



MUSICALIDAD AFROCOLOMBIANA: CUADROS VIVOS Y MUJERES QUE RESIGNIFICAN SABERES Y EXPERIENCIAS

Liliana Parra-Valencia¹

Universidad de Nariño, Colombia

Tatiana Velásquez²

Universidad Cooperativa de Colombia

Brayan Martínez³

Universidad Cooperativa de Colombia

Camila Rodríguez⁴

Universidad Cooperativa de Colombia

¹ Mujer, nieta de campesinas y arrieros, afrodescendientes e indígenas. Posdoctorados: Laboratório de Etnopsicología (Universidade de São Paulo, USP-RP) y en la Universidade Federal de Alagoas (UFAL), doctorado en Ciencias Sociales y Humanas (Universidad Javeriana), maestría en Psicología Social y Violencia Política (Universidad San Carlos de Guatemala), maestría en Humanidades (Universitat de Barcelona), Especialización en estudios afrolatinoamericanos y del Caribe (Clacso). Investigadora Senior. Profesora de la Maestría en Educación comunitaria y construcción de paz (Universidad de Nariño). Socia honoraria de la Red de Mujeres del Norte del Cauca (Redmunorca), integrante de la Red Internacional de Voces Afrofeministas (Rivas). Estudio feminismos negros, agroecología y cuidado de la vida, grupalidad curadora descolonial, prácticas/saberes de cura afroindígenas (Colombia-Brasil), fotografía y comunidades, y budismos. <https://lilianaparravalencia.wixsite.com/my-site> E-mail: lilianaparravalencia1@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0009-0004-5494-1559>

² Psicóloga, egresada de la Universidad Cooperativa de Colombia (UCC). Con experiencia en el campo social, educativo y jurídico. Integrante del semillero de la *Investigación PsicoPaz* (UCC), 2021-2023. E-mail: tatiana25velasquez@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0009-0004-5494-1559>

³ Profesional en psicología, egresado de la Universidad Cooperativa de Colombia (UCC). Integrante del semillero de la *Investigación PsicoPaz* (UCC), 2021-2023. Experiencia de trabajo con población migrante con la Agencia de la Organización de Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR), el Instituto Colombiano para la Evaluación de la Educación (ICFES) y actualmente con el Instituto Colombiano de Bienestar Familiar (ICBF). E-mail: brayan.martinezvel@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0009-0007-1834-8098>

⁴ Psicóloga egresada de la Universidad Cooperativa de Colombia (UCC). Participó en el semillero de la *Investigación PsicoPaz* (UCC), 2021-2023. Experiencia de trabajo como psicoorientadora del Grupo Formarte y con el Instituto Colombiano de Bienestar Familiar (ICBF). E-mail: fernandar1423@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0009-0009-8390-0859>



FestiMaría, 2024
María La Baja (Colombia)
Foto propia

Resumen

Las musicalidades y los modos de vida afrodiaspóricos han sido marginalizados, negados e instrumentalizados por la colonización, el blanqueamiento y las creencias judeo-cristianas. Abordamos la práctica musical afrodiaspórica que moviliza procesos de resignificación, nos acerca a las cosmologías africanas y a posicionamientos críticos descoloniales del saber/poder. Destacamos la importancia de las mujeres en el bullerengue del Caribe colombiano, como portadoras y guardianas de saberes ancestrales, contribuyendo a zanjar la brecha sexista, racista y colonial en la afrodiáspora. Seguimos los estudios de la música afrolatinoamericana y caribeña, constitutiva de la identidad/cultura negra y los ejes interpretativos de la tradición musical afrocolombiana; música y resignificación; mujeres, corporeidad y performance. Esta investigación vincula música, género y afrodiáspora en Colombia, con un énfasis particular en las mujeres y la resistencia cultural a través de la musicalidad. E invita a las ciencias sociales y a las psicologías social-comunitarias al diálogo con los saberes/prácticas culturales y musicales de las comunidades negras, como campo de estudio crítico y descolonial.

Palabras clave: afrodescendencia, bullerengue, etnomusicología, psicología



Musicalidade afro-colombiana: imagens vivas e mulheres que ressignificam saberes e experiências

Resumo: Musicalidades e modos de vida afrodiaspóricos foram marginalizados, negados e instrumentalizados pela colonização, pelo branqueamento e pelas crenças judaico-cristãs. Abordamos práticas musicais afrodiaspóricas que mobilizam processos de ressignificação, aproximando-nos de cosmologias africanas e de posições críticas descoloniais de saber/poder. Destacamos a importância das mulheres no *bullerengue* do Caribe colombiano, como portadoras e guardiãs de saberes ancestrais, contribuindo para a superação da lacuna sexista, racista e colonial na afrodíaspóra. Dedicamo-nos aos estudos sobre a música afro-latino-americana e caribenha, constitutiva da identidade/cultura negra e dos eixos interpretativos da tradição musical afro-colombiana; música e redefinição; mulheres, corporeidade e performance. Esta pesquisa conecta música, gênero e afrodíaspóra na Colômbia, com ênfase particular nas mulheres e na resistência cultural por meio da musicalidade. E convida as ciências sociais e a psicologia social e comunitária a dialogarem com os saberes/práticas culturais e musicais das comunidades negras como um campo de estudo crítico e descolonial.

Palavras-chave: Afrodescendência, bullerengue, etnomusicologia, psicologia

Afro-colombian musicality: living pictures and women who resignify knowledge and experiences

Abstract: Afrodiasporic musicalities and ways of life have been marginalized, denied, and instrumentalized by colonization, whitening, and Judeo-Christian beliefs. We address Afrodiasporic musical practices that mobilize processes of Resignification, bringing us closer to African cosmologies and critical decolonial positions of knowledge/power. We highlight the importance of women in the *bullerengue* of the Colombian Caribbean, as bearers and guardians of ancestral knowledge, contributing to bridging the sexist, racist, and colonial divide in the Afrodiaspora. We pursue studies of Afro-Latin American and Caribbean music, constitutive of Black identity/culture and the interpretive axes of the Afro-Colombian musical tradition; music and redefinition; women, embodiment, and performance. This research links music, gender, and Afrodiaspora in Colombia, with a particular emphasis on women and cultural resistance through musicality. And it invites the social sciences and social-community psychology to engage in dialogue with the cultural and musical knowledge/practices of Black communities as a field of critical and decolonial study.

Keywords: Afro-descendants, bullerengue, ethnomusicology, psychology



Musicalité afro-colombienne: images vivantes et femmes qui resignifient connaissances et expériences

Résumé: Les musicalités et modes de vie afro-diasporiques ont été marginalisés, niés et instrumentalisés par la colonisation, le blanchiment et les croyances judéo-chrétiennes. Nous abordons les pratiques musicales afro-diasporiques qui mobilisent des processus de redéfinition, nous rapprochant ainsi des cosmologies africaines et des positions décoloniales critiques du savoir et du pouvoir. Nous soulignons l'importance des femmes dans le *bullerengue* des Caraïbes colombiennes, en tant que détentrices et gardiennes des savoirs ancestraux, contribuant ainsi à combler le fossé sexiste, raciste et colonial au sein de l'afro-diaspora. Nous poursuivons notre étude de la musique afro-latino-américaine et caribéenne, qui constitue l'identité/culture noire et les axes interprétatifs de la tradition musicale afro-colombienne ; musique et redéfinition ; femmes, incarnation et performance. Cette recherche relie la musique, le genre et l'afro-diaspora en Colombie, avec un accent particulier sur les femmes et la résistance culturelle à travers la musicalité. Il invite les sciences sociales et la psychologie sociale et communautaire à dialoguer avec les savoirs pratiques culturels et musicaux des communautés noires en tant que champ d'étude critique et décoloniale.

Mots-clés: Afro-descendants, bullerengue, ethnomusicologie, psychologie

INTRODUCCIÓN

La colonización europea trajo consigo millones de personas esclavizadas de África a América, en el marco de la empresa esclavista trasatlántica hispano-portuguesa, holandesa, inglesa, francesa, durante los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX⁵. De acuerdo con Roberto Burgos (2011), y según la demografía de la trata entre 1533 y 1810, al puerto marítimo de la Provincia de Cartagena de Indias (Caribe colombiano) llegaron africanes⁶ procedentes de África Occidental, principalmente de: Senegambia, de las culturas y grupos étnicos Mandingas, Yolofofos, Fulos o Folupos, Branes, Zapes, Balantas, Biáfaras y Casangas. El Antiguo Reino del Kongo

⁵ En el caso de Colombia, la abolición de la esclavitud fue decretada por la Ley del 21 de mayo de 1851.

⁶ De acuerdo con las teorías de género contemporáneas, hacemos uso del artículo es, consecuente con una escritura de inclusión de lo femenino, masculino y no binario.



de África Central, con Congos, Monicongos, Anzicos, Ambundus, Vilis y Angolas. El golfo de Guinea con Arará, Carabalí y Popo, en las denominaciones actuales de las etnias Ewés, Fon, Ibos y Xwlas. Y de la Costa de Oro, con Carabalíes, Fanti y Ashansti.

La afrodiáspora, como la dispersión y migración masiva africana y afrodescendiente por la empresa esclavista entre los siglos XV y XIX de la historia moderna (Santos, 2008), que generó este movimiento y el intercambio entre continentes, dio lugar al surgimiento de diversas expresiones y géneros musicales como el bullerengue en Colombia y sus ritmos: bullerengue sentao, chalupa y fandango de lengua (Rojas, 2012). Manuel Pérez (2014) señala que la historia de este baile cantao⁷, en la costa Caribe, el Canal del Dique y las zonas ribereñas del río Magdalena, se asocia con la resistencia cimarrona; el cual amalgama diferentes lenguajes tanto rítmicos como sonoros, gestos y danzas que recrean la cotidianidad. Según Manuel García (2016), el baile-canto afrodescendiente del bullerengue viene de los palenques de la costa Atlántica, cuya práctica se mantiene gracias a la tradición oral en pueblos cimarrones de Bolívar, Córdoba, Sucre y Antioquia. Su canto interpretado por mujeres mayores se acompaña de tambores fabricados en forma artesanal. Al parecer, se trataba de un ritual a la maternidad de África occidental (Valencia, 1995, como se citó en García, 2016).

Nos interesa el estudio de la práctica musical afrodiáspórica, en especial, el bullerengue en Colombia y la importancia de las mujeres en la custodia de saberes

Chambacú

*Chambacuuuú
La historia la escribes tú
Negritaaaa
Que vio kuku
Te acompaño a la tenaza
Muchas gracias
Muchas gracias
!Ay! mi mota chambacú
Chambacuuuú
Chambacuuuuú
La escribes tuuú
La historia de las murallas
Con sangre la escribió
La canalla con sangre. La canalla
Con la pluma del dolor por dos
Jurando la carne esclava a lo lejos
se ve la muralla a don Pedro
Claver con las sallas escribió*

(Totó la Momposina, 2018)

⁷ Otros bailes cantaos del Caribe colombiano son Pajarito, Son de Negro, Lumbalú, Chalupa, Congo, Fandango de lengua, Zambapalo, Chuana, Tuna, Tambora, Chandé, Berroche, Guacherna, Mapalé, Son corrido, Puya, entre otros. En los cuales la presencia de las mujeres es representativa (Pérez, 2014).



ancestrales. Las expresiones musicales afrodiaspóricas han sido colonizadas, negadas, marginalizadas, restringidas, invisibilizadas, juzgadas y comercializadas, en los procesos de colonización, blanqueamiento y de ideologización religiosa judeo-cristianas; los cuales reproducían la idea estigmatizada de que las prácticas culturales africanas y afrodiaspóricas estaban ligadas a la hechicería o la brujería. Y más recientemente, por la instrumentalización estatal o la comercialización de las expresiones culturales negras y los modos de vida afrodiaspóricas. Problemáticas de interés actual para las ciencias sociales y las psicologías social-comunitarias críticas.

De acuerdo con Martha Barriga (2012), durante el período 1880-1930, la identidad regional de Bogotá - Colombia, que legitimó la burguesía conservadora, dominó la cultura nacional y asimiló lo blanco con lo “limpio, refinado y culto” (p. 350). Su modelo político-cultural, el del ciudadano capitalino, era el que debía seguir el país. Por su parte, la educación musical formal que se inició en Bogotá en este mismo periodo, desde finales del siglo XIX, excluyó a los afrodescendientes y a los ritmos de raíces indígenas y africanas, que fueron, incluso, tildados de inmorales y peligrosos. Y, por tanto, dicha enseñanza se limitó a la música europea, principalmente.

La música popular fue vista de manera negativa, como inculta y no digna para la instrucción formal. Respecto a los maestros de capilla (solo hombres) de las colonias españolas, con ventaja para los europeos (solo hombres), los afrodescendientes -y mucho menos las mujeres- no podían ocupar estos cargos. Así mismo, los currículos de las escuelas públicas se basaban en cancioneros europeos con contenidos racistas, que ocultaban la influencia negra (Barriga, 2012).

Las músicas populares fueron marginadas de las distintas academias y la educación musical reflejó el discurso clasista y racista de la sociedad de Bogotá, que



permeó la identidad nacional (Barriga, 2012). Es así como la musicalidad africana y afrodescendiente, y sus tradiciones artístico-culturales, fueron excluidas, silenciadas y marginalizadas.

Los grupos populares representaron todo lo contrario a la propuesta político-cultural de la época. Por ello, lo negro, lo indígena y lo mestizo, debía hacerse invisible, o por lo menos aparecer sin ninguna representación real en la cultura oficial, y por supuesto el elemento indígena, negro y mestizo, se invisibilizó y se silenció también en el currículo de educación musical (Barriga, 2012, p. 351).

Barriga (2012) señala que “las canciones conocidas por la tradición oral expresan el sufrimiento y la invisibilización al cual fue sometido el afro-descendiente durante la Colonia y la República en Colombia” (p. 353). Por lo tanto, la musicalidad afrodiaspórica es de gran relevancia como parte de la historia colombiana y de la memoria de siglos de resistencia y resignificación cultural. Según Peter Wade (2002), la identidad racial en la música colombiana ha sido importante, donde la popular hace referencia a los orígenes de la raza negra. En la construcción ideológica identitaria en Colombia -vinculada al nacionalismo- definida como una nación mestiza, en principio en relación con la diferencia y la diversidad, la mezcla ha significado el blanqueamiento progresivo con la negación y marginación de los indios y negres.

La religión tuvo un rol significativo en la marginalización de las expresiones musicales y culturales afrodiaspóricas, incluidas las religiosas/espirituales, por cuenta de la violenta persecución y represión inquisitorial (Friedemann, 1998). Las poblaciones negras, sus modos de vida, manifestaciones y prácticas estético-artísticas fueron señaladas y juzgadas; como el uso del tambor africano, “considerado profano, por ello no era permitida su ejecución en los ritos católicos” (Barriga, 2012, p. 346), y al temer su poder para evocar los espíritus, fue desterrado de San Andrés y Providencia (Colombia) de dominación cultural inglesa (Friedemann, 1993). Y en el caso de México, “en Querétaro, la música y los bailes de los negros



escandalizaban a las autoridades religiosas, que no veían en ellos sino lascivia, torpeza e impureza” (Friedemann, 1998, p. 159).

De hecho, la música también experimentó un proceso de “evangelización”, con la introducción de repertorios musicales e intérpretes provenientes de las catedrales de Sevilla y Toledo a las colonias hispanoamericanas, durante el siglo XVI (BARRIGA, 2012). Francisco Zuluaga (1993) relata la experiencia del indulto del palenque de El Castigo en el Patía (Cauca - Colombia), refugio de negres, y cómo el código moral cristiano de la Iglesia Católica de la Popayán colonial de 1749, imponía reglas para los pueblos negros, venidas del Papa Benedicto XIV, que se contraponían a sus costumbres y que incluía por obligación “guardar las fiestas y abandonar (...) las borracheras, bailes y diversiones ilícitas” (p. 52). Zuluaga afirma que, fundamentalmente, se pretendía invalidar las prácticas y expresiones culturales negras (como el baile) catalogándolas como “paganas”; y de manera paralela, se exaltaba el modelo familiar cristiano y español como el único legal en la región.

Estas actuaciones coloniales no solo sometían a la población negra a la subalternización, sino que, también desarraigaba la sabiduría (Césaire, 2006), la musicalidad y la espiritualidad de las culturas africanas y afrodescendientes en la diáspora, basadas en filosofías que vinculan conocimiento, música, danza y ritual (Machado, 2014), y para las cuales la música afirma la conexión con el cosmos y es central para la religiosidad en la afrodiáspora (García, 1994).

Según Pérez (2014), a las personas afrodescendientes en Colombia se les negó la memoria socio-cultural con el argumento de la ruptura entre el continente africano y América; desconociendo su capacidad creadora y creativa cotidiana, más aún bajo condiciones de adversidad, y la fuerza de aquellas huellas de africanía inscritas en el inconsciente de quienes llegaron al territorio, siguiendo a Nina de Friedemann (1992). El racismo estructural en Colombia generó la exclusión de las



comunidades afrocolombianas y sus costumbres, no solo por la estructura musical, sino por los prejuicios racistas, clasistas y sexistas de la sociedad dominante, que invisibiliza, excluye y juzga.

Más recientemente, en las últimas décadas, las expresiones musicales afrodiaspóricas también han sido espectacularizadas y comercializadas; con consecuencias como la folclorización y la amenaza de la participación comunitaria espontánea, que sustenta las prácticas y los saberes afrocolombianos de raigambre colectivo y comunal. De acuerdo con Juan Sebastián Rojas (2012), aunque el bullerengue se ha distinguido por la participación activa de las comunidades, la forma en que se organizan los festivales tiende a limitar esa experiencia comunitaria.

El Festival Nacional del Bullerengue celebrado en Puerto Escondido (Córdoba) ha “enfaticado ideales de homogenización y espectacularización que responden a las demandas del turismo y los mercados culturales” (Rojas, 2012, p. 146). Además, estableció un paradigma centralizado del bullerengue a partir de un “manual de danza para concursos” para participar en el Festival y cumplir con ciertos criterios de exaltación de la estética que condiciona y predetermina el vestuario, las técnicas musicales y la danza. Las reglas presentadas en los festivales son rígidas, limitan la espontaneidad de los participantes y debilitan las improvisaciones; elementos fundamentales para este género y para la musicalidad afrolatinoamericana en general. Estos, junto con el sistema de llamada-y-respuesta, la polirritmia y el tiempo espiralar caracterizan las artes musicales en la diáspora africana, según Luis Ferreira (2011).

Dichas limitaciones, eventualmente podrían incidir en el ambiente psíquico y emocional que provee el bullerengue como lugar ritual de contención y creación, ya que, y según Rojas:



Esta práctica provee un espacio de actividad catártica, canalizando el dolor emocional a través de la alegría en un espacio ritual donde versos, toques de tambor y pasos de baile son improvisados (dentro del lenguaje característico del bullerengue) y se da rienda suelta a la creación espontánea del arte bullerenguero (ROJAS, 2012, p. 143).

Más aún, la forma cómo les jóvenes aprenden los cantos y las danzas del bullerengue mantiene los cánones de los concursos creados para el entretenimiento y no para el símbolo de identidad. A contracorriente de la naturaleza del bullerengue, el cual, de acuerdo con Víctor Turner (1988, como se citó en Rojas, 2012), se transforma en una expresión profunda de emociones, tanto individuales como colectivas, donde conviven la melancolía, la alegría y la crítica.

La espectacularización y la canonización de los festivales, restringe que les jóvenes accedan a las tradiciones locales, lo cual desencadena la pérdida de prácticas culturales, el legado y la ancestralidad en los territorios. Y genera, además, incertidumbre a los viejos maestros sobre la transmisión de sus saberes, al no hallar pupilos y ante la ausencia de prácticas en la calle, lo cual refleja el declive de la música tradicional local (Rojas, 2012).

A la espectacularización se suma el comercio de la música afrocolombiana y su exposición internacional, con el riesgo de reducir la creación a demandas mercantiles desligadas del significado, el símbolo y la historicidad de su trayectoria. Lo cual debilita el sentido identitario de las comunidades, arraigado a prácticas ancestrales. Una vez más, se niegan e invisibilizan las formas de expresión de las comunidades negras y el carácter crítico.

En la actualidad gran parte de la música popular se produce para ser vendida, es decir, que el tratamiento que se le da a un tema, o a los temas de un disco, es el mismo que se le da a cualquier producto (es fundamental la imagen y el discurso que se maneja alrededor del mismo). Una de las preguntas que se puede hacer en torno a la búsqueda de los productos de la música popular es: ¿por qué en Latinoamérica hay un alto contenido u apropiación de elementos de la música tradicional o folclórica? ¿Será que los músicos con una formación académica buscan encontrar en las músicas locales unos



cohesores de identidad que le permitan a sus productos musicales ser vendidos? (Sánchez y Maldonado, 2019, p. 118).

El pasado 4 de agosto de 2025, mediante la Ley 2520, en Colombia fueron declarados Patrimonio Cultural Inmaterial de la Nación los bailes cantaos afrodiaspóricos, incluido el bullerengue, el mapalé, la tambora, el son de negros y la danza del Congo. Estamos expectantes a las consecuencias del reconocimiento y el escenario que se avecina para las comunidades afrocolombianas y las prácticas culturales, ante el manejo que la patrimonialización acarrea.

A pesar de las violencias de la colonización, la esclavización y las lógicas capitalistas, en la afrodíaspóra las comunidades negras mantienen la expresión de su cosmovisión y cosmopercepción (OYĔWÙMÍ, 1997), a partir de un modo de vida en la corporalidad, las prácticas musicales y rituales. Les afrocolombianos han preservado el legado de su cultura, de aquellas huellas de africanía (Friedemann, 1992).

En términos jurídicos, a partir de la movilización social y comunitaria por la defensa de la vida y del territorio, y la reivindicación de sus derechos étnicos, lograron que la Constitución Política de Colombia de 1991 reconociera el país pluriétnico y multicultural que somos; la titulación colectiva de tierras, a partir de la Ley 70 de 1993, que contribuye a la protección ambiental, vinculada a sus prácticas. Y en la historia de más de 200 años de la democracia del país, elegir como vicepresidenta a la primera mujer afrodescendiente, a través del voto popular en 2022; acontecimiento que ha despertado y hecho visible manifestaciones de violencia racial de diversa índole que se actualizan en el siglo XXI.

En Colombia, el racismo, el clasismo y el sexismo del Estado, y de la sociedad, continúan. Así como en Latinoamérica, también las precarias condiciones materiales y la desigualdad étnico-racial y social de las comunidades negras, según el informe



de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe, y el Fondo de Población de las Naciones Unidas (Cepal/UNPFA, 2020).

Valga mencionar que en las últimas décadas han surgido múltiples proyectos donde el componente étnico tiene como objetivo la reivindicación de derechos, la denuncia ante la discriminación racial, el abandono y la ausencia de políticas públicas estatales, así como el compromiso de la sociedad para transformar las condiciones de vida de las comunidades negras. También asistimos a procesos de instrumentalización y folclorización, en la creación de festivales y la comercialización de las tradiciones de las comunidades afrocolombianas, y en algunos casos, en los efectos de la patrimonialización del legado africano.

A pesar de los logros jurídicos, ante el racismo y la discriminación racial, continúa siendo un desafío para el Estado y la sociedad colombiana en su conjunto reconocer el papel de las comunidades afrocolombianas en la configuración socio-histórica de la nación multicultural y pluriétnica, de diferentes colores.

Sin duda, un reto también para la academia crítica de la colonialidad, el blanqueamiento y las relaciones de dominación epistémicas, ontológicas y estético-artísticas. Desafío ante el cual la presente investigación aporta de manera significativa y novedosa, al vincular música, género y afrodiáspora en Colombia, con un énfasis particular en las mujeres y la resistencia cultural a través de la musicalidad, con el bullerengue. Al abordar la temática y destacar el papel de las mujeres como portadoras y guardianas de saberes ancestrales, contribuimos a zanjear la brecha sexista, racista y colonial, que tanta falta nos hace aún en la actualidad, e invitamos a la articulación entre música, resistencia y descolonialidad que favorece la resignificación afrodiaspórica y cultural.



El ritmo que nos une: música en la diáspora afrolatinoamericana

Ser músico en el Caribe hoy es contar con la posibilidad de participar de uno de los más profundos e importantes movimientos culturales de las postrimerías del siglo XX e inicios del XXI. (Quintero, 2005, p. 211)

Los ritmos afrolatinoamericanos son parte de la historia y expresión de la diversidad cultural gestada en la diáspora africana. Así pues, las corrientes teóricas que nos interesan y en las que nos basamos siguen los estudios de la musicalidad afrolatinoamericana. De acuerdo con Ángel Quintero (2004), la africanía se encuentra sobre todo en la música. En las sociedades latinoamericanas los instrumentos se vinculan a identidades étnicas y de clase, donde la percusión se asoció con la africana (Quintero, 2005). Jorge Guzmán (2020) también afirma que el ritmo prima en la música de ascendencia africana, cuyo hilo conductor y elemento rector es la percusión. En términos de la música, la diáspora africana está presente en la cultura popular, junto con la espiritualidad y la lingüística, a lo largo del continente y el Caribe; y de interés como objeto de estudio de reconocidos autores como Fernando Ortiz, de Cuba, en la década del sesenta, interesado en los aportes de la cultura africana a la cultura americana.

Según Ferreira (2008), la música y la danza son constitutivas de las culturas negras, permiten el reconocimiento de las identidades, las luchas, prácticas y costumbres de las naciones africanas. Y han sido un medio de resistencia de las comunidades afrodiaspóricas. A pesar de la violencia colonial contra la música negra y el contexto de la esclavización, “en los regímenes esclavista y pos-esclavista, los africanos y sus descendientes definieron algunas ‘sobrevivencias’ culturales y pudieron ser agentes en la continuidad y transformación de sus tradiciones y en la reinterpretación de eventos históricos reales” (Ferreira, 2008, p. 236).

De acuerdo con Jesús García (1994), en la diáspora africana en el llamado “Nuevo Mundo”, las naciones africanas buscaron la libertad y mantener sus



costumbres y saberes en la música. Esta y la danza fueron elementos esenciales para la continuidad de sus tradiciones, generando una riqueza de sonidos y partituras. Las duras jornadas de trabajo en las minas, las haciendas de cacao, las plantaciones de caña, azúcar y algodón, no impidieron la reconstrucción de aquellas células rítmicas que les africanes traían, ni la creación de ritmos. Por el contrario, la música les permitió escapar, experimentar la libertad y sacudir el sufrimiento, resaltamos, por su carácter catártico, gracias a los “espacios libertarios” de reconstrucción de sus códigos culturales, como: el espacio musical cimarrón, el religioso y el festivo. En este último, García hace referencia a dos etapas: una de continuidad musical y otra de creación de nuevos géneros e instrumentos.

En la afrodiáspora, los africanos y sus descendientes reconstruyen de manera creativa sus saberes; donde la musicalidad y las tradiciones religiosas y rituales se configuraron en el puente para sus prácticas ancestrales. También para mantener el vínculo esencial con sus dioses, pues siguiendo a John Mbiti (1969), la religión permea todas las áreas de la vida africana, de la cual es imposible separarla. En la diáspora, la música vincula a los antepasados y al universo.

Con cada canto, baile o batida de los tambores alegres, llamador, tambora, pechiche o *Lumbalú* no solo estamos reconstruyendo configuraciones musicales afrodiaspóricas, sino también resistiendo a la historia de opresión de las voces de nuestros antepasados, de aquella África presente en nosotros. Como un tambor que sacude nuestro ser y resuena en el cosmos (Parra-Valencia, 2021, p. 19).

Quintero (2005) señala que las comunidades afrodescendientes activaron en la música una colaboración y participación comunitaria, que permite el reconocimiento de las diferentes emociones que podían expresar en la música y la danza. El autor señala que las comunidades afrodescendientes tienen “otras maneras de concebir el mundo y su tiempo, donde la expresión individual sólo se daba en la solidaridad comunal

Mejor que me mate Dios

*Mejor que me mate dios
Yo a esa negra no la olvido
Desde Panamá del alma
bulerengueando
bulereng
ue
Es la raza que nos une
Al negro afro como yo
Mejor que me mate Dios
Con media botella de ron
Que me mate un centellazo.*



(y donde la expresión, por tanto, era necesariamente comunicación)” (p. 214).

La cosmogonía africana, en particular la *bantú*, define al sujeto de manera relacional en el *ubuntu* (RAMOSE, 2002), el soy porque somos, y desde el *untu* entendido como la hermandad entre seres humanos, lo vivo y la ancestralidad (Zapata-Olivella, 2010). En este sentido, y ante la subalternidad e invisibilización socio-cultural de las comunidades afrodescendientes en la diáspora, Ferreira (2005) afirma la importancia de lo colectivo en las prácticas musicales en las Américas y el Caribe.

La música es constitutiva de las culturas negras, de sus saberes, resistencias y construcciones identitarias en la diáspora afrolatinoamericana, presentes en cada nota o danza, pues el ritmo nos une.

EL RUMOR DE UN CANTO: MUSICALIDAD AFROCOLOMBIANA

La música nos permite un acercamiento a las comunidades afrodescendientes en Colombia y el reconocimiento de la identidad ancestral. La musicalidad afrocolombiana, en el caso del bullerengue, expresa una reivindicación de las raíces africanas y una descolonización cultural del modelo civilizatorio occidental, moderno/colonial. El cual negó, marginalizó y persiguió las expresiones culturales y ancestrales de las naciones negras y sus descendientes.

A continuación, compartimos los ejes de interpretación que orientan nuestras reflexiones sobre la tradición musical afrocolombiana, música y resignificación, y, mujeres, corporeidad y performance. Los cuales nos permiten acercarnos a los saberes, las luchas y resistencias afrodiaspóricas en Colombia.



Tradición musical afrocolombiana: “cuadros vivos de vivencias cotidianas”

Los cantos africanos son igualitos al bullerengue, lo que pasa es que es con otra parla diferente, pero al igual que aquellos cimarrones que lo trajeron de África, ha gozado de mestizajes, creando una identidad propia y enriqueciendo la cultura en la región Caribe (Petrona Martínez, como se citó en Kaplin, 2014, párr. 13)

El legado africano está presente en diferentes ritmos y géneros de la música colombiana. Así como el arraigo de las comunidades negras a la tradición oral, que se configura en el puente de transmisión de los saberes y prácticas afrodiaspóricas por excelencia, que pasa de generación en generación, y la corporeidad performática como escenario de expresión cultural. Las distintas expresiones musicales afrocolombianas, con sus cantos y danzas, son la herencia viva de las naciones africanas.

Dichas prácticas, creencias, saberes y tradiciones están llenas de sabiduría, espiritualidad e historia. Hoy en día, como en diferentes culturas de África, las comunidades afrocolombianas siguen bailando para festejar la vida, cantarle a la muerte, exaltar sus deidades y elevar plegarias a los ancestros. La música ha sido el medio para transmitir de manera transgeneracional el legado africano en la diáspora, a lo largo del tiempo-espacio. Como en el bullerengue, cuya estructura es reflejo no solo de las raíces africanas, sino también, de la idiosincrasia y la forma de ver el mundo de las comunidades negras, en el simbolismo performático de la escenografía de vivencias cotidianas, en forma de “cuadros vivos”, sobre el amor, la naturaleza y la muerte (Pérez, 2014).

En la música colombiana podemos rastrear las huellas de africanía (Friedemann, 1992), en comunidades afrodescendientes a nivel local, las cuales se evidencian en el bullerengue, un baile cantao interpretado por descendientes de



cimarrones quienes habitaron el Caribe colombiano hasta Panamá y las riberas del río Magdalena (Pérez, 2014). Aquella musicalidad de ancestres asentados en las cercanías de ríos, ciénagas, playones o montes, en palenques o rochelas, la encontramos en la actualidad en diferentes comunidades negras de Córdoba, el Canal del Dique, el sur del Atlántico, Montes de María, la isla Barú, Bolívar, Urabá antioqueño, Magdalena (Pérez, 2012). Las ancianas portadoras de saberes ancestrales y culturales, y también de la genealogía que les abueles les compartieron y contaron en los rituales de los bullerengues tradicionales, mantienen las historias populares de sus pueblos en la tradición oral.

También es el caso de las fugas/jugas del departamento del Cauca, en el Pacífico colombiano. Paloma Valderrama (2021) se refiere a la práctica local de los bailes-músicas de fugas/jugas, centrales en el ritual afrocatólico de las Adoraciones al Niño Dios, en festivales y fiestas familiares de comunidades negras del sur del valle del río Cauca. Estas entonan cantos responsoriales que se repiten de manera circular y se acompañan de los llamados violones caucanos y papayeras. En los cantos de las fugas/jugas, que resaltan y festejan la afrocolombianidad, la oralidad es protagónica.

Las expresiones musicales de las comunidades afrocolombianas conllevan una reivindicación identitaria constante de la ancestralidad de las naciones africanas. Aquella que resalta la tradición oral, como parte de la historia afromusical, transmitida por los poetas, músicos, cuenteros y danzaries que relatan y narran la cultura negra. Barriga (2012) señala que “las canciones conocidas por la tradición oral expresan el sufrimiento y la invisibilización al cual fue sometido el afro-descendiente durante la Colonia y la república en Colombia” (p. 353).

La oralidad inscribe otras formas de mantener el legado que se transmite en el tiempo-espacio. Como en el caso de la comunidad negra San José de Uré



(Córdoba), donde, según César Montoya (2009), las raíces de la música están intrínsecamente ligadas a la narración sobre el origen y el devenir de las tradiciones culturales. Los relatos y leyendas se cantan en un propio ritmo y transmiten la memoria de lo olvidado, en décimas -versos rítmicos- a la cotidianidad, la vida, lo fúnebre o como plegarias para conservar el legado. Para Montoya, la oralidad en Uré es parte del día a día, la continuidad y la reinención de su memoria.

La música afrocolombiana que transmite una sonoridad ancestral, aquella que se entona más allá del solfeo, integra la fuerza de la tradición oral, así como la danza y el performance de los cuerpos en movimiento que nos hacen vibrar. De acuerdo con Guzmán (2020), la enseñanza de la música tradicional y popular suele ser oral, los artistas no aprenden a leer o escribir música, las melodías se guardan en la memoria y se transmiten de forma generacional; la musicalización podría ser clave para preservar estas raíces.

Aquí queda develada la importancia de formas tradicionales de transmisión de conocimiento artístico y musical, que obedece también a la inmaterialidad de estas manifestaciones artísticas, ya que son los cuerpos de los afros, moldeados y entrenados para la ejecución de música, danza y teatro, quienes se convierten en comunidad, para realizar los diversos encuentros culturales y manifestaciones artísticas (Larraín y Madrid, 2017, p. 276).

La trayectoria de las comunidades afrocolombianas ha estado acompañada por la tradición oral, transmitiendo, de una generación a otra, saberes, prácticas, costumbres y, en últimas, la ancestralidad africana. Como en las prácticas de bullerengue que continúa, según Rojas (2012) la demanda de reconocimiento como el género musical, a nivel nacional, de las comunidades afrocolombianas, las cuales han experimentado diferentes violencias, el abandono del Estado y la explotación de sus territorios por siglos. La tradición musical afrocolombiana y su legado que expresan vivencias cotidianas e históricas, son vertebrales en los procesos de resignificación.

FUGAS Y BULLERENGUE: MÚSICA Y RESIGNIFICACIÓN



La música ha jugado un papel central en la resignificación y reivindicación de las comunidades afrodescendientes en la diáspora, como en el Pacífico y el Caribe colombianos. Ella les ha permitido resistir a la opresión colonial, a la esclavización y resignificar sus sabidurías y memorias ancestrales, así como sus formas de conocer, ser y existir, en contextos de dominación, explotación y negación de las raíces africanas. Valderrama (2021) afirma que, en la Colonia las fugas/jugas en el Cauca introducen un sentido religioso y a la vez evocan la fuga de las personas esclavizadas durante los bailes y festejos. Si bien el catolicismo fue un medio para la colonización/esclavitud, la gente negra se lo apropió, dotándolo de nuevas maneras de sentir y saber a través de prácticas musicales y corporales que mezclan memorias de África, resignificación y formas de resistencias en el continente americano.

Las fugas/jugas se basan en acustemologías que —a pesar de confrontarse con escenarios de espectacularización y aún en los propios territorios que habita la gente negra, donde se configuran ontologías relacionales y territorialidades heterogéneas— participan y agencian disputas cosmopolíticas en performance. En particular, sostengo que los múltiples significados y movimientos de las fugas/jugas articulan políticas-saberes-afectos basados en una epistemología-ontología sónica que, al ser puesta en escena, invita a la participación de actores más allá de fronteras humanas y étnico-raciales como una estrategia vital de la gente negra (Valderrama, 2021, p. 53).

Para las comunidades afrocolombianas la música y la danza son parte esencial e instrumento de esta resignificación, las cuales también le imprimen vida y actualizan la memoria de resistencia.

Más allá de ser portadoras de códigos de resistencia histórica, las prácticas musicales constituyen formas de vida esenciales que transmiten valores para la existencia (Valderrama, 2021). Gracias a la musicalidad, las comunidades afrocolombianas resisten y persisten ante las diversas opresiones en el tiempo-espacio, mantienen un sentido histórico-cultural de sus prácticas y saberes, y



la capacidad de configurarse en agentes que resguardan sus modos de vida, su memoria y el legado ancestral.

Por esta razón, es pertinente el análisis sobre las manifestaciones culturales de los ritmos musicales y los bailes en la diáspora africana, como expresiones de la trayectoria de resistencia descolonial y resignificación de las comunidades afrodescendientes, y su convivencia con la pluralidad étnica.

La música y la fiesta en el Cauca son espacios de afirmación de la convivencia y la diversidad étnica de las regiones, que incluye expresiones como los violines negros de los afrodescendientes, la marimba y cantos de la costa, músicas de flautas, tambores indígenas y campesinos, y conjuntos de merengue caucano de la zona andina. Es por esto que algunos ritmos musicales son adoptados tanto por les afroandines como por les habitantes de la Costa Pacífica, llevando consigo sonoridades tradicionales que narran historias de resistencia y persistencia, y que poseen un significado socio-cultural profundo (Muñoz, 2011).

El legado de resistencia que se actualiza en la música, las canciones, los instrumentos, las danzas y performances, enriquece la reivindicación étnica y cultural de las comunidades afrocolombianas. Como la producción de ritmos que expresan la rebelión y la búsqueda de libertad, o aquellas canciones que expresan la resistencia y la lucha, en el contexto de la esclavización colonial en las plantaciones de caña de azúcar o en la minería. Como recuerda Barriga (2012): “es célebre aquella canción escuchada al Negro Potes de la ciudad de Buenaventura, quien interpretaba con hondo misticismo el himno de rebelión famoso ‘y aunque mi amo me mate a la mina no voy’” (p. 346).



García (2016) afirma que, para la población afrocolombiana cantar ha sido una forma de resistencia y defensa: durante la opresión de la corona española en la Colonia; durante la época republicana (siglo XIX hasta antes de la Constitución de 1991); ante el centralismo y la invisibilización de sus agendas políticas; frente a la denigración, discriminación, imposición e influencia de las culturas occidentales en la actualidad, el canto continúa siendo un vehículo para mantener viva y visible su propia cultura.

Los diferentes instrumentos utilizados por las comunidades afrodescendientes, como el tambor considerado profano, se han configurado en un símbolo de la resistencia de las prácticas afrodiaspóricas que rescatan la identidad y las formas de vida propias. Según Alejandro de la Fuente y George Reid (2018, como se citó en Guzmán, 2020):

el arte afrolatinoamericano es la presencia africana en las culturas latinoamericanas que a través de la innovación artística reconstruyeron determinadas prácticas culturales como un medio de resistencia para enfrentar la esclavitud. Muchos géneros musicales escuchados, cantados y bailados en América tienen su raíz en las tradiciones de las comunidades africanas que llegaron al continente desde el siglo XVI y a través de fascinantes procesos de transculturación, mezcla, apropiación y comercialización, varios de ellos se han convertidos en símbolos nacionales (Fuente y Reid, 2018, como se citó en Guzmán, 2020, p. 169).

De acuerdo con Montoya (2009), la música en la costa Caribe, en comunidades negras como Uré, es constitutiva del aporte y el bagaje cultural, principalmente con la percusión, gracias a la unión y la interacción de sus pobladores. Para los más ancianos de Uré la música tradicional “hizo parte del paso

Tu tambor

Se oye el rumor

De un tambo

Se oye el rumor

De un tambor

Batata toca (tu tambo)

Batata suena (tu tambo)

Tambo! ¡Tambo! (tu tambo)

Se oye el rumor! (tu tambo)

De ese tambo (tu tambo)

Que es palenquero (tu tambo)

Tierra de negros (tu tambo)

Yes colombiano (tu tambo)

Tambo! ¡Tambo! (tu tambo)

Tierra bonita (tu tambo)

Y es palenquero (tu tambo)

Tierra e batata (tu tambo)

Gran tamborero (tu tambo)

Y es de Colombia (tu tambo)

Pa que lo oigan (tu tambo)

Todo Colombia (tu tambo)...

(TOTÓ LA MOMPOSINA,
1991)



de esclavos a libres, en el siglo XIX”, de allí que Montoya reconoce un “universo musical compartido y continuamente recreado” (p. 292).

Por su parte, el bullerengue como escenario performativo de expresión creativa y artística recrea y comunica experiencias, tanto cotidianas como aquellas vivas en la memoria, y plantea temas o problemáticas de las comunidades negras desde otros lenguajes de manera crítica. Tal como en el fandango de lengua en Puerto Escondido (Córdoba), el cual recorre las calles del pueblo mientras se toca el bullerengue con cantos y tambores. Esta práctica, que implicaba la participación comunitaria, podía durar horas hasta llegar al centro del pueblo o hasta alguna casa, donde la música sonaba hasta el amanecer, o durante semanas. Se trata de un performance cultural que resalta la alegría y la emotividad, el cual posibilita el alivio de la tensión social, con un espacio para la crítica (Rojas, 2009).

Las comunidades afrocolombianas encontraron en la música la forma de mantener y preservar prácticas culturales de tradición africana. Más aún, Michael Birenbaum (2009) reconoce en el activismo afrocolombiano la movilización cultural como táctica, en particular, la importancia de la música en el movimiento afrocolombiano, como en el caso de la música afropacífica y del Festival Petronio Álvarez -en Cali-; en relación con la identidad y la etnodiversidad.

Para las comunidades afrocolombianas, tanto del Pacífico como del Caribe como lo vemos en las fugas y en el bullerengue, la música y la danza no son solo expresiones artísticas y culturales, sino también, el medio para resignificar los modos de conocer y existir, la resistencia y la libertad, la tradición y la memoria, la ancestralidad y la espiritualidad, la reflexión y la hermandad.



CANTAR Y ORAR PARA CONECTAR CON LO ANCESTRAL: MUJERES, CORPOREIDAD Y PERFORMANCE

Las mujeres han desempeñado un papel central en la musicalidad afrocolombiana, así como en sus comunidades, con resonancias socioculturales, artísticas y en la conservación de los saberes/sabidurías ancestrales. En las prácticas culturales sus cuerpos portan y percuten saberes, luchas y resistencias de las comunidades afrocolombianas, como una expresión descolonial del saber/poder patriarcal. Además, integran otras formas de relacionamiento de carácter comunal permeada por la sabiduría del cuidado y la fraternización.

En los ritmos afrocolombianos, como cantos de vida, las mujeres son protagonistas activas en la construcción de la música y los saberes. Con sus voces cantan para su pueblo, transformando la tragedia y el dolor en música, danza y ritual. Barriga (2012) nos recuerda por ejemplo en la canción *Duerme negrito*⁸, el sometimiento de las mujeres afrodescendientes en el trabajo del campo, en las plantaciones. Según Rojas (2012), en el bullerengue como un lamento alegre, “las letras hablan sobre la muerte, el sufrimiento, las ofensas recibidas o situaciones embarazosas a las que se les canta para redimir y liberar el ser” (p. 143); posiciona a sus intérpretes y oyentes en el ámbito experiencial transformándolo en esperanza y alegría. Incluso, en contextos de prohibición y opresión, las mujeres encontraron en las cofradías, durante la Colonia, el escenario y la ocasión para el encuentro y la celebración religiosa.

En un principio las mujeres solas o las concubinas que, no pudiendo asistir a las celebraciones religiosas de San Juan y San Pedro (24 y 29 de junio), se reunían en “cofradías” para hacer su celebración (Lemoine, 1998a). En lugares como Mahates, Malagana, Euitar, San Pablo, María la Baja, San Onofre, Gamero, San Cayetano, San Antonio y el Palenque de San Basilio se localiza

⁸ Se trata de una canción de cuna, anónima. Atahualpa Yupanqui afirma haberla escuchado, en la costa entre Venezuela y Colombia, cantada por una mujer negra. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ROJzhe-zw98>



históricamente la tradición bullerenguera. La cantadora, por lo general una mujer de cierta edad que lleva consigo las huellas de la experiencia, ocupa el rol principal. Se encarga de mantener el diálogo con los coristas en forma responsorial, y marca en su cantar la cadencia rítmico-melódica de este baile cantao” (Lemoine y Salazar, 2013, p. 2).

Según Sandra Sánchez y Jorge Maldonado (2019), ante el orden patriarcal en el Caribe colombiano, las mujeres no son pasivas, pues ellas responden con la solidaridad y el jolgorio, se organizan y se expresan de forma colectiva en torno al tambor, como cantaoras de poesías improvisadas, coristas y batiendo sus palmas. En este sentido, Pérez (2014) afirma que en el bullerengue ellas son las principales dignatarias, cuyas voces priman, al ser cantaoras, bailadoras y coristas. Las mujeres son realmente importantes en las construcciones armónicas y melódicas de los ritmos afrocolombianos.

De acuerdo con Lizette Lemoine (1998, como se citó en Sánchez y Maldonado, 2019), el bullerengue es uno de los pocos géneros musicales interpretado únicamente por mujeres, el cual se erige como un himno a la fecundidad. En el bullerengue sentao, la cantadora masajea su vientre y realiza movimientos sugerentes en los pechos, mientras las coristas refuerzan el ritmo vibrante golpeando sus palmas.

Las cantaoras aprenden escuchando los cantos de sus madres y abuelas que acompañan las labores cotidianas del hogar o del trabajo en el campo. Según Lemoine y Jaime Salazar (2013), una de las mujeres que más ha sobresalido en este género es Petrona Martínez “la Reina del bullerengue”; quien nació en San Cayetano (Bolívar) y aprendió a cantar bullerengue escuchando el canto

Mi madre que me parió

*Cuando yo tenía a mi madre
Tenía quien me aconsejara (x2)*

*Y ahora que mi madre ha muerto
No hay quien me aconseje nada (x2)*

*Oye mama, oye mi mama
Mi mama que me parió
Ahí oye madre de mi vida
Mi mama que me parió (x3)*

*¿Por qué para el tambo?
No ves que la rumba sigue carajo*

*Cuando yo tenía mi madre tenía
quien me aconsejara
Cuando yo tenía mi madre tenía
quien me aconsejara
Y ahora que mi madre ha muerto
No hay quien me aconseje nada)
(MARTÍNEZ, 2010)*



de su abuela Orfelina Martínez, en su casa. La artista, arraigada a ricas tradiciones en el campo musical -en el cual las mujeres tienen un rol activo en la construcción de la musicalidad-, práctica los saberes de su contexto familiar, heredados por generaciones. Es conocida en el ámbito internacional, ganadora de numerosos premios como el Grammy Latino al mejor álbum folclórico, en 2021. Consideramos que artistas como Petrona, y tantas otras cuyos nombres quizás no lleguemos a conocer, además de compartir con el mundo sus versos, melodías y danzas, nos permiten escuchar la voz ancestral del continente africano.

En los años ochenta, Petrona comienza a participar en festivales musicales de su región dedicados al repertorio costeño. En 1999, junto con Totó la Momposina, la cantadora logra incursionar en la escena bogotana seduciendo al público capitalino con su gran carisma. Giras nacionales e internacionales, nominaciones a prestigiosos premios, reconocimientos tanto materiales como inmateriales hacen de la "cantadora del arroyo", una de las más grandes representantes de la música colombiana. Desde la sencillez que la caracteriza, hace que las penas sean alegres, en alusión a su último trabajo discográfico (Lemoine y Salazar, 2013, p. 6).

La musicalidad afrocolombiana, desde la perspectiva de las mujeres, implica la corporeidad en el performance del canto, la danza y la vestimenta. La fisicidad de la expresión artística performática, como parte de la tradición musical afrocolombiana, mantiene viva y vibrante la cosmovisión de sus ancestros, donde las mujeres son primordiales en la tarea de resguardar la memoria para sus descendientes. Entendemos la corporeidad y el performance como formas y lenguajes para perseverar y transmitir el legado africano en la diáspora. Recordemos, por ejemplo, la ritualidad fúnebre del baile de muerto del *Lumbalú* en San Basilio de Palenque (FRIEDEMANN, 1990), el baile del *sereré* o el antiguo baile de bullerengue conocido como tuna -para niñes- en Uré (Montoya, 2009), o los arrullos del afropacífico, en los cuales las mujeres introducen cantos y danzas de dolor alrededor de la caja mortuoria.



La expresión artística del bullerengue tiene como objetivo que las comunidades afrocolombianas mantengan las expresiones de las prácticas tradicionales, donde es central el uso de sus cuerpos para producir sonidos rítmicos. Las letras y los sonidos de dichas composiciones guardan un sin fin de emociones y situaciones llenas de alegría y de nostalgia, que retumban en la corporeidad.

Valderrama (2021) entiende el sonido como un puente entre la música y el baile, ya que no solo se percibe externamente, sino que también resuena dentro del cuerpo. Según Lemoine y Salazar (2013), los cantos y la corporalidad tienen relación en las prosas, al manifestar, a través de la música, los diferentes escenarios como acontecimientos propios del colonialismo, historias de la comunidad o experiencias y emociones que en ese momento siente el cantautor(e); por medio de ellas se pueden conocer las diferentes realidades pasadas, presentes y futuras. Las expresiones corporales albergan la liberación colonial que ha sometido la cultura y los saberes afrodiaspóricos (Pérez, 2010).

En esta expresión corporal se resalta a las mujeres en la práctica cultural y ancestral de la musicalidad. Las mujeres mayores, como las poseedoras del conocimiento en el baile, las formas de expresarse con el cuerpo, el vestuario y los accesorios, comparten y enseñan sus saberes dancísticos y orales. Los cuales se configuran en rituales donde se canta y baila a la naturaleza, al trabajo y al amor.

En el bullerengue como expresión afrodiaspórica, las mujeres son portadoras y guardianas de saberes ancestrales, como los de las plantas medicinales, la sexualidad, el cuidado de la familia y la vida, la crianza; así mismo, muchas de ellas son rezanderas y parteras (Pérez, 2014). Según García (2016), las cantaoras bullerengueras, respetadas matriarcas, conocen los cantos, los mitos, la medicina tradicional y los rezos, protegen y guían a su comunidad.



La feminidad tiene un sentido espiritual en las comunidades afrocolombianas, donde las mujeres son vistas como poseedoras del conocimiento de la música y la danza, capaz de liberar del sufrimiento, además de los saberes y sabidurías ancestrales afrodiaspóricas. De acuerdo con Muñoz (2011), las mayores *cantaoras* en las comunidades afrocolombianas, como en el Patía – Cauca, son expresivas, articulan el canto y la oración en las celebraciones religiosas de su comunidad.

La música antes de ser un separador de goce estético ha sido una plegaria, una acción de gracias, una magia, un encantamiento, una narrativa, una poesía-danza. Lo podemos observar en las coristas del Patía, mujeres ancianas que se denominan “cantaoras” porque cantan y oran a la vez (Muñoz, 2011, p. 7).

En las comunidades afrocolombianas el goce y la estética se ritualizan en las prácticas, donde la danza se celebra desde la participación comunitaria; a través de los cuerpos que expresan liberación y de los cantos que con su tradición oral enseña, transmite y hereda los saberes propios y las sabidurías ancestrales, de generación en generación. Como lo narra la cantora de bullerengue Emilia Galvis, una mujer de 74 años procedente de Puerto Escondido, en el documental *La historia de las tres voces* (Amín, 2014). Escuchemos su voz:

Yo estaba sentada sola con ella, como a las diez de la noche. Me dijo: ¿estas preparada para cantar bullerengue? Le dije: madre, yo nunca he cantado bullerengue, yo no sé cómo voy a componer un tema de bullerengue. Y me dijo: lo último que te voy a decir, acuéstate conmigo en mi cama, ella empezó a sobarme la cabeza, cuando ya acabo de cantar, me dijo: aquí te dejo mi voz, dejo mi inteligencia que después que me vaya de esta tierra usted es la que me va a remplazar a mí (Amín, 2014, min 9:10).

Desde temprano en la cotidianidad les niños y jóvenes entran en contacto con los cánticos, el patrimonio y la identidad cultural que significa ser bullerenguera. Galvis afirma que su objetivo es brindarle, a las futuras generaciones, la mayor cantidad de saberes, “los que me dejaron mis antepasados, antes de morir” (Amín, 2014, min 12.55), con el fin de continuar la tradición del bullerengue, entre otros conocimientos.



Las mujeres tienen un rol protagónico en la composición musical y en el cántico de los versos, y también en la tarea de que esta tradición perdure. Ellas transmiten el valor y el significado de lo que representa ser parte del *bullerengue*. Mas aún en la actualidad, donde la globalización y la comercialización amenazan a estas prácticas culturales particulares y locales con la instrumentalización, el olvido, la invisibilización o recolonización de la identidad afrocolombiana. Las mujeres son resistencia y ante las catástrofes y tragedias de la vida son capaces de crear significados de armonía y alegría, a través de la música. El papel destacado en la creación del bullerengue, tanto en la composición como en la interpretación, les permite (re)escribir sus propias historias y las de las comunidades negras con corporeidad y performance.

Por último, las tradiciones musicales de las comunidades afrocolombianas, la resistencia y la resignificación, las mujeres, el cuerpo y el performance en la musicalidad, nos invitan al diálogo con prácticas y saberes ancestrales de las comunidades negras, que re-existen y se reinventan en el tiempo-espacio.

CONCLUSIONES

La musicalidad afrodiaspórica ha estado con nosotres transmitiendo no solo emociones y sensaciones, sino también y, sobre todo, las memorias ancestrales africanas, los saberes/prácticas, sabidurías y las resistencias contracolonias. La música afrocolombiana es alegría, dolor, sufrimiento y esperanza, marcada por momentos históricos, guerras y lutos; pero también por luchas y resignificación.

Desde una perspectiva descolonial, las trayectorias de la musicalidad afrocolombiana convocan a la academia a construir perspectivas



teórico-metodológicas creativas para el estudio de los modos de conocer, ser, existir de las comunidades afrodiáspóricas y de la resistencia en una nación que se define pluriétnica y multicultural. Así como son múltiples las expresiones identitarias de la música y la danza de las comunidades afrodescendientes en Colombia, Latinoamérica y el Caribe. Es decir, como posibilidad de gestar herramientas para el abordaje académico comprometido con los espacios de las comunidades afrodescendientes y sus reivindicaciones, concebidas como agentes de cambio, portadoras y creadoras de tejidos, saberes y sabidurías ancestrales.

Expresiones como el *bullerengue* y las fugas/jugas descolonizan el campo musical hegemónico que obligó a las naciones africanas a renunciar a sus culturas, formas de entender el mundo y la ritualidad/espiritualidad. Este posicionamiento es fundamental para (re)conocer la musicalidad afrocolombiana y afrodiáspórica como espacios de conocimiento y de ontologías diversas. Además, consideramos que este ejercicio es igualmente importante para descolonizar aquella academia decimonónica hegemónica, así como también, para recuperar aquellos saberes y otros lenguajes en la transmisión de conocimientos, que la historia invisibilizó.

Por siglos ha primado el discurso de que la música clásica-europea, o la que proviene de las sociedades modernas y “cultas”, es superior, inferiorizando otras prácticas musicales como las afrodiáspóricas. Los ritmos nacidos de historias y leyendas, (re)creados por los africanos y afrodescendientes en la diáspora, han creado una diversidad de melodías, géneros y canciones, como es el caso de la musicalidad afrocolombiana que contiene y expresa su propia identidad como simbolismo de resistencia y re-creación. Y que da cuenta del legado que se mantiene vivo, gracias al tiempo creativo del sonido y a la vibración que, en los cuerpos negros, encuentran su morada.



Para finalizar, concluimos que la música afrocolombiana es uno de los grandes referentes, no solo en el Caribe y el Pacífico, sino también en el interior del país. Cuya cultura y musicalidad han estado presentes desde la esclavización colonial, cuando millones de personas fueron expatriadas y desplazadas de manera violenta de sus territorios africanos, despojados de sus bienes materiales, inmateriales, simbólicos y espirituales; y trasladados contra su voluntad a las Américas. A pesar de dicha trayectoria, en este territorio afrodiaspórico se han re-inventado, transformado y creado variaciones musicales y culturales de matriz africana que se mantienen en la actualidad.

Esta investigación nos permitió identificar la marginalización, negación e invisibilización de las comunidades afrodescendientes y la reproducción de los patrones coloniales, como en la espectacularización y mercantilización. Y también, invitar a la academia a que se permita una escucha asertiva sobre las formas de conocer, ser y existir presentes en las expresiones culturales que evocan la ancestralidad africana.

Las mujeres afrocolombianas han portado una historia marcada por el dolor y también por el legado de saberes y prácticas afrodiaspóricas, que han expresado en el escenario musical de forma performativa. Como en las letras de las canciones que acompañan el presente texto y en las cuales las mujeres narran, cantan y poetizan la experiencia. Uno de los versos de la canción *Chambacú*, de la cantaora colombiana Totó La Momposina (2018), expresa: “La historia de las murallas con sangre la escribió; la historia la escribes tú”. Y se sigue escribiendo y recreando en cada golpe de tambor, en cada canto y oración, y en cada danza.



REFERENCIAS

- AMÍN, José. *La historia de las tres voces*. [Documental]. Negrita Films. 2014. 27:22 min. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=EAfYIN4zdUo&t=548s>> Acceso en: 13 de diciembre de 2024.
- BARRIGA, Martha. El afro-colombiano en la educación musical desde la colonia hasta principios del siglo XX. *El artista*, v. 9, 2012, p. 345-353. Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87424873020>> Acceso en: 10 de octubre de 2023.
- BIRENBAUM, Michael. Música afropacífica y autenticidad identitaria en la época de la etnodiversidad. En: PARDO, Mauricio (Ed.). *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2009.
- BURGOS, Roberto. *Rutas de libertad, 500 años de travesía*. Bogotá: Ministerio de Cultura y Pontificia Universidad Javeriana, 2011.
- CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Akal, 2006.
- COMISIÓN ECONÓMICA PARA AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE (CEPAL) Y FONDO DE POBLACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS (UNFPA). *Afrodescendientes y la matriz de la desigualdad social en América Latina: retos para la inclusión*. Santiago: CEPAL/UNFPA, 2020.
- FERREIRA, Luis. Conectando estructuras musicales con significados culturales: un estudio sobre sistemas musicales en el atlántico negro. En: IV CONGRESO DE LA RAMA LATINOAMERICANA DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR (IASPM-AL), 2005, Buenos Aires. IASPM-AL, 2005. P. 445-462. Disponible en: <<https://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-vi-congreso/?lang=pt>> Acceso en: 10 de noviembre de 2023.
- FERREIRA, Luis. Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. En: LECHINI, Gladys. (org.). *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina. Herencia, presencia y visiones del otro*. Córdoba: CLACSO-CEA/UNC. 2008. Disponible en: <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/coediciones/20100823033703/13ferre.pdf>> Acceso en: 01 de marzo de 2023.
- FERREIRA, Luis. Artes musicais na diáspora africana: improvisação, chamada-e-resposta e tempo espiralar. *Outra Travessia, Revista da Pós-Graduação em Literatura*, v. 11, 2011, p. 55–70. Disponible en: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2011n11p55>> Acceso en: 01 de marzo de 2023.
- FRIEDEMANN, Nina. Lumbalú: ritos de la muerte en Palenque de San Basilio, Colombia. *Filología y Lingüística*, v. XVI, n. 2, 1990, 51–63.
- FRIEDEMANN, Nina. Huellas de africanía en Colombia. Nuevos escenarios de investigación. *Thesaurus*, v. XLVII, 1992, p. 543–560.
- FRIEDEMANN, Nina. *La saga del negro: presencia africana en Colombia*. Bogotá: Universidad Javeriana, 1993.



- FRIEDEMANN, Nina. Rutas del carnaval en el Caribe. *Cuadernos de Literatura*, v. IV, n. 7-8, 1998, 156–166.
- GARCÍA, Jesús. La Contribución Musical de África Subsahariana al Mosaico Musical de las Américas y los Caribes. En: COLOQUIO INTERNACIONAL LA RUTA DEL ESCLAVO. DE LA TRATA NEGRERA AL DESAFÍO DEL DESARROLLO: REFLEXIÓN SOBRE LAS CONDICIONES DE LA PAZ MUNDIAL, 1994, Ouidah, Benin.
- GARCÍA, Manuel. *Petrona Martínez, la cantadora que alegra las penas*. Bogotá: Ministerio de Cultura. 2016. Disponible en: <<https://www.bullerengue.com/>> Acceso en: 23 de marzo de 2023.
- GUZMÁN, Jorge. La educación rítmica de la percusión afrolatinoamericana en la carrera de maestro en música en Colombia. *Revista Universidad y Sociedad*, v. 12, 2020, p. 167-175. Disponible en: <http://scielo.sld.cu/scielo.php?pid=S2218-36202020000300167&script=sci_abstract> Acceso en: 10 de marzo de 2023.
- KAPKIN, Sara. Petrona Martínez y la ingrata labor de limpiarle la cara a Colombia. Las 2 orillas, Bogotá, 05 de mayo de 2014. Disponible en: <<https://www.las2orillas.co/petrona-martinez-y-la-ingrata-labor-de-limpiarle-la-cara-a-colombia/>> Acceso en: 5 de marzo de 2023.
- LARRAIN, América y MADRID, Pedro. Manifestaciones artísticas y culturales afrocolombianas. Una aproximación al caso de Girardota (Antioquia). *Historia y Memoria*, n. 15, 2017, p. 107-135. Disponible en: <<https://www.redalyc.org/jatsRepo/3251/325152076005/movil/index.html>> Acceso en: 5 de marzo de 2023.
- LEMOINE, Lizette, y SALAZAR, Jaime. ¡Ay petronita, La vida vale la pena! Semblanza de la Cantora Petrona Martínez. *Nómadas*, v. 39, 2013, p. 217-228.
- MACHADO, Adilbênia. Filosofía africana para descolonizar olhares: perspectivas para o ensino das relações étnico-raciais. # Tear: *Revista de Educação Ciência e Tecnologia*, v.3, n.1, 2014, p. 1–20. <<https://periodicos.ifrs.edu.br/index.php/tear/article/view/1854/1438>> Acceso en: 12 de marzo de 2023.
- MARTÍNEZ, Petrona. Mi madre que me pario. [Canción]. En: Las penas Alegres. Chaco World Music. 2010. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=j1KKaygXrvM>> Acceso en: 06 de junio de 2023.
- MARTÍNEZ, Petrona. Mejor que me mate Dios. [Canción]. En: Ancestras. Sonidos Enraizados, 2021. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=vyBmGa4tT4s>> Acceso en: 06 de junio de 2023.
- MBITI, John. *African religions and philosophy*. Johannesburg: Heinemann, 1969.
- MONTOYA, César. Del palenque al municipio: relatos y ritmos de tambor en Uré. En PARDO, Mauricio (ed.). *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2009.
- MUÑOZ, Paloma. Violines de negros del valle interandino del Cauca. *Acontratiempo*, v. 18, 2011, p. 1-11. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7610108>> Acceso en: 30 de marzo de 2023.
- OYĒWŪMÍ, Oyèrónkẹ. Visibilizando o corpo: teorias ocidentais e sujeitos africanos. En: *The invention of women: making an African sense of western gender discourses*. Tradução



- para uso didático de Wanderson Flor do Nascimento. Minnesota: University of Minnesota Press, 1997.
- PARRA-VALENCIA, Liliana. África en nosotras y nosotros. Un tambor que resuena en el cosmos. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, v. 12, 1, 2021, 15-21. Disponible en: <<https://www.funlam.edu.co/revistas/index.php/RCCS/article/view/3847>> Acceso en: 03 de enero de 2024.
- PÉREZ, Manuel. El significado de la música Son de Negro y Pajarito en la vida de las comunidades afros de la zona del Canal del Dique, del Caribe colombiano. *El artista*, v. 7, 2010, p. 28-55. Disponible en: <<https://www.redalyc.org/pdf/874/87417258003.pdf>> Acceso en: 05 de marzo de 2023.
- PÉREZ, Manuel. Integración de la música como eje transversal de la estructura curricular de los programas académicos artístico musical de la Universidad del Atlántico. Tesis (Doctorado en Ciencias de la Educación), Universidad de Caldas, Caldas, 2012.
- PÉREZ, Manuel. El Bullerengue la génesis de la música de la Costa Caribe colombiana. *El Artista*, v. 11, 2014, p. 30-52. Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87432695002>> Acceso en: 05 de marzo de 2023.
- QUINTERO, Ángel. ¡Salsa! y democracia. Prácticas musicales y visiones sociales en la América mulata. *Revista Íconos*, v. 18, 2004, p. 20-23. Disponible en: <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/2202>> Acceso en: 05 de marzo de 2023.
- QUINTERO, Ángel. El debate sociedad-comunidad en la sonoridad. El desafío de las músicas "mulatas" a la modernidad eurocéntrica convencional. En: MATO, Daniel (org.). *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso, 2005.
- RAMOSE, Mogobe. A ética do ubuntu. (Tradução para uso didático, E. Carvalho). En: COETZEE, Peter Y ROUX, Abraham (eds). *The african philosophy reader*. New York: Routledge, 2002.
- ROJAS, Juan. 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*, v. 7, 2012, p. 139-157. Disponible en: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/3919> Acceso en: 17 de mayo de 2024.
- SÁNCHEZ, Sandra. y MALDONADO, Jorge. Procesos de transformación musical, Petrona Martínez caso de una Bullerenguera. (*pensamiento*), (*palabra*). *Y obra*, v. 21, 2019, p. 112-123. Disponible en: <<https://revistas.upn.edu.co/index.php/revistafba/article/view/9475>> Acceso en: 17 de mayo de 2024.
- SANTOS, José. Diáspora africana: paraíso perdido ou terra prometida. In: MACEDO, José (org.). *Desvendando a história da África*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.
- TOTÓ LA MOMPOSINA. Tu tambor [Canción]. En: La candela. Real World Studios, 1991. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=xObESuNVEgw&list=RDxObESuNVEgw&start_radio=1> Acceso en: 06 de junio de 2023.
- TOTÓ LA MOMPOSINA. Chambacú [Canción]. En: Oye Manita. Astar Artes Recordings, 2018. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=VBCpvnS7j2A>> Acceso en: 06 de junio de 2023.



- VALDERRAMA, Paloma. Fugas y jugas: alianzas sónicas en un baile-música-performance de la gente negra del sur del valle del río Cauca (Colombia). *Revista Colombiana de Antropología*, v. 57, n.2, 2021, p.47-68. Disponible en: <http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0486-65252021000200047&script=sci_abstract&tlng=es> Acceso en: 06 de junio de 2023.
- VILLEGAS, Natalia. Petrona Martínez. *Semana*, Bogotá, 12 de marzo de 2005. Disponible en: <<https://www.semana.com/especiales/articulo/petrona-martinez/75341-3/>> Acceso en: 06 de junio de 2023.
- WADE, Peter. *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia, 2002.
- ZAPATA-OLIVELLA, Manuel. *Changó, el gran putas*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010.
- ZULUAGA, Francisco. *Guerrilla y Sociedad en el Patía*. Cali: Editorial Facultad de Humanidades Universidad del Valle, 1993. Disponible en: <<https://dokumen.pub/qdownload/guerrilla-y-sociedad-en-el-patia-una-relacion-entre-clientelismo-politico-y-la-insurgencia-social.html>> Acceso en: 10 de marzo de 2023.

Recebido em: 11/03/2025
Aprovado em: 09/09/2025