

POPULARIZABILIDAD, SINCRETISMO SEMIÓTICO Y FUNCIÓN POÉTICA EN “BULLERENGUE”, DE J. ARTEL Y J. A. RINCÓN, INTERPRETADO POR CANTATUTTI

POPULARIZABILITY, SEMIOTIC SYNCRETISM AND POETIC FUNCTION IN "BULLERENGUE", BY J. ARTEL AND J. A. RINCÓN, PLAYED BY CANTATUTTI

Icía NADAL GARCÍA

Universidad de Zaragoza

iciarnad@unizar.es

Carmina FERNÁNDEZ AMAT

Universidad de Zaragoza

cfamat@unizar.es

Resumen: Este trabajo analiza las dinámicas estructuras semióticas y las funciones de una pieza musical y de su interpretación: “Bullerengue. Ritmo colombiano”. Se estudia la tradición cultural discursiva en la que surge la partitura: su letra, su música y su interpretación “signada”, música traducida e interpretada en la lengua de signos española (LSE). Se consideran los múltiples niveles de su sincretismo o intermedialidad, y su interacción, especialmente cuando la ejecuta el coro Cantatutti. Se analizan especialmente los acoplamientos poéticos del texto y de la música.

Palabras clave: Intermedialidad, discurso sincrético, semiótica de la música, semiótica de la interpretación musical, música signada, música traducida e interpretada en la lengua de signos, bullerengue.

Abstract: This work analyzes the dynamic semiotic structures and the functions of a piece of music and its interpretation: “Bullerengue. Colombian rhythm”. The discursive cultural tradition in which the score arises is studied: its lyrics, its music and its “signed” interpretation, music translated and interpreted in the Spanish sign language (LSE). The multiple levels of their syncretism or intermediality, and their interaction, are considered, especially when performed by the Cantatutti choir. Poetic links of text and music are especially analyzed.

Keywords: Intermediality, syncretic discourse, semiotics of music, semiotics of musical interpretation, signed music, music translated and interpreted in the sign language, bullerengue.

Para Túa, con admiración y afecto

El bullerengue, música para ser bailada

En la bibliografía sobre el folclore de los países caribeños se afirma repetidamente que es, en muchas ocasiones, resultado de la fusión de cultura indígena, africana y española. La música de orientación popular suele estar ligada a la danza. Así, los *Bailes Cantaos* se apoyan en el ritmo de tambores de los pueblos de las orillas del río La Magdalena. En la costa Atlántica de Colombia se encuentran bailes-músicas como el *bullerengue*, el *chandé*, el *fandango* y la *tambora*. En la bahía de Cartagena se conocen como *Fandangos de lenguas*. Hay bullerengues también en Darién, en Panamá, en la frontera con Colombia.

En Colombia la palabra bullerengue era una falda para la maternidad. Esa falda se entiende como "pollerón" o "pollera" (utilizada por las mujeres para dar a las caderas una apariencia voluminosa, vistosa y, casi siempre, colorida, en el traje folclórico). En Panamá (en la provincia de Darién) se dice que la palabra bullerengue proviene de la unión de "bulla" y "arenga". El vocabulario que aparecía al final del libro de Jorge Artel, *Tambores en la noche*, en la segunda edición (Guanajuato, 1955), repetido en la quinta edición (Universidad de Cartagena, 2009) y en la de 2010 (de la Biblioteca de Literatura Afrocolombiana), ese vocabulario, decimos, sostenía que un bullerengue es un "aire típico de ascendencia negra, propio de la costa Atlántica colombiana". La bibliografía subraya que es una música para baile frecuente entre los descendientes de los negros cimarrones que, huidos de Cartagena de Indias, habitaron en palenques en diversas zonas del Caribe de Colombia y Panamá. Los palenques eran en su origen valla(s) de madera o estacadas que se hacían para la defensa de un puesto, pero que aquí se refieren ya, según el DRAEL, a los lugares alejados y de difícil acceso, protegidos con esas estacas, en los que se refugiaban los esclavos negros fugitivos.

La bibliografía coincide en que el bullerengue está relacionado con la madre tierra y su fertilidad, y con la mujer y la suya. Se suelen citar las tareas agrícolas, sus frutos, la concepción humana, el vientre materno, el embarazo, la pubertad, lo femenino. En principio era, según parece, una música y una danza rituales ligadas a la aparición de la pubertad en las niñas. Los bailes del bullerengue se disponen de manera circular y la voz principal suele ser femenina. Frecuentemente hay diálogo entre una solista y el coro. El coro también palmea. Es fundamental el ritmo de los tambores. Hay dos tipos de tambores, uno alegre (el llamador), que es el tambor "macho", y otro "hembra", la tambora (palabra que también designa, como hemos dicho, otro baile caribeño colombiano).

Como en otras formas de tradición oral, del bullerengue colombiano existen variantes abundantes. No hay, por supuesto, una manera ortodoxa u oficial de interpretarlo, sino maneras más consolidadas o frecuentes en ciertas zonas geográficas o en ciertos ambientes sociales. La interpretación del bullarengue responde más, como suele suceder en la cultura popular, a las situaciones concretas, con los intérpretes y las circunstancias del caso —finalidades incluidas—, que a correcciones de conservatorio u académicas. Destaca siempre la expresividad singular y ocasional de

los cantantes, con toda la espontaneidad y defectos que implica, una singularidad paradójicamente recibida a la vez por lo que la une y la integra en el corpus folclórico de naturaleza colectiva al que pertenece —y en ese sentido (también a la vez) la indiferencia o uniformiza con otras interpretaciones de ese mismo corpus—.

La bibliografía nota como rasgo típico de las interpretaciones del bullerengue en el Caribe colombiano una cierta sonoridad nasal. Técnicamente se produce por la elevación de la parte posterior de la lengua y del velo del paladar, y suele marcar las consonantes m, n y ñ, y los fonemas vocálicos. Así como existe a veces una pequeña particularidad común en la fisiología fonadora de los habitantes de una región que haya sufrido pocas inmigraciones en los últimos decenios, así ello puede afectar a la sonoridad de la ejecución normal de su folclore.

Los estudiosos del canto folclórico tradicional de esta y de muchas otras zonas enfatizan generalmente la primacía de su función comunicativa social.

Jakobson en el Caribe

Desde el punto de vista de los juegos “poéticos” o elocutivos que tienden a singularizar el discurso --a hacerlo de una clase diferente a la del discurso cotidiano--, a producir placer sensitivo e intelectual, y a permitir una más rápida y fácil memorización, el sub-discurso literario de la pieza “Bullerengue” presenta una más que alta densidad de procedimientos. En principio, ello contribuye notablemente a la capacidad para ser fácilmente conocida o difundida de esta poesía: a su *popularizabilidad*. Esas formas con esa *popularizabilidad* modelan (junto a otras, de otros niveles retórico-semióticos) un receptor implícito en “Bullerengue” (un receptor implícito atendido o no —seguido o no— por cada lector en cada lectura “real”).

La composición musical de “Bullerengue” ha utilizado algunas de las características de su discurso literario para elaborar, a partir de ellas, potenciándolas, algunas de las formas musicales. Éstas, a su vez, contribuyen a producir interés y placer en el espectador implícito de la partitura. Ello es así porque también ellas (las formas dinámicas del enunciado musical) han sido compuestas atendiendo a establecer entre muy distintos elementos del sub-discurso musical numerosas relaciones dinámico-estructurales de tipo especial: jugueteón o elocutivo o, digamos, “poético”, es decir, característico de la función poética descrita por R. Jakobson. Esa función pone el énfasis (llama la atención) sobre la forma misma del sub-discurso (destinado a reproducirse siempre así y no de otra forma) al crear recurrencias “gratuitas” (“artísticas”) entre sus componentes. Y esa función es la que, cuando es muy intensa, y cuando permite un enunciatario implícito de nivel sencillo (que es compatible con otro simultáneo de nivel alto) le proporciona al sub-discurso el valor de *popularizable*. Como se colige, la aparente in-funcionalidad o gratuidad de esos artificios es, en realidad, enormemente funcional: vale para “manipular” más o mejor al receptor, para hacerle hacer más “cosas” o para hacérselas hacer intensamente o con superior eficacia; más o mejor con respecto a un discurso en el que la función poética sea lábil. Esas “cosas” que el destinatario implícito realizará más o mejor que

en un discurso sin función poética o con función poética poco intensa, esas cosas, decimos, no son sino sentir (sensaciones y sentimientos), pensar, recordar, tararear, bailar, etc.

Partitura e interpretación

La partitura como discurso (con dos sub-discursos) es, en nuestro caso, un sub-discurso de otro discurso, porque forma parte de un discurso mayor: el de la interpretación de la pieza “Bullerengue” por el singular coro Cantatutti (que “signa” a la vez que canta), pongamos por caso. La partitura es ya sincrética (intermedial), como decimos, porque está compuesta por dos sub-discursos interrelacionados: el lingüístico (la poesía) y el musical: lo que corrientemente llamamos sub-discurso musical incluye necesariamente el sub-discurso lingüístico.

La relación entre los dos sub-discursos se basa también, aunque no sólo, en la producción de figuras elocutivas mixtas (inter-mediales) entre sus elementos: acoplamientos (paralelismos) por acuerdo o por oposición entre la extensión de los respectivos segmentos, entre la acentuación y los ritmos de cada uno de esos mismos segmentos, entre sus significados, etc., etc. En efecto, una figura elocutiva puede deberse, por ejemplo, a la repetición exacta (o inversa) del orden de tres componentes. Por ejemplo: X de tipo A + X de tipo B + X de tipo C, X de tipo A + X de tipo B + X de tipo C; en donde X es un elemento siempre variable que realiza la forma A, B ó C. Esta figura puede forjarse en el sub-discurso lingüístico (en dos frases sucesivas cada una con los tres componentes de tipo sintáctico, por ejemplo, en el mismo orden) o en el musical (en tres notas que se repiten en el mismo orden, por ejemplo). Pero si una figura elocutiva se engendra operando con formas lingüísticas y musicales a la vez, es una figura elocutiva mixta (inter-medial, sincrética). Por ejemplo, cuando las pausas finales de una estrofa regular (por ejemplo, 8 sílabas + *pausa*, 8 sílabas + *pausa*, 8 sílabas + *pausa*, 8 sílabas + *pausa*) ocurren todas ellas a la vez que un mismo acorde musical, se crea un paralelismo doble, una figura elocutiva inter-medial. Por ejemplo, si un contenido alegre se expresa lingüísticamente a la vez que un contenido triste se expresa musicalmente (por el tono o por el ritmo, por ejemplo), se obtiene un paralelismo por oposición de factura inter-medial (/euforia/ versus /disforia/, en donde /disforia/ es /no-euforia/, que, por tanto, repite /euforia/ de manera negativa), un acoplamiento por oposición inter-medial.

Posteriormente, la dirección musical de Cantatutti incide en mayor o medida (volúmenes relativos, timbres, *tempos*, etc.) en todas las formas dinámicas mencionadas, atenuando algunas y enfatizando otras, y, en consecuencia, incidiendo de ese modo en el espectador implícito de un discurso sonoro concreto de esta pieza (por ejemplo, de un registro auditivo de la pieza). Este discurso auditivo incluye, por lo tanto, los sub-discursos lingüístico y musical de la partitura, más una ejecución sonora (una “lectura” e interpretación concreta de la partitura), que es, a su vez, un sub-discurso del discurso total. En las formas dinámicas de esta ejecución sonora son también causas determinantes las “sustancias” de las voces reales empleadas (el “grano” de esas voces) y las de los demás instrumentos. Si cambian las “sustancias” concretas (“reales”) de las voces y de los instrumentos utilizados, cambian también en algún modo las formas de la expresión y del contenido de esta pieza. Por otra parte, cada

discurso sonoro concreto de esta pieza “Bullerengue” tiene siempre un anclaje espacio-temporal: por ejemplo, ejecución de “Bullerengue” efectuada por Cantatutti en tal lugar, en tal momento.

La puesta en escena de la actuación utiliza, simultáneamente a una ejecución musical (compartiendo en su desarrollo la misma línea temporal), la disposición de los integrantes del coro y de los demás músicos en el espacio y, sobre todo, los gestos, fundamentalmente de brazos, manos y cara de los miembros del coro. Todo esto se apoya en su vestimenta y en los accesorios que la complementan. Las formas visuales actuadas con todo ello, incluidas las formas dinámicas obtenidas por las caras y cabellos, por los cuerpos visibles de los miembros del coro (determinadas estas formas en alguna medida por sus “sustancias corporales”) se presentan como una presencia y un trabajo escénico que son mucho más que una simple “signación” mediante el lenguaje gestual del discurso lingüístico. Es un trabajo escénico que crea formas dinámicas nuevas, a su vez de expresión y de contenido, suplementarias a las de los sub-discursos anteriores. Ellas son, por lo tanto, otro de los sub-discursos del fenómeno sincrético aquí considerado. Y estas nuevas formas dinámicas, en diversa conformidad o complementariedad o contrariedad o contradicción con las formas dinámicas lingüísticas y musicales de la partitura y con las de su ejecución musical, producen efectos en el espectador implícito de la actuación.

A través de ese destinatario implícito, como siempre, se producen efectos en los espectadores “reales”, cada uno de los cuales, en función de sus propias circunstancias durante la recepción, puede seguir en distintos modos y grados, o no, ese “modelo” de recepción que el fenómeno de la actuación implícitamente conlleva --y que nosotros denominamos así, espectador implícito--.

El discurso total de “Bullerengue” interpretado por Cantatutti, sub-articulado en el sub-discurso literario, el de la partitura, el de la interpretación musical y el de la actuación “inclusiva” del coro, es, pues, un discurso “sincrético”, como decía A.J. Greimas. La inter-medialidad es la inter-relación dinámica entre los distintos sub-discursos del discurso total. Decimos dinámica porque las estructuras y sus relaciones se van modificando (interactivamente) a lo largo del desarrollo espacio-temporal del discurso.

A falta (a nuestra falta) de un cuaderno de dirección musical y de otro de dirección de la actuación escénica de esta pieza por el coro Cantatutti, el corpus del discurso total tiene que ser necesariamente una actuación concreta de este coro al interpretar esta pieza.

En una pieza como ésta, la inter-medialidad, en su aspecto de “diálogo” de sub-discursos (literario, musical, interpretativo musical, representativo escénico), se encuentre embebida en otros “diálogos” internos a los sub-discursos: el tácito entre narrador (masculino) y narrataria (femenina), tácito porque ella no habla (no pasa a ser narradora); el “diálogo” entre los diferentes registros vocales (sopranos, contraltos, tenores, bajos), que, como su representación gestual-corporal, contraría en buena medida el “diálogo” lingüístico, porque los elementos femeninos sí cantan y actúan. Esta diferencia en cuanto a los géneros masculino y femenino entre el diálogo lingüístico y el diálogo musical es resaltada por la partitura: lo femenino se une activamente en ella al discurso masculino, corroborándolo, secundándolo, en una especie de fiesta de pareja.

currucutearía bajito,
bajito, pero bien bajito, 15
pa que bailaras pa mí.

Pa mí, mi negra, pa mí,
pa mí, na má que pa mí.

Las figuras fonológicas de estos versos libres son numerosísimas.

No existe una rima regular, sino una tendencia intensa a rimas sueltas, cuyo ámbito de influencia no puede delimitarse aquí sólo a las estrofas individuales (entendidas tipográficamente), sino, como es muy frecuente en las composiciones de tipo popular para ser recitadas en público o cantadas, a la poesía entera, como un todo, o a algunas de sus partes, partes que superan la extensión normal de una estrofa. De este modo, encontramos abundantes rimas en -í, que, en realidad, son muchas más de las 10 aparentes, dado que bastantes versos tienen como cesuras internas entre las que se producen rimas. Destacan además las rimas en en -ó, las completas o consonánticas en -íto y las vocálicas en é-a y en á-a. Como sucede en varias ocasiones con las rimas en -í, las rimas consonánticas en -ito aparecen tres veces seguidas, lo que es factible en la poesía de matriz popular, pero no suele serlo en la de matriz culta.

Hemos comenzado por la rima, pero sin duda, para lo que podemos llamar el trabajo estésico de la forma del poema, es tanto o más importante la cantidad silábica, ingrediente fundamental en la creación de su “popularizabilidad”. Visto con mentalidad más fonológica que tipográfica, es como si al menos la mitad más uno de los 18 versos considerados según la composición gráfica de su publicación en las distintas versiones de su autor J. Artel, fuesen en realidad muchos más versos en términos fonológicos. Es decir, como si al menos nueve (la mitad) de los versos tipográficos de unas 8 sílabas de extensión o duración fuesen, en términos fonológicos, 27 versos de unas 3 sílabas de extensión o duración, dado que las cesuras están cerca de ser o son ya de hecho pausas de final de verso. Nótese que el verso segundo, “mi negra,” poseía ya tres sílabas, y que los al menos 27 hemistiquios-casi-versos tienden a repetir esa inicial segunda estructura de cantidad silábica. Nos encontramos así con dos medidas silábicas: la más larga, como la del primer verso, que tiende a las 8 sílabas (el primer verso es de 7 sílabas) y la más breve, como la del segundo verso, que tiende a las 3 sílabas.

Tipográficamente, y considerando la cantidad silábica y la rima, se distinguen cuatro estrofas libres de cuatro versos más el estribillo (que compone el tercer verso de cada una de esas cuatro estrofas), repetido dos veces al final, tras las cuatro estrofas. Repetido al final, sí, pero alterado muy significativamente (con “pa mí” en vez de “pa ti”). En el último verso de cada estrofa aparece el estribillo, idéntico en las tres primeras estrofas, mientras que, en la cuarta, “pa ti, mi negra, pa ti” se convierte en “pa que bailaras pa mí”, adelantando la tan valiosa alteración de los dos estribillos sueltos (sin estrofa) del final: “mí” por “ti”. Estos dos, “Pa mí, mi negra, pa mí” y “pa mí, na má que pa mí” se repiten entre sí parcialmente, es decir, con variación, si bien ambos están enteramente compuestos de expresiones que ya aparecían en las estrofas. Los cuatro versos de cada estrofa tipográfica son,

menos en una ocasión, de la medida mayor (de 8 o 9 sílabas), como ya hemos dicho. Sólo en una ocasión, en el verso 2, la medida es la menor (3 sílabas).

Fonológicamente, en cambio, las tres primeras estrofas se componen de un primer verso de medida relativamente mayor (de 8 o 9 sílabas) y de 7 versos de medida relativamente menor (3 sílabas). La estrofa 4 está formada por tres versos de medida mayor (de 8 o 9 sílabas) y de tres de medida menor (3 sílabas). El estribillo final tiene una estructura fonológica de 6 versos de medida menor (de 3 sílabas).

El ritmo fonológico acentúa necesariamente la segunda sílaba en los numerosísimos casi versos o hemistiquios de tres sílabas. Ello marca intensamente la poesía al repetir la estructura de: sílaba átona + sílaba tónica + sílaba átona + pausa final de verso. En los versos de cantidad silábica mayor la última tónica recae, como se deduce de lo dicho, en la sílaba 7; y el penúltimo se sitúa en tres ocasiones en la sílaba 5. Sin embargo, el verso 1, que es de 7 sílabas, leído normalmente acentúa la tercera y la sexta sílaba. Sobresale acentual y cuantitativamente esta diferencia del verso 1 en una lectura no-poética. Una licencia métrica --consistente en desplazar el acento de la palabra “fuera” a su última sílaba, y en leer o pronunciar creando también en dicho verso cesuras y hemistiquios de 3 sílabas (con acento fonológico en la segunda)-- lo regulariza con los demás.

Las demás figuras elocutivas (como las que hemos visto ahora aquí en la métrica, dentro de lo fonológico, en la poesía) consisten también en repeticiones o acoplamientos con o sin variación (oposición) en distintos grados y niveles de cada uno de los lenguajes. Así, en el resto de lo fonológico del poema, encontramos aliteraciones de /m/, /n/, /t/, /á/, /í/, /ó/. En otros niveles, aparecen reiteradas apócope (tambó, pa, na, ma, soná) relacionadas con lo familiar y natural, con el habla popular; y diminutivos (solita; tamborito, bajito [3 veces]). Estos últimos sobrevienen significativamente, a partir de la mitad de la estrofa tipográfica 3 y, sobre todo, en la 4, lo que, dentro del discurso del narrador, supone subir un escalón más no sólo en la familiaridad, sino especialmente en el afecto, la confidencialidad, la intimidad y el erotismo. Tal vez la /s/ final no se pierde en “bailaras”, evitándose allí la apócope, para descartar cualquier equívoco sobre la persona protagonista de la acción: tú. Apócope y diminutivos van enlazados aquí a las continuas repeticiones de sintagmas, porque la intensificación constante y casi obsesiva se halla vinculada a la pasión y la voluptuosidad. Desde otro nivel, se produce asimismo un *crescendo* en el mismo sentido erótico, como por reducción, gracias al sema de exclusividad de algunos sememas: sólo para ella, sólo para él, solos los dos (na má [2 veces], solo, solita). Se intensifica ulteriormente ese mismo clima por el volumen declarado de muy bajito, también como por una litote.

La tácita voluntad popular (aquí de obvio tinte hispano-afro-americano) aparece también en el juego de la sustitución de la /l/ por la /r/ en “vorverme”, un cambio anticipadamente emparejado con la /r/ de la segunda sílaba de la pabra, para provocar así la redundancia “poética” del fonema.

Una manipulación inter-medial

Además de las figuras de contenido relacionadas con lo musical (el mismo sujeto que hace de narrador potencialmente convertido tres veces en un instrumento), a caballo, pues, entre personificaciones y comparaciones, se presenta también la personificación-comparación de currucutear (que no deja de hallarse enteramente relacionada con lo musical): hablar dulcemente como con su canto la curruca (un pájaro pequeñito que se mueve entre arbustos) —aunque, en sentido menos poético y más técnico musical, currucutear sea un término (asimismo onomatopéyico), pero referido a “hacer trémolos con las manos sobre el tambor”, según anotan las ediciones de 1955, 2009 y 2010 de *Tambores en la noche*—.

Currucutearía, efectivamente, se acopla con la *estructura declinativa* formada por instrumento más ejecución: tambor-sonar, maraca-sonar, gaita-sonar, tamborito-sonar (currucutear).

Si la poesía trata de la música, el baile y el amor, resulta especial quizá la forma de cortejo del amante mediante la expresión indirecta de su deseo a la amada. Esa expresión es metonímica: no la del deseo de amar (de amarla), sino la de algo ligado a ello: la expresión del deseo del amante de ver bailar a la amada.

La comunicación del deseo, que de nuevo se manifiesta como por litote, disminuyéndolo para contar su intensidad, se dispone en dos etapas: la del comunicar-imaginar-interpretar música y la del comunicar-imaginar su baile. El “para ti” de la primera se invierte en el “para mí” de la segunda, del mismo modo que el yo-músico de la primera deja paso al tú-bailarina de la segunda. De algún modo, si el sujeto del placer es el tú de la amada (la narrataria) en la primera parte, como destinataria de la música (y del placer de recibir el discurso que esto manifiesta); el sujeto del placer de la segunda parte (el placer de ver bailar a la amada, y el de oírse enunciarlo) es el yo del amante (el narrador).

En un primer sentido, el narrador utiliza el hacer imaginar (a ella y a sí mismo) la producción de música para ella, para la destinataria; lo utiliza, como decimos, para hacerle imaginar a ella (y a sí mismo) el bailar de ella para él. No se trata, por lo tanto, del poder hacer-hacer de la música y del baile, sino del poder hacer-hacer del discurso que todo ello cuenta, un discurso sincrético lingüístico-musical-doblemente interpretado (musical y kinésicamente).

Ese poder hacer-hacer del discurso apunta, como hemos visto, a *obtener festivamente el amor festivo* (y no solo el amor del destinatario-narratario que es la amada) y a celebrarlo (no solo el destinatario espectador implícito de la interpretación).

En todo ello interviene la asunción o identificación del yo del narrador y del tú del narratario por el destinatario implícito. En principio, la del yo del narrador por el espectador implícito masculino; y la del tú del narratario por el espectador implícito femenino.

Recuérdese que, pese a las apariencias, “Bullerengue” es una pieza de un escritor culto y de un compositor culto; que su popularizabilidad ha sido intencionadamente construida. Cabe preguntarse si cuando se trata de la interpretación del coro Cantatutti, la reelaboración culta de la poética de vocación popular en la partitura (texto y música) se intensifica todavía más precisamente por el aspecto multi-integrativo del coro. Lo que en alguna medida existe en la partitura (más en la música que en la letra)

de barroquismo o manierismo y como de segundo grado, como de cierta distancia respecto a la materia y a la forma popular, se potencia en juego consciente y espectáculo.

Las acciones del sujeto masculino y las del femenino. La negritud

En el discurso literario de la partitura existe una interacción figurativizada entre el sujeto masculino, el narrador, y el sujeto femenino, la narrataria, con la sola palabra del primero, por lo tanto; pero sin embargo, con significativas acciones virtuales inmediatas de ambos (sonar, currucutear y mirar del masculino, frente a escuchar y bailar del femenino), acciones que separan tradicional y discriminatoriamente las funciones de los géneros.

Señalamos una inversión fundamental de pa ti / pa mí en “Pa ti, mi negra, pa ti.” *versus* “Pa mí, mi negra, pa mí.” La alteración del estribillo en su doble repetición final modifica el valor de la intercalación central de mi negra entre el estribillo normal de las cuatro estrofas y el alterado del final. Mi negra es en las estrofas una intercalación redundante (tú, que eres mi negra) que describe también figurativamente a la interlocutora (por el color de su piel). Se explicita dos veces así al narratario (y ello sin contar que “pa ti” reitera a continuación de nuevo a ese destinatario). En la versión del final no existe la redundancia: mi negra no repite el interlocutor, el tú (“ti”) porque éste se ha sustituido por el narrador (“mí”). Y lo que se reitera después de “mi negra” es el narrador, el destinador verbal, que es manifiestamente masculino.

Negra vale por mujer. Pero también, al decir mujer negra se manifiesta como orgullosamente lo que en realidad pertenece en la época y en la zona a una categoría social inferior. De algún modo, aunque esté camuflado y sea muy tenue, quizá se produce también el sentido de que la mujer que se junte con un negro sólo puede ser negra, de que él no puede pensar en vincularse a una mujer blanca; y quizá también el sentido recíproco.

Los juegos del sub-discurso musical

“Bullerengue. Ritmo colombiano” es una obra para coro mixto a cuatro voces (sopranos, contraltos, tenores y bajos), en tonalidad de Mi menor. Como hemos visto, es de género popular y profano. Está compuesta en un compás binario simple y con una rítmica sincopada de semicorcheas y corcheas que recoge el espíritu del ritmo originario del Urabá chocoano y antioqueño.

En el análisis nos referiremos a los compases (en adelante cc.) de la partitura.

En la composición encontramos cuatro diseños rítmicos, rítmico-melódicos y sus variaciones.



Figura 1. Diseño percutido- sincopado



Figura 2: Diseño descendente y ligado



Figura 3: Diseño rítmico-melódico



Figura 4: Ritmo percutido del bullerengue

Diseño 1. Es un ritmo percutido-sincopado que imita al tambor. Aparece con las sílabas imitando el sonido de los tambores en *Si yo fuera tambó* y en la palabra *Bullerengue*.

Este ritmo aparece principalmente en las voces de los Bajos y, menos frecuentemente, en los Tenores, y sólo en una ocasión aparece en las voces de las mujeres (sopranos y contraltos).

Diseño 2. Diseño descendente y ligado.

Siempre se realiza con la boca cerrada.

Este diseño lo realizan las mujeres, pero en dos ocasiones aparece en los Tenores como contestación a las Contraltos.

Diseño 3. Diseño rítmico-melódico.

Aparece en:

Sonara na ma pa ti

Si Maraca fuera yo,
Sonara solo pa ti
Pa ti maraca y tambó,

Pa que bailaras pa mi
Pa mi, mi negra pa mi
Pa mi na ma que pa mi

Lo ejecutan los Tenores principalmente. En una ocasión los Bajos juegan realizando un paralelismo con los Tenores, realizando una variación de este diseño, pero duplicando el tiempo de las figuras, haciendo más larga su duración (*Si maraca fuera yo* —Tenores—; *Si maraca fuera yo* —Bajos—).

La voz de Contralto también emplea este diseño, pero con variaciones:

Y si fuera tamborito
currucutearía bajito,
bajito, pero bien bajito,
pa que bailaras pa mí

Diseño 4. Ritmo percutado

Siempre aparece sobre la palabra *Bullerengue*, y solo lo realiza la voz de Contralto.

Introducción (cc. 1-4) El primero de los diseños en aparecer es una imitación clara del toque del tambor, no solo por su marcado ritmo percutado (diseño1), sino también por las sílabas con las que el compositor nos presenta el tema (*Durum durum*). Este tema lo presentan las voces de Bajo.

(Cc.5-8) En la segunda parte de la introducción, el diseño anterior de los tambores se opone al diseño 2, que es melódico, descendente y ligado, y lo realizan las voces de Contralto y Tenor, con la boca cerrada.

I Estrofa (cc.9-18) La primera parte de esta estrofa (cc. 9-13) comienza con el poema de Artel. El compositor emplea la fuerza de las cuatro voces cantando de forma homófona y con el ritmo de los tambores de la introducción que entonan la letra del poema: *Si yo fuera tambó*. Es decir, sigue habiendo una alusión a los tambores, pero ahora está en el ritmo y en la letra.

En la segunda parte de esta estrofa (cc.14-18) encontramos de nuevo la oposición del diseño 2 de la melodía descendente y ligada, realizada por la voz de Soprano; el ritmo percutado sobre la palabra *Bullerengue* (diseño 4), realizado por la voz de Contraltos; y el diseño 3 (rítmico-melódico) sobre la letra *sonara na ma que pa ti*, entonada por los Tenores. Estas oposiciones se presentan en el ritmo (diseños percutados- diseños ligados) y en lo vocal (boca cerrada frente a la letra del poema y a la palabra *Bullerengue*).

II Estrofa: (cc. 19-26): Encontramos en los cc. 19-26 un juego rítmico a modo de eco entre dos bloques de voces. Así Sopranos y Altos cantarán líneas melódicas similares y mantendrán la rítmica percutada, contrastando con los Tenores, que repetirán el verso con el diseño rítmico 3 rítmico-melódico y Bajos que amplían las figuras musicales que realizan los Tenores, pero con diseño muy similar. El poema canta: *Si Maraca fuera yo, Sonara solo pa ti, Pa ti maraca y tambó*.

De los cc. 27-30, hay una repetición de la introducción, en la que contrasta la línea melódica, descendente ligada (diseño 2), de las Contraltos y Tenores, con el ritmo sincopado percutado de los Bajos (diseño 1) que imita a los tambores.

III Estrofa: (cc. 31-39). En la primera parte de esta estrofa (cc. 31-34), las voces de Soprano, Contralto y Tenor realizan el diseño rítmico melódico 3 variado, en oposición a los bajos, que realizan el ritmo sincopado (diseño 1) pronunciando la palabra *bullerengue* (en lugar de las sílabas que imitaban al tambor), y realizando saltos de intervalos de 4ª, 3ª y 5ª. Estos saltos realizados por los bajos le dan un sentido juguetón al texto que entonan el resto de las voces (*quisiera vorverme gaita / y soná na má que pa ti*).

En la segunda parte de esta estrofa (cc. 35-39), el compositor otorga protagonismo a todos los personajes participantes. Encontramos el ritmo percutido sobre la palabra bullerengue (diseño 3) en la voz de las Contraltos. Los Tenores y los Bajos realizan una variación del diseño 3 rítmico-melódico sobre la letra: *Pa mí, mi negra, pa mí, / Pa mí na má que pa mí.*

A su vez, las Sopranos emiten una “o” con figuras largas unidas por ligaduras de expresión. En esta estrofa se producen contrastes en el ritmo de la música, que simultanea notas largas frente a ritmos percutidos; y en el texto, ya que mientras los Tenores y Bajos recitan el poema, las contraltos entonan la palabra bullerengue de forma percutida, y las sopranos emiten la vocal “o” mantenida.

IV Estrofa: (cc. 40-47): En esta estrofa el protagonismo está en la voz de las Contraltos, que realizan una variación del diseño 3 (rítmico-melódico) mientras cantan: *Y si fuera tamborito / currucutearía bajito / bajito, pero bien bajito / pa que bailaras pa mí.*

Mientras tanto los Tenores y los Bajos acompañan con el ritmo percutido-sincopado (diseño 1) sobre la palabra *bullerengue*, realizando un movimiento descendente por grados conjuntos. Algo similar había sucedido en la estrofa III.

Final (cc. 48-64): Encontramos diferentes secciones. En primer lugar, y limitado por el primer calderón (cc. 49-52), las cuatro voces cantan de forma homófona realizando el diseño 3 rítmico-melódico, pero en Sopranos, Contraltos y Tenores, el diseño es ascendente y en los Bajos es descendente. Repiten el texto de: *Pa mí, mi negra, pa mí / Pa mí, na má que pa mí.*

En los cc. 53-58b hay un protagonismo absoluto de los Tenores que repiten en solitario la misma frase.

Para terminar, cc. 59-64, escuchamos el diseño 1 del ritmo sincopado- percutido, que imita a los tambores, realizado por los Bajos (al igual que en la introducción), y el apoyo armónico del resto de las voces para finalizar en el último compás con todos al unísono diciendo *pa mí.*

El final resulta ser un grito de posesión representado tanto en el texto poético como en el musical (*pa mí*). Musicalmente, el final se prepara con el refuerzo del texto (*pa mí, mi negra, pa mí*) con el *tutti*. Se desarrolla después con un solo de voz masculina (Tenor) que repite el texto, en un último intento de llamar la atención de la mujer, para concluir con el citado grito homofónico del *tutti*, y con el texto *pa mí.*

Bibliografía

- AA. VV. “La danza en Colombia”, Organización de Estados Iberoamericanos. 2019. Ministerio de Cultura. República de Colombia. 25/7/2020 <https://www.oei.es/historico/cultura2/colombia/08b.htm>.
- ARTEL, J. *Tambores en la noche*. Primera edición, 1940. Cartagena: Editora Bolívar. Contiene notas de presentación de Juan Lozano y Lozano, Carlos Vesga Duarte y Adolfo Martí. Edición

utilizada: Bogotá, Colombia: Biblioteca de Literatura Afrocolombiana. Ministerio de Cultura, 2010. Prólogo de Gabriel Ferrer Ruiz.

ARTEL, J. y RINCÓN, J. A. “Bullarengue, ritmo colombiano”, Partitura 25/7/2020 <http://simr.gov.co/backend/uploads/mAdmin/ckeditor/publicaciones/archivos/bullerengue20190831.pdf>.

CABARCAS, M. “La figuración poética de la identidad: lo negro en Tambores en la noche de Jorge Artel”. *Estudios de Literatura Colombiana*, 2013: 73-86

CARBÓ, G. *Musique et danse traditionnelles en Colombie: la Tambora*. París: L’Harmattan, 2004.

MILLER, R. *The Structure of Singing: System and Art of Vocal Technique*. Belmont CA, USA, Wadsworth Group, Shimer. 1996.

MUÑOZ, E. *El Bullerengue: Ritmo y Canto a la Vida*. Cuenca, Ecuador. Editorial CIDAP. 2003

PÉREZ HERRERA, M. “El Bullerengue. La génesis de la música de la Costa Caribe colombiana”. *El Artista*, (11) 2014: 30-52.

SILVA RAMÍREZ, L.M., “El ritual del bullerengue”, *Revista Credencial*, febrero de 2017, 25/7/2020 <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/el-ritual-del-bullerengue>.