



**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**

Facultad de Artes

**CANTADORAS DE VIDA: CANTO Y CUIDADO MATERNO-
INFANTIL DESDE LA PRÁCTICA BULLERENGUERA EN
URABÁ**

**INFORME DE LA REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA
OCTUBRE 2021**

Gerencia de Afrodescendientes
Secretaría de Inclusión Social y Familia
GOBERNACIÓN DE ANTIOQUIA



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
1. URABÁ COMO REGIÓN	4
1.1 CONSIDERACIONES DE SU UBICACIÓN GEOGRÁFICA.	4
2. HISTORIA DEL BULLERENGUE EN URABÁ.....	6
2.1 PRIMER MOMENTO: LLEGADA, ENRAIZAMIENTO Y EXPANSIÓN	6
2.3 TERCER MOMENTO: ÚLTIMAS DÉCADAS Y ESTADO ACTUAL DEL BULLERENGUE.....	10
3. CANTO BULLERENGUERO: ANÁLISIS MUSICAL Y LÍRICO	12
3.1. APROXIMACIONES DESCRIPTIVAS DE LOS PARÁMETROS ESTRUCTURALES DEL BULLERENGUE.....	12
3.2. ABORDAJES ANALÍTICOS MULTI-TEXTUALES (LÍRICO, ESCÉNICO, MUSICAL) DEL BULLERENGUE	16
4. EL BULLERENGUE, LA MUJER Y LO FEMENINO	21
PRINCIPALES CONCLUSIONES Y PERSPECTIVAS DE INVESTIGACIÓN.....	25
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	28

Introducción

El proyecto “Cantadoras de vida: canto y cuidado materno-infantil desde la práctica bullerenguera en Urabá” tiene como principal objetivo “Contribuir en la preservación de la tradición oral, cultural y ancestral afrodescendiente de la subregión de Urabá” a través de tres líneas de acción

1. Indagar sobre los investigadores, las temáticas y las tendencias relacionadas al canto bullerenguerero como práctica generadora de cuidado, estímulo y conexión entre madre – hijo/hija.
2. Identificar personajes clave, espacios y narrativas del canto bullerenguerero como práctica generadora de cuidado, estímulo y conexión entre madre – hijo/hija en los municipios de Turbo, Necoclí, San Juan de Urabá y Arboletes.
3. Generar estrategias para la apropiación de los hallazgos alrededor del canto bullerenguerero como práctica generadora de cuidado, estímulo y conexión entre madre – hijo/hija en los municipios de Turbo, Necoclí, San Juan de Urabá y Arboletes, y organizaciones para madres gestantes, lactantes y el cuidado de la primera infancia.

El presente documento es una revisión bibliográfica que se inscribe en el desarrollo de la primera línea de acción. El ejercicio de revisión bibliográfica permitió formular las primeras hipótesis de investigación a la luz de la evolución general de una disciplina en pleno crecimiento

1. Urabá como Región

Urabá como concepto posee particularidades complejas que no deben ser desconocidas en este, ni en ningún texto que le aborde, ya que se habla de una espacialidad que conjuga características biogeográficas, geopolíticas, imaginarios como zona geoestratégica y configuraciones culturales de distintas territorialidades, que están atravesadas por una construcción histórica que imprime diversos sentidos a esas realidades.

En este proyecto se tomará lo que corresponde a su comprensión como región geocultural, que ha albergado y es contexto socioespacial del bullerengue —este entendido como práctica sociocultural y expresión artística—, para reconocer en él la relación con el cuidado de la vida.

1.1 Consideraciones de su ubicación geográfica.

La espacialidad conocida como Urabá se localiza en la esquina noroccidental del continente suramericano, lo cual la sitúa simbólicamente como puerta de entrada al país y al continente. Su localización en términos ambientales la convierte en un corredor biológico de importancia mundial por su gran biodiversidad. Forma parte de dos sistemas ambientales que solo coinciden en este punto: la Gran Cuenca Solar del Caribe (altos niveles de fotosíntesis) y el Chocó Biogeográfico. Entre los aspectos geoestratégicos fundamentales de la región, se cuenta con aguas marítimas considerables en el litoral Caribe y acceso a las principales rutas marítimas y terrestres que han conectado el Pacífico con el Atlántico.

La región del Urabá está localizada en una zona tropical, de extraordinaria diversidad, riqueza natural y potencial productivo. Se reconocen cinco bioregiones, cada una con características especiales: el Golfo (ecosistemas costeros); el corredor biológico Baudó- Darién; la desembocadura del Río Atrato (ecosistema de

ríos, ciénagas y bosques tropicales); la Sabana Caribe; y Cuenca Río León y Serranía de Abibe (única cordillera intertropical del mundo).

En términos culturales, se ha constituido en una frontera interior, territorio de encuentros y desencuentros entre diversos grupos humanos. Su población actual es resultado de múltiples procesos de colonización y movilidad en diferentes momentos de la historia: migrantes costeños y sabaneros del Caribe, chocoanos del Pacífico, antioqueños y caldenses del interior andino del país, que se encuentran con pobladores ancestrales de las etnias Dule o Tule, Embera (dóbida y eyábida) y Zenú.

Sin embargo, las características y cualidades señaladas contrastan con los bajos índices de desarrollo social y las diversas problemáticas que vive la población de Urabá: a lo largo de su historia, se han presentado fuertes tensiones políticas y sociales fruto de intereses encontrados por la tenencia, propiedad y uso de la tierra y de los recursos naturales. Sumado a una histórica ausencia institucional que se ha regido tras un modelo de administración pública centralista, y cuyas intervenciones en lo social y lo político se han realizado desde una perspectiva colonial que ha favorecido la presencia de grupos armados y actores ilegales, protagonistas de un conflicto sostenido.

Por ello, la inequidad en la distribución de la riqueza, la falta de oportunidades para sus habitantes, así como los traumas sociales de las múltiples violencias que han afectado tanto al país como a la región del Urabá, son circunstancias que limitan el desarrollo humano y económico de sus pobladores, y amenazan directamente la riqueza de la región. Según el texto *Urabá un mar de oportunidades* (Echeverri, Ursini, Duque, 2003) “El 53.18% del Urabá antioqueño vive con necesidades básicas insatisfechas, un registro de 213.324 personas desplazadas y una tasa de homicidios de 46.2 por cada 100 mil habitantes” (p. 45).

El mismo estudio determinó que sería necesario invertir un billón de pesos en salud, educación, inclusión social, vivienda, servicios públicos, desarrollo agropecuario, turístico, y mejoras en infraestructura y energía, para poder equilibrar las condiciones de vida digna e inclusión de los habitantes, en relación con la riqueza económica que provee y con el potencial de desarrollo integral que tiene la región.

2. Historia del bullerengue en Urabá

Para iniciar este apartado, y como principal resultado de una aproximación crítica de la historiografía del bullerengue, es necesario aclarar que la documentación relacionada con esta práctica es escasa y fragmentaria ya que la práctica como tal no ha sido suficientemente registrada o documentada, tanto en los ejercicios de construcción de memoria histórica regional como local de cada municipio. Sin embargo, se realiza un acercamiento a un primer ejercicio de reconstrucción histórica en el *Inventario Participativo de Bullerengue en Urabá* (Arcila, Hurtado, Lopez, 2017) elaborado a partir de las memorias particulares y colectivas de la comunidad bullerenguera, con apoyo y contraste de bibliografía existente sobre la región.

En dicha reconstrucción histórica se puede rastrear la práctica del bullerengue desde su llegada por las costas de lo que hoy conocemos como el Urabá cordobés, desde mediados del siglo diecinueve hasta la actualidad. Para este fin, los autores del inventario definieron una periodización que se considera pertinente: un primer periodo de mediados del siglo XIX a mediados del siglo XX, un segundo período que abarca la segunda mitad del siglo XX, con énfasis en las décadas del 80 y 90; y un tercer período correspondiente a los primeros 20 años del siglo XXI.

2.1 Primer momento: llegada, enraizamiento y expansión

Se ubica la llegada del bullerengue a la zona costera de lo que hoy conocemos como San Juan de Urabá, Necoclí y Turbo, desde mediados del siglo XIX, a razón del flujo comercial que se estableció entre Quibdó y Cartagena desde el siglo XVIII,

en cuyo trayecto se realizaban paradas de descanso que comenzaron a formarse como pequeños asentamientos costeros. Uveros, Mulatos, Zapata, Cristo Rey, Los Córdoba, son algunos de aquellos poblados considerados núcleos de los principales linajes bullerengueros y canteras del bullerengue en Urabá (Arcila, et al. 2017, 17). De manera que las familias que poblaron el Urabá tienen su ancestro en Pasacaballos, Santa Ana, Barú y los alrededores de Cartagena; también en los pueblos conectados por el Canal del Dique y Montes de María.

Posteriormente, dos importantes oleadas migratorias trajeron nuevos pobladores, tanto de la zona insular, como de las sabanas de Bolívar: una, producto de la diáspora que generó la abolición legal de la esclavitud en 1851 en Colombia, y otra finalizando el siglo XIX, a raíz del auge comercial de productos de recolección para exportación como la tagua y la raicilla de ipecacuana, muy apetecidos en Inglaterra y Europa occidental.

Fue así como, a la par que las gentes nativas del gran Bolívar se esparcieron continente adentro por los ríos, se extendió también el bullerengue hacia el centro de Urabá. Micuro, Puebloquemao, Riogrande y Churidó, entre otros poblados interioranos y ribereños figuran en los relatos y las memorias de los bullerengueros mayores.

Debe aclararse que antes de llegar los colonos caribeños, los habitantes ancestrales de este territorio eran la etnia Tule o Dule, que desde siglos atrás se disputaba el control del mismo con los Embera o Eberá, grupos trashumantes que venían desde el Pacífico.

Cabe revisar el caso de Turbo, que escapa a esta historia oficial de poblamiento, pues circula una versión según la cual Chucunate, otra importante cantera bullerenguera, existía como palenque desde décadas anteriores a esas primeras oleadas migratorias del Gran Bolívar, posiblemente formada por pueblos cimarrones de las minas del Chocó. Hacia 1839 comenzó a gestarse un caserío en la bahía Pisisí, alrededor de los controles aduaneros requeridos por las dinámicas comerciales con el Atrato, y lo que se denominó por ese entonces distrito parroquial

de Turbo se fue configurando con habitantes del Chocó, Panamá y Cartagena, asentados a lo largo del caño Chucunate. En este contexto donde se practicaba la pesca, la extracción de caucho y tagua con fines comerciales y la siembra de pancoger, la población practicaba bullerengue de forma libre y espontánea, asociada sobre todo a festejos familiares y celebraciones religiosas.(Op cit.,18)

Por lo menos hasta mediados del siglo XX el bullerengue practicado en Urabá se mantuvo muy cercano a las tradiciones y costumbres que portaban los inmigrantes caribeños. Aquellas fiestas que duraban varios días y noches, que se desplazaban de una población a otra festejando, que no requerían de una agrupación establecida, de un director y mucho menos de un uniforme; solo contaban con una figura líder en cada poblado quien convocaba y organizaba lo necesario para la festividad, y que, según los relatos, siempre era una mujer. El bullerengue hacía parte de la vida cotidiana y se sostenía a sí mismo, ya que incluso el suministro de alimentos o el abastecimiento de licor iba por cuenta de los vecinos, u otros pobladores que no hacían el bullerengue pero lo disfrutaban.

Llegando a la mitad del siglo XX, una serie de factores sociales y políticos dificultaron la práctica y la transmisión del bullerengue a las siguientes generaciones, por lo menos durante 20 años. Se reconoce la afectación a la práctica por la violencia política desatada con el asesinato de J. E. Gaitán en 1948, que restringió todas las actividades callejeras; sumado a esto, el bullerengue desaparece como expresión popular asociada a las festividades religiosas, dada la transformación de las relaciones de la iglesia católica con las expresiones culturales que se sitúan desde visiones y posturas “civilizadoras”, por último; la aparición de la radio, los equipos de sonido y otras formas de entretenimiento asociados con la llegada de la energía eléctrica al Caribe, afectaron la transmisión del bullerengue como práctica cultural y ancestral (op. cit. 2017, 76).

En relación a la influencia de la iglesia católica en este silenciamiento del bullerengue, la historia de Urabá muestra varios momentos de encuentro colonial, impositivo y aculturador a través de la doctrina religiosa, por parte de la iglesia

católica hacia los habitantes que ocupaban la región. Especialmente desde 1905 con la anexión del territorio a Antioquia, la Iglesia católica intensificó sus esfuerzos por cambiar las costumbres de los grupos a través de sus misiones como proyecto civilizatorio, lo que en palabras de Steiner sería el proceso de *antioqueñización de Urabá entre 1900-1960* (en Esguerra, 2000).

En la década de 1930, durante la presencia de la Prefectura apostólica de Urabá, el segundo prefecto apostólico Fray Severino de Santa Teresa, realizó nueve años de trabajo de campo, siendo pionero en la transcripción de cantos afrocolombianos. Este trabajo de campo lo editó para un concurso de la Academia Colombiana de la Lengua hecho en 1939 en el que presentó “El cancionero poético-musical de Urabá-Chocó” con 330 canciones transcritas (Salgado, 2017).

Todos estos factores generaron el reemplazo de unas costumbres por otras, la transformación de formas de relación social y con el territorio, y tras ello, la muerte de una generación de bullerengueros sin la posibilidad de un relevo generacional adecuado y decidido. En consecuencia, se vivió un decaimiento del bullerengue entre la década de los 60 hasta los años 80, donde una iniciativa del gobierno central intentó revertir esa crisis mediante la creación de los festivales de bullerengue.

2.2 Segundo momento: revival de la manifestación

Para fines de los años 80 y comienzos de la década del 90, se presentaron tres situaciones que marcaron el desarrollo del bullerengue que se practica en la actualidad. La creación de los festivales de bullerengue hasta hoy vigentes, es el inicio de una serie de acciones de salvamento y promoción de la práctica que podemos agrupar en un fenómeno propuesto por Rojas (2013) como la *institucionalización* del bullerengue, que conjuga la formalización de lo que anteriormente era una estructura social en agrupaciones, la creación de semilleros, y la transformación de los espacios y tiempos de producción, práctica y transmisión-aprendizaje del bullerengue, cada vez más circunscritos sólo a los días del festival, o los procesos formativos de las casas de la cultura municipales.

Si bien los festivales lograron revivir el interés por el bullerengue en la región Caribe, e incluso expandieron su resonancia hasta el interior del país, que volcó su mirada a lo que llamaron culturas regionales, también abrieron un camino de grandes cambios. El primero y más significativo fue la separación entre ejecutantes y público, lo cual en pocos años ha llevado a los grupos a hacer bullerengue para ser vistos, no para su propio disfrute ni para el goce colectivo, a lo que se suma el sentido de competición (Arcila, et al. 2017, 78).

No se amplía en este apartado lo referido a los cambios formales, pero sí se hace énfasis en que los reglamentos impuestos por los jurados calificadores y las juntas organizadoras para otorgar los premios terminaron produciendo cierta uniformidad y disminuyendo la riqueza de estilos de ejecución que caracterizaba al bullerengue en la región.

Por otra parte, la creación de semilleros infantiles y juveniles de bullerengue contribuyen a que esta manifestación ya no sea asociada solamente a “reuniones de viejos” y ha permitido hasta hoy procesos de activación que no serían posibles únicamente a través de la transmisión en el seno familiar.

Un tercer factor contextual es la nueva agudización de la violencia política en Urabá, primero producto de la acción de los grupos guerrilleros y luego por la confrontación entre guerrillas y paramilitares, lo que generó nuevos desplazamientos, desterritorialización y cuya presencia influye visiblemente en las recientes configuraciones estéticas y prácticas de sociabilidad.

2.3 Tercer momento: últimas décadas y estado actual del bullerengue

A partir de la década del 2000, la incursión del bullerengue en la industria discográfica y otros circuitos de producción traen consigo un giro significativo en la manera como se vive el bullerengue (Op cit., 79-80), más como producto artístico que como expresión cultural ligada a grupos sociales y a un territorio específico. El surgimiento de nuevos canales de distribución masiva han generado nuevas formas de expansión geográfica y transformado no solo su alcance en los territorios

tradicionalmente bullerengueros, sino la posibilidad de transmisión en territorios apartados de la región Caribe.

Siendo este punto aún un tema de controversia como otros que rodean al bullerengue, no se han tenido en cuenta las implicaciones y cambios que provocan las formas aceleradas como se difunde y aprende su componente musical, sin la vivencia o integración de su componente danzado y de la fiesta como principales andamiajes simbólicos para su cabal comprensión.

Por último, cabría agregar que Urabá comporta unas dinámicas de vitalidad, movilidad entre grupos y reapropiaciones de las maneras como era practicado el bullerengue, que van desde las presentaciones de las agrupaciones en distintos escenarios y eventos culturales, hasta la reapropiación de las ruedas callejeras y espontáneas.

Resulta innegable que el bullerengue que se hace hoy en día en Urabá está distante del que trajeron consigo los migrantes del siglo XIX y primeras décadas del XX. Diferente, incluso, del que se hace hoy en día en territorios ancestrales del bullerengue, como María La Baja o Palenque de San Basilio. El bullerengue en Urabá ha difuminado su función ritual inicial, ha dejado atrás su carácter fúnebre o de rito de paso, para dar paso a la fiesta y la celebración de la vida. De igual forma, cabe anotar que los límites entre la fiesta y la ritualidad nunca fueron precisos, pues ambos son formas de sociabilidad que tienen efectos en la capacidad de transmisión y perdurabilidad de la manifestación.

Para el proyecto en curso, *Cantadoras de vida*, es primordial este marco histórico del bullerengue para ubicar no solo sus prácticas en una perspectiva regional sino ampliar las preguntas y las búsquedas a posibles hallazgos, cruce de datos y generación de nueva información en el campo a partir de ventanas que se abren en la revisión de fuentes.

3. Canto Bullerengero: Análisis Musical y Lírico

Los artículos, libros y trabajos de investigación de carácter teórico o técnico, y enfocados en los aspectos disciplinares (danza, música, canto, lírica, narrativa.) se han clasificado en dos grandes categorías. Por un lado, aquellos que por su temática, dimensiones o propósito tienen un carácter más bien general o descriptivo, y por otro lado, los que profundizan en estos aspectos, pero que dan lugar a un análisis multitextual, entendiendo éste como el discurso del baile cantado en general, y del bullerengue en particular, ya que se da un entramado, un “tejido” en el que se articulan los textos musicales, dancísticos, escénicos, líricos y corporales.

3.1. Aproximaciones Descriptivas de los Parámetros Estructurales del Bullerengue

En la bibliografía que se enmarca en esta categoría hay una tendencia evidente a intentar explicar los aspectos gramaticales, instrumentales y formales del bullerengue desde visiones musicológicas y etnomusicológicas. En este abordaje se pueden encontrar principalmente proyectos de grado de programas de pregrado y unos pocos de posgrado de universidades como Universidad Nacional, Universidad Javierana, Universidad del Atlántico, Universidad del Bosque y Universidad de Antioquia.

Desde este panorama se pueden referenciar los siguientes trabajos.

Los Elementos Estructurales del Bullerengue de Petrona Martínez (García 2016). Este trabajo describe los componentes rítmicos del ensamble de percusión y luego explica en canciones de Petrona, cómo funciona la constitución de sus melodías y ostinatos de los coros. A través de transcripciones explica rítmicamente los distintos aires del bullerengue. Luego analiza dos bullerengues en su estructura rítmica y formal: frases, períodos, diseño melódico (inicio-clímax y desenlace).

Inventario Participativo del Bullerengue en Urabá (Grupo de Investigación Músicas Regionales de la Universidad de Antioquia-ICPA 2018). Este es un trabajo bastante

amplio que aborda temáticas como aspectos socioespaciales, la reconstrucción histórica del bullerengue en Urabá (ver supra), y las características socioculturales, entre otros. El capítulo “Descripción de la Manifestación” plantea unas características musicales que abarcan el conjunto instrumental, los géneros: repertorios-creación, cantos-melodía, lo rítmico-percusivo, la estructura formal. En lo dancístico plantean las bases del baile abordando su estructura, códigos corporales y bailadores.

Análisis Comparativo del Bullerengue y la Rumba Cubana y su Aplicación en la Creación de una Pieza Musical (Simarra, 2017). El trabajo compara los dos géneros y analiza su configuración instrumental, estructura gramatical y formal, con el propósito de encontrar similitudes y aplicar estos conocimientos en la creación de una pieza nueva. Del análisis comparativo surgieron los elementos para crear una pieza musical que integra las dos tradiciones.

Interpretación de dos Composiciones para Guitarra Eléctrica Solista: Bambuco-Jazz y Bullerengue-Funk (Giraldo 2018). El trabajo busca fusionar elementos del bambuco y del bullerengue con algunos elementos del jazz y del funk. Se analizan los componentes melódicos, rítmicos y armónicos de cada género. A Partir de los insumos obtenidos se realiza una propuesta compositiva inédita plasmada en dos obras para guitarra eléctrica solista.

Rompelo en otro lado: dos lenguajes del tambor Bullerenguero y su transferencia al contexto contemporáneo de la batería (Huertas, 2019). El proyecto busca acoplar la batería al bullerengue. El trabajo analiza los elementos específicos de dos referentes tamboleros: Emilsen Pacheco y Paulino Salgado (Batata). A partir de este análisis se crearon dos composiciones y un arreglo, con formatos distintos para dejar evidencia de las diferentes posibilidades que tiene el Bullerengue de entrar a un contexto en la modernidad, como lo hace la cumbia y otras músicas colombianas más exploradas.

Composición de una Pieza de Bullerengue Tomando Elementos Estilísticos del Black Góspel (Martínez, 2020). El trabajo tiene como objetivo la composición de un bullerengue desde la visión académica occidental colombiano con elementos estilísticos del black góspel afronorteamericano. Se plantea una caracterización estilística general de bullerengue y sus tres aires representativos: sentao (sentado), la chalupa y el fandango de lengua. Se realiza un análisis musical de cada género (bullerengue y black gospel) y se crea la composición a partir de los elementos encontrados en los análisis previos. En cuanto al bullerengue específicamente, se describen aspectos relacionados con los instrumentos, la descripción rítmica de los tres aires, y las armonías usadas (I -V y a veces IV).

Adaptación para Cuarteto de Trombones con Ritmos pertenecientes a los Bailes Cantados de la Región de los Montes de María como Material de Apoyo Pedagógico en la Facultad de Bellas Artes (Rivera, 2019). Ante la ausencia de repertorio escrito de bailes cantados para trombón de vara, el trabajo busca responder los siguientes interrogantes ¿Cómo desarrollar una adaptación de los bailes cantados de la región de los Montes de María para cuarteto de trombones en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico? ¿Cómo abordar la interpretación melódica de los bailes cantados en el trombón? ¿Cuál sería el impacto que generaría una adaptación de los bailes cantados de los Montes de María para cuarteto de trombones en la Facultad de Bellas Artes? Además de explicar los diferentes ritmos del bullerengue entre otros bailes cantados, se realizaron las adaptaciones para cuarteto de trombones con ritmos pertenecientes a los bailes cantados de la región de los Montes de María tomando como referencia los elementos relacionados a la música como el estilo y la composición.

Exploración del Bullerengue en la Batería (Muñoz, 2019). El trabajo busca comprender el lenguaje de los ritmos propios de la tradición cultural y musical bullerenguera para aplicar estos conocimientos en la interpretación de la batería. Se transcriben y se explican los patrones básicos de los diferentes ritmos del bullerengue y se traducen al lenguaje de la batería tanto en formato tradicional como extendido o ampliado.

“Dinámicas Contemporáneas del Bullerengue en Urabá”.(Rodríguez, 2020). Aunque su problemática principal es la coyuntura del bullerengue en su transición hacia una academización e industrialización, el proyecto describe también los formatos instrumentales, la estructura formal y rítmica del bullerengue.

Aproximaciones compositivas desde ritmos de gaita y bullerengue (Pardo, 2018). El proyecto busca adaptar nuevos instrumentos a los formatos tradicionales de gaita y bullerengue. Se analizan melódica, armónica, rítmica y tímbricamente el repertorio seleccionado. Como resultado surgieron tres composiciones originales y tres arreglos de canciones tradicionales.

Los trabajos que se acaban de relacionar han aportado descripciones y caracterizaciones generales (y en algunos casos específicas) de los principales componentes musicales (estructura formal, configuración ritmomelódica, estructura armónica, variantes del género, construcción de instrumentos, organología) y dancísticos (la temática y estilo del baile, etc) del bullerengue, con un léxico que inserta los nombres coloquiales de los instrumentos y sus componentes musicales básicos en las lógicas de la “música académica” europea. Estas investigaciones son entonces ejercicios valiosos de teorización que han aclarado aspectos muy relevantes del bullerengue que se resumen a continuación:

- Configuración vocal e instrumental. La sección vocal comprende el coro y el solista (la cantadora o cantador). La sección instrumental está compuesta por instrumentos de percusión tradicional: tambores (alegre y llamador), tablillas o palmas, totuma, y en ocasiones maraca y guache.
- Estructura formal. En su estructura formal el bullerengue tiene una forma responsorial en la que el solista (el cantador o la cantadora) inicia exponiendo el tema, que con frecuencia es el estribillo que hace el coro los coristas.
- Configuración ritmo melódica. Las melodías corresponden a frases cortas, reiterativas, esencialmente anacrúsicas y sincopadas, sobre todo en la parte del solista. El coro habitualmente repite el diseño expuesto inicialmente por el solista o uno derivado del mismo.

- La melodía. La direccionalidad de la melodía está marcada por el movimiento de reposo – tensión – reposo, en tonalidad menor (la mayoría) y tonalidad mayor (un número significativo de obras); pero también es posible encontrar algunas obras modales. Su rango melódico en promedio es de una octava y puede llegar hasta una décima, tiene una textura monofónica cantada en forma responsorial. Los contornos melódicos más comunes son de una nota superior que se repite y las inferiores cambian, otra forma es subir por grado conjunto o algunos saltos y baja de igual forma como especie de arco.
- Armonía. El repertorio del bullerengue está principalmente en el sistema tonal, modo menor, posee una armonía básica de tónica y dominante, (i – V). El estribillo tiene una duración entre dos y ocho compases.
- Los tres aires: el sentao se escribe a compás a cuatro cuartos, unidad de compás la redonda y unidad de tiempo la negra. La chalupa por ser más rápida se escribe a compás partido. El fandango es seis octavos con unidad de compás de blanca con puntillo y unidad de pulso la corchea.

3.2. Abordajes Analíticos Multi-textuales (Lírico, escénico, musical) del Bullerengue

De esta segunda categoría emergen aquellos documentos que parten de esta tarea analítica y llevan a cabo una interpretación y una inserción transdisciplinar en espacios conceptuales más amplios, como la antropología cultural, la estética o la narratología. A continuación se presenta una caracterización de algunos de los documentos analíticos más relevantes:

CÓRDOBA ASPRILLA, FEBE MERAB. Vida y obra de la cantadora Eustiquia Amaranto Santana, "La Justa", como contribución a la recuperación y archivo del patrimonio cultural del Caribe colombiano. Trabajo de grado en Licenciatura en Música. Universidad del Atlántico. Barranquilla, 2019,

Este trabajo de grado plantea una aproximación a la obra de la cantadora Eustiquia Amaranto Santana desde un análisis ontológico y multitextual del bullerengue. Con un marco teórico multidisciplinar que le confiere un carácter diverso (entre lo filosófico, lo didáctico y lo musicológico), "lleva a cabo un estudio de la trayectoria

vital de la cantadora vinculado con su producción artística, lo cual constituirá un planteamiento global como punto de partida para un análisis musical y lírico de las obras seleccionadas” (Córdoba, 2019).

En el documento se propone una metodología de análisis musical y lírico basada en los distintos niveles intratextuales (timbre, ritmo, melodía y armonía para lo musical; niveles fónico, semántico, morfosintáctico y pragmático para lo lírico), el cual es “articulado con los aspectos históricos y contextuales de la cantadora, y conceptualizado en la tradición creadora en que se inserta” (Córdoba, 2019).

Tomando como referencia la teoría de la literatura del Formalismo ruso (Todorov, 1978), explora los distintos grados de transtextualidad del discurso del bullerengue.

Este trabajo es complementado por el cortometraje documental titulado Yo soy así: Eustiquia Amaranto, que contempla los aspectos biográficos y contextuales de la cantadora.

FLÓREZ FORERO, NUBIA. El fandango espacio de resistencia, creación y libertad. En: Música oral del sur N° 12, Pág 387-402. Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2015.

Este artículo, trata el complejo de los bailes cantados o “fandangos de lenguas” como matriz cultural, como espacio de generación y de resistencia, “resultado de un intenso intercambio cultural que fue propiciado por el encuentro de las diferentes culturas en América, las culturas originarias, las culturas africanas esclavizadas y las culturas de los colonizadores” (Flórez, 2015).

Se analizan los modos de hibridación a nivel lírico y escénico, situando algunos rasgos estructurales (la forma de rueda, por ejemplo) en un contexto antropológico y sociológico.

LIST, GEORGE. La influencia africana en la rítmica y la métrica de la canción y la música folclórica de la costa. En: Huellas, N° 20. Pág. 27-32. Barranquilla: Uninorte. Agosto 1987.

List analiza en este artículo la presencia en la música tradicional del Caribe colombiano de elementos rítmicos procedentes de diferentes complejos estéticos del folclor africano y europeo. La dimensión multitextual del documento acontece en la relación métrica-silábica-rítmica entre el aspecto lírico y el musical.

Sin embargo, en ocasiones pierde rigor, ya que algunas de las afirmaciones realizadas o de las conclusiones obtenidas parten de supuestos en cierta medida arbitrarios o inexactos, lo cual no es óbice para el reconocimiento de la relevancia de este autor y su cuerpo investigativo.

OSPINA ESPITIA, MARTHA ESPERANZA. El bullerengue colombiano entre el peinao y el despeluque: Subjetividad, intersensibilidad y prácticas danzarias. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, 2019.

Este libro aborda el baile del bullerengue proponiendo el cuerpo como espacio de subjetividad, de creación estética y de construcción política. A partir de una contextualización multidisciplinar (abarcando lo histórico, lo sociopolítico y lo filosófico), “indaga por los intercambios sensibles y las subjetividades generados en el bullerengue, cuya práctica se ejerce, se tensiona y se debate entre el peinao (arriba de tarima, la puesta en escena) y el despeluque (abajo de tarima, en la vida cotidiana y ritual)” (Ospina, 2019).

ROA APARICIO , NATALIA. No tengo corazón, traigo un tambor: Hacia una poética de resistencia en los cantos de bullerengue del Caribe colombiano. Trabajo de Grado para optar al título de Profesional en Estudios Literarios. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, 2014.

El documento constituye una aproximación al bullerengue como realidad multitextual, atendiendo a tres dimensiones: la oral (textual), la rítmica y la “corporal”: “...estas tres dimensiones componen el puente enlazador entre el texto y el cuerpo (teniendo en cuenta que el bullerengue es un baile también), puente cuyas bisagras son compuestas por el ritmo” (Roa, 2014).

TRAPERO, MAXIMILIANO. Entre la tradición y la improvisación: la décima, un nuevo género poético oral en el mundo hispánico. En Actas de la conferencia internacional “Avances en el estudio de la literatura oral”. Universidad de Belgrado, Departamento de Filología Hispánica. Noviembre de 2006.

Este artículo, pese a no tratar específicamente el bullerengue, resulta conveniente en esta revisión por cuanto explora las distintas formas de transformación en los textos musicales y líricos de la literatura oral hispánica, particularizando en el género de la décima. En ese sentido, da cuenta de los criterios constructivos de los textos improvisatorios y la transmisión de los mismos.

En él se establece una clasificación de las distintas variantes líricas generadas a partir de la transmisión oral y la inserción de estas en la tradición lírica y narrativa: “tradicional es la forma estrófica en que se improvisa, propia y peculiar de cada lugar; tradición es también el género folclórico con que se canta, y los períodos musicales en que se organiza el poema cantado, y los instrumentos musicales con que se acompaña, y las agrupaciones estructurales de las unidades estróficas; y a la tradición pertenece asimismo el lenguaje formulario que el poeta usa de continuo; hasta su estilo personal está forjado como fruto de una tradición específica “ (Trapero, 2006)

VALBUENA MARTÓN, DIEGO ÁNGEL. Estética y hermenéutica del discurso escénico y narrativo. Ontología del bullerengue. Tesis doctoral en proceso. UNED. Madrid, 2021.

Esta tesis doctoral, que se encuentra en proceso de presentación, “plantea un acercamiento hermenéutico al mencionado fenómeno estético [discurso escénico-narrativo] a través de la música y las relaciones de autonomía y heteronomía intertextual, tomando como objeto de estudio el bullerengue, un género de los “bailes cantados”, manifestación cultural de carácter fundamentalmente afrodescendiente, tradicional de la costa Caribe colombiana” (Valbuena, 2021).

Estructurado según la teoría de Estratos de Nicolai Hartmann (Hartmann, 1964), trabaja los planos ontológico, epistemológico y axiológico de la experiencia estética en relación con el bullerengue partiendo de un marco teórico multidisciplinar que contempla la estética, la neohermenéutica, la antropología cultural, la antropología lingüística y la narratología.

4. El Bullerengue, la mujer y lo femenino

La herencia musical de sus ancestras: mujeres mayores, matriarcales, protectoras de la familia y sus comunidades, preservadoras del saber ancestral, conocedoras de la historia oral, la vegetación local y sus propiedades medicinales.

(Chaco, 2019, como se citó en Cifuentes, 2019, p. 7).

Relacionadas con las plantas medicinales, la curandería, las cocinas, los cultivos de la tierra, las músicas populares y las agrupaciones festivas, se ha llegado a identificar a las mujeres del Bullerengue. Próximas a las fiestas y celebraciones religiosas de los pueblos; seres que hacen de su saber un cantar. Cantan. Cantan y bailan, y también convocan a otras y otros. Son plurales. Se convierten en narradoras de las vivencias en su suerte de andariegas; o como dice Muñóz:

... trashumantes y [noticiosas] de lugares dispersos en geografías e historias, que se cuentan en cantos de la vida cotidiana en la expresión de creación colectiva de sello oral y [voz] líder (...), imprescindible en el oficio de la palabra encantada y cantada expone[n] los acontecimientos comunales. (2020, p. 9).

Sus cualidades alrededor del bullerengue obran orgánicamente desde el tránsito que va de lo común y cotidiano a lo excepcional: del movimiento corporal que se baila y la narrativa que se canta. Entre vecinas, amigas, abuelas, tías, hijas y extensas vinculaciones, se emparentan para aprender “ha oído”, escuchando, asistiendo al llamado de la práctica; como lo evidencia la cantadora Petrona Martínez (1998):

... canté [en la fiesta del pueblo] Palo Grande, un bullerengue, que se lo oía cantar mucho a mi abuela, que lo grabó la difunta Irene Martínez, pero yo lo conocía de boca de mi abuela cuando era niña, de mi abuela y de mi bisabuela (...). (Como se citó en Ortiz, 1998, p.75).

Las mujeres participan por temporadas en los bullerengues, lo hacen a través de *ruedas* o bailes, encontrándose con las casas (familias) o grupos bullerengueros de “redes micro-sociales” (Arcila, López y Hurtado, 2017, p. 51), asistiendo a parques, calles, patios o plazas públicas, donde celebran o conmemoran episodios importantes de la vida. Ellas, con igual participación de hombres, pueden estar muy cerca a la práctica o permanecer aisladas y hasta anónimas en este quehacer que se expresa en festivales, fiestas, encuentros, celebraciones especiales (cumpleaños, nacimientos, entre otros), espacios de diversión, ejercicios de creación, ceremonias y conmemoraciones religiosas (velorios, aniversarios de fallecimientos y otros rituales):

... un fenómeno reciente permite hablar del resurgimiento de las ruedas en los espacios públicos y abiertos de los parques y plazas de algunas localidades de Urabá, donde (...) se dan cita para tocar, cantar y bailar bullerengue. Para los portadores la diferencia entre la rueda y el festival es clara: el uno es competencia, el otro es compartir (...) la rueda es goce y diversión, la tarima es espectáculo y exhibición (...). (Arcila, López y Hurtado, 2017, p. 79).

Hablar de la cercanía o anonimato de las mujeres en el Bullerengue, se asocia a su experiencia como “... personajes que viven el bullerengue como una tradición, y que nunca habían grabado ni actuado en conciertos o festivales.” (Cifuentes, 2019, p. 2). A parte de distar o no, de escenarios artísticos, se trata de una relación vital intermitente, de idas y vueltas a este mundo expresivo y de memorias, que se cruza y llega a transar con labores domésticas, atenciones familiares, estudios, actividades económicas, procesos comunitarios y de liderazgos, entre otros. Es una práctica que promueve el goce y la felicidad, comparable con la filosofía del hedonismo,¹ vinculada a placeres por habitar un estilo de vida –el bullerengueero–:

¹ Vinculado al alcance del placer y la felicidad, entendidas como (desde los planteamientos de Epicuro) algo que “no es únicamente el gozo de los apetitos carnales, sino sobre todo una ausencia de dolor corporal y anímico, un disfrute tranquilo de una existencia sin turbaciones... El placer supone la vivencia total del ser humano en el instante, pues la vida, como se ha visto, no es sino la vivencia presente, y esa vivencia se hace

... por darle gusto a la garganta, porque así es el espíritu de la población, porque les da fuerza para soportar la adversidad, por divertirse y “porque ajá”, como dice la gente, salen a la palestra y exhiben con cadencia, picardía y sabrosura, la herencia musical atada a sus antepasados. (Cifuentes, 2019, p. 3).

Hasta finales del siglo XX, las mujeres y su relación con el bullerengue estuvo mediada preponderantemente por el cúmulo de experiencias y la adentrada edad que lo evidenciaba. Se trató de conexiones y encuentros oficiales o no, de autoridades mayores, populares, asociadas con oficios comunitarios como parteras, yerbateras, lavanderas, cocineras, rezanderas y otros de notable pericia.

... las personas de mayor jerarquía usualmente son hombres o mujeres de la tercera edad. Para el caso del bullerengue, la figura de la cantadora es central: mujeres mayores, matronas, quienes son las que llevan la voz líder y en torno a las cuales gira la manifestación. (Ochoa y Gómez, 2019, p. 137).

Entrando al siglo XXI, con más de diez años de creación de los festivales nacionales de bullerengue en los pueblos de Puerto Escondido, María la Baja y Necoclí, tras la aparición de otros escenarios con enfoque artístico para la exposición de esta práctica, emergen participantes y líderes en la escena popular y oficial del bullerengue; tal es el caso de mujeres jóvenes, entusiastas y practicantes del canto, baile e incluso, como diría Silva (2017), aprendices del controversial toque del tambor de mujeres. Es el tiempo del liderazgo de los jóvenes; “(...) quienes están nutriendo los grupos y el bullerengue en Urabá [y otros territorios], signo de la vitalidad que experimenta esta expresión festiva y artístico-musical. (Arcila, López y Hurtado, 2017, p., 52).

Al paso de estos acontecimientos se evidencia el liderazgo cual signo de relevo generacional, que es alentado por la apertura tecnológica que da acceso a los registros y creaciones bullerengueras (pasadas y presentes), acortando las distancias entre territorios como los Montes de María y Urabá, Turbo y Bogotá

plena en la medida en que el ser humano consigue su bien-estar, su presencialidad total ante sí mismo sin preocupaciones, sin penas.” (Ortíz, p. 21).

Colombia y Panamá: para hablar, seguir de cerca, compartir y exponer las diversas maneras de pensamiento, creación y convivencia bullerenguera.

La presencia de la mujer y la idea de lo femenino que vibra en el bullerengue, empezó con la mitificación de la práctica como un lugar de prominente presencia de mujeres: entre rituales de fertilidad, de paso y transición social; como encuentro de mujeres con sabiduría popular, que se expresan entre la vida y la muerte y que ostenta un lugar de libertades, liderazgos y permisos expresivos legitimados por una sociedad. Estas mujeres y la desbordada fuerza femenina, a las que acompañan los hombres, tienen acceso a las narrativas del colectivo social de un lugar, y parten de su mismidad para presentar las voces de un pueblo a través del relato propio, como altavoces y pregoneras de las historias en el devenir de la existencia, a través de bailes canta'os y ruedas festivo-comunitarias, que a su vez "(...) constituye una práctica memoriosa... que, en los cuerpos y las voces de las mujeres, potencia las experiencias de resistencia al interior de una comunidad política (...). (Zapata, 2017, p. 40).

En tiempos recientes, mujeres y formas en que se expresa lo femenino, se proyectan desde la espectacularización, investigación y uso aplicado de la manifestación bullerenguera. El baile, canto y suma de significados conectados a la cotidianidad política, económica, social y cultural, se entrelazan no solo con eventos socio-familiares, afectivos, espirituales y de la fiesta tradicional; también con la escena artística de festivales y otros espacios de exposición, con ejercicios de intervención social, procesos educativos, gestión cultural y búsquedas en investigación + creación.

Hasta aquí, la mujer en el bullerengue se expresa como lideresa juvenil y cultural, cuidadora de las infancias, multiplicadora de saberes ancestrales, académica e investigadora + creadora.

Mientras tanto, las sospechas de lo femenino en el bullerengue, que van más allá de cuerpos, lógicas e ideas convencionales del "ser mujer", se empieza a expresar en hombres. Así lo observan Arcila, López y Hurtado, (2021, p., 16) al hablar de la "(...) fuerte presencia de energía femenina expresada en el diseño del

movimiento (...) que en últimos años se ha visto también habitando el cuerpo del hombre (...)” en bailes bullerengueros. A lo que se suma: “(...) gran cantidad de jóvenes homosexuales [que] han empezado a integrar las agrupaciones y, en la mayoría de los casos, cumplen roles de liderazgo o lugares sobresalientes.” (Arcila, López y Hurtado, 2021, p., 16).

Este fenómeno tendrá que explorarse a profundidad, cruzando teorías sobre “nuevas masculinidades”, “disidencias sexuales y de género”, entre otras, que permitan comprender las formas en que se afirman, habitan, lideran y promueven sus existencias estos sujetos, desde el quehacer bullerengüero contemporáneo, en donde toman fuerza hipótesis como que (...) en el bullerengue los hombres homosexuales tienen una posibilidad amplia de explorar su femenino, ya sea en el baile, o en la construcción de relaciones con los demás integrantes. (Arcila, López y Hurtado, 2021, p., 16); siendo notable esto, con ejemplos como el del destacado cantador de la nueva escena bullerengüera, Mathieu Ruz Lubo, quien fue nombrado por un medio comunicación como “la voz masculina... que encarna a una cantadora (...) dentro de su figura masculina una voz de cantadora lo posee.” (Uribe, 2021, p. 1), a partir de su disruptivo ejercicio como cantador, en ese y diversos escenarios, que vale la pena analizar, como referencia de estas transformaciones bullerengüeras.

Principales conclusiones y perspectivas de investigación

Tras haber efectuado un recorrido crítico por la bibliografía asociada al bullerengue de Urabá, es necesario aclarar varios aspectos. Siendo el primero y más relevante desde una perspectiva historiográfica, la escasez de fuentes publicadas, y de cierta forma, la dificultad que se experimenta al querer trasladar tradiciones orales al ámbito escrito. Atentos al enorme reto que esto implica en términos de conservación, documentación, transmisión y proyección de esta manifestación cultural, se debe abordar el estudio del bullerengue como una disciplina naciente donde queda aun mucho por investigar, escribir y publicar.

Si bien la historia general del Bullerengue del Urabá parece estar clara, aun falta mucho por averiguar acerca de los detalles de su llegada y de sus modalidades de adaptación siendo un aspecto clave el entender las modalidades bajo las cuales se articula el bullerengue como andamiaje de una estructura social donde el baile cantado es solamente una la parte más visible.

Los estudios relacionados con el análisis musical del bullerengue representan pasos muy significativos en la proyección del mismo y en su integración dentro de nuevas creaciones ya que efectúan una “traducción” de sus aspectos más característicos en términos y lenguajes musicales estandarizados que hacen llevar al bullerengue dentro de esferas ajenas al bullerengue y lo hacen materia susceptible de nuevas adaptaciones, nuevas creaciones y nuevos diálogos interculturales.

Finalmente, partiendo del tema principal de la investigación donde se integra este ejercicio: “bullerengue como forma de cuidado materno-infantil”, y siendo muy evidente la ausencia de este tema dentro de la bibliografía, nos adentramos hacia el análisis del papel de la mujer dentro del bullerengue lo cual arrojó como principal resultado la necesidad de extrapolar el entendimiento de “la mujer” hacia el marco más amplio de “lo femenino”.

De la misma forma, y frente vacío evidente de investigaciones que nos informan acerca del papel de los niños en el bullerengue y del significado cultural de la infancia dentro de las esferas bullerengueras, es igualmente necesario extrapolar un entendimiento del lazo materno por más allá de las relaciones de consanguinidad, y entender el cuidado del niño, como un proceso donde se implica no solo la madre sino todo el grupo social.

Por último, y en este mismo orden de ideas, es necesario extrapolar la idea de “cuidado materno-infantil” hacia una idea donde no solo el niño es objeto de cuidado sino también la madre, en proceso de gestación, en la fase del puerperio y en general durante todo su trasegar como madre.

Este recorrido historiográfico puso en evidencia muchos vacíos de información, ratificando la relevancia de esta investigación y provocando la emergencia de algunas preguntas que guiarán el desarrollo del trabajo investigativo:

- ¿Qué elementos constituyen la idea de cuidado materno-infantil?
- ¿Cómo se conectan los diferentes actores y espacios para configurar una red de cuidado que permita contrarrestar además de los peligros asociados a la fragilidad de la infancia, otros peligros inherentes al contexto como la guerra, el abandono y la segregación entre otros tipos de violencia?
- ¿Como se materializan diferentes formas de cuidado en funcion de los espacios del bullerengue (escénico, de formación, doméstico o comunitario)?
- ¿Cómo se crean lazos de familiaridad más allá de los lazos de consanguinidad y en qué medida estas estructuras promueven el cuidado del niño y de la madre?

Referencias bibliográficas

- Arcila, M., López, G., y Hurtado, L. (2017). Inventario Participativo del Bullerengue en Urabá. Universidad de Antioquia.
- Arcila, M., López, G., y Hurtado, L. (2021). Un bullerengue no siempre es el mismo: Aproximación desde los estudios del performance a esta manifestación afrocolombiana. [Manuscrito no publicado]. Universidad de Antioquia.
- Cifuentes, J. (11 de Agosto, 2019). Les tenemos un disco que honra las tradiciones musicales más lindas de Colombia. *Shock*. <https://www.shock.co/>
- Muñoz, E. (06-05-2020). Las mujeres del bullerengue: Cantadoras de la vida. *Desde la Esquina*. <https://desdelaesquina.com/blog/>
- Ochoa, F. y Gómez, N. (2019). Se busca el bullerengue: concordancias y afectaciones del concepto folclor en las prácticas culturales locales. *Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, volumen 10, 121-166, <https://revistas.unal.edu.co/index.php/estetica/article/view/91795>
- Ortiz, L. (1998). Yo soy Petrona Martínez. *Dans*, volumen 20, 72-75. Bogotá.
- Ortiz, M. (2015). Vida y felicidad en la ética de Epicuro. *Cuadernos Salmantinos de Filosofía*, Volumen 42, 9-25, <https://summa.upsa.es/high.raw?id=0000039708&name=00000001.original.pdf>
- Silva, L. (02-2017). El ritual del bullerengue. *Revista Credencial*. <https://www.revistacredencial.com/>
- Uribe, C. (18 de abril, 2021). La voz masculina de Tonada que encarna a una cantadora. *El Heraldo*. <https://www.elheraldo.co/>
- Zapata, P. (2017). *Bullerengue urabaense: música memoriosa en resistencia*. [Título profesional, Pontificia Universidad Javeriana]. Repositorio Pontificia Universidad Javeriana. <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/22339/CONTENIDO.pdf?sequence=1>

- Arcila, M., López, G., y Hurtado, L. (2017). Inventario Participativo del Bullerengue en Urabá. Universidad de Antioquia
- Echeverri, A (Director); Orsini, F. (Coord) y Duque, J. (2013). *Urabá: un mar de oportunidades*, Revista Universidad EAFIT- Periodismo Científico , Vol 48 No.162 .pp 45.
- Esguerra, N. (2000) Nuevas miradas desde la Historia, "Imaginación y poder: El encuentro del interior con la costa en Urabá, 1900-1960" Claudia Steiner. Revista Colombiana de Sociología Vol VI No.2, 2001. pp. 165-183. Universidad de Antioquia.
- Rojas E, J. S. (2013). From Street Parranda to Folkloric Festivals: The institutionalization of Bullerengue music in the colombian Urabá region. Graduate Faculty, Indiana University, Department of Folklore and Ethnomusicology. Published by ProQuest LLC
- Steiner, Claudia (2000). *Imaginación y poder. Encuentro del interior con la costa en Urabá*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- García, Manuel (2016). Los Elementos Estructurales del Bullerengue de Petrona Martínez
[https://www.academia.edu/27665422/Los Elementos Estructurales del Bullerengue de Petrona Mart%C3%ADnez](https://www.academia.edu/27665422/Los_Elementos_Estructurales_del_Bullerengue_de_Petrona_Mart%C3%ADnez)
- Huertas, Leonardo () Rompelo en otro lado: Dos lenguajes del tambor Bullerengero y su transferencia al contexto contemporáneo de la batería.
<http://hdl.handle.net/20.500.12495/3197>
- Zea, Neila (2018) Interpretación de dos Composiciones para Guitarra Eléctrica Solista: Bambuco-Jazz y Bullerengue-Funk
<https://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/15839>
- Martínez, Mario (2020). Composición de una Pieza de Bullerengue Tomando Elementos Estilísticos del Black Góspel.
<http://repositorio.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/12865/COMPOSICI%C3%93N%20DE%20UNA%20PIEZA%20DE%20BULLERENGUE%20TOMANDO%20ELEMENTOS%20ESTIL%C3%8DSTICOS%20DEL%20BLACK%20G%C3%93SPEL.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- Pardo, Rodrigo (2018) Aproximaciones compositivas desde ritmos de gaita y bullerengue.
<https://repository.javeriana.edu.co/browse?type=author&value=Pardo%20P%C3%A9rez,%20Rodrigo%20Enrique>
 - Rodríguez, Jaison (2020) Dinámicas Contemporáneas del Bullerengue en el Urabá Antioqueño <http://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/16166>
-
- Simarra, William (2017) Análisis comparativo del bullerengue y la rumba cubana y su aplicación en la creación de una pieza musical.
<https://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/6936>
 - Rivera, Manuel (2019). Adaptación para Cuarteto de Trombones con Ritmos pertenecientes a los Bailes Cantados de la Región de los Montes de María como Material de Apoyo Pedagógico en la Facultad de Bellas Artes.
 - Muñoz, Steven (2019) Exploración del Bullerengue en la Batería.
<https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/45417>
 - Córdoba Asprilla, Febe Merab (2019). Vida y obra de la cantadora Eustiquia Amaranto Santana, "La Justa", como contribución a la recuperación y archivo del patrimonio cultural del Caribe colombiano. Trabajo de grado en Licenciatura en Música. Universidad del Atlántico. Barranquilla.
 - Flórez Forero, Nubia (2015). El fandango espacio de resistencia, creación y libertad. En Música oral del sur N° 12, Pág 387-402. Centro de Documentación Musical de Andalucía.
 - Hartmann, Nicolai (1964). Ontología. México D. F.: FCE.
 - List, George. La influencia africana en la rítmica y la métrica de la canción y la música folclórica de la costa. En Huellas, N° 20. Pág. 27-32. Barranquilla: Uninorte. Agosto 1987.
 - Ospina Espitia, Martha Esperanza (2019). El bullerengue colombiano entre el peinao y el despeluque: Subjetividad, intersensibilidad y prácticas danzarias. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá.



- Roa Aparicio , Natalia (2014). No tengo corazón, traigo un tambor: Hacia una poética de resistencia en los cantos de bullerengue del Caribe colombiano. Trabajo de Grado para optar al título de Profesional en Estudios Literarios. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá.
 - Todorov, T(1978). Teoría de la literatura de los formalistas rusos. México: Siglo XXI.
 - Trapero, Maximiliano (2006). Entre la tradición y la improvisación: la décima, un nuevo género poético oral en el mundo hispánico. En Actas de la conferencia internacional “Avances en el estudio de la literatura oral”. Universidad de Belgrado, Departamento de Filología Hispánica.
 - Valbuena Martón, Diego Ángel. Estética y hermenéutica del discurso escénico y narrativo. Ontología del bullerengue. Tesis doctoral en proceso. UNED. Madrid.
-