción.	Boca abierta, lo que favorece una variedad de resonancias en las vocales	Boca abierta, lo que favorece la resonancia en las vocales
Ornamentos	Jielé, Ombe,	Óyelo	Óyelo, Lamen-tos	Ay la la lé	Ay Hombre! Óyelo!	Óyelo, Uepajé, Opa Opa,
Recursos interpretati-vo-s	Vibrato pro-nunciado	Ninguno	Vibrato invo-luntario	Yodel de 4ta ascen-dente en todas las frases. Glissandos, lamentos rasgados	Vibrato contro-lado, glissandos, yodel sutil	Yodel perma-nente, voz rasgada (Gro-wling); Vibrato voluntario. Glissandos permanentes
Postura cor-poral	No se encon-tró video de esta graba-ción. En otros videos su movimiento corporal es leve pero significativo y acorde al ritmo.	Cuerpo dere-cho pero expresivo, manos en alto y acentos corporales rápidos y coherentes con el ritmo.	Cuerpo dere-cho, rostro poco expresi-vo, mirada triste y con-centrada	Torso dere-cho, Cabeza alta, cuello erguido	Baila mientras canta. Cuerpo inclinado como bailador. Cabeza alta, cuello er-guido cuando canta	Baila mientras canta. Cabeza erguida, manos y brazos en alto, expresi-vo-s, buscando protección divina
Emoción	Enérgica, alegre	Enérgica, alegre	Melancólica, triste	Mirada fija, seria, inex-presiva aparente-mente, pero con fuerza y convicción	Melódico y enérgico	Melódica y enérgica

Tabla 3. Análisis vocal.

Características vocales y musicales de los cantadores.

La forma del canto se desarrolla en estrofas octosilábicas, con muy pocas excepciones. Las rimas en las cuartetos se dan, por lo general, en los versos 2 y 4.

Los textos literarios o poéticos giran alrededor de la fiesta bullerenguera, evocando la celebración, el baile y el goce. Hacen referencia a los tamboreros, bailadores y cantadores, así como a sus maestros y a la naturaleza, incorporando dichos y refranes recurrentes en la cultura afrocolombiana (los cuales se replican en varios cantos). Por lo general, la melodía del pregón resuelve en una armonía de Séptima dominante (V7), mientras que el coro tiende a resolver en la tónica.

Los arpeggios, tanto ascendentes como descendentes, son muy frecuentes en la construcción melódica.

En las cantadoras más antiguas, que quizás han tenido menos contacto con las ciudades, las escalas modales (dórica, mixolidia) están más presentes.

Todos los cantantes usan la configuración twang, con excepción de la maestra Eustiquia, quien usa su voz natural y Mathieu Ruz, quien también la usa pero también recurre a cualidades del belting.

Las interjecciones, guapirreos y lereos, son imprescindibles para transmitir y compartir la alegría de sus tradiciones con la comunidad.

Todos tienen voz brillante o metálica.

Todos los y las cantadores son enérgicos, alegres, incluso la melancolía se expresa y se sana a través del bullerengue.

El bullerengue es una catarsis.

Conclusiones

El canto del bullerengue ha adquirido más relevancia dentro del género en las últimas décadas, pues antiguamente los cantadores debían ubicarse detrás de los tamboreros, mientras que hoy en día, los cantadores se ubican delante de los tamboreros en el escenario y al mismo nivel que los bailadores. También hay una evolución clara en la interpretación vocal y en el repertorio que las cantadoras han ido aportando en los últimos años. Mientras los más veteranos, como Ceferina Banquez y Sabina Escudero, usaban escalas y modos más cercanos a un lenguaje modal y pentatónico de una herencia africana, ahora los más jóvenes como Carolina y Mathieu usan un lenguaje musical más occidental con influencias de otros géneros populares como el vallenato, la cumbia, la salsa, el rock, entre otros.

El análisis basado en la evaluación funcional de diferentes voces representativas de la escena bullerenguera evidencia que no hay una sola manera de cantar bullerengue, pues tanto jóvenes como adultos

mayores lo cantan, aunque con cualidades vocales distintas. Mientras Etelvina Maldonado de 75 años, usaba el twang, la maestra Eustiquia Amaranto, a sus 95 años aún usa su voz natural y Mathieu Ruz, joven de 34 años usa una voz mixta de pecho.

En este género, más que una técnica específica para cantar, lo que prima es la personalidad del cantador o cantadora, la versatilidad para improvisar desde lo musical y lo literario, la habilidad para transmitir un mensaje propio, con confianza y contundencia. Mientras Mathieu Ruz homenajea a sus maestros a través de la mata de azahar de la India, flor preferida de su abuela, Sabina Escudero, con su gran habilidad para improvisar y comandar a su grupo de coristas, le reclama al hombre infiel. Eustiquia Amaranto, con su sagacidad y habilidad canta temas de la naturaleza con connotación y doble sentido sexual.

Cada cantador es único y diferente a los demás, por lo que no se puede imitar. Algunas voces con registro de pecho o mixto o twang; algunas con voces oscuras, otras brillantes, metálicas o rasgadas, Cada una de las voces analizadas tiene registros, timbres, cualidades y sonoridades distintas. Mientras la voz de Carolina Oliveros es rasgada e invoca a la madre poderosa para que proteja a su tamborero, la voz melancólica y triste de Ceferina Banquez clama para que su tamborero no la deje sola. Todas estas voces y sonoridades se expresan a través del bullerengue.

En el contexto del bullerengue, las voces de Ceferina y de Sabina se desarrollaron sin micrófono ni tecnologías del audio. Por esto, pudieron lograr esa fuerza y proyección en la voz y esa es la cualidad twang, característica de los cantos a campo abierto. Mathieu, Carolina, y Etelvina han sido influenciados por músicas populares tales como el bolero, la salsa y otras músicas latinoamericanas a través de la radio, los fonogramas y el cine. Estos diferentes estilos musicales generan ciertos patrones físicos cuya técnica vocal va desde una producción de una voz natural (voz hablada) hasta un registro mixto; tales técnicas son exigencias propias del estilo.

Etelvina es un gran referente para los jóvenes de ciudad porque grabó discos en estudios profesionales, acompañada de coros afinados bajo los parámetros de la música occidental, con armonías occidentales. Basta ver la diferencia con los coros de Sabina, donde las tonalidades fluctúan en una textura heterofónica, característica de los cantos de comunidad africanos. En cuanto a Eustiquia, su legado poético, su convicción y claridad en lo que dice, su sentido de la ironía, su creatividad y manera muy personal de expresarse son evidentes: “yo soy de sangrinidad bullerenguera, (...) “yo fui nacida, criada y vivida en Turbo” (E. Amaranto, comunicación personal, 15 de febrero de 2018). Esto hace de ella una mujer que aporta sabiduría y convicción a la comunidad

bullerenguera con su presencia de matrona. Muchos bullerengues están basados en refranes y motivos recurrentes propios de la cultura afrocolombiana. En consecuencia, es muy interesante encontrar originalidad en una cantadora como Ceferina Banquez, una mujer delicada, sensible, que supo expresar sus vivencias profundamente sinceras, poéticas y musicales. Ella deja un legado de cantos valientes que plasman las tristezas de su vida como mujer desplazada e ignorada también dentro del ámbito musical, cantos que cuentan la violencia vivida en su familia, y que seguramente servirán de inspiración y valor para las futuras generaciones. El pensamiento, la filosofía de vida del bullerengue y el compromiso de Mathieu es, sin duda, una inspiración para los jóvenes que quieren cantar este género.

A pesar de la diferencia en edades, procedencia de regiones urbanas o rurales, y técnicas o emisiones vocales diferentes, todos los cantadores de bullerengue expresan su conexión con la comunidad, con el sentirse parte de una familia que los escucha cuando expresan sus penas y sus alegrías y una comunidad que canta con ellos. Todos expresan una conexión con sus ancestros, con un sentido de libertad, de dignidad y orgullo de su raza y de su tradición. Es una práctica comunitaria que une a los niños con los adultos y con los más veteranos bailarines, cantadores y tamboreros.

El creciente interés del público y de los músicos hacia el bullerengue se evidencia también en el número de grupos de músicos del interior del país que participan en los festivales regionales. Desde el punto de vista vocal, el bullerengue es muy atractivo porque es una forma musical abierta para la improvisación; tanto la melodía como el texto pueden variar y cada cantador enriquece el género con su manera particular de ver el mundo, y con sus diversas influencias musicales, sin que se pierda la identidad del género musical. Se abren espacio cantadores como La Morena del Chicamocha o Smith Rivera. En el bullerengue convergen toda clase de expresiones y sentimientos, de lucha, de logros y fracasos, de tristezas, de esperanza. Este género da espacio a múltiples culturas y diversas visiones del mundo. El diálogo entre los músicos, la espontaneidad y la creatividad, cohesionados por el elemento rítmico hacen del bullerengue una forma musical que invita a muchos a hacer parte de ella. Como bien lo dice Mathieu Ruz, el bullerengue está pidiendo pista; quiere salir del territorio para que todo el mundo lo conozca (El Punto, 2023).

Referencias

- Arribas, R. (21 de enero de 2013). La herencia africana (4/8): la música cruza el Atlántico.
- JAZZITIS. <https://www.jazzitis.com/articulos/la-herencia-africana-48-la-musica-cruza-el-atlantico/>
- Bandcamp. (20 de enero de 2016). Sexteto Tabala - Reyes del son palenquero <https://palenquerecords.bandcamp.com/album/sexteto-tabala-reyes-del-son-palenquero>
- Bermúdez, E. (2002): Porro-sande-bunde: vestigios de un complejo ritual de África Occidental en la música de Colombia. Ensayos. Historia y Teoría del Arte, 7(7), 7-56.
- Cooke, P. (2001). Heterophony. En Grove Music Online. Recuperado el 23 de octubre de 2023, de <https://www.oxfordmusiconline.com/grove-music/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012945>.
- El Punto. (17 de septiembre de 2023). Entrevista a Mathieu Ruz Lobo. [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=8mgfWUVvVEM>
- Escuela Colombiana de Rehabilitación (2017). Memorias Evaluación Perceptual de la Voz: resignificando lo que hacemos. Jornada de teleconferencias nacionales celebración Día Mundial de la Voz. Revista Colombiana de Rehabilitación, 17(1), 52-57
- Ficwallmapu (20 de octubre de 2018). Ceferina Banquez - Entrevista Ficwallmapu. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=NPiRoy_hWYQ
- Franco, C. A. (1987) Bailes cantados de la costa Atlántica. Nueva Revista Colombiana de Folclor, 2, 55-72. https://drive.google.com/file/d/1y64amjkUBZrim_w9Th2-eBy7Tbo7kPMW/view
- García-Orozco, M. (2016). Petrona Martínez: la cantadora que alegra las penas. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- García-Orozco, M. (2019a). De música marginada a producto cultural de exportación: perspectiva histórica de Petrona Martínez y el bullerengue. Bullerengue. <https://www.bullerengue.com/perspectiva-historica>
- García-Orozco, M. (2019b). Elementos estructurales del bullerengue. Bullerengue. (<https://www.bullerengue.com/tutoriales>).
- Henao, L., Bayona, M., Bejarano, D., Herrera, K., Sturm, N. (s.f.) Carolina Oliveros. Los Herederos. <https://www.losherederos.org/inheritors/carolina-oliveros-es/>

Hurtado, L., Arcila, M.T., López, G.A. (2022). Bullerengue: aproximación a esta manifestación afrocolombiana desde los estudios del performance. *Memorias. Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe Colombiano*, 48, 170-199. <https://doi.org/10.14482/memor.48.909.882>

Locke, D. (2013). Call-and-response form in Ewe Agbadza songs: Subtle variety of a common practice. *Analytical Approaches to World Musics*, 3(1), 1-33. https://iftawm.org/journal/oldsite/articles/2014a/Locke_AAWM_Vol_3_1.pdf

Lovetri, Jean. (2024). Somatic Voicework™ The LoVetri Method Teachers' Association <https://somaticvoicework.com/jeanie-lovetri-bio/>

Manuel, P.L. (2010). Composition, authorship, and ownership in flamenco, past and present. *Ethnomusicology*, 54(1), 106-135.

Minsky, S. (2008). Cantadoras afro colombianas de bullerengue. Barranquilla: Editorial La Iguana Ciega.

Miñana, C. (21-25 de noviembre de 2010). Los problemas de la memoria musical en la conexión África - Colombia: el caso de las marimbas de la costa Pacífica colombo-ecuatoriana. *Memorias del saber hacer: XI Encuentro para la Promoción y Difusión del Patrimonio Inmaterial de Países Iberoamericanos* (pp. 24-48). Santa Cruz de Mompox, Colombia. Bogotá: Ministerio de Cultura.

NATS chat (13 de enero de 2019). Getting the twang of it. [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=KHjYrb04>

Ospina, M. (2019). El bullerengue colombiano entre el peinao y el despeluque: subjetividad, intersensibilidad y prácticas danzarias. Bogotá: Universidad Javeriana.

Pérez, M. (2012). El Bullerengue: la génesis de la música de la costa Caribe colombiana. Barranquilla: Universidad del Atlántico.

Rojas, J.S. (2012). "Me siento orgullosa de ser negra y que viva el bullerengue!": identidad étnica en una nación multicultural. El caso del Festival Nacional del Bullerengue en Puerto Escondido, Colombia. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 7 (2), 139-157.

Solano, V. (2016). Las músicas "tradicionales" afrocolombianas hoy. El caso de Las Alegres Ambulancias. En G. Maglia, L. Hernández (Eds.) *Memorias, saberes y redes de las culturas populares en América Latina* (pp. 211-221). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Francés de Estudios Andinos, Universidad Externado de Colombia.

Valbuena, D. (2022). El Bullerengue: Estética y Ontología. [Tesis de doctorado, Universidad Nacional de Educación a Distancia]. Repositorio Institucional - Universidad Nacional de Educación a Distancia.