



**UNCUYO**  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE CUYO

***fad***  
FACULTAD DE  
ARTES Y DISEÑO

## **BATERÍA Y BULLERENGUE**

**Comparaciones sobre adaptaciones de los tambores típicos al set de batería realizados por  
dos bateristas colombianos**

**Zoé Andrés Neri**

**Tesina de Licenciatura en Música Popular con orientación en Percusión**

**Carreras Musicales**

**Facultad de Artes y Diseño**

**Universidad Nacional de Cuyo**

**Directores: Prof. Santiago Servera**

**Prof. Luciana Orellana Lanús**

**Mendoza, Argentina**

**2025**

*Agradezco infinitamente a mi familia por el apoyo incondicional de siempre en cada nuevo desafío que me propongo.*

*A mis amigos que siempre me han acompañado y que han sido parte importante en mi recorrido universitario.*

*A mis directores, Luciana y Santiago, por el acompañamiento, los consejos, las observaciones y el seguimiento para que este trabajo se pueda llevar a cabo.*

*A los maestros Nacho Nieto y Juan Guillermo Aguilar por su gran predisposición y amabilidad.*

**Índice:**

_ Resumen.....	5
_ Abstract.....	6
_ Introducción.....	7
_ Tema de investigación.....	8
_ Problema y preguntas de investigación.....	8
_ Justificación.....	9
_ Objetivo general.....	11
_ Objetivos específicos.....	11
_ Estado de la cuestión.....	11
_ Marco teórico.....	15
_ Metodología y fuentes.....	17
<b>CAPÍTULO 1: El bullerengue y la batería.....</b>	<b>20</b>
1.1 _ El bullerengue: aproximación a su origen y su contexto histórico.....	20
1.2 _ Organología típica: instrumentos, funciones y patrones rítmicos característicos del bullerengue sentado.....	22
1.3 _ La batería: aproximación a su origen y sus características propias como instrumento.....	30
<b>CAPÍTULO 2: El bullerengue en la batería.....</b>	<b>33</b>
2.1 _ La batería y su uso en algunas músicas del caribe colombiano.....	33
2.2 _ Antecedentes sobre adaptaciones realizadas de bullerengue sentado en la batería.....	35
<b>CAPÍTULO 3: Adaptaciones de bullerengue para batería propuestas por Ignacio Nieto y Juan Guillermo Aguilar .....</b>	<b>43</b>
3.1 _ Adaptaciones de bullerengue para batería realizadas por Ignacio Nieto.....	43

3.2_ Adaptaciones de bullerengue para batería realizadas por Juan Guillermo Aguilar.....	49
<b>CAPÍTULO 4:</b> Descripción comparativa.....	55
4.1_ Descripción comparativa rítmica.....	55
4.2_ Descripción comparativa tímbrica.....	56
4.3_ Descripción comparativa del set utilizado por cada baterista.....	59
<b>CAPÍTULO 5:</b> Conclusiones y consideraciones finales.....	61
5.1_ Consideraciones finales.....	61
Bibliografía.....	64
Sítios web.....	65
Discografía.....	65
Videografía.....	65
Anexos.....	67

**Resumen:**

Este trabajo de investigación explora maneras en las que la batería acústica puede ser utilizada para interpretar el género del bullerengue sentado. Seleccionando el caso de dos bateristas del medio, profundizamos sobre sus aportes respecto a su interpretación de este ritmo del caribe colombiano en la batería. Asimismo, para responder este objetivo, mencionamos determinados aspectos del bullerengue sentado como lo es su origen, sus ritmos característicos y los instrumentos utilizados para interpretarlo. También, revisamos y registramos ciertos datos sobre la batería como instrumento de percusión y su aplicación actual en algunas músicas populares propias de la región del caribe colombiano.

Por otro lado, en vías de ejemplificar y proponer una sistematización de ciertos elementos, señalamos algunos casos de bateristas y percusionistas que en la actualidad han realizado aportes significativos para adaptar a este instrumento determinados ritmos colombianos, que en su formato colectivo instrumental, no poseen una batería. En este sentido, aportamos información referida al instrumento con respecto a las posibilidades tímbricas que ofrece y a la importancia que esto adquiere para utilizarlo en otros contextos musicales. Para ello, y como propósito central de esta investigación, tomamos dos composiciones interpretadas en la batería, en donde presentamos los ritmos más utilizados por cada baterista, los aportes tímbricos que estos proponen y, por último, el set utilizado por cada uno de estos.

**Palabras clave:** Bullerengue sentado. Guión. Batería. Propuesta de adaptación. Ensamble.

**Abstract:**

This research work explores which acoustic drum set can be used to interpret the genre of "bullaengue sentado." By selecting the case of two drummers from the scene, we delve into their contributions regarding the interpretation of this rhythm from the Colombian Caribbean on the drum set. To address this objective, we mention specific aspects of "bullaengue sentado," such as its origin, characteristic rhythms, and the instruments used to perform it. Additionally, we review and document certain facts about the drum set as a percussion instrument and its current application in some popular music from the Colombian Caribbean region.

Furthermore, to exemplify and propose a systematization of certain elements, we highlight cases of drummers and percussionists who have made significant contributions in adapting certain Colombian rhythms to this instrument, which in its collective instrumental format does not traditionally include a drum set. In this regard, we provide information related to the instrument's timbral possibilities and the importance this holds for its use in other musical contexts. To achieve this, and as the central purpose of this research, we analyze two compositions performed on the drum set, where we present the most commonly used rhythms by each drummer, the timbral contributions they offer, and lastly, the set used.

**Keywords:** Bullaengue. Outline. Drum Kit. Adaptation Proposal. Ensemble.

## **Introducción:**

En la actualidad, el panorama sonoro de la costa atlántica del caribe colombiano da cuenta de algunas innovaciones a considerar en lo que respecta a su música y a su interpretación. Grupos como Puerto Candelaria, Bomba estéreo, Petrónica, Bullerengue en transposición, entre otros, son el fiel reflejo de que hoy en día existen conjuntos musicales en Colombia que utilizan, en sus composiciones, rasgos y características propias de músicas populares de este país. Con la finalidad de realizar interpretaciones más actuales, se buscan integrar sonoridades que hacen foco en lo tecnológico y en la incorporación de instrumentos que en muchos casos son ajenos al formato típico de esos géneros musicales, fuertemente arraigados a sus raíces y a su lugar de origen:

(...) algunas agrupaciones de alto reconocimiento mundial han optado por fusionar músicas tradicionales con otros géneros, siendo la batería, relevante para el enriquecimiento rítmico, de manera integrada con el bajo y la guitarra eléctrica. Las agrupaciones e intérpretes elaboran nuevos arreglos armónicos sobre las músicas tradicionales, generando sonoridades de vanguardia que son apetecidas por públicos neófitos o innovadores. (Guzmán Pacheco y Marín Niebles, 2019, p.14).

En lo que respecta a los formatos instrumentales, se observa que la batería acústica también integra dichas disposiciones. Además, resulta relevante destacar el trabajo exploratorio que algunos bateristas colombianos han realizado, y realizan actualmente, sobre músicas populares de este país. Esa exploración tiene el objetivo de revisar cómo se pueden adaptar patrones rítmicos y sonoridades características de géneros musicales tales como la cumbia, el bullerengue, el chandé, el porro, el currulao, el mapalé, entre otros, a la batería acústica. Dicho de otra manera, se busca recrear en este instrumento sonoridades típicas de otros instrumentos de percusión, que en sus orígenes se encuentran muy alejados de la batería.

Por lo tanto, para dar cuenta del trabajo de investigación que realizamos sobre estas adaptaciones, presentamos un recorte sobre el trabajo realizado por los músicos colombianos Ignacio “Nacho” Nieto y Juan Guillermo Aguilar Bayer. Teniendo en cuenta lo basto del campo musical de Colombia y la difícil tarea de sintetizar en una tesis de grado los aspectos que

componen estas músicas, hemos decidido trabajar el género del bullerengue sentado, y observar cómo estos músicos interpretan en la batería dicho género musical.

### **Tema de investigación**

Como tema de investigación nos propusimos estudiar de qué manera los músicos colombianos Ignacio Nieto y Juan Guillermo Aguilar adaptan al set de batería los ritmos y las sonoridades propias de los instrumentos de percusión que conforman un ensamble típico en el bullerengue sentado. Nos detuvimos precisamente en estudiar cómo adaptan patrones rítmicos característicos, haciendo hincapié en observar cuál es la manera en la que desarrollan el aspecto tímbrico en el instrumento.

Siguiendo en consonancia con lo dicho sobre el aspecto tímbrico en la batería, también observaremos el set que utilizó cada músico al interpretar este género, de modo de poder explicar detalladamente los recursos propuestos por cada uno.

Una vez obtenidos estos datos, procedimos a realizar una descripción comparativa que resuma aspectos rítmicos, tímbricos y de armado del set que consideramos más relevantes de destacar de cada músico en sus interpretaciones de bullerengue en la batería.

### **Problema de investigación**

La propuesta de adaptar músicas populares a las sonoridades propias de la batería es un tema que ya ha sido explorado por varios bateristas dentro del ambiente musical colombiano tales como como Rafael Leal, Hernán Mauricio Cardona Hernández, Juan Guillermo Aguilar, Pedro Ojeda, Israel Charris, Ignacio Nieto, Carlos Hernández, entre otros. Estos se pueden tomar como ejemplos de músicos que buscan interpretar con su instrumento algunos géneros musicales de las costas atlántica y pacífica, como así también, de los llanos orientales colombianos y la región andina.

Respecto del bullerengue sentado, se observa que existe una cantidad de materiales audiovisuales (más que teóricos) que muestran el trabajo desarrollado por músicos en lo que respecta a interpretar este género musical en la batería. Por consiguiente, es una problemática actual rastrear materiales teóricos que sistematicen adaptaciones de bullerengue sentado en la batería.

En lo que respecta al trabajo tímbrico que podemos desarrollar con el set de batería en este género musical, esta información queda en ocasiones diseminada y utilizada sólo con una finalidad exploratoria, no siendo sistematizada en documentos que aporten nociones más bien teóricas o metodológicas. En este sentido, observamos que se hace más hincapié en los ritmos utilizados por los instrumentos de percusión, y no tanto en observar qué posibilidades tímbricas nos puede ofrecer la batería acústica antes estas situaciones.

Respecto al desarrollo posible desde el punto de vista tímbrico, entendemos que la batería posee una amplia capacidad de desenvolvimiento, y que por ello nos permite poder recrear y adaptar en ella sonoridades que ofrecen una apertura de este instrumento hacia otras utilidades musicales, eludiendo en muchos casos la sonoridad usual que conocemos de ella.

### **Preguntas de investigación**

A raíz de la problemática establecida, nos surgen los siguientes interrogantes:

- ¿Cuáles son las potencialidades que ofrece la batería para adaptar en un set los ritmos y tímbricas de los instrumentos de percusión típicos del bullerengue sentado?
- ¿Cuáles son las células rítmicas más utilizadas por Ignacio Nieto y Juan Guillermo Aguilar en sus interpretaciones?
- Desde el punto de vista tímbrico, ¿Qué ideas proponen Ignacio Nieto y Juan Guillermo Aguilar al momento de adaptar a la batería este género musical?
- ¿Cómo se encuentra conformado el set de cada uno de ellos en sus interpretaciones?
- ¿Qué diferencias y similitudes podemos encontrar en las adaptaciones de bullerengue para batería realizadas por estos dos bateristas?

### **Justificación**

Este trabajo parte de la necesidad de profundizar en relación a los múltiples recursos tímbricos que podemos utilizar en una batería acústica, con la finalidad de adaptar otras sonoridades no convencionales en ella. Esto se establece como punto de partida para recrear sonoridades poco exploradas en este instrumento o que, así mismo, no forma parte de la organología típica de un

género musical determinado. Para ello, hemos elegido estudiar los aportes que los bateristas Ignacio Nieto y Juan Guillermo Aguilar han hecho sobre el género del bullerengue sentado.

Considerando que la batería es un instrumento con una amplia capacidad de desarrollo tímbrico y que esta ofrece, además, la posibilidad de adaptarse a muchos géneros y estilos musicales, es que nos surge la inquietud de tomar como caso específico al bullerengue sentado, y en cómo la batería, siendo un instrumento tan alejado en su origen de este género musical, puede lograr imitar las sonoridades propias de los tambores de percusión que se utilizan para acompañar un bullerengue, pudiendo inclusive reemplazar a esos instrumentos.

En consonancia con el párrafo anterior, el baterista colombiano Rafael Leal (2019) alega lo siguiente: “La batería, como instrumento de percusión universal, tiene la ventaja de adaptarse a diferentes situaciones musicales, y desde su invención ha sido utilizada en una variedad de géneros y tradiciones musicales” (p.8).

Destacamos que, como bateristas y percusionistas, en muchas ocasiones nos vemos en la necesidad de adaptar a nuestro instrumento (batería, set de percusión) ritmos y géneros musicales que no lo poseen en su formato instrumental típico. Como ejemplo podemos mencionar casos en los que debemos adaptar a la batería los patrones rítmicos que utiliza un bombo legüero para acompañar una chacarera argentina, o bien interpretar en ella, o en un set de percusión, patrones rítmicos tocados por varios percusionistas en una cuerda de candombe.

En el caso específico del bullerengue sentado, observamos un trabajo muy interesante en este aspecto, pero que suele aparecer más centralizado en el aspecto rítmico. Por su parte, observamos que, generalmente, los recursos tímbricos que pueden emplearse en la batería no se encuentran tan sistematizados en materiales que faciliten este abordaje.

Por último, para este trabajo nos propusimos profundizar y sistematizar acerca de los aportes que los bateristas Ignacio Nieto y Juan Guillermo Aguilar han realizado en dos interpretaciones de bullerengue sentado en la batería. Posteriormente, realizamos una descripción comparativa en donde se mencionan los motivos rítmicos más utilizados (aspecto rítmico), de qué manera logran recrear en su instrumento los sonidos propios de los tambores de percusión (aspecto tímbrico) y cómo se encuentra conformado el set en sus interpretaciones.

## Objetivo general

- Identificar y sistematizar maneras posibles de adaptar a la batería los ritmos y sonidos de los instrumentos de percusión propios del bullerengue sentado, tomando como estudio de caso las propuestas realizadas por los bateristas Ignacio Nieto y Juan Guillermo Aguilar en dos interpretaciones.

## Objetivos específicos

- Identificar los motivos rítmicos más utilizados por Ignacio Nieto y Juan Guillermo Aguilar. En caso del primero, en su interpretación del bullerengue sentado “Llora el bullerengue llora” y, en caso del segundo, en su interpretación del bullerengue “Agua”.
- Identificar qué aportes tímbricos propone cada baterista en su interpretación.
- Sistematizar y explicar de qué manera cada baterista adapta los ritmos y sonoridades propias de los tambores de percusión a la batería.
- Comparar las adaptaciones de bullerengue para batería realizadas por Ignacio Nieto y Juan Guillermo Aguilar en las dos canciones tomadas como objeto de estudio.

## Estado de la cuestión

En lo que respecta específicamente a adaptaciones ya realizadas de bullerengue sentado a la batería, nos encontramos con algunos materiales muy interesantes para destacar. Entre ellos se encuentran el capítulo III del libro *Tambó y batería (2019)* de los autores Guzmán Pacheco y Marín Niebles y el capítulo I (páginas 69 a 73) del libro de Rafael Leal *Colombian Rhythms on the Drum Set, A Tour Across, Colombian Rhythms (2019)* que, además, proponen reducciones para batería de otros géneros musicales de diversas regiones de Colombia. Por otro lado, hay una riqueza interesante en formatos audiovisuales en lo que respecta a este tema, donde bateristas como Israel Charris<sup>1</sup> graban sus interpretaciones en formato de audio y video y las comparten en

---

<sup>1</sup> En el siguiente link: [Tutorial de Batería - Ritmos folclóricos del Caribe Colombiano](#) se obtiene acceso a un video tutorial dictado por este baterista, en donde explica cómo adapta al instrumento los ritmos y sonidos de los instrumentos de percusión típicos en los géneros de chandé, cumbia y fandango.

distintas plataformas de internet y en sus perfiles personales de redes sociales tales como Facebook e Instagram.

Por otra parte, debemos mencionar que actualmente existen trabajos de investigación académica en donde se ha profundizado acerca de diversos géneros de la música popular colombiana (entre ellas, el bullerengue) y en donde se proponen adaptaciones para batería de dichos géneros, tomando siempre como punto de partida los ritmos más utilizados por los tambores de percusión.

En la bibliografía específica con la que trabajamos señalamos, en primer lugar, al libro *Tambó y batería (2019)* de los autores Alexander Daniel Guzmán Pacheco y Ángela de Jesús Marín Niebles. Este es un trabajo donde los autores proponen adaptaciones para la batería de los géneros bullerengue, chandé, son palenque, tambora y fandango de lengua. Previamente a la proposición de esas adaptaciones, los autores exhiben los patrones rítmicos principales que tocan los instrumentos de percusión en cada género. Es importante mencionar que las adaptaciones que propone este material teórico están pensadas dentro de la óptica de poder insertar a la batería dentro del conjunto de instrumentos de percusión, por lo que se proponen adaptaciones que puedan funcionar interactuando con otros instrumentos típicos de cada género.

Otro material bibliográfico destacado en esta investigación es el trabajo realizado por el baterista colombiano Rafael Leal, titulado *Colombian Rhythms on the Drum Set, A Tour Across, Colombian Rhythms (2019)*. Se trata de un libro en donde el autor propone adaptaciones para la batería de diversos géneros de la música popular colombiana. Este destaca los más conocidos o divulgados dentro de cada zona geográfica de este país. En el caso concreto del bullerengue, el autor dedica de las páginas 69 al 73 del capítulo I a exponer qué adaptaciones propone para la batería, tomando como referencia los ritmos más utilizados por los instrumentos de percusión típicos. Una de las cosas que más resaltamos de este material es que el autor propone adaptaciones que están pensadas para que la batería pueda ser el único instrumento de acompañamiento, por ende, se busca un mayor protagonismo no solo rítmico, sino también tímbrico del instrumento.

Como otros materiales teóricos que tratan este tema, nos hemos encontrado con trabajos de investigación académica que consideramos interesantes para mencionar ya que en ellas también se estudia de qué manera podemos interpretar un bullerengue desde este instrumento. En primer

lugar, el trabajo de grado de Alexis Muñoz Uribe titulado *Exploración del bullerengue en la batería* (2019) es un trabajo que busca explicar de qué maneras puede interactuar la batería dentro de un ensamble típico de bullerengue o con el agregado de otros instrumentos no convencionales en el género. Uribe en su trabajo propone adaptaciones no solo de bullerengue sentado, sino también de chalupa y fandango de lengua (otras dos variantes que conforman el género del bullerengue).

Por su parte, los trabajos de Miguel Figuera: *Adaptación para batería de 4 ritmos afrocolombianos* (2017) y la de Cesar Hernández Lancheros: *Aportes rítmicos y adaptaciones de Juan Guillermo Aguilar y Pedro Ojeda del ritmo del porro pelayero a la batería* (2020), también nos resultan de relevancia para considerar dentro del estado de la cuestión. Figuera en su trabajo académico propone adaptaciones para batería de los ritmos vallenato, bullerengue, chandé y currulao. Además, hace un desglose interesante acerca de los ritmos, frases y células rítmicas que más sobresalen de estas músicas afrocolombianas. Por su lado, el trabajo de Hernández Lancheros hace especial hincapié en analizar y comparar los aportes que han realizado dos bateristas colombianos acerca del género del porro pelayero en la batería. Si bien en este último caso no se trata específicamente del género musical que en este trabajo de investigación nos interesó estudiar, pensamos que el hecho de tomar como parámetro un género musical (el porro pelayero) y que proposiciones han realizado dos bateristas al respecto, con la finalidad de realizar una explicación comparativa por parte del investigador, tiene algunos puntos en común con los objetivos trazados para este trabajo.

Por último, nos parece de especial relevancia mencionar documentos en formato audiovisual en donde los bateristas que estudiamos, Ignacio Nieto y Juan Guillermo Aguilar, han realizado interpretaciones de bullerengue sentado en la batería.

En primer lugar, debemos mencionar el bullerengue “Agua<sup>2</sup>” cuyo trabajo pertenece al DVD de *Batería colombiana* (2015) que Juan Guillermo Aguilar publicó en el año 2015. En este material, Aguilar comparte sus adaptaciones para batería de varios géneros de la música popular colombiana, y entre las cuales aparece este bullerengue sentado. El autor no solo muestra de qué manera adapta cada género a la batería, sino que también comparte fragmentos de partituras en

---

<sup>2</sup> Link de acceso a este ejemplo: [Bullerengue en batería](#)

donde podemos observar escritas esas adaptaciones. También, Aguilar nos muestra los instrumentos típicos que se utilizan en cada género y sus toques rítmicos característicos<sup>3</sup>. Dentro de este DVD también se facilitan audios con distintas músicas de diversas regiones de Colombia para todo aquel baterista interesado en aprender a tocar en su instrumento estos géneros.

Otros materiales audiovisuales que debemos mencionar refieren a bullerengues que ha grabado el baterista Ignacio Nieto y que además estos forman parte de sus más recientes trabajos discográficos.

En plataformas de internet y de consumo musical tales como YouTube y Spotify, Nieto comparte sus trabajos discográficos y distintas masterclass que este brinda a toda la comunidad internauta. En específico con el bullerengue sentado en la batería, Nieto ha grabado un total de cuatro bullerengues. Entre estos están el bullerengue “Prana”, perteneciente a uno de sus trabajos discográficos titulado “Matarratón” (2022), “Mixtura”, otro bullerengue que pertenece a ese mismo álbum, “Footprints”, uno de sus trabajos más recientes que hace parte del álbum “New standards” (2024) y “Llora el bullerengue llora” (2020) versión realizada por Nacho Nieto en conjunto con los músicos Mingo Sánchez, Mathieu Rus y José Juvinao.

Como dato relevante a destacar en los casos anteriormente mencionados es que este baterista fusiona algunos géneros de las músicas populares colombianas con el jazz. Por ende, estos bullerengues no son composiciones que sean típicas del género, sino que estos músicos utilizan recursos de estos lenguajes con la finalidad de llevarlos hacia otras sonoridades. De todos modos, consideramos que las proposiciones que realiza Nieto al adaptar el bullerengue a la batería nos sirve como material para poder realizar un estudio en profundidad acerca de los recursos rítmicos y tímbricos que este utiliza.

Por otro lado, consideramos importante para el estado de la cuestión mencionar la masterclass sobre *Uso del bullerengue y cumbia en formato de jazz*<sup>4</sup> (2020) dictada por Ignacio Nieto para la Asociación Latinoamericana de Escuelas de Música (Alaemus). En esta, Nieto explica en detalle cómo piensa sus adaptaciones para batería de los géneros bullerengue sentado y cumbia, mostrando en primer lugar los ritmos utilizados por los instrumentos de percusión y luego

---

<sup>3</sup> Link de acceso al capítulo dedicado al bullerengue en la batería de Juan Guillermo Aguilar donde explica cuales son los instrumentos utilizados, sus ritmos y sus sonidos: [Bullerengue en batería / DVD Batería Colombiana](#)

<sup>4</sup> Link de acceso: [Master class 14 - Uso del Bullerengue y Cumbia en formato de jazz](#)

muestra de qué manera los adapta a la batería. Cabe destacar que este baterista no solo se centra en el aspecto rítmico, sino que también explica cómo concibe sus adaptaciones desde el punto de vista tímbrico.

### **Marco teórico**

Como marco teórico de investigación, puesto que en este trabajo hemos estudiado dos maneras posibles a la hora de adaptar el bullerengue a la batería, consideramos de relevancia explicar en primer lugar qué entendemos por adaptación. Para ello, elegimos tomar la definición de Javier Hidalgo Vico (2015) quien define al término adaptación en la música como “una forma de arreglo que busca trasladar el sentido melódico, armónico y rítmico a un formato diferente”. (23 de mayo de 2015. *Definición adaptación musical: Adaptar la música*. <http://hidalgovico.blogspot.com/2015/05/definicion-adaptacion-musical.html>).

Concentrándonos en nuestro objeto de estudio y, tomando como referencia la definición de Hidalgo Vico, consideramos que las adaptaciones de bullerengue para batería realizadas por Nieto y Aguilar buscan recrear en un formato diferente (otro instrumento ajeno a los utilizados convencionalmente en dicho género) los ritmos y sonidos de los instrumentos de percusión. En este sentido, esta investigación da cuenta de que Nieto realiza esas adaptaciones con la finalidad de que puedan servir para ser utilizadas en otro contexto musical, mientras que Aguilar, plantea sus adaptaciones con la finalidad de que puedan interactuar dentro del formato instrumental típico del bullerengue. En ambos casos, estos bateristas proponen el reemplazo de los instrumentos de percusión por la batería acústica.

En el caso concreto de Nieto, este músico realiza sus proposiciones a través de masterclass y entrevistas disponibles en internet. Estas también se encuentran evidenciadas en la entrevista personal que le hemos realizado, como así también en las transcripciones de los ritmos y tímbricas utilizadas en su interpretación del bullerengue “Llora el bullerengue llora”.

Por su parte, Aguilar realiza sus postulaciones en su DVD de “*Batería Colombiana*” (2015). Además, hemos entrevistado a este baterista en donde nos explicó sus proposiciones en profundidad, y donde también se pueden evidenciar en la transcripción completa que realizamos del bullerengue “Agua” disponible en ese DVD.

Es importante afirmar que dichas propuestas no se encuentran sistematizadas en materiales teóricos tales como libros, enciclopedias o revistas, sino que estas se observan en el trabajo propio de cada músico. Por ello, decidimos apoyarnos en la realización de una investigación del tipo documental y cualitativa con el fin de explicar estos conceptos.

Por otro lado, también consideramos importante fundamentar nuestra propuesta en ciertos lineamientos en torno a los elementos rítmicos y tímbricos en las adaptaciones para batería de los bullerengues seleccionados. Para ello hemos decidido tomar como sustentos de apoyo el libro *Tambó y batería* (2019) de los autores Alexander Daniel Guzmán Pacheco y Ángela de Jesús Marín Niebles, el libro *Colombian Rhythms on the Drum Set, A Tour Across, Colombian Rhythms* (2019) del autor Rafael Leal y las perspectivas de los bateristas Ignacio Nieto y Juan Guillermo Aguilar.

El libro *Tambó y batería* (2019) contiene nociones teóricas precisas para explicar la utilización de la batería en algunas músicas del caribe colombiano. En este sentido, los autores Guzmán Pacheco y Marín Niebles plantean que la batería puede ser utilizada como reemplazo de los instrumentos de percusión o como otro instrumento más que se puede integrar en el formato típico: “El baterista es pieza clave en una agrupación que interpreta fusiones con música tradicional, debido a que él es quien emula los instrumentos de percusión o los complementa” (p.20).

Leal (2019) realiza la siguiente afirmación en torno a la batería y a posibles maneras de imitar tímbricamente otros instrumentos de percusión:

La batería, como instrumento de percusión universal, se aproxima y ajusta a algunos de los instrumentos de percusión autóctonos colombianos. Un caso específico sería el Hi-hat, tocado con el talón, que produce un sonido similar al Guache y Maraca de la Costa Atlántica; esta técnica se conoce como “Splash”. La tambora (Bajo) puede ser reemplazada por el Floor Tom de tono bajo, y el Llamador y Alegre por los Toms y Snare Drum de tono más alto. (p.15).

Por otro lado, para explicar en forma precisa qué posibilidades tímbricas ofrece una batería acústica al interpretar el género del bullerengue sentado, hemos considerado las perspectivas de los bateristas estudiados. Estas se pueden evidenciar claramente en las transcripciones de los ejemplos musicales seleccionados, en los materiales audiovisuales que mencionamos

anteriormente y en las entrevistas personales realizadas con estos. En ellas, cada músico explica en forma detallada cómo han realizado esas adaptaciones y de qué manera han experimentado con varias posibilidades rítmicas y tímbricas en el instrumento hasta lograr un resultado significativo. Entendemos que esas perspectivas son de una gran utilidad a la hora de explicar y desarrollar el aspecto tímbrico en esta investigación.

En relación a las propuestas metodológicas con las que trabajamos, estas son las que los autores Rubén Lopez Cano y Úrsula San Cristobal Opazo plantean en su libro *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos* (2014). En este libro, los autores presentan la importancia de una investigación documental y cualitativa al realizar un trabajo cuyo tema sea alguno referido al estudio de casos concretos como sería, en nuestro caso, el estudio de adaptaciones de bullerengue para batería.

En relación con el párrafo anterior, en primer lugar, necesitamos precisar que, para poder estudiar las postulaciones de Nieto y Aguilar, consideramos valernos de material audiovisual en donde estos bateristas exponen sus adaptaciones (videos, dvd, material discográfico, partituras). En segundo lugar, realizamos un tipo de investigación cualitativa empleando entrevistas de tipo semiestructurada y transcripciones que nos posibilitaron obtener toda la información necesaria para el desarrollo de esta investigación.

Todos esos datos recabados han sido anotados en un cuaderno de campo que, tal y como afirman Lopez Cano y Úrsula San Cristóbal: “Se trata de un registro físico o digital, donde se va recopilando todo lo relacionado con la investigación” (2014, p.109). Aunque estas estrategias forman parte de la metodología en esta tesina, consideramos que estas fuentes de información, también han sido utilizadas como marco teórico.

### **Metodología y fuentes**

Como metodología de investigación hemos considerado, en una primera instancia, realizar una investigación del tipo documental con el propósito de recabar información teórica y audiovisual que trabaje con la temática del bullerengue sentado en la batería. Tanto las fuentes de información teóricas (textos, libros, trabajos de investigación académica, partituras) como las audiovisuales (videos, DVD) ya han sido mencionadas en el estado de la cuestión de este trabajo.

A partir de estos datos obtenidos, empleamos un método cualitativo de investigación con la finalidad de lograr los objetivos que nos hemos propuesto en esta tesina. Al tratarse de un tema en donde predomina la *práctica artística*<sup>5</sup> propiamente dicha, pensamos que lo más conveniente para recabar la información fue la de realizar entrevistas a los bateristas Ignacio Nieto y Juan Guillermo Aguilar. Hemos optado por el tipo semiestructurada ya que, como explican Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal (2014), “este tipo de entrevista es la más susceptible de poder adaptarse a las necesidades y los objetivos de la investigación mediante su transcurso” (p.115).

Consideramos que el haber entrevistado a los bateristas Ignacio Nieto y Juan Guillermo Aguilar (ver apartado de anexos) es de gran relevancia para la investigación, ya que, mediante estas, pudimos obtener de primera fuente los datos más significativos para el desarrollo de este trabajo. En ellas pudimos precisar en profundidad los aportes que hace cada baterista al adaptar a su set el género del bullerengue sentado, haciendo foco, por sobre todo, en el aspecto tímbrico que han desarrollado en el instrumento.

También, como herramienta utilizamos la observación indirecta y tomamos como eje de investigación cualitativa dos bullerengues que han sido interpretados en la batería por Ignacio Nieto y Juan Guillermo Aguilar (uno por cada baterista). Realizamos la transcripción completa de estos con la finalidad de recabar datos necesarios para poder desarrollar, posteriormente, una sistematización, explicando y comparando los elementos rítmicos y tímbricos en estas interpretaciones.

Respecto a las fuentes con las cuales trabajamos, en primer lugar, para estudiar adaptaciones de bullerengue sentado a la batería realizadas por Ignacio Nieto, hemos tomado como ejemplo al bullerengue “Llora el bullerengue llora”<sup>6</sup>. Si bien se trata de una composición en donde el bullerengue se fusiona con el jazz, pensamos que este ejemplo es muy relevante de considerar en lo que respecta a las adaptaciones rítmicas y tímbricas que propone Ignacio Nieto de bullerengue sentado en la batería.

---

<sup>5</sup> López Cano (2014) explica las posibilidades de investigación en música, proponiendo investigación *en, a través y para* la práctica artística (p. 40)

<sup>6</sup> Bullerengue sentado perteneciente al proyecto “*Bullerengue en transposición*” que este baterista integra junto a los músicos Mingo Sánchez, Mathieu Rus y José Juvinao. Esta versión fue grabada en el año 2020. Link de acceso: [Llora el bullerengue llora](#)

Por otro lado, revisamos las adaptaciones para batería hechas por Juan Guillermo Aguilar en la canción “Agua<sup>7</sup>”. Esta corresponde a un bullerengue sentado que Aguilar interpreta en la batería acústica y, como también mencionamos en el estado de la cuestión, esta canción forma parte del *DVD de Batería colombiana*<sup>8</sup> (2015). De este modo, como fuentes primarias de investigación, hemos considerado estos dos bullerengues sentados tocados en la batería.

Por último, como fuentes secundarias de investigación observamos el libro de Rafael Leal *Colombian Rhythms on the Drum Set, A Tour Across, Colombian Rhythms* (2019), *Tambó y batería* (Pacheco y Niebles, 2019) y la cartilla *Pitos y tambores* (Valencia, 2004). Consideramos el material de Valencia ya que exhibe los patrones rítmicos más utilizados y los instrumentos característicos de músicas populares colombianas, entre las cuales se encuentran las de bullerengue.

---

<sup>7</sup> Bullerengue sentado creado por Juan Guillermo Aguilar junto a la cantante colombiana Ángela Ramos.

<sup>8</sup> El DVD de batería colombiana es un trabajo realizado por Juan Guillermo Aguilar, en donde comparte sus adaptaciones para batería de varios géneros de la música popular colombiana.

## **CAPÍTULO N°1: El bullerengue y la batería.**

### **1.1\_ El bullerengue: aproximación a su origen y su contexto histórico.**

El bullerengue es un género musical perteneciente a la región de la costa atlántica del Caribe colombiano. Geográficamente se sitúa en las regiones costeras de los departamentos de Bolívar, Sucre, la región antioqueña de Urabá y el sur del departamento de Córdoba. En lo que respecta más precisamente al departamento de Bolívar, “el bullerengue surge en asentamientos poblacionales en donde la etnia negra era mayoría como en San Basilio de Palenque, San Pablo, María la Baja, Mahates y San Cayetano”. ( Muñoz Vélez, 2003, p.1).

Se trata de una expresión musical cuyo origen es afrocolombiano<sup>9</sup>, ya que en sus características más sobresalientes observamos la presencia de algunos elementos musicales de la cultura africana, como lo es el canto solista y responsorial. Por su parte, el acompañamiento rítmico es realizado por instrumentos de percusión cuyas raíces son de origen africano: “(...) el sustrato rítmico del bullerengue es esencialmente negro.” (Muñoz Vélez, 2003, p.11).

En lo que respecta más precisamente al origen del bullerengue, este resulta un poco difuso. Se desconoce con exactitud qué etnia africana trajo esta música durante aquel proceso de conquista realizado por la corona española en el siglo XVI (algunos investigadores asocian su origen con la cultura Bantú<sup>10</sup>). Esto se debió a que los españoles comerciaban en Cartagena de Indias esclavos provenientes de diversas naciones africanas como Sierra Leona, Senegal, Angola, El Congo, Nueva Guinea, Camerún, países en donde estas culturas eran distintas entre sí. Estos partían hacia América desde (...) “Cacheu y puertos de Guinea, de la isla de Cabo Verde, de la isla de Santo Tomé y del puerto de Loanda o Angola”. (Muñoz Vélez, 2003, p.13).

En palabras del autor Enrique Muñoz Vélez (2003) este explica que:

Los negros que traen a Cartagena de Indias venían de diferentes etnias y culturas, no necesariamente de los puertos mencionados, allí más que todo los reunían los tratantes para armar los cargazones de negros. Por eso, establecer de qué etnia eran los negros que trajeron en

---

<sup>9</sup> Por afrocolombianas se entiende a aquellas músicas interpretadas en Colombia, cuyos ritmos provienen de culturas africanas. Como ejemplos podemos nombrar la cumbia, el mapalé, el son de negro, el chandé, el garabato, el bullerengue, entre otros tantos.

<sup>10</sup> Fue una de las primeras civilizaciones africanas en pisar el continente americano. Representan a civilizaciones oriundas de Camerún, Angola, el Congo y Sudáfrica.

su memoria auditiva los toques de los tambores, palmoteos y cantos de bullerengue es algo difícil y más que difícil, imposible de señalar. La dificultad de ninguna manera invalida cualquier asomo de acercarnos a sus orígenes inciertos. (p.13).

Los españoles traían a los esclavos africanos a América, donde Cartagena de Indias fue el punto central en el cual estos eran llevados hacia otras zonas linderas. Es por eso que el bullerengue se sitúa en esa zona de la costa atlántica.

Por otro lado, si bien el bullerengue es una música de origen afrodescendiente, en esta también podemos evidenciar el mestizaje de culturas entre la africana y la europea. Esto se da más precisamente en las líneas melódicas que ejecutan las cantadoras de bullerengue, dado que estas utilizan normalmente escalas en modo menor para crear e improvisar sus propias melodías. Es decir que, desde lo armónico y melódico, es posible observar la presencia europea (propia del mestizaje de culturas en Latinoamérica).

Todos los demás elementos que caracterizan al género del bullerengue se mantuvieron en la memoria de aquellos esclavos traídos desde África. Estos son el canto responsorial con el acompañamiento de un coro, el acompañamiento rítmico tocado por instrumentos de percusión y el baile.

El bullerengue es una fiel expresión de la resistencia cimarrona ante los embates de los españoles:

Lo que pretende es mostrar como una etnia como la negra negada en lo personal y de suyo en sus valores: costumbres y culturas, si bien fue pisoteada y no reconocida su dignidad humana, en la que solo fue reconocida su fuerza de trabajo para explotarla implacablemente, jamás el fenómeno de la transculturación que imponía el modelo dominante pudo socavar su mente, su memoria le era fiel a la imágenes heredadas de una cultura milenaria, por eso, su arte está impreso de una fuerza vital que no se agota en ninguna manifestación creativa y la música es muestra palmaria para validar que su mente resistió los embates de la brutalidad del colonizador. (Muñoz Vélez, 2003, p.9).

## **1.2\_ Organología típica: instrumentos, funciones y patrones rítmicos característicos del bullerengue sentado.**

Antes de mencionar los rasgos musicales característicos del bullerengue, debemos resaltar, en primer lugar, que esta música pertenece al complejo de dieciséis variantes rítmicas que en Colombia conforman la familia conocida como fandango de lengua, también denominada como “bailes cantaos”, cuyo término remite a un conjunto de músicas donde prevalece el canto solista con el acompañamiento de un coro y con instrumentos de percusión.

Dentro de esas dieciséis variantes rítmicas del complejo fandango de lengua se encuentran géneros como el berroche, la guacherna, el son de negro, la tambora, el pajarito, el chandé, el mapalé, entre otros. Se trata de expresiones musicales que, al igual que el bullerengue, se sitúan en la región de la costa atlántica del caribe colombiano.

Además, dentro del bullerengue se encuentran tres variantes rítmicas que juntas conforman este género musical en sí mismo. Estas son el bullerengue sentado, la chalupa y el fandango de lengua. En este trabajo hemos decidido focalizar nuestra investigación en base al bullerengue sentado, una de las tres variantes rítmicas o “aires” (como se los menciona comúnmente en Colombia) que conforman el género del bullerengue. Si bien estas tres variantes rítmicas pertenecen a una misma familia, en ellas hay diferencias desde lo musical y desde el baile: “Las diferencias entre los tres ritmos se da a partir de un conjunto de elementos entre los cuales se encuentra la forma de ejecución de los tambores, la melodía de las canciones y la forma de bailar”. (Benítez Fuentes, 2000, p.2).

En bullerengue sentado y la chalupa corresponden a músicas en pie binario, en donde el compás utilizado para su interpretación es el de  $2/2$  o  $2/4$ . A su vez, la variante rítmica de fandango de lengua es una música de pie ternario, en donde predomina el uso del compás de  $6/8$ .

Por otro lado, y en lo que respecta a su interpretación, el bullerengue sentado es una música que se caracteriza por ser de un tiempo lento, en donde se le da especial importancia al baile y al diálogo permanente del canto solista con el tambor alegre. En cambio, la chalupa es de un tiempo mucho más rápido en donde el baile está relacionado a lo festivo y jovial, por lo que este toma un

mayor protagonismo, y por esta razón, los instrumentos de percusión tocan estructuras rítmicas que funcionan como complemento de este, manteniendo una función de base.

En lo que respecta específicamente al baile, el bullerengue sentado está asociado con la maternidad y la fecundidad. Debido a ello, el protagonismo en esta variante rítmica lo tienen las mujeres. Ellas son las que tradicionalmente conforman el canto solista y los coros dentro del formato instrumental: “Estos coros los realizan en su mayoría mujeres con edades que oscilan entre los 40 y 80 años aproximadamente, son coros que han sido tallados por la rudeza de la vida campesina, son voces fuertes y muy sonoras...” (Benítez Fuentes, 2000, p.3). En cambio, los hombres son los encargados de tocar los instrumentos de percusión.

Por otra parte, dentro de la instrumentación típica utilizada para tocar bullerengue se encuentran los instrumentos de percusión. Estos, junto al canto solista y el acompañamiento del coro, son los elementos musicales que conforman el género, rasgo por el cual la percusión adquiere una relevancia muy importante y toma, junto al canto solista, momentos de especial protagonismo:

La instrumentación que se maneja en estos grupos es: el tambor alegre o hembra, el tambor llamador o macho, este tambor se interpreta en la mayoría de los sitios con un par de palos, las palmas o tablitas y el guache (instrumento de latón, cilíndrico, relleno con semillas) o una totuma con loza quebrada. El grupo se compone de aproximadamente de 15 personas entre tamboreros, cantadoras y bailadoras, podemos ver una fuerte jerarquización donde los pilares más importantes son la cantadora principal y el tamborero. (Benítez Fuentes, 2000, p.3).

En el bullerengue, y más precisamente en la variante del bullerengue sentado, el tambor alegre es quien realiza repiqueteos y variaciones que acompañan los fraseos del canto solista, por lo que el diálogo entre estos le otorga una riqueza muy interesante al género. A su vez, tanto el tambor llamador, las totumas con semillas y las palmas son los encargados de mantener una base estable que sirve de sostén de los repiqueteos o variaciones que realiza el tambor alegre, como así también del canto y del coro.

También es importante mencionar que la cantante (o el cantante ya que en la actualidad podemos observar hombres que realizan el canto solista en el bullerengue), mientras canta, toca unas tablitas de maderas que marcan siempre el pulso del compás. Estas cumplen la misma función que las palmas, pero la “utilización de estas tablitas de madera surge fruto del cansancio que

genera el estar aplaudiendo durante varios minutos” (J. G. Aguilar Bayer, comunicación personal, 11 de marzo de 2024). Por ende, en los ensambles de bullerengue podemos observar la utilización no solo de las palmas para acompañar el ritmo, sino también de las tablitas de madera.

En otro orden de temas, al centrar este trabajo en estudiar adaptaciones para batería de bullerengue sentado de los bateristas Ignacio Nieto y Juan Guillermo Aguilar, consideramos necesario exhibir los patrones rítmicos básicos que utilizan los instrumentos de percusión. Esto nos permitirá, posteriormente, comprender de manera más precisa las adaptaciones realizadas ya que el punto de partida en ellas son estos esquemas rítmicos. Las palmas y las tablitas de madera realizan la siguiente figuración rítmica<sup>11</sup>:

### Figura 1

*Patrón rítmico básico de palmas y tablitas de madera en el bullerengue sentado:*

**Bullerengue sentado**

Palmas/tablitas

Percusión

The musical notation is a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. It contains a sequence of eight quarter notes, each marked with an 'x' to indicate a percussive sound. The notes are spaced evenly across the staff, with a double bar line at the end.

*Nota.* Adaptado de *Cartilla Pitos y Tambores* (p. 33), por V.V. Rincón, 2004, Ministerio de Cultura, Colombia.

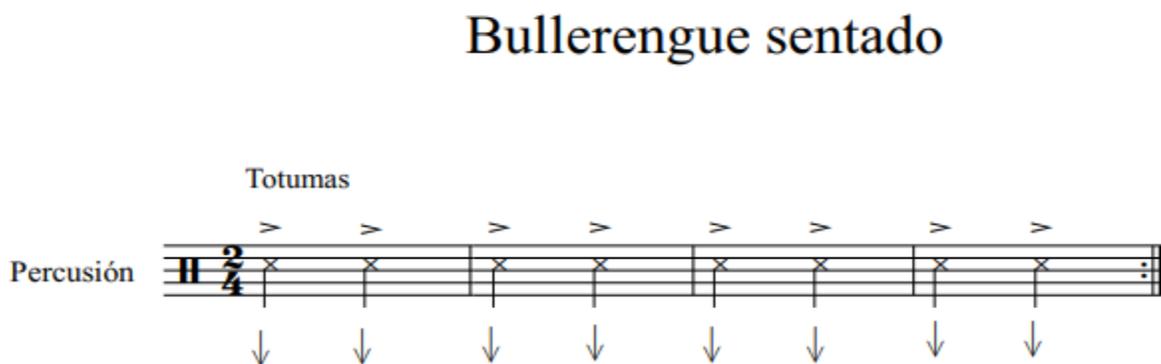
<sup>11</sup> En el siguiente link (minuto 1:30” a 2:10”) Juan Guillermo Aguilar muestra este patrón rítmico y su sonido: [Bullerengue en batería / DVD Batería Colombiana](#)

Como podemos ver, se marcan los pulsos del compás en forma constante. Esta es la función que realizan las palmas y los trozos de madera en el bullerengue.

Asimismo, las totumas son un instrumento de percusión utilizado frecuentemente en los grupos que interpretan bullerengue. Se trata de un recipiente hecho con la cáscara del fruto que crece en el árbol llamado totumo. Este, en su interior, es llenado de semillas, piedras pequeñas, fragmentos de vidrio u otros elementos que permiten que al moverlo hacia abajo, el choque de estos con la cáscara dura del fruto produzca un sonido seco. Este instrumento realiza la siguiente figuración rítmica<sup>12</sup>:

## Figura 2

*Patrón rítmico básico de totumas en el bullerengue sentado:*



*Nota.* Adaptado de *Cartilla Pitos y Tambores* (p. 33), por V.V. Rincón, 2004, Ministerio de Cultura, Colombia.

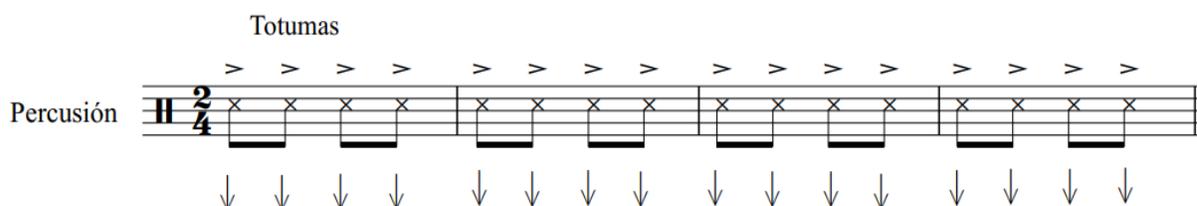
Las totumas realizan el mismo trabajo que las palmas (marcar los pulsos del compás). También una variación muy utilizada es que estas toquen todas las corcheas del compás, de la siguiente manera:

<sup>12</sup> En el siguiente link (minuto a 2:10”a 2:30”) Juan Guillermo Aguilar muestra este patrón rítmico y su sonido: [Bullerengue en batería / DVD Batería Colombiana](#)

**Figura 3**

*Variación del patrón rítmico básico de las totumas en el bullerengue sentado:*

## Bullerengue sentado



*Nota.* Transcripción realizada del DVD de *Batería colombiana* de Juan Guillermo Aguilar (2015).

El tambor llamador es el encargado de tocar la base que funciona como sostén rítmico del ensamble de tambores. Es importante mencionar que los acentos de este tambor siempre están en las segundas corcheas del compás, por lo que los pulsos se tocan con la mano izquierda sobre el cuerpo del instrumento o con una baqueta gruesa, golpeando suavemente la madera. Los acentos son tocados con la mano derecha, aunque también se puede tocar con otra baqueta gruesa que golpee el parche. A continuación, compartimos la base principal que utiliza el tambor llamador para tocar bullerengue<sup>13</sup>:

**Figura 4**

*Patrón rítmico básico del tambor llamador en el bullerengue sentado:*

<sup>13</sup> En el siguiente link (minuto 0:30" a 1:30") Juan Guillermo Aguilar muestra este patrón rítmico y su sonido: [Bullerengue en batería / DVD Batería Colombiana](#)

## Bullerengue sentado



*Nota.* Adaptado de *Cartilla Pitos y Tambores* (p. 33), por V.V. Rincón, 2004, Ministerio de Cultura, Colombia.

Igualmente, es característico del género que el tambor llamador de la entrada para que comiencen a tocar los instrumentos. De ahí viene su nombre, ya que este es el encargado de “llamar” a que comience el ritmo. Su figuración rítmica es la siguiente:

### Figura 5

*Entrada característica del bullerengue sentado:*

## Bullerengue sentado



*Nota.* Transcripción realizada del DVD de *Batería colombiana* de Juan Guillermo Aguilar (2015).

Por último, compartiremos las bases principales que suele utilizar el tambor alegre en el bullerengue. Si bien este instrumento suele tener un tratamiento más libre dentro del ensamble instrumental, tiene bases predeterminadas que se utilizan mientras el canto solista improvisa sus versos. Los repiqueteos o variaciones se realizan (generalmente) en el diálogo que se produce

con el coro, lo que le otorga un mayor protagonismo al tambor alegre, quien responde a los versos que improvisa el canto solista.

Para ejemplificar este aspecto, transcribimos los toques principales<sup>14</sup>, en donde utilizamos la siguiente simbología:

**Figura 6**

*Simbología utilizada para transcribir los patrones rítmicos básicos del tambor alegre:*

## Simbología

Tambor Alegre

The notation shows three groups of symbols on a staff with a 2/4 time signature. The first group, labeled 'Canteo', consists of two triangles. The second group, labeled 'Dedos', consists of a circle, a triangle, a circle, and a triangle. The third group, labeled 'Abiertos', consists of a circle, a triangle, a circle, and a triangle. Below the staff, the symbols are identified as: cerrado (triangle), abierto (circle), fantasma (circle with a slash), medio rulo (triangle), tono quemado (circle with an asterisk), bajo (circle), and sobado (circle with a wavy line).

Canteo      Dedos      Abiertos

*cerrado abierto fantasma medio rulo tono quemado bajo sobado*

**Figura 7**

*Patrones rítmicos básicos de tambor alegre en el bullerengue sentado:*

*Bases principales*

1)

Tambor Alegre

The notation shows a single staff with a 2/4 time signature. The pattern consists of a sequence of symbols: triangle, triangle, triangle, circle, triangle, triangle, circle, circle, circle, and a double bar line. The symbols are identified as: cerrado (triangle), abierto (circle), fantasma (circle with a slash), medio rulo (triangle), tono quemado (circle with an asterisk), bajo (circle), and sobado (circle with a wavy line).

<sup>14</sup> En el siguiente link (minuto 2:30” a 5:09”) Juan Guillermo Aguilar muestra estos sonidos utilizados en tambor alegre y luego ejecuta las bases ilustradas en este trabajo: [Bullerengue en batería / DVD Batería Colombiana](#)

8 2)



17 3)



27 4)



37 5)



*Nota.* Transcripciones realizadas del DVD de *Batería colombiana* de Juan Guillermo Aguilar (2015).

Con estas aclaraciones, dando cuenta de los patrones rítmicos principales que tocan los instrumentos de percusión, podemos observar la grupalidad de estos que queda de la siguiente manera:

**Figura 8**

*Patrones rítmicos principales de bullerengue sentado tocados en conjunto:*

**Bullerengue sentado**  
(patrones rítmicos principales)

The musical score is written in 2/4 time and consists of four staves. The first staff, labeled 'Llamador', features a melodic line with eighth notes and rests, with accents (>) above the notes. The second staff, 'Palmas/tablas', shows a series of 'x' marks indicating percussive hits. The third staff, 'Totumas', shows a series of downward-pointing arrows indicating percussive hits. The fourth staff, 'Alegre', features a complex rhythmic pattern with eighth notes and rests, including some notes with circles above them. The score is divided into four measures, each containing a specific rhythmic pattern for the different instruments.

*Nota.* Fragmento de elaboración propia.

### **1.3\_ La batería: aproximación a su origen y sus características propias como instrumento.**

La batería acústica es un instrumento de percusión que en la actualidad forma parte de diversos formatos musicales y que, además, se encuentra presente en muchos géneros musicales universales. Géneros como el rock, el funk, el pop y el jazz tienen dentro de sus formatos instrumentales típicos a la batería acústica.

Si nos remontamos al origen de este instrumento, debemos mencionar que la batería aparece a principios del siglo XX en Estados Unidos y que esta nace producto de unir distintos instrumentos de percusión de orígenes diversos: “El origen de la batería radica en la unión, en 1890, de unos cuantos instrumentos: los tambores y los timbales, que surgen de África y China, los platillos, que derivan de Turquía y también de China, y el bombo, de Europa”. (Ruíz Salvador, 2012, p.4).

Además, la batería también surge como producto de la necesidad que tenían los percusionistas de aquel entonces de adaptar lo que tocaban varios músicos a un solo set. En este sentido, Víctor Ruiz Salvador (2012) afirma que “Se buscó también abaratar costos debido a los impactos negativos que tuvo la primera guerra mundial en los sectores de la alta burguesía, quienes acostumbraban a contratar pequeñas orquestas para que actuaran en sus eventos privados” (p.4).

A comienzos del siglo XX, los instrumentos de percusión como el bombo, el redoblante y los platillos eran tocados por varios percusionistas: “Antes de que todos los instrumentos fueran unidos y mientras su unión no era popular, eran tocados por varias personas (entre 2 y 4), cada una de las cuales se encargaba de alguno de los instrumentos de percusión.” (Ruíz Salvador, 2012, p.4). Del mismo modo, estos instrumentos de percusión ya se usaban anteriormente, pero en orquestas de música clásica y bandas militares.

Por otro lado, debemos mencionar la importancia que ha tenido el jazz en la conformación del instrumento: “La aparición de la batería está directamente relacionada con la aparición del jazz, aunque con las diferencias tecnológicas que existían a principios de siglo” (Ruíz Salvador, 2012, p.5). A partir de 1920, la batería sufrió algunas mejoras que posibilitaron que ocupe menos espacio y, que, además, un solo percusionista pueda tocar lo que hasta hace pocos años antes tocaban varios en forma conjunta.

Siguiendo la línea del párrafo anterior, un dato significativo del mismo año fue la fabricación de los primeros toms afinables que se sujetaban al bombo. Esta nueva incorporación no solo resultaba más cómoda a la hora de tocar, sino que también el instrumento lucía mejor estéticamente. A su vez, el pedal de bombo comenzaba a ser utilizado en el set de batería. Se trató de un elemento de fabricación muy reciente (año 1910) que posibilitó que el bombo de la batería se pudiese ejecutar con el pie, algo que era sumamente innovador para la época.

En otro orden, entre los años 1930 y 1960, la batería termina de conformarse como instrumento tal como la conocemos hoy en día. Entre esos años, el boom del jazz generó que la batería y los bateristas se tuvieran que adaptar a las necesidades musicales que surgían. Además, durante estos años fue cambiando la forma de tocar el instrumento, lo que originó una mirada distinta a la que se usaba en las orquestas clásicas o las bandas militares, obviamente esto fue producto también de los avances significativos en la forma de tocar jazz que los músicos de esa época comenzaban

a introducir. En este sentido, en la batería ya se comenzaba a implementar la utilización del platillo *ride*<sup>15</sup> en el set, lo que aportó nuevas tímbricas y sonoridades en el instrumento. También, durante el año 1960 se reemplazaron los parches de cuero de animal que se utilizaban en los cuerpos de la batería, por parches sintéticos de mejor sonido y de fácil fabricación.

Por último, entre los años 1970 y 1980 se termina de conformar este instrumento tal como lo conocemos en la actualidad: redoblante, *toms* aéreos, tom de piso, bombo, hi hat, platillos y pedales de bombo y hi hat:

El desarrollo musical de muchos grupos de esta época se debe a la proliferación de toms y platos en sus baterías. Los dos toms sobre el bombo se convierten en normales en cualquier fabricante de baterías. Y los demás sistemas de sujeción y soporte se vuelven cada vez más normales y fuertes. Y es a partir de los años 80 cuando se inventan todo tipo de soportes, herrajes, pies, etc., hasta la aparición del Rack (que aguantan todo el sistema de soportes). (Ruiz Salvador, 2012, p.10).

---

<sup>15</sup> El ride es un platillo de conducción que comienza a utilizarse en los años 50 por el baterista Jo Jones con la finalidad de aportar nuevas sonoridades, no solo en el set de batería, sino también en el jazz.

## **CAPITULO N°2: El bullerengue en la batería.**

### **2.1\_ La batería y su uso en algunas músicas del caribe colombiano.**

La batería acústica, como otro instrumento de percusión, no forma parte del formato instrumental típico del bullerengue sentado. Lo mismo sucede también con otras músicas de la región del caribe colombiano tales como la cumbia, el berroche, el mapalé, el garabato, el fandango, entre otras, en donde predominan los instrumentos típicos de percusión como lo son el tambor llamador, el tambor alegre, las maracas, el guache, las totumas y tablitas de madera y la tambora. Al tratarse de músicas sumamente arraigadas a sus raíces africanas, indígenas y mestizas, observamos que la batería, en sus orígenes, se encuentra bastante distante de estas. Tal y como hemos revisado en el capítulo anterior, la batería es un instrumento que nació en Estados Unidos y que, además, se compone a su vez de instrumentos de distintos orígenes a nivel mundial (África, China y Europa). Entonces, si analizamos qué relación podemos encontrar entre este instrumento y aquellas músicas típicas del caribe colombiano, en principio, resultaría bastante difícil encontrar un hilo conductor entre ellos.

Con relación a la batería y su uso en algunas músicas populares colombianas, los autores Alexander Daniel Guzmán Pacheco y Ángela de Jesús Marín Niebles, en su libro *Tambó y batería* (2019) aportan la siguiente información:

En la actualidad-y en especial en la zona urbana- se han empezado a incluir otros instrumentos en la ejecución de ritmos como la cumbia, el bullerengue y la gaita, siendo uno de ellos la batería. Esta, puede ser interpretada en reemplazo del instrumental típico o con la función de instrumento complementario o acompañante. En el segundo caso, la batería se asocia rítmicamente a la percusión tradicional sin duplicar la ejecución de los componentes del conjunto. (p.17).

También, es interesante la reflexión que estos autores hacen acerca de la utilización de la batería acústica en algunos ritmos típicos colombianos en la actualidad:

Hoy en día hay una tendencia a enriquecer instrumentalmente los ritmos tradicionales en las ciudades, adicionando una batería; lo anterior genera una nueva y retadora sonoridad para el baterista, quien debe buscar la forma correcta de acompañar el ritmo respetando su esencia. (Guzmán Pacheco y Marín Niebles, 2019, p.18).

Por otro lado, entendemos que la utilización de la batería dentro de formatos instrumentales que interpretan música colombiana se debe a la búsqueda sonora de algunas bandas, que hacen hincapié en revalorizar sus músicas típicas, pero aportando nuevas sonoridades desde el punto de vista instrumental.

En la actualidad, bandas como “Puerto candelaria”, “Marimonda cósmica”, “Bullerengue en transposición”, son ejemplos de grupos intérpretes de músicas típicas del caribe colombiano que incorporan en sus formatos instrumentales otros elementos (batería, instrumentos de viento no convencionales, sintetizadores, etc). En esta búsqueda de otro tipo de sonoridades, la batería aparece como uno de los instrumentos que participan dentro de esos formatos instrumentales. Esto no significa que actualmente no existan conjuntos que interpreten estas músicas en su formato típico; los hay y muchos. No obstante, resulta interesante señalar que la batería en las músicas de la zona del caribe colombiano, pese a ser bastante alejada en su origen a estas, actualmente la podemos observar dentro de algunos conjuntos que plantean búsquedas sonoras más actuales.

Por otro lado, el hecho de que la batería se utilice en algunas músicas colombianas se puede atribuir a la inquietud exploratoria que percusionistas y bateristas de este país realizan en sus instrumentos. Un ejemplo de esto es el percusionista y baterista Juan Guillermo Aguilar, quien, adaptando a la batería ritmos como la cumbia, el bullerengue sentado, el porro, entre otros, comenta en su DVD de *Batería colombiana* (2015) que busca revalorizar desde la batería estas expresiones musicales aportando un material con una finalidad educativa, destinada a los bateristas y percusionistas que deseen adentrarse en el estudio de ritmos folklóricos colombianos desde este instrumento.

Entonces, que la batería acústica sea un instrumento que se utilice dentro de algunas músicas del caribe colombiano, se lo podemos conferir a grupos actuales que interpretan estas músicas, y a bateristas y percusionistas colombianos que también intentan, desde su instrumento, profundizar su conocimiento acerca de las mismas.

## **2.2\_ Antecedentes sobre adaptaciones realizadas de bullerengue en la batería.**

En consonancia con el párrafo anterior, debemos mencionar que los materiales con que nos hemos encontrado sobre bullerengue sentado en la batería apuntan a exploraciones que algunos bateristas han realizado sobre músicas colombianas y en cómo estas se pueden adaptar a la batería.

Entendemos que se trata de búsquedas que inician desde la exploración del instrumento debido a que son pocos los materiales teóricos que abordan esta temática, y por este motivo, es que luego de investigar el género, su lenguaje, sus ritmos e instrumentos característicos, algunos bateristas ponen en práctica de qué maneras se pueden recrear esos elementos y esas sonoridades en la batería acústica. Observamos que, como parte importante de ese trabajo, se encuentra el desarrollo tímbrico que cada uno puede proponer en el instrumento.

Como antecedentes sobre adaptaciones ya hechas de bullerengue sentado en la batería debemos mencionar: en primer lugar, el DVD de *Batería colombiana* (2015) de Juan Guillermo Aguilar. En este material audiovisual, se observa la interpretación de un bullerengue sentado titulado “Agua”. Previamente, Aguilar expone los patrones rítmicos que tocan los instrumentos de percusión y luego comparte un fragmento de partitura en donde muestra cómo adaptó a la batería dichos ritmos. Sin embargo, cabe mencionar que en ese fragmento no aparecen escritos los recursos tímbricos (que sí se pueden escuchar y observar en la interpretación realizada por este baterista). Por ende, hemos realizado la transcripción completa de esos elementos ya que entendimos que son de suma importancia para profundizar y observar de qué manera este referente adaptó las sonoridades de los instrumentos de percusión a la batería.

A continuación, compartimos el fragmento de la base principal utilizada, disponible en el DVD de *Batería colombiana* (2015), de Juan Guillermo Aguilar:

### **Figura 9**

*Bases de bullerengue sentado tocado en batería:*

## Bullerengue Batería(Bambuquitom)

The image displays two staves of musical notation for a bambuquito. The first staff is in 2/4 time and contains a sequence of notes with dynamic markings: three 'p' (piano) notes, two 'd' (drum) notes, and two more 'p' notes. The second staff, labeled 'Redoblante tom adaptación', shows a triplet of notes marked with a '3' above the first note.

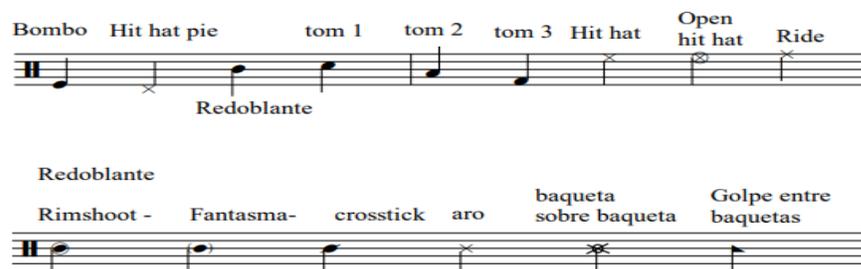
*Nota.* Bases extraídas del DVD de *Batería colombiana* de Juan Guillermo Aguilar (2015).

También, para comprender mejor esta adaptación, compartimos en la siguiente figura la simbología que utilizó Aguilar para escribir este fragmento:

### Figura 10

*Simbología para batería utilizada por Juan Guillermo Aguilar en su DVD de “Batería colombiana”:*

## Notación batería-Drum key



*Nota.* Simbología para batería extraída del DVD de *Batería colombiana* de Juan Guillermo Aguilar (2015).

Por su parte, el baterista colombiano Rafael Leal también realizó una serie de adaptaciones para batería de bullerengue sentado. Estas se encuentran disponibles en el capítulo I de su libro *Colombian Rhythms on the Drum Set, A Tour Across, Colombian Rhythms* (2019). A continuación, compartimos las siguientes imágenes a modo de ilustrar algunas de estas adaptaciones:

### Figura 11

*Adaptación de bullerengue sentado para batería escrita por Rafael Leal:*



*Nota.* Base extraída del capítulo sobre bullerengue (páginas 69 a 73) del libro *Colombian Rhythms on the Drum Set, A Tour Across, Colombian Rhythms* (2019).

**Figura 12**

*Adaptación de bullerengue sentado para batería escrita por Rafael Leal:*



*Nota.* Base extraída del capítulo sobre bullerengue (páginas 69 a 73) del libro *Colombian Rhythms on the Drum Set, A Tour Across, Colombian Rhythms* (2019).

**Figura 13**

*Adaptación de bullerengue sentado para batería escrita por Rafael Leal:*



*Nota.* Base extraída del capítulo sobre bullerengue (páginas 69 a 73) del libro *Colombian Rhythms on the Drum Set, A Tour Across, Colombian Rhythms* (2019).

**Figura 14**

*Adaptación de bullerengue sentado para batería escrita por Rafael Leal:*



*Nota.* Base extraída del capítulo sobre bullerengue (páginas 69 a 73) del libro *Colombian Rhythms on the Drum Set, A Tour Across, Colombian Rhythms* (2019).

En las adaptaciones de Leal, este propone en el hi hat una simulación del guache, accionando el pedal en los pulsos débiles. El guache es un instrumento metálico que en su interior contiene semillas. Esto implica que esas aperturas en el hi hat, simulan las acentuaciones que realiza este instrumento. En el bullerengue sentado su utilización no es muy frecuente (se suele reemplazar por las totumas). En un mayor número de casos, es más común encontrar al guache en ensambles instrumentales de géneros como la cumbia, el berroche, el mapalé, etc.. Sin embargo, observamos que Leal, en esas adaptaciones, propone una participación más activa del pedal del hi hat.

Por otro lado, notamos también la utilización de los toms<sup>16</sup> de la batería. Esto resulta interesante ya que aquí este baterista propone una mayor participación tímbrica de la batería, integrando las sonoridades de los demás cuerpos que la conforman.

Por otra parte, y como material teórico acerca de adaptaciones de bullerengue sentado a la batería, se encuentra el trabajo de tesina de Miguel Figuera *Adaptación para batería de 4 ritmos afrocolombianos* (2017). A continuación, compartimos algunas de las adaptaciones de bullerengue sentado a la batería que Figuera propone en su trabajo:

<sup>16</sup> Son los tambores que contiene una batería. Comúnmente en una batería de 5 cuerpos tendremos la presencia de 3 toms, 2 flotantes de 12 y 13 pulgadas y otro de pie (o piso) de 16 pulgadas.

### Figura 15

*Adaptación de bullerengue sentado para batería escrita por Miguel Figuera:*



*Nota.* Base extraída del trabajo de investigación académica: *Adaptación para batería de 4 ritmos afrocolombianos* (2017).

### Figura 16

*Adaptación de bullerengue sentado para batería escrita por Miguel Figuera:*



*Nota.* Base extraída del trabajo de investigación académica: *Adaptación para batería de 4 ritmos afrocolombianos* (2017).

En estas dos adaptaciones, Figuera toma como parámetro principal la propuesta escrita por Juan Guillermo Aguilar. En la primera, como podemos notar, agrega el hi hat marcando en todos los pulsos, y en la segunda plantea lo mismo, pero abriendo el hi hat en los contratiempos (muy similar a lo que vimos en las adaptaciones de Rafael Leal).

Por otro lado, este investigador también propone otras adaptaciones para batería considerando bases de bullerengue en el tambor alegre utilizadas por la percusionista Daniela Serna. Estas bases rítmicas se pueden apreciar en su video *“El beat del bullerengue, lo primero, tocar sentao”* (2016).

**Figura 17**

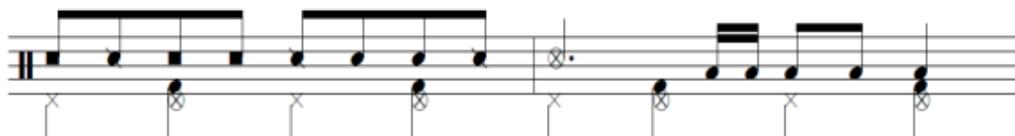
*Adaptación de bullerengue sentado para batería escrita por Miguel Figuera:*



*Nota.* Base extraída del trabajo de investigación académica: *Adaptación para batería de 4 ritmos afrocolombianos* (2017).

**Figura 18**

*Adaptación de bullerengue sentado para batería escrita por Miguel Figuera:*



*Nota.* Base extraída del trabajo de investigación académica: *Adaptación para batería de 4 ritmos afrocolombianos* (2017).

Las adaptaciones de bullerengue en la batería mostradas en este trabajo pertenecen a los materiales teóricos que pudimos rastrear para poder ejemplificar y sistematizar algunos datos que permitan responder nuestro objetivo principal. Por ello, notamos que en algunos sitios de internet, como Youtube, existen otros bateristas que plantean adaptaciones para batería de este género musical. Entre ellos se encuentran Ignacio Nieto y Rubén de la Hoz, quienes adaptan a la batería los patrones rítmicos básicos de los instrumentos de percusión, pero los utilizan para fusionarlos con el jazz. Si bien aquí no encontramos un material bibliográfico editado, dispondremos de estas fuentes audiovisuales que son de gran utilidad para esta tesina.

Ignacio Nieto, en una clase dictada para la Asociación Latinoamericana de Escuelas de Música, cuyo material figura en YouTube como *Uso del bullerengue y cumbia en formato de jazz* (2020), explica detalladamente de qué manera adapta a la batería el ritmo que utilizan el tambor alegre y el llamador en el bullerengue sentado. En primer lugar, muestra el ritmo que utiliza en el tambor alegre y luego explica de qué manera lo distribuye en la batería.

Por otro lado, Rubén De La Hoz comparte una interpretación realizada con la banda de jazz *Vereda jazz* en su disco *Costa norte* (2018) cuyo material corresponde a un bullerengue sentado, titulado *Danna*<sup>17</sup> (que el mismo de la Hoz interpreta en la batería).

En suma, en lo que respecta a las adaptaciones realizadas por bateristas y percusionistas, notamos que existen materiales teóricos y audiovisuales relevantes para destacar al respecto. Si bien desde el punto de vista académico (libros, investigaciones académicas) damos cuenta de que existe material alusivo al tema, los demás materiales (fuentes) audiovisuales (videos, clases grabadas, discos) aportan otras experiencias y caminos sumamente valiosos acerca de cómo otros bateristas han adaptado los ritmos característicos del bullerengue sentado a la batería acústica.

---

<sup>17</sup> Link de acceso a este ejemplo: [Danna. Bullerengue jazz. Sesión de grabación del disco Costa norte. VEREDA JAZZ. jazz colombiano.](#)

## **CAPITULO N°3: Adaptaciones de bullerengue para batería propuestas por Ignacio Nieto y Juan Guillermo Aguilar**

### **3.1 Adaptaciones propuestas por Ignacio Nieto.**

Para explicar de qué manera el baterista colombiano Ignacio Nieto adaptó los ritmos y las sonoridades propias de los tambores de percusión a la batería en el género del bullerengue sentado, hemos estudiado su interpretación de la canción “Llora el bullerengue llora”, cuya composición es parte de un proyecto que Nieto integra junto a los músicos Domingo Sánchez, Mathieu Rus y José Juvinao llamado “Bullerengue en transposición”.

En relación a este ejemplo, consideramos oportuno aclarar que se trata de una composición en la que el género del bullerengue sentado se fusiona con el jazz. Es decir, no se trata de un bullerengue interpretado en su forma típica, sino que este género es tomado como referencia para la posterior fusión con otro género musical. Esto también se hace evidente al observar y escuchar los instrumentos utilizados por los músicos en esta composición, tales como el contrabajo, la sustitución completa de los tambores de percusión típicos por la batería acústica y la “Gauta<sup>18</sup>”.

La interpretación que Nieto ha realizado de este bullerengue en su batería tiene, como punto de partida, los patrones rítmicos típicos del género. En relación al desarrollo tímbrico, este baterista nos mencionó en la entrevista personal que le realizamos que “considera de especial relevancia el aspecto tímbrico en sus adaptaciones”, y en el caso concreto de este bullerengue sentado “buscó siempre que la batería no pierda su sonoridad característica como instrumento” (I.Nieto, comunicación personal, 31 de octubre de 2023).

En lo que respecta más precisamente a explicar de qué manera Ignacio Nieto adaptó los patrones rítmicos tradicionales de los instrumentos de percusión en “Llora el bullerengue llora”, optamos por, en primer lugar, realizar la transcripción completa de esta canción seleccionada como objeto de estudio (ver apartado de anexos). En segundo lugar, observamos cuáles son las bases en la batería más utilizadas a lo largo de la interpretación para, a partir de allí, explicar el trabajo rítmico y tímbrico realizado por Ignacio Nieto.

---

<sup>18</sup> Instrumento de viento que resulta de la hibridación entre una gaita y una flauta travesa.





*Nota.* Transcripción de elaboración propia.

Dados estos ejemplos en forma de transcripciones, es preciso aclarar que algunas de las figuras rítmicas que componen la base van siendo modificadas a lo largo del tema (sobre todo aquello que es interpretado en el redoblante y los platillos). La base compartida es una selección de ese material tocado por Ignacio Nieto, en donde resaltamos las células rítmicas que se destacan para poder realizar posteriores observaciones. En la transcripción, notamos también la presencia de estas dos bases rítmicas (figuras 21 y 22) que surgen de la ilustrada anteriormente (figura 20):

### Figura 21

*Adaptación de bullerengue sentado para batería realizada por Ignacio Nieto:*



*Nota.* Transcripción de elaboración propia.

### Figura 22

*Adaptación de bullerengue sentado para batería realizada por Ignacio Nieto:*



*Nota.* Transcripción de elaboración propia.

Es necesario, por otra parte, explicar cómo se encuentra conformado el set de batería utilizado por Nieto en esta interpretación. Este consta de: un Bombo de 20”x12 metálico, un tambor alegre cortado (sin cuerpo) y con un cuero de chivo que utiliza con un pedal en su pie izquierdo, un redoblante de 14”x6 y dos toms de 12”x10 y 16”x16. También agrega platillos tales como un hi hat de 15”, un crash de 22” y un ride de 23”. En la siguiente ilustración podemos observar el set que Nieto utilizó en la grabación de este bullerengue sentado:

### **Ilustración 1**

*Set de batería utilizado por Ignacio Nieto en su interpretación de “Llora el bullerengue llora”:*



*Nota.* Imagen facilitada por Ignacio Nieto durante una comunicación personal (2023).

Respecto a las bases de bullerengue para batería, debemos mencionar en primer lugar, de qué manera Ignacio Nieto adaptó uno de los ritmos principales realizados por el tambor alegre. En este sentido, comprendemos que la intención de este baterista fue la de distribuir en el instrumento uno de esos patrones rítmicos básicos. Por tanto, compartimos en la siguiente figura la base de tambor alegre que Nieto utilizó como punto de partida para adaptarla en la batería:

### Figura 23

*Base principal de bullerengue sentado en el tambor alegre utilizada por Ignacio Nieto:*



*Nota.* Transcripción de elaboración propia.

Al revisar las transcripciones de las bases tocadas en la batería, observamos que el ritmo principal del tambor alegre se encuentra distribuido entre el platillo hi hat, el redoblante y el bombo. A su vez, a lo largo de la composición, los toms suelen tener un tratamiento por fuera de la base (con la finalidad de agregar algún sonido en particular).

Ahora bien, la forma en la que Nieto adapta el patrón básico del tambor alegre a la batería es la siguiente: En primer lugar, este toca los golpes de canteo cerrado, bajo y tono abierto en el redoblante (esto último en la segunda mitad de la célula rítmica), con la utilización de la bordona (lo que además aporta una sonoridad más característica y natural del instrumento). En segundo lugar, los golpes de tono abierto (en la primera mitad de la célula rítmica) son tocados en el bombo y con el pie derecho.

En la entrevista realizada, este baterista nos explicó que la incorporación del bombo a esta adaptación surgió de la necesidad de aportar al *groove* un mayor peso en las frecuencias graves, y que, también su utilización contribuye a apoyar algunas figuraciones realizadas por el contrabajo (Nieto, comunicación personal, 31 de octubre de 2023). En lo que concierne al

platillo hi hat, este es utilizado marcando una figuración de negra en cada pulso y cumpliendo el rol que originalmente realizan las palmas, tablitas de madera y totumas.

Por otro lado, Nieto utiliza en su pie izquierdo, y con un pedal, un tambor alegre cortado con el propósito de marcar el patrón rítmico básico del tambor llamador. En la simbología que utilizamos para las transcripciones se ubica en la misma línea del bombo y con el nombre de “tambor”. Respecto a las bases de bullerengue para batería mostradas con anterioridad, vemos que este baterista incorpora la función del tambor llamador dentro del ritmo, lo que da como resultado una adaptación en donde los roles de los instrumentos de percusión típicos se ven utilizados en su totalidad y distribuidos en la batería acústica. Seguidamente, compartimos una imagen del tambor utilizado por Nieto en su pie izquierdo y como parte integrante del set de batería utilizado para esta grabación:

### **Ilustración 2**

*Tambor alegre recortado utilizado por Ignacio Nieto en la grabación de “Llora el bullerengue llora”:*



*Nota.* Imagen facilitada por Ignacio Nieto durante una comunicación personal (2023).

En las adaptaciones de bullerengue para batería propuestas por Nieto, recordamos que en su interpretación de “Llora el bullerengue llora”, en lo que respecta al aspecto tímbrico, este baterista adapta este género a su instrumento con el propósito de que las mismas bases puedan ser utilizadas dentro de un contexto de banda instrumental que toma elementos típicos del género, para llevarlos hacia otras sonoridades (fusionando el género del bullerengue sentado con el jazz).

Podemos observar que las bases (figuras 20, 21 y 22) tocadas por Nieto son aplicables a otro contexto sonoro, distinto a la organología típica de un ensamble de bullerengue sentado (canto, coro e instrumentos de percusión), desde donde parece ser expandido con la incorporación de instrumentos como el contrabajo y otros de viento. En este sentido, consideramos que las adaptaciones de este baterista dan cuenta de un criterio particular, en donde la batería nunca deja de perder su sonoridad típica.

### **3.2 Adaptaciones propuestas por Juan Guillermo Aguilar.**

Para explicar de qué manera el baterista Juan Guillermo Aguilar adaptó los ritmos y las sonoridades propias de los tambores de percusión al set de batería, hemos tomado como estudio de caso al bullerengue sentado “Agua”. Esta composición es parte del DVD de *Batería colombiana* (2015) que Aguilar decidió crear con la finalidad de ofrecer un material didáctico a bateristas y percusionistas que estén interesados en estudiar adaptaciones para batería de ritmos típicos de Colombia.

En el bullerengue en cuestión, precisamente en lo que respecta al aspecto tímbrico de las adaptaciones realizadas por Aguilar, notamos que este propone ideas para que la batería pueda reemplazar en su totalidad a los instrumentos de percusión convencionales. Por ende, este baterista busca simular, de la manera más precisa posible, las sonoridades típicas de los instrumentos presentes en el bullerengue sentado. Solamente se reemplazan los tambores de percusión por la batería acústica, mientras que el canto solista y el coro se presentan tal cual en sus roles habituales.

Previamente a exponer y explicar en detalle de qué manera Juan Guillermo Aguilar realiza su interpretación en la batería del bullerengue seleccionado, consideramos más oportuno compartir, en primer lugar, el patrón rítmico del tambor alegre más utilizado por este baterista:

**Figura 24**

*Base principal de bullerengue sentado en el tambor alegre utilizada por Juan Guillermo Aguilar:*



*Nota.* Transcripción realizada del DVD de *Batería colombiana* de Juan Guillermo Aguilar (2015).

Esta figura muestra la base rítmica que Aguilar utiliza como punto de partida para adaptar a la batería el ritmo del bullerengue sentado. Con respecto al desarrollo tímbrico, este se evidencia al observar y escuchar que Aguilar simula en la batería cada golpe y sonido característico del tambor alegre (canteo abierto y cerrado, bajo, sobado, fantasma, tono abierto y slap). Lo mismo sucede con los sonidos de los demás instrumentos como el tambor llamador, las totumas y las palmas.

A continuación, compartimos la base rítmica más utilizada en la batería por parte de Aguilar:

**Figura 25**

*Adaptación de bullerengue sentado para batería realizada por Juan Guillermo Aguilar:*



*Nota.* Transcripción de elaboración propia.

Además de esta adaptación, observamos también la utilización (sólo en algunos momentos concretos) de las siguientes bases rítmicas:

### Figura 26

*Adaptación de bullerengue sentado para batería realizada por Juan Guillermo Aguilar:*



*Nota.* Transcripción de elaboración propia.

### Figura 27

*Adaptación de bullerengue sentado para batería realizada por Juan Guillermo Aguilar:*



*Nota.* Transcripción de elaboración propia.

Ahora bien, para explicar detalladamente de qué manera Aguilar realizó estas adaptaciones debemos explicar lo siguiente: en primer lugar, Aguilar toma como punto de partida una de las bases rítmicas más utilizadas del tambor alegre (figura 24) y explora de qué maneras podría simular el sonido de cada golpe en este otro instrumento. Para ello, y como nos explicó en la entrevista que le realizamos, decide utilizar el redoblante sin la bordona con la finalidad de que pueda acercarse más a la sonoridad propia del cuero que posee el tambor alegre (Aguilar, comunicación personal, 11 de marzo de 2024).

Entonces, este baterista decide utilizar el sonido del parche como simulación de los sonidos de tono abierto y canteo cerrado (estos tocados con baqueta y con su mano derecha). Luego para los

sonidos de golpes fantasmas, utilizó su mano izquierda sobre el parche, generando unas adaptaciones en donde utiliza una baqueta en la mano derecha y en la mano izquierda ejecuta otros sonidos.

Por su parte, el sonido del slap abierto (también conocido como “quemado”) los ejecuta con ambas manos y utilizando un sonido en el redoblante conocido como *rimshot*, en donde la baqueta golpea el parche y el aro del redoblante al mismo tiempo. Esto da como resultado un sonido agudo y estridente que se asemeja bastante al que utiliza el tambor alegre. En este sentido notamos que el sonido del *rimshot*, como simulación del slap, aparece de manera muy frecuente en los repiques y variaciones que realiza Aguilar. Esto puede atribuirse a una búsqueda para emular el rol de este tambor cuando realiza diálogos con el canto solista y en respuesta al coro.

Además, es característico del tambor alegre no solo el hecho de hacer base rítmica, sino también realizar repiqueteos y variaciones de esta. En este sentido, García Orozco (2016) explica que “El intérprete del tambor alegre toca e improvisa con mucha destreza, intercalando el patrón rítmico básico, con repiques ornamentados, que le imprimen mayor complejidad y riqueza a la ejecución”. (p. 17).

También, en la transcripción realizada de este bullerengue sentado observamos que Aguilar ejecuta en un breve momento (compases 49, 50 y 51) el sonido de sobado, para el cual utiliza el redoblante deslizando suavemente su dedo medio de la mano izquierda desde el costado del parche hacia el centro (como se lo ejecutaría en el tambor alegre). Esto produce una nota ligeramente grave y resonante que se genera debido al rozamiento continuo del dedo con el parche. A su vez, el sonido de bajo o fondeo lo ejecuta sobre el tom de piso que utiliza dentro de su set, simulando tímbricamente el sonido grave característico de dicho recurso.

Por otra parte, dentro de estas adaptaciones de bullerengue sentado para batería observamos que Aguilar utiliza un platillo hi hat en su pie izquierdo y un tom de batería (él lo llama “bambuquitom<sup>19</sup>”) en su pie derecho. La función del platillo hi hat es la de marcar el patrón rítmico que realizan las totumas y las palmas en el bullerengue sentado. Además para simular de manera más acertada el sonido de las totumas, Aguilar agrega un caxixi y unos accesorios de

---

<sup>19</sup> Se trata de un tom de 12” que utiliza dentro de su set de batería. Lo llama de esa manera ya que en algunas regiones de Colombia al tambor llamador se lo conoce como “bambuquito”. En este caso, Aguilar utiliza este tom para simular, dentro de su set, la función que realiza el tambor llamador o bambuquito.

forma ovalada que contienen semillas en su interior. Sobre esto último notamos que, cuando este levanta su pie del pedal, las semillas producen, en simultáneo con el choque de los platillos, un efecto sonoro similar al de las totumas y las palmas. También, en su pie derecho, Aguilar utiliza un tom de 12” que es tocado con un pedal de bombo, cuya función es la de cumplir el rol que realiza el tambor llamador.

En la misma línea con lo mencionado en el párrafo anterior, resulta importante mencionar que ese tom de 12” está afinado de una forma tal que su sonido se asemeje al de un tambor llamador convencional de bullerengue (con una afinación más bien baja). De la misma manera, consideramos importante destacar que el hecho de llevar en sus pies los patrones rítmicos y funciones señaladas anteriormente, genera la posibilidad de utilizar ambas manos dentro del set de batería, pudiendo utilizar más recursos en lo que respecta a la independencia rítmica. Esto también da como resultado unas adaptaciones en donde este baterista utiliza sus 4 vías para tocar, realizando un trabajo complejo en lo que respecta a la independencia de las extremidades en el instrumento.

Por último, debemos mencionar cómo está conformado el set de batería utilizado por Juan Guillermo Aguilar para su interpretación del bullerengue sentado “Agua”. Este se compone por: redoblante de 14”x5,5, tom de 10”x8, tom de piso de 14”x14, tom de 12” utilizado con un pedal y con su pie derecho y platillo hi hat de 14”, con el agregado en su parte superior de 4 accesorios con semillas en su interior y un caxixi.

Seguidamente, compartimos una imagen del set de batería utilizado por Juan Guillermo Aguilar:

### **Ilustración 3**

*Set de batería utilizado por Juan Guillermo Aguilar en su interpretación de “Agua”:*



*Nota.* Imagen capturada durante la interpretación de la canción “*Agua*” (2015) de Juan Guillermo Aguilar, disponible en su DVD de *Batería Colombiana*.

A modo de aclaración debemos mencionar que, en su interpretación, Aguilar no utiliza el bombo de 22x18 que sale en la imagen.

## **CAPITULO N°4: Descripción comparativa:**

### **4.1\_ Descripción comparativa rítmica:**

En lo que respecta al aspecto rítmico en las adaptaciones de bullerengue sentado para batería expuestas en el capítulo anterior, debemos mencionar en primer lugar, el punto en común que encontramos en ellas. El patrón rítmico básico del tambor llamador y el ejecutado por las totumas, tablitas de maderas y palmas, se encuentran integrados por los dos bateristas dentro de esas adaptaciones. La diferencia aquí estaría dada en el desarrollo tímbrico propuesto por cada uno, y no tanto en el rítmico.

Con relación a lo rítmico, ambos bateristas utilizan en sus adaptaciones los patrones básicos de esos instrumentos sin mayores modificaciones. Esto se justifica considerando que la función del tambor llamador, las totumas, palmas y tablitas de madera dentro de un ensamble de bullerengue es la de mantener la base estable.

Por otra parte, observamos que la diferencia más notable que hay en las adaptaciones estudiadas se encuentra en la forma en la que cada baterista utilizó algunos patrones rítmicos del tambor alegre. En este sentido, al observar nuevamente la base principal que utiliza Nieto del tambor alegre (figura 23) podemos advertir que esta difiere, en el segundo compás, de la que utiliza Aguilar (figura 24). Aguilar utiliza un patrón rítmico básico del tambor alegre, mientras que Nieto agrega a la base una pequeña modificación que se puede observar en el segundo compás, más precisamente en la figuración de tresillo combinado con un seisillo, lo que además nos remite mayormente a células rítmicas propias de repiqueteos que realiza el tambor alegre y no tanto a su base estable.

Del mismo modo, en la entrevista realizada a Nieto, este nos comentó que la intencionalidad de agregar esas dos figuras rítmicas al patrón del tambor alegre las consideró con la finalidad de que, al adaptar esta a la batería, se formara una base en donde el instrumento pueda obtener una mayor presencia desde el punto de vista rítmico, y que, a su vez, esta pueda funcionar al servicio de un contexto instrumental no convencional. (I. Nieto, comunicación personal, 31 de octubre de 2023).

Sin embargo, Aguilar utiliza uno de los patrones rítmicos característicos del tambor alegre sin modificaciones. Resulta importante destacar que, en su interpretación del bullerengue “Agua”, este realiza, por momentos, repiqueteos y variaciones de la base estable, por lo que la batería

adopta el rol del tambolero en su totalidad. Dicho de otra manera, este no solo realiza sus bases típicas, sino que responde a los versos de la cantadora y a las respuestas del coro, utilizando frases rítmicas más libres e improvisadas.

Entonces, sobre el aspecto rítmico en las adaptaciones de bullerengue sentado estudiadas, vemos que las bases que utilizan uno y otro baterista no son iguales, sino que poseen algunos detalles rítmicos que las diferencian, en especial en el tratamiento que estos le han dado a las bases de tambor alegre.

En relación a este aspecto observado, consideramos importante mencionar que el hecho de que Aguilar utilice bases rítmicas típicas de tambor alegre en sus adaptaciones (sin modificaciones ni otros agregados) da cuenta de una interpretación en la batería que tiene como punto de partida los ritmos y sonidos típicos de los instrumentos de percusión propios del género.

Por su parte, en las adaptaciones de Nieto, este baterista incorpora al patrón básico del tambor alegre algunas figuras rítmicas que, aunque provienen de recursos utilizados convencionalmente en el bullerengue, cumplen con fines musicales distintos. Estas figuras, originadas en su génesis en la percusión típica, son transformadas en la práctica para utilizarse en otro contexto musical (el jazz).

Entonces, como síntesis de lo planteado en el aspecto rítmico podemos deducir que, como similitud entre las adaptaciones de bullerengue para batería estudiadas, ambos bateristas utilizan los mismos patrones rítmicos de los instrumentos de percusión que son los encargados de realizar la base estable (tambor llamador, totumas, palmas y tablitas de madera). No obstante, como diferencia relevante observamos que las bases que utilizan del tambor alegre para trasladarlas a la batería no son las mismas, sino que estas difieren con el agregado de algunas figuras, sonidos y, por sobre todo, en el contexto musical para el cual estas fueron aplicadas.

#### **4.2\_ Descripción comparativa tímbrica:**

Al analizar el aspecto tímbrico del trabajo de los bateristas Nieto y Aguilar, es fundamental tener en cuenta, en primer lugar, que la intención detrás de la adaptación de los patrones rítmicos de los instrumentos de percusión típicos al set de batería varía según cada músico, dependiendo de los ejemplos musicales en los que trabajaron.

Como mencionamos anteriormente, Nieto buscó que sus adaptaciones puedan funcionar dentro de un ensamble instrumental no convencional, fusionando el lenguaje del bullerengue sentado con el jazz. A su vez, Aguilar buscó en sus adaptaciones que, dentro del contexto de un formato típico de bullerengue sentado, la batería pueda suplir por completo a los tambores de percusión.

Desde este punto de vista y en lo que respecta al aspecto tímbrico del trabajo realizado por ambos bateristas, observamos algunas diferencias a destacar: En primer lugar, el set que utiliza cada uno difiere en lo que respecta a medidas y agregado de otros elementos como platillos y/o accesorios de percusión. Esto último, lo comparamos utilizando un cuadro que colocamos a continuación de este apartado para ejemplificar de una manera más concisa y práctica este punto.

En segundo lugar, un aspecto tímbrico que consideramos relevante es el de la utilización (o no) del redoblante con bordona. En este sentido, Nieto en su interpretación de “Llora el bullerengue llora” utiliza en todo momento el redoblante con bordona, lo que contribuye a que la batería conserve su sonido típico. Aguilar, por otro lado, utiliza en todo momento el redoblante sin la bordona, lo que asemeja tímbricamente mucho más esa sonoridad a la de un cuero. En este sentido, inferimos que esto contribuye a que se logren imitar en el redoblante los golpes típicos utilizados por el tambor alegre. En efecto, en su interpretación de “Agua” observamos un trabajo muy minucioso en lo que respecta a la utilización, y su posterior adaptación, de cada sonido típico de este tambor al set de batería.

En tercer lugar, otro aspecto tímbrico a destacar es el agregado de platillos dentro del set. Por ejemplo, observamos que Nieto los utiliza a lo largo de toda su interpretación, puesto que estos aportan una sonoridad que contribuye a fusionar al género del bullerengue sentado con el jazz.

En el caso concreto de las bases rítmicas utilizadas por Nieto (figuras 20, 21 y 22), el platillo hi hat cumple la función de realizar el patrón rítmico típico de las totumas y las palmas. Para ello, este toca con una baqueta en su mano derecha el hi hat en cada pulso. Por su parte, Aguilar también agrega la utilización del platillo hi hat dentro de su set, pero este lo utiliza en todo momento con el pedal, accionándolo con su pie izquierdo. También, este agrega en la parte superior de este platillo unos accesorios con semillas en su interior, lo que da como resultado una simulación mucho más ligada al sonido típico que poseen las totumas y palmas.

En cuarto lugar, debemos nombrar la utilización de los toms que forman parte del set de batería. En lo que respecta a las bases rítmicas estudiadas, tanto en las adaptaciones de uno y de otro baterista los toms flotantes no cumplen un rol preponderante dentro de estas, sino que por momentos estos son utilizados con la finalidad de agregar otros detalles sonoros. No obstante, observamos la utilización del tom de piso como recreación del sonido de fondeo o bajo propio del tambor alegre en las adaptaciones realizadas por Aguilar. Reflexionamos que, tímbricamente, la utilización de este tom dentro de la base ayuda a poder imitar, en el set de batería, ese sonido típico de uno de los tambores de percusión.

En quinto lugar, otro aspecto tímbrico relevante a destacar es la función del tambor llamador dentro del set de batería. En este sentido, observamos que ambos bateristas incorporan este patrón rítmico dentro de su set. Para la utilización del tambor llamador en sus adaptaciones, Nieto incorpora un tambor alegre cortado (ver ilustración 2) que toca con un pedal en su pie izquierdo. La sonoridad grave que este aporta nos remite a la propia de un tambor llamador convencional de bullerengue.

Por su lado, Aguilar también incorpora dentro de su set otro tambor con la finalidad de imitar la sonoridad característica del llamador. Para ello, este utiliza un tom de 12" de una afinación más bien grave, el cual este baterista lo toca con un pedal y con su pie derecho. Entonces como única diferencia a destacar en este sentido son el tambor y el tom utilizado por cada músico a la hora de incorporar la función rítmica del tambor llamador dentro de su set de batería. La finalidad es exactamente la misma (mantener la base estable).

Otro aspecto tímbrico de relevancia es el agregado, por parte de Nieto, de un bombo metálico tocado con un pedal y con su pie derecho. En las bases utilizadas por este baterista (figuras 20, 21 y 22) observamos la utilización de este bombo. Según nos comentó Nieto en la entrevista que le realizamos, el agregado de este surgió de la necesidad de que la batería tenga una mayor presencia en lo que respecta a las frecuencias graves (I.Nieto, comunicación personal, 31 de octubre de 2023). Además, un dato relevante a destacar, es que dentro del ensamble instrumental del bullerengue estudiado se encuentra el contrabajo como parte integrante del conjunto, por ende, Nieto nos explicó que el agregado de ese bombo también se debe a la utilización de ese instrumento.

En las bases estudiadas de bullerengue para batería utilizadas por Nieto, observamos que el bombo es tocado en los primeros pulsos de cada compás (al unísono con el hi hat) y, también, este es ejecutado como reemplazo de los sonidos de tono abierto que tocaría usualmente el tambor alegre. En este sentido, notamos que la utilización de este bombo da como resultado que las bases rítmicas tengan una mayor presencia en cuanto al volumen sonoro del instrumento, asemejándose más al sonido característico que este posee.

Por último, mencionamos como similitud que ambos bateristas buscan con sus adaptaciones poder suplir a los instrumentos de percusión típicos por la batería. Si bien el contexto musical y el uso que cada uno le da a sus adaptaciones es distinto, consideramos que la gran similitud que ambos comparten es la búsqueda de que la batería, considerando la amplia capacidad de desarrollo tímbrico que esta posee, pueda ser utilizada en el género del bullerengue sentado como reemplazo de los instrumentos de percusión.

#### **4.3\_ Descripción comparativa del set utilizado por cada baterista:**

Luego de explicar los aspectos rítmicos y tímbricos observados en las adaptaciones de bullerengue sentado para batería de Nieto y Aguilar, tomando como ejemplos a los bullerengues “Llora el bullerengue llora” y “Agua”, consideramos como parte fundamental (refiriéndonos a los aspectos tímbricos) el hecho de comparar el set de batería que utilizó cada músico en su interpretación. Esto lo consideramos relevante ya que el desarrollo tímbrico propuesto por cada baterista en sus adaptaciones se encuentra en sintonía con el set utilizado por cada uno.

A modo de breve comparación de los sets de batería utilizados por Nieto y Aguilar, compartimos el siguiente cuadro como síntesis visual de este aspecto relevante de considerar:

#### **Figura 28**

*Comparación de los sets de batería utilizados por Ignacio Nieto y Juan Guillermo Aguilar en los ejemplos “Llora el bullerengue llora” y “Agua”:*

Baterista:	Bombo	Redoblante	Toms	Platillos	Otros accesorios incorporados
Ignacio Nieto (“Llora el bullerengue llora”).	Metálico de 20”x12.	14”x6. Utilizado con bordona.	Flotante de 12”x10. De piso de 16x16.	Hi hat de 15”. Crash de 22”. Ride de 23”.	Tambor alegre cortado que utiliza con un pedal y con su pie izquierdo
Juan Guillermo Aguilar (“Agua”).	No lo utiliza.	14”x5,5. Utilizado sin bordona.	Flotante de 10”x8. De piso de 14x14.	Hi hat de 14”.	Tom de 12” que utiliza con un pedal y con su pie derecho. Caxixi y 4 accesorios con semillas en su interior que agrega en la parte superior del hi hat.

*Nota.* Cuadro de elaboración propia.

En el cuadro comparativo podemos observar en detalle el set de batería utilizado por cada uno, también podemos considerar las ilustraciones 1 y 3 en donde mostramos este aspecto en imagen.

## **CAPÍTULO 5: Conclusiones y consideraciones finales.**

### **5.1\_Consideraciones finales.**

De acuerdo al trabajo realizado y a las reflexiones hechas, podemos afirmar que la batería acústica es un instrumento cuyas potencialidades sonoras y tímbricas permiten que pueda ser utilizada en diversos contextos musicales. Este rasgo es importante de ser destacado, dado que podemos aportar como reflexión que el instrumento es funcional para abordar este tipo de propuestas en donde quiera ser utilizado, por ejemplo, en contextos generalmente no habituales para su uso.

En el caso específico del bullerengue sentado y habiendo estudiado las propuestas de los bateristas Ignacio Nieto y Juan Guillermo Aguilar, podemos inferir que la batería puede funcionar como reemplazo de los instrumentos de percusión típicos. En este sentido, observamos cómo este instrumento puede interactuar en un contexto musical característico de bullerengue con la presencia del canto solista y coro, como así también ser utilizado dentro de otros formatos instrumentales no convencionales que lo interpreten, tales como bandas o ensambles que agreguen instrumentos como el bajo eléctrico, teclados, contrabajo u otros de viento.

Por otro lado, nos hemos aproximado a establecer un punto de contacto con el desarrollo tímbrico de la batería y, con ello, la posibilidad de reemplazar instrumentos de percusión por la batería acústica. En este sentido, y en vista de los resultados obtenidos, inferimos que no solamente es útil conocer y tocar los patrones rítmicos básicos, sino también abordar la riqueza musical de la batería, de acuerdo a la forma en la que el intérprete pueda recrear los sonidos de los instrumentos de percusión típicos en este otro instrumento (ajeno al origen y a la historia del bullerengue).

Durante el proceso llevado a cabo para la realización de este trabajo (transcripciones, entrevistas, observaciones indirectas y comparaciones de lo observado) pudimos profundizar acerca de dos perspectivas posibles para adaptar los ritmos y las tímbricas de los instrumentos de percusión propios del bullerengue sentado a la batería. La primera de ellas, la que propone Nieto, consiste en utilizar los ritmos presentes del bullerengue y colocarlos al servicio de un tipo de interpretación en donde se utilizan, además de la batería, otros instrumentos no convencionales

en el género, tales como el contrabajo y la gaita. En este caso el aspecto tímbrico en el instrumento es desarrollado conservando el sonido característico de la batería, utilizándose como reemplazo de los instrumentos de percusión típicos. La segunda perspectiva es la que plantea Juan Guillermo Aguilar, en donde no solo se utilizan los ritmos típicos de los instrumentos de percusión, sino que se propone un desarrollo tímbrico en la batería capaz de reemplazar a esos instrumentos, pero imitando cada sonido de estos.

De este modo, damos cuenta que las adaptaciones propuestas por Nieto y Aguilar ofrecen estrategias en donde la tímbrica del instrumento ocupa un lugar de especial relevancia, permitiendo expandir su sonoridad y su uso. Las interpretaciones tomadas como objeto de estudio son el fiel reflejo de casos en donde la batería acústica puede interactuar con otros lenguajes, propios de las músicas llamadas o conocidas como populares o de raíz folklórica.

Por lo tanto, consideramos que esta investigación ofrece como resultado de determinadas pesquisas y acciones interpretativas, una sistematización más profunda acerca del desarrollo rítmico y tímbrico en la batería cuando es utilizada en otro contexto musical. En este sentido, este trabajo propuso en las transcripciones rítmicas y tímbricas, como así también en las descripciones y comparaciones realizadas, una sistematización de esos elementos, de modo de que estos puedan ser estudiados o profundizados aún más por cualquier músico interesado en esta temática.

En este orden de ideas, advertimos que las propuestas estudiadas pueden ser posibles de aplicarse a otros géneros musicales colombianos. En este sentido, será interesante profundizar acerca de cómo podría desarrollarse la tímbrica de la batería al adaptarla a las otras variantes de bullerengue como la chalupa y el fandango de lengua, obteniendo otros resultados. Es decir, podría ampliarse la investigación siguiendo los lineamientos de las propuestas de Nieto y Aguilar en otros contextos. También podría considerarse explorar aún más las posibilidades sonoras que ofrece el instrumento, por ejemplo con la utilización de otras técnicas o con el agregado de otros instrumentos al set. Esta última, podría constituir otra línea de investigación que deberá desarrollarse en trabajos futuros.

Los casos estudiados representan una muestra de las múltiples posibilidades que existen, sobre todo entendiendo que el desarrollo tímbrico en la batería es posible de profundizarse aún más y

que, como hemos observado durante el transcurso de este trabajo, comienza a partir de exploraciones.

Por último, consideramos que el bullerengue sentado es un género musical muy rico en cuanto a sus aspectos rítmicos y tímbricos; este puede inspirar en los músicos que lo estudian, interpretaciones innovadoras desde el punto de vista musical e instrumental. Desde este punto de vista, podemos concluir en que la batería acústica es un instrumento que se adapta perfectamente a estas innovaciones, pero respetando a su vez, las raíces culturales que caracterizan a este género musical del caribe colombiano. Esperamos que este trabajo constituya un registro de casos que pueda ser utilizado para el estudio del instrumento y su desarrollo en distintos géneros musicales.

## **Bibliografía:**

Benítez Fuentes, E. (2000). Huellas de africanía en el Bullerengue: la música como resistencia. In *Actas del III Congreso Latinoamericano de la asociación internacional para el Estudio de la Música Popular* (pp. 1-9).

Figuera, Miguel. (2017). “Adaptación para batería de 4 ritmos Afrocolombianos”. Tesis de licenciatura en Ejecución Instrumental Mención Batería Jazz. Universidad Nacional Experimental de las Artes.

Guzmán Pacheco, A & Marín Niebles, Á. (2019). *Tambó y Batería*. Barranquilla, Ediciones Corporación Universitaria Reformada- Universidad del Atlántico.

Leal Ramírez, R. F (2019). *Colombian Rhythms on the Drum Set, A Tour Across, Colombian Rhythms*. eLibros: Editorial SAS.Bogotá, Colombia. Recuperado el 20 de mayo de 2022, de [http://play.google.com/books/reader?id=YLyHDwAAQBAJ&pg=GBS.PT73&hl=es\\_419](http://play.google.com/books/reader?id=YLyHDwAAQBAJ&pg=GBS.PT73&hl=es_419)

López-Cano, R., & San Cristóbal, Ú. (2014). Investigación artística en música. *Problemas, métodos, experiencias y modelos, 1*.

Lancheros, C. R. H. (2015). Aportes rítmicos y adaptaciones de Juan Guillermo Aguilar y Pedro Ojeda del ritmo del porro pelayero a la batería. *A Contratiempo: revista de música en la cultura*, (26), 5.

Muñoz Vélez, E. L. (2003). El Bullerengue: Ritmo y Canto a la Vida. *Artesanías de América* (Nº54). p 49-76.

Muñoz Uribe, S. A. (2019). “Exploración del bullerengue en la batería”. Tesis de Licenciatura en Estudios Musicales Énfasis en Jazz y Músicas Populares. Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Javeriana.

Ruiz Salvador, V., & Miñarro Mínguez, E. (2012). “Desarrollo de proyectos de Diseño Industrial: Desarrollo de Productos”. Tesis de Maestría en Ingeniería del Diseño. Escuela Superior de Enseñanzas Técnicas (CEU) de la Universidad Cardenal Herrera.

Rincón, V. V. (2004). *Pitos y tambores*. Bogotá: Ministerio de Cultura. Dirección de Artes.

Orozco García, M (2016). Los elementos estructurales del Bullerengue de Petrona Martínez. *Fundación Cultural Latin Grammy*.

Vico, J.H. (2015). *Definición adaptación musical: Adaptar la música*. <http://hidalgovico.blogspot.com/2015/05/definicion-adaptacion-musical.html>).

Walker, M. (2009). *World Jazz Drumming*. Berklee Press. Recuperado de <https://books.google.com/books?id=aut9mAEACAAJ&pgis=1>

### **Sitios web:**

Aguilar Bayer, J.G (19 de diciembre de 2024). *Batería Colombiana*. <https://www.bateriacolombiana.com/>

### **Discografía:**

Nieto, Nacho (2024). *New standards* [CD]. Caribe records, Barranquilla.

Nieto, Nacho (2020). *Cuentos cortos* [CD]. Caribe records, Barranquilla.

Nieto, Nacho (2022). *Matarratón* [CD]. Caribe records, Barranquilla.

Vereda Jazz (2019). *Costa norte* [CD]. ABC Records, Barranquilla.

### **Videografía:**

Aguilar Bayer, J.G (2015). *Bullerengue en la batería*. Capítulo “Bullerengue” DVD Batería Colombiana [Video]. Colombia.

Aguilar Bayer, J.G (2016). *Juan Guillermo Aguilar Bayer- Coso Batero/REMI Cápsula*. [Video]. Colombia.

Nieto, N. (2020). *Master Class 14- Uso del Bullerengue y Cumbia en formato de Jazz*. [Video]. Barranquilla: Asociación Latinoamericana de Escuelas de Música (ALAEMUS).

Nieto, N. (2017). *Prana, video oficial*. [Video]. Barranquilla.

Nieto, N. (2021). *Mixtura, Nacho Nieto Trío*. [Video]. Barranquilla.

Nieto, N (2020). *Llora el bullerengue llora, Bullerengue en Transposición*. [Video]. Barranquilla.

# ANEXOS

Transcripción completa del bullerengue sentado “Llora el bullerengue llora”, interpretado por Ignacio “Nacho” Nieto:

## Llora el bullerengue llora

(bullerengue sentado)

Mathieu Ruz

Batería

The musical score for the Bateria part is written on a single staff with a 2/4 time signature. It begins with a 'x52' marking. The first measure is a rest, followed by a series of rhythmic patterns. The score is divided into systems of six measures each, with measure numbers 7, 13, 19, 25, 31, 36, and 42 indicated at the start of their respective systems. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). Rhythmic figures include eighth notes, sixteenth notes, triplets, and sextuplets. There are also various articulation marks such as accents (>) and slurs.

2

48

55

62

69

76

82

89

95

101

107



*f* *mf*

114



120



*f*

127



*mf* *mf*

133



*f* *mf* *mf*

139



*f* *f*

145



*mf* *mf*

151



*f* *f*

157



*mf*

4

Musical score for a piano piece, measures 164-217. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) with a common time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include *mf*, *mp*, *f*, and *mf*. Articulation marks such as accents (>) and slurs are used throughout. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score includes several triplet and sextuplet markings. The piece concludes with a final measure at measure 217.

164

171

178

184

190

195

200

205

211

217

*mf*

*mp*

*mp*

*mf* *f*

*f* *mf*

223

*mf* *f* *mf*

228

*mf* *f*

234

*f*

240

*mf* *mp*

247

*mp* *p*

251

*rall.*

Transcripción completa del bullerengue sentado “Agua”, interpretado por Juan Guillermo Aguilar:

## Agua

(bullerengue sentado)

Juan Guillermo Aguilar y Ángela Ramos

Batería

*f*

7

*mf*

13

19

25

*mf* *f*

31 *mf*

37 *mf* *f*

43 *mf*

49

2

55 *mf* *f*

61 *mf*

66

69 *rall.*

Detailed description: This is a musical score for guitar, consisting of two systems of staves. The first system contains measures 31 through 49. Measure 31 starts with a triplet of eighth notes. Measure 37 features a dynamic change from *mf* to *f*. Measure 43 includes triplets and a sextuplet. Measure 49 has triplets. The second system contains measures 2 through 69. Measure 55 has a dynamic change from *mf* to *f*. Measure 61 includes triplets and a sextuplet. Measure 69 ends with a *rall.* (rallentando) marking and a fermata over a final chord.

### Entrevista a Ignacio Nieto:

Realizada el día martes 31 de octubre de 2023, a través de la plataforma de reuniones virtuales “Zoom”.

### Preguntas y respuestas:

**Andrés:** ¡Querido Nacho! Cómo primera pregunta que tengo para hacerte es: ¿De qué manera adaptas el bullerengue a la batería? ¿De dónde extraes las ideas?

**Ignacio Nieto:** Bueno te comento algo, la parte metodológica y todo lo que yo utilicé para hacer, no solamente las adaptaciones para bullerengue, sino también las otras fusiones, considero que hay muchas formas de hacerse. Yo quise ser un poco más académico y tener una especie de filtro o plantilla para trabajar, ¿verdad? Que no sea el libre azar ni libre albedrío de tomar la batería, comenzar a tocar y ver que sale.

**Andrés:** Claro.

**Ignacio Nieto:** Porque ese tipo de formas de hacerse a veces funcionan y otras veces se agotan rápido y te quedas como en círculos. Cuando tú tienes un filtro o unos parámetros sobre los cuales trabajar en una hibridación, te vas a dar cuenta de saber siempre sobre qué lugar estás, para dónde vas y cómo va ese trabajo. Entonces yo básicamente comencé trabajando sobre tres pasos: el primero fue la tímbrica, el tratar de replicar los elementos que hay en el ritmo a la batería y encontrar que sonoridades podía tratar de reproducir en ese instrumento sin que este perdiera su sentido de batería, de lo que es en sí. No se puede hacer una transposición que borre el instrumento completamente.

El segundo parámetro que trabajé yo fue basándome en un compositor contemporáneo llamado Oliver Messiaen, ¿lo conoces?

**Andrés:** No, no lo tengo...

**Ignacio Nieto:** Es de los mejores compositores del siglo XX. Él tiene unos modos de composición y todo eso. Yo me fui más bien por la parte rítmica y Oliver Messiaen tiene ciertos parámetros que él trabaja para crear ritmologías nuevas, en el cual tiene por ejemplo, que lo utilizó hace años, la adicción, en el cual tu tomas un parámetro que está escrito pueden ser, a modo de ejemplo, dos negras y simplemente le añades una corchea más y ver qué pasa, qué sucede. La otra forma es hacer una división, entonces si tienes dos negras entonces cambiarlas a dos corcheas y ahí ver cómo el ritmo se comporta al dividir esos patrones.

Otra cosa también por ejemplo el jugar con duplicar el compás y hacer una especie de “espejo” y ver. Osea que lo más importante de todo esto es hacer laboratorio, eso creo es lo más importante. Y el otro de los parámetros que utilicé fue el de escoger herramientas que han sido exitosas en otras fusiones y otros géneros musicales y traerlos acá a nuestra música. En este caso yo utilicé por ejemplo el cencerro de pie, que se utilizó a principios de los años sesenta por el maestro Alfredo de los Reyes, que fue el primero que empezó a utilizar el cencerro de pie para tocar la percusión y todo. De ahí vinieron todos los demás como el negro Hernández. Entonces yo utilicé

ese cencerro de pie para generar una voz que no quería generar con el resto de la batería. ¿Por qué?

**Andrés:** ¿Buscabas que ese timbre resalte más no? Digo por la tímbrica que tiene ese cencerro de pie, esa tímbrica aguda.

**Ignacio Nieto:** Sí, sobre todo para que lo utilicé. En la música de nosotros la clave de la música tradicional del Caribe es el llamador.

**Andrés:** Exactamente.

**Ignacio Nieto:** Es un tambor que va en la corchea de arriba y que va marcando la columna vertebral en la que todos gravitamos. Entonces empecé a explorar por ese lado, el llevar ese cencerro. Fue también un laboratorio que hice para definir qué sonoridad de cencerro podía funcionar. Había de chacha, de salsa y sobre una cantidad encontré uno que tenía una sonoridad y un timbre que no era tan alto como el de chacha, ni tan grave como el que utiliza el bongosero. Encontré uno de un timbre medio que me funcionó bastante y que también lo intervine. Le puse unas bandanas y unas cosas para que no resonara tanto y comencé a trabajar sobre eso que considero me dió una estabilidad interesante para después entonces hacer la transposición del tambor alegre al redoblante, que es como el símil en la cuestión tímbrica ¿verdad?

**Andrés:** Claro, coincido.

**Ignacio Nieto:** Y también que no pierda su capacidad de groovear la batería. Entonces uno de los parámetros importantes en la batería para un groove es el charless, entonces...

**Andrés:** Eso he visto, que vos tocas el patrón rítmico del alegre pero lo armas grooveero, lo distribuís en el redoblante y este a su vez lo usas con bordona, haces otras figuraciones en hi hat también y en el bombo marcas ¿los bajos marcas?

**Ignacio Nieto:** Si, el fondeo

**Andrés:** ahh el fondeo.

**Ignacio Nieto:** Si, normalmente en el bullerengue va (ahí reproduce el ritmo haciendo sonidos con su boca) y ese cucú (haciendo alusión a uno de los sonidos principales del tambor alegre) lo hago en el bombo, distribuyendo la parte tímbrica durante toda la batería, haciendo la parte de la transposición. Pero por ejemplo en algunas grabaciones he estado experimentando con un tambor que me conseguí que es un tambor Membranófono, también un Membranófono, pero es muy delgadito y me permite colocarlo al gajate porque el llamador de todas maneras, aunque es el más pequeño de los tambores que utilizamos nosotros, es grande como para transportarlo, entonces ahora he estado experimentando con él y me gusta para ciertas cosas. Yo tengo por ejemplo "Prana", que es un tema más denso y un poco más oscuro y queda genial el tambor ese, pero para otro tema que utilicé por ejemplo lo de Messian que es quitar o poner pulsos en el compás, Prana es un tema en el cual son tres compases 4/4 de bullerengue y al cuarto le quito un pulso y queda un compás  $\frac{3}{4}$ .

**Andrés:** Claro he escuchado que están organizados de esa forma los compases en ese bullerengue.

**Ignacio Nieto:** Sí, entonces ahí noté, por el contexto del tema y todo, que de pronto se perdía mucho ese llamador ahí y me funcionó mejor el cencerro de pie. Entonces lo que me gusta es que puedo hacer el “swich” entre una sonoridad y otra.

**Andrés:** Muy interesante todo lo que mencionas sobre eso Nacho. Siempre eso, ¿no? Te nutris de los toques básicos para comenzar a construir como punto de partida a partir de lo tradicional ¿Cierto? Tomás esos elementos.

**Ignacio Nieto:** ¡Exacto! Siempre teniendo en cuenta el llamador y el peso del ritmo. El bullerengue no tiene tambora, en eso me basé más en el redoblante, pero hay otros ritmos que sí tienen tambora, entonces eso los paso comenzando desde la tambora y voy construyendo a partir de ahí.

**Andrés:** Eso consideras que es lo más importante, ¿no cierto? Por lo menos ese es el camino que vos te planteas para comenzar a hacer ese trabajo de hibridación, ¿no? Te nutris siempre de lo tradicional y después le vas encontrando la forma de ponerlo en otro contexto musical, ¿no cierto?

**Ignacio Nieto:** ¡Totalmente! Porque es la búsqueda de mi propia sonoridad, y que más importante que mi propia sonoridad sea pues... ¡mi música! Es la música que llevo en mi memoria genética musical. Es más fácil crear un discurso rítmico en base a mi propio lenguaje y que este pueda ir de lo individual a lo general, y que a su vez me permita el poderme colocarme en cualquier tipo de música, a tratar de asimilar algo de afuera para pasarlo a lo mío. Entonces una de las cosas que siempre quise yo es sonar honesto ¿verdad? No tratar de sonar presuntuoso ni nada de eso, entonces el lenguaje de mi música me ha funcionado y sobre todo en el contexto que a mí me gusta que es el Jazz. Pero también tenemos que tener en cuenta que el Jazz es de los negros... La música tradicional también es de los negros ¿verdad? El Jazz nació en Nueva Orleans y resulta que esta no es una ciudad al sur de los Estados Unidos. ¡Nueva Orleans es una ciudad al norte de Latinoamérica! Nueva Orleans es una ciudad que muy pocos saben que el instructor más importante de clarinete en Nueva Orleans era un peruano. Entonces Latinoamérica está ahí siempre. Si tú escuchas la música del “*Second live*” este tiene clave de Son, entonces Nueva Orleans es una ciudad al norte de Latinoamérica. Entonces no es tan descabellado tomar nuestra música y que quepa dentro del contexto jazzístico o en un contexto latino porque venimos de la misma raíz que es África.

**Andrés:** Exactamente. Sí, siempre hay por ahí hay muchas posturas que siempre plantean eso, ¿no? La separación entre lo anglosajón y lo Latinoamericano, pero es como vos decís. La raíz está en África y la riqueza está en todos esos géneros.

**Ignacio Nieto:** ¡Exacto! Y acá hay ahora mismo una corriente importante de dos investigadores en el que dicen que por ejemplo la Cumbia es indígena, que se creó más que todo indígena. Y otros que dicen también que la Cumbia es en sus orígenes africana, porque a Colombia llegaron esclavos de la Guinea ecuatorial y, aunque llegaron esclavos de África a toda Latinoamérica, la

única en donde la Cumbia se dio fue en Colombia. Entonces ellos aducen eso, que los tambores africanos fueron los que dieron el toque. Pero hay otros que también dicen que la Cumbia se tocaba desde hace mucho tiempo en los velorios de los caciques. Que no se tocaban con los tambores pero sí con las flautas de millo, las gaitas y todo eso de su época. Entonces ahí hay como una guerra, a lo bien, entre dos investigadores, dos grupos de investigadores, y para mí los dos tienen mucha razón en ciertas cosas, pero de todas formas yo soy de los que piensan que todo lo que se dio fue una transposición y una fusión tri-hídrica. Tanto el español con las letras y con el vestido, y ojo que también hay muchos que dicen que la tambora de la Cumbia es española, porque en un ritmo español que se llama Fandango se utiliza un tambor muy parecido. Entonces se dice eso. Y que los tambores los aportaron los negros esclavos, y los indígenas lo que fueron las maracas y lo que fueron los pitos.

**Andrés:** Muy interesante la verdad. Yo siempre de lo que he leído y lo que he averiguado sabía que se trata de una fusión de tres culturas. La española, la indígena y la africana. Siempre la percusión está más emparentada a lo africano, después lo indígena como vos bien decís a los instrumentos de viento, las maracas...

**Ignacio Nieto:** Te recomiendo si puedes (muestra un libro sobre su pantalla) conseguirte este libro... Se llama "La música del bajo Magdalena" y...

**Andrés:** uhh ¡genial! Lo vamos a buscar.

**Ignacio Nieto:** Y habla ahí pues todo lo que ha sido el son de negro, el pajarito, los fandangos, la africanización de algunas músicas españolas, osea una cantidad de cosas bien interesantes y la historia entre ellas. Por ejemplo la Gaita, cuando llegaron los españoles, encontraron a unos indios que se llamaban los indios "Malibú" y vieron las primeras gaitas y les llamó la atención que el cuerpo de la gaita no era de cardón, como se hacen ahora, sino que era el fémur de uno de sus enemigos. Sacrificaban a los enemigos y hacían el cuerpo de la gaita con el fémur. Entonces eso les llamó la atención bastante a ellos, pero en la parte de la fusión yo me di cuenta que podía crear un discurso y un lenguaje con base a mi música y poderla trasponer perfectamente y que fluya. Que no se sienta como obligada, que no se sienta como ahí... apelluscada... A cualquier tipo de música. Pero el Jazz que es lo que más me gusta, pues me ha permitido eso... Crear un discurso bastante interesante a mi forma de ver.

**Andrés:** Muy interesante todo lo que estás diciendo Nacho. Otra cosa que te quería consultar es ¿Qué otros bateristas, pueden ser colombianos o no, te ha influenciado a la hora de hacer esas adaptaciones? ¿Tenés colegas que hagan también trabajos así de adaptar géneros colombianos o, buenos, más específicamente de bullerengue a la batería?

**Ignacio Nieto:** Bueno... Hay dos bateristas que yo admiro mucho, uno fue mi profesor que fue Einar Escap, que fue uno de los primeros con los que yo empecé a ver la parte de fusión, de cómo él hacía sus hibridaciones a la batería. Él fue productor y fue baterista de estudio de Carlos Vives, entonces su trabajo ha sido maravilloso en la parte de hibridación y él fue uno de los primeros profesores que yo tuve y que me decía que lo más importante es que tú tengas tu propio lenguaje, porque al tener tu propio lenguaje, creas tu propio universo en el cual puede gravitar mucha gente, y en el cual tu puedes interactuar con más seguridad y... Osea... Con tu

propia voz. Eso es lo más importante. Eso siempre se me quedó de lo que me enseñó él. Y otro baterista también excelente, que fue como el camino decisivo, es un baterista japonés llamado Satoshi Takeishi. Él fue de los primeros que comenzó a hacer las fusiones de nuestra música con el Jazz. Él era el baterista de un saxofonista llamado Antonio Arnedo. En el primer disco de Antonio (*“Travesías”*) a mí me deslumbró porque yo pensé que era una persona de acá la que estaba la batería y después me enteré que era un japonés, y la toca con un lenguaje tremendo. Búscate si puedes ese disco de Antonio Arnedo que se llama *“Travesías”* y búscate a Satoshi Takeishi. Ya él no vive aquí en Colombia, él estuvo un tiempo acá. Antes de empezar todo eso él hizo un viaje por toda la costa del caribe a aprender... A aprender Porro, Fandango, Cumbia, todos los ritmos que tú quieras y también en algún momento fue a el Pacífico, aunque el más que todo lo que más trabajó con Antonio fue la música de acá tradicional del caribe. Pero es maravilloso y el primer grupo, cuando él se fue para Nueva York, el primer grupo de música folclórica que hubo en Nueva York con todos los *“hierros”* como decimos acá, era un grupo de japoneses... Increíble...

**Andrés:** Qué increíble eso jaja.

**Ignacio Nieto:** Por la forma en que ellos absorben todas las culturas. Y tú oyes a Satoshi tocando con Rosa Pasos y... ¡Wow!, tú piensas que es un brasilero, tiene un lenguaje tremendo. Él vive en Nueva York ahora, si no estoy mal. Lo mismo Been Morder, un guitarrista estadounidense que también hizo parte de ese primer trabajo que se puede considerar como el primer trabajo de fusión del Jazz colombiano, o lo podemos llamar como afrocolombiano. Resulta que pues... Una cosa muy curiosa en nuestra música es que la primera fusión o mezcla que se tiene de la música colombiana con el Jazz no fue hecha por un colombiano, fue hecha por un estadounidense que era Charles Mingus, un reconocido contrabajista de Jazz. Él fue el primero en trabajar esa fusión con un viaje que hizo aquí a Colombia y a Barranquilla. Hay una leyenda aquí que dice que él estuvo con el maestro Peñaloza y a raíz de eso él quedó maravillado y ese trabajo que hizo de cumbia jazz fusión fue inspirado en todo eso y él trata de replicar por ejemplo la flauta de millo con un clarinete. También se oye claramente el llamador y la forma en la que él toca su contrabajo trata de replicar todo eso. También hay como... Es como una Suite prácticamente ese tema porque dura como 15 minutos y va desde lo mínimo (pajaritos) que él escucha, aquí en Barranquilla se escuchan mucho los pajaritos en la mañana, y empieza con pajaritos y empieza el llamador y empieza a crear. Después se convierte ya en una Big Band tremenda, pero igual casi al final se siente la tambora (tararea el ritmo de la tambora) o sea es muy interesante. Tristemente creo que ese fue uno de los últimos trabajos que él hizo y no pudo como evolucionarlo más porque falleció, pero bien interesante se llama *“Cumbia and Jazz Fusión”* lo puedes buscar en Spotify para que escuches como los primeros trabajos que hubo de la Cumbia con el Jazz y la música tradicional con el Jazz qué fue de una persona que era estadounidense. Y ya después, casi 20 años después, en el noventa y pico... Fue cuando salió Antonio Arnedo con su disco *“Travesías”*, que fue un disco con toda esa riqueza y esa fusión con nuestra música.

**Andrés:** Que interesante Nacho la verdad... Muchísima info. Todo eso que me estás diciendo lo vamos a buscar porque además ahí voy a poder entender también de dónde vienen tus ideas.

**Ignacio Nieto:** ¡Sí! Tienes que oír sobre todo a Satoshi Takeishi... Maravilloso... Maravilloso.

**Andrés:** Y te quería preguntar Nacho, hoy en día, en la actualidad, ¿el bullerengue en la batería es algo que ya en Colombia los bateristas lo tienen más interiorizado en cuanto a la práctica?, ¿o por ahí depende de cada uno?

**Ignacio Nieto:** No tanto. No tanto porque el bullerengue normalmente pues se trabaja de manera tradicional. Aunque hay experimentaciones y cosas como por ejemplo Alé Kumá que no mete batería pero si mete piano y contrabajo y cosas así.

**Andrés:** Sí, es un disco hermoso ese.

**Nieto:** Exactamente. Cosas así... Yo creo que te mostré algo “Bullerengue en transposición”, ¿verdad?

**Andrés:** Sí, me has comentado. Vos sabes que hasta me he tomado el trabajo de transcribir ese tema que vos me pasaste, esa versión de “Llora el bullerengue llora”.

**Ignacio Nieto:** Exactamente. Eso, que todavía no lo he sacado, es de las primeras experimentaciones de batería ya sustituyendo a todos los tambores del bullerengue y poniéndole contrabajo (que ya se ha hecho), y trabajando con un instrumento que se llama la “Gauta” que es un híbrido que nació de la gaita con la flauta traversa. Es un híbrido que ha sido también trabajado bastante. El maestro Arlington Pardo es uno de los que la ha trabajado, pero hay un músico venezolano que se llama Pedro Useche (no sé si lo conoces) que trabaja con Han Simmer, ¡tremendo músico! Si puedes, búscalo. Él trabaja también, aunque le cambió el nombre (siempre le cambian el nombre a los instrumentos), él le llama “Gaita cromática” a ese instrumento. Va cambiando pero es lo mismo.

**Andrés:** Sí, he visto que por ahí en Colombia se acostumbra mucho a eso. Depende la región un género recibe un nombre y sino después recibe otro.

**Ignacio Nieto:** No, y no solamente eso, sino que cambia ritmológicamente. En el ritmo de tambora tu encuentras la tambora de San Martín de Loba, la tambora de Tamalameque, hay veinte mil tipos de tambora que cambian cositas pero cambian. Cada pueblo lo toca diferente. Lo mismo con el bullerengue. Tú sabes también que el bullerengue no solamente es un ritmo, es un baile cantado que tiene tres aires, ¿verdad? El bullerengue, la chalupa y fango de lengua, entonces cada ritmología de esas, si tú te vas a un pueblo como por ejemplo Palenque, tocan de una manera el bullerengue. Si tú te vas a San Cayetano tocan de una manera diferente el bullerengue, cada cual le aporta. Eso se dio de pronto también por la falta de unificación entre las comunidades y eso.

**Andrés:** Muy interesante tu explicación Nacho. Yo justo veía eso que vos decís. Cuando estaba profundizando la investigación veía que uno buscaba los toques tradicionales y me aparecía ponele...En esta zona el alegre toca esto, en esta otra zona le agregan esto.

**Ignacio Nieto:** ¡Exactamente! Va variando. Hay un estudio muy interesante, no de bullerengue, sino de la tambora del maestro Carbo, yo creo que lo tengo por ahí, te lo voy a pasar, donde él hace una investigación tremenda de las formas diferentes de tocar la tambora, el ritmo de tambora. Entonces la tambora es otro ritmo también que tiene varios aires. La tambora tiene la

tambora que es (realiza el ritmo con su boca), tiene el chandé que es (realiza el ritmo con su boca), tiene también la guacherna y tiene también el berroche. El berroche que es más como 6/8. Entonces fijate que tiene varios aires porque es un baile cantado que tiene diferentes momentos. Hay un momento un poco más lento y un momento un poco más alegre y todo eso, y también si tú haces por ejemplo el berroche en Tamalameque es diferente al de San Martín de Loba. Hay una exponente para que escuches que es muy buena que es la reina de la tambora que se llama Martina Camargo.

**Andrés:** ah sí sí, la conozco a Martina Camargo.

**Ignacio Nieto:** Bueno, ella tiene un trabajo en Spotify muy bueno que creo que se llama Tambora, palo y cuero, algo así... Donde aparte de eso te pone el nombre del género que es, que es muy interesante para que tú aprendas qué tipo de género es y para sacar así un poco los patrones rítmicos.

**Andrés:** Genial Nacho. Sí, he estado buscando un montón de info en todo este año así que de a poco voy tratando de disociar las diferencias que hay entre uno y otro, que al principio es mucha información. Acá en Argentina está como más discriminado, por ejemplo en la chacarera tenés tales tipos que suenan bastante distintos entre sí o en la zamba también, por ahí las cuecas...Están más marcadas las diferencias.

**Ignacio Nieto:** Exacto. No, aquí son toques, y no solamente eso sino que cada tambolero lo toca diferente y le aporta algo, entonces abarcar todo es muy fregado la verdad.

**Andrés:** No, claro me imagino. Mira vos sabes que ahora, recordando algo de jazz, no sé si ¿has escuchado de acá de Argentina a Eduardo Lagos?

**Ignacio Nieto:** Eduardo Lagos...No, no lo he escuchado.

**Andrés:** Bueno mira después te voy a pasar por WhatsApp un disco en donde él hace hibridaciones de géneros argentinos con el jazz. Después te lo voy a compartir.

**Ignacio Nieto:** Que bueno. Si claro, genial.

**Andrés:** En ese disco está Domingo Cura que fue un percusionista precursor del bombo legüero que es nuestro instrumento de percusión tradicional del folklore. Te lo voy a pasar porque está muy interesante, me parece que te va a gustar mucho.

**Ignacio Nieto:** Sí claro, todo ese tipo de fusiones me gusta y aparte que aprendo mucho de la forma o el punto de vista en el que se hicieron las fusiones. Eso como te digo lo que decía yo para hacer la parte de las trasposiciones uno a veces se guía de elementos y de procesos que han sido exitosos en otros lados, entonces sería increíble.

**Andrés:** Bueno vos sabes que ese disco es de los años 60, y en esa época...

**Ignacio Nieto:** ¡Esa es la época de la experimentación!

**Andrés:** Claro el boom de la experimentación. Y acá en Argentina fue también el boom del folklore. Se escuchaba mucho en las radios el folklore argentino, está también el festival de

Cosquín que se empezó a hacer en esos años. Viste ese es un festival de folklore conocido a nivel mundial, en donde viene mucha gente, no solo de otras partes de Argentina, sino de otros lugares del mundo. Se hace en Córdoba, en la provincia de Córdoba. Entonces en esa época se dio como ese boom del folklore tradicional nuestro, pero en la subalternidad pasaban esas cosas... Ese trabajo también de fusionar.

**Ignacio Nieto:** Claro, claro.

**Andrés:** Después te lo voy a compartir porque está muy interesante. Otra pregunta que te quiero hacer Nacho es ¿Cómo conformas vos el set de batería cuando tenés que hacer este trabajo de adaptaciones? ¿Lo adaptas dependiendo del tema musical que vas a hacer o por ahí tenés como un punto de partida fijo? También he visto que metés un alegre al costado, cambias un poco el bombo, ¿Qué buscas ahí con eso?

**Ignacio Nieto:** Bueno al principio trabajaba con lo que tenía. Después tuve la fortuna de tener un sponsor y ahí ya podía ser más específico en la sonoridad que estaba buscando...

**Andrés:** estás hablando de Bosphorus, ¿no?

**Ignacio Nieto:** No, Ludwig.

**Andrés:** ahh, Ludwig. Cierto que trabajas con Bosphorus y con Ludwig.

**Ignacio Nieto:** Fui endocer de Ludwig, ahora ya me cambié. Estoy trabajando con una empresa colombiana que me pareció genial que se llama “Cóndor Drums”, entonces he tenido la suerte, cuando estaba en Ludwig, de poder tener por ejemplo un tom de 10x10 que es un tom que tú utilizas más para rock y eso, pero a mí me daba la tímbrica que yo necesitaba sobre todo para hacer ciertas inflexiones en el tambor y articulaciones que se hacen presionando el cuero de la mondaca, porque así se llama la baqueta de la tambora. Aquí mucha gente desconoce eso y mondaca aquí la asocian con una vulgaridad. Dale mondaca es dale a la tambora duro. Entonces me permitía hacer ese tipo de articulaciones y lograr esa tímbrica (realiza un ritmo con su boca) presionando, entonces ese tambor lo pude tener desde el principio con Ludwig. Ahora estoy trabajando con la marca esta que me está desarrollando mi propia batería, con base a las sonoridades que ya tenía. Precisamente en estos días me tiene que estar llegando el redoblante y yo adapté un redoblante, que se utiliza en fandangos y porros acá, que es un redoblante que le llamaríamos como un “Punkaque Drum” que es un redoblante de 12x20 pulgadas metálico y angosto. Lo que tiene es que como es metálico es muy resonante, entonces lo trabajé con un vitter de esos que son de felpa que me hace un poquito de “moflin” pero me da un ataque para que camine bastante, sobre todo que a veces trabajo en entornos que no llevan contrabajo y ese redoblante me da esa sonoridad que necesito generar para ese formato. Y cuando trabajo con bajo, normalmente un contrabajo, lo afinó un poquito más alto para que no pelee con el rango de frecuencias del contrabajo. Ahora trabajando eso en la parte de la batería que me están diseñando, encontramos que un tambor de 16x12 me estaba dando, en una madera que se llama “Guáimaro” que es una madera de acá de Colombia, me da una tímbrica muy parecida y hasta un poquito más cálida. Entonces ese es el tambor que me están haciendo ahora, aparte de lo transportable que es porque es pequeñito.

**Andrés:** Y en cuanto al bombo, ¿qué función le buscaste?

**Ignacio Nieto:** Bueno en el bombo por lo general trato de replicar la sonoridad de la tambora, en lo que es la parte de la resonancia. Lo logré encontrar en un bombo de otro tipo de música que es de porro y fandango. Es un bombo de 20x12 metálico, que es bastante resonante pero entonces como que lo aguantaba un poquito esa resonancia con el “Vitter” que es como afelpado, entonces me hacía un “moofing” interesante. El Floor Tom también lo afinaba de modo que pudiese servirme para los repiques de la tambora, aunque yo a veces combino los repiques tanto del bombo como de la tambora. La parte de los platos para mí fue súper importante tratar de replicar, aunque el bullerengue no lleva maraca, lo utilizaba para hacer ciertos acentos. Normalmente lleva palmas ¿verdad? Pero también lleva como un cuenco de... Eso se le llama acá... Se me fue el nombre... ¡un totumo!

**Andrés:** Ahh sí, sí.

**Ignacio Nieto:** Un totumo grande que está lleno de piedritas y tapado... Bueno algunas veces tapado y otras veces no...

**Andrés:** También le ponen pedazos de vidrio, ¿no cierto?

**Ignacio Nieto:** Azulejos, azulejos de baño. Y eso lo marcan en negras, que en compás partido serían blancas. Pero yo necesitaba replicar eso, entonces lo que trabajé en la parte de los platos con la gente de Bosphorus fueron considerando las medidas de 15”, yo todos los set de hi hats que tengo son de 15 pulgadas. Y bueno las maracas no solamente se tocan (realiza el ritmo con su boca) sino que también haces figuras con ellas (realiza el ritmo con su boca).

**Andrés:** Si he visto varios videos en donde usas las maracas para hacer figuraciones cuando tocas la batería.

**Ignacio Nieto:** Si, exacto. Entonces, al tratar de replicar eso con los charless, me di cuenta de algo de lo que nunca me había dado cuenta y es que al charless normal se le forma un colchón de aire cuando lo empiezas a pisar con rapidez y a tratar de hacer figuras. Y a veces eso desestabiliza, entonces lo que hicimos fue crear un hi hat “bottom”, osea el de abajo, plano sin el Bell y se le hicieron 4 huecos. Muy parecidos a los platos... A los Sabian rock algo... No me acuerdo cuales son el modelo.

**Andrés:** No sé si el Zildjian New Beat también tiene esa terminación...

**Ignacio Nieto:** No, no tiene porque yo también tenía Zildjian New Beat y no tenía, pero los rock sí.

**Andrés:** Ah sí lo he visto. El que tiene los agujeritos abajo.

**Ignacio Nieto:** Claro, entonces eso permite que no se forme ese colchón de aire y yo pueda hacer figuras más rápidas y más complejas. Entonces el resto de platos siempre fue... Osea la sonoridad que a mí siempre me ha gustado es más oscura y en ese sentido Bosphorus tiene algo bien interesante y es que un ride puede ser crash perfectamente, un ride crashea y crashea bien, entonces yo tengo un plato de 22 del lado derecho y un plato de 23 pulgadas del lado izquierdo.

Todos son “Paper Thin”, osea imagínate que el plato de 22 pulgadas pesa si no estoy mal 1800 gramos, que eso pesa un crash de 16 pulgadas en general y el de la izquierda pesa 1900 gramos, no llega a los 2000 gramos.

**Andrés:** Claro, son súper blandos.

**Ignacio Nieto:** Súper delgados, exacto. Tú sabes que los platos entre más delgados más oscuros entonces también me da eso, y aparte la serie que más me gusta para la música que yo hago y que yo toco de Bosphorus es la “Turk” y la serie “Master Vintage”, esos son los que estoy utilizando ahora...

**Andrés:** Están hermosos esos platos, hermosos.

**Ignacio Nieto:** Si, y me da una definición en los platos muy chévere y también tiene una respuesta rápida para hacer splashes con esos platonos y el ride que tengo en la izquierda es un “Mini Cop”, para que tuviera los armónicos un poco más controlados. Y encima de ese “Mini Cop” le coloque un splash invertido, todo pensando en que nuestra música tiene muchos acentos rápidos arriba y entonces para poder hacer ese tipo de acentos y lograr como la fraseología que yo quería entonces coloque eso. Todos son, bueno el splash y el ride de la derecha son serie Turk y el otro Master Vintage, pero todos son Custom, osea mandados a hacer como yo pensaba. Para otros tipos de música tengo otros sets que ya son un poco más comerciales y eso, pero para lo mío, y pensando en la parte del jazz como yo lo trabajo, esos son.

**Andrés:** Claro, entonces cuando haces tus hibridaciones te armas el set de esa forma digamos.

**Ignacio Nieto:** Exactamente, exactamente.

**Andrés:** Y últimamente Nacho me habías dicho al principio que te estás agregando un bombito al costado ¿no? Como reemplazo del cencerro.

**Ignacio Nieto:** Si, ahorita te mando la foto. No es un bombito, parece una pandereta. Es como una pandereta pero en cuero. No tiene los cositos de la pandereta, sino que solo el cuero. Es como si cogieras un tambor alegre y lo cortaras. Para hacerte la analogía, ¿tú sabes de las congas aéreas que se llaman conga bop o algo así? Que son unas congas sin el cuerpo...

**Andrés:** Si, las compactas. Congas compactas, bah... Por lo menos acá se las conoce como compactas.

**Ignacio Nieto:** Exactamente. Bueno, algo así. Pero...

**Andrés:** Mucho más fácil para transportar también.

**Ignacio Nieto:** Claro, total. Pero el cuero es de chivo, porque esa es una de las cosas que tienen los tambores acá que es el cuero de chivo. O de venado también, lo que pasa es que el venado está en peligro de extinción y está prohibido entonces ya no se hacen de venado, se hacen de chivo.

**Andrés:** Ahí después mándame una foto Nacho si puedes de ese tambor. Y eso a su vez me da pie para la siguiente pregunta que te quería hacer y es actualmente, en los proyectos donde estas tocando bullerengue en la batería, estás en “Bullerengue en transposición”, tenés tu trio...

**Ignacio Nieto:** Bullerengue en transposición, tengo mi trio ahora mismo y bueno toco a veces para otros músicos en los que ellos también hacen fusiones y entonces yo siempre llevo mi sonoridad. Tenía un grupo que se llamaba “Simbiosis” que era contrabajos, una saxofonista venezolana y yo, y ahí también hacíamos... Bueno era más que todo trabajar estándares, pero yo le daba la sonoridad a los estándares. Y tengo un trío con un guitarrista que es colombo alemán que se llama “Macondo” que es contrabajo, guitarra eléctrica y batería. Ahí lo que hacemos es... Grabamos hace poquito un EP que se llama “Nuevos estándares” precisamente porque tomábamos estándares tanto de la música colombiana como del jazz y yo le trabajaba una sonoridad ya más fusionada con todo el lenguaje mío.

**Andrés:** Interesantísimo. Y... ¿Marimonda cósmica no siguió?

**Ignacio Nieto:** Marimonda cósmica... Bueno marimonda cósmica es un colectivo en el que nos reunimos a hacer experimentación. Ahí trabajamos ya lo que es la fusión de toda esta música que vengo a hacer yo junto con el serialismo y todo eso, y tenemos el disco que hicimos con Tony Malavi en el cual él gravita... Yo soy como la célula y la columna vertebral que voy haciendo lo mío de folklore y todo y él gravita sobre eso. Lo interesante es que el... Normalmente nuestra música tú sabes que los “Lips” que hagamos y todo eso uno termina arriba (realiza el ritmo con su boca) y los pitos entran arriba (realiza el ritmo con su boca) bueno... Él entraba en cualquier momento... Arriba, abajo, donde sea. Entonces eso le da un movimiento diferente en donde se crea una sonoridad bien interesante donde hay alguien que entra de pronto abajo y de repente entra esa misma melodía arriba. Entonces él va gravitando, pero gravitando heavy, sobre eso. Fue muy interesante ese proyecto.

**Andrés:** Bien aventuroso entonces, jaja.

**Ignacio Nieto:** Si, claro. Porque todo ese background que tiene Tony Malavi de free jazz, a mi modo de pensar, se acopla bien a todas las sonoridades de acá. Es muy chévere.

**Andrés:** Nacho mira, después más puntualmente en el redoblante ¿Lo usas sin bordona a la hora de querer simular el tambor alegre? ¿O siempre lo usas en modo groovero, repartiendo el patrón entre hi hat, redoblante y el bombo?

**Ignacio Nieto:** Bueno... Es depende de la composición. Porque por ejemplo, en el tema que te dije yo de “Mixtura” es un tema en el que, aunque su background de bullerengue, yo lo siento un poco más contemporáneo. Entonces en esa parte, en ese tema, yo utilice el redoblante con los bordones arriba, porque necesitaba que se sintiera más groovero, ¿ya? Sobre todo porque hay mucho énfasis en tres compases de 4/4 y un compás en 3/4, entonces necesitaba que se sintiera mucho más eso que un grupo de tambores sonando. A diferencia que en “Prana”, que lo siento mucho más como etéreo, más “ambientoso”, ahí lo utilice sin los bordones. Juego mucho con eso, quitar y poner los bordones.

**Andrés:** Claro, también depende la sonoridad que vos busques de como simular tímbricamente ese sonido.

**Ignacio Nieto:** Y también sobre todo la composición. Más que todo me lo dicta la composición. Si es más groovera o no es tan groovera.

**Andrés:** Claro. Ponele en “Llora el bullerengue llora” he visto que lo usas con bordona.

**Ignacio Nieto:** Con bordona claro. Porque ahí necesitaba... Como el contrabajo va más groovero, necesitaba que no se perdiera ese groove. Entonces ahí sí lo utilicé con bordona.

**Andrés:** Y siempre como que también, por lo que he escuchado y lo que he visto que haces, siempre le das como espacio a la improvisación que haría el alegre, ¿no cierto?

**Ignacio Nieto:** Si, totalmente. Porque en el bullerengue, al ser un baile cantado, hay una relación bien simbiótica entre la voz y la percusión del tambor alegre. Siempre, si tú te das cuenta, el tambor alegre está respondiéndole a la voz. Y a veces en el bullerengue su melodía es muy repetitiva ¿verdad? El cantante dice una cosa, el coro le responde tal y el tambor alegre también va ahí sonando, entonces hago mucho eso... Bastante, pero usándolo en otro contexto.

**Andrés:** Claro. Ahí en “Llora el bullerengue llora” que te digo... Yo lo transcribí a ese tema... Observaba eso... Observaba que por ahí después de que el cantante, que me pareció muy bueno... ¿Cómo se llama el cantante?

**Ignacio Nieto:** Mathieu. Él tiene un proyecto también fijate de bullerengue que se llama “Tonadas”, te lo voy a pasar. Y es muy interesante porque resulta que el que toca las totumas es un español... Chelista clásico totalmente. Él se casó con una de las cantadoras de ese grupo y se ha vuelto todo un músico folklórico. Tú ves y él está ahí tocando y todo, suena muy bonito ese grupo. Y Mathieu también tiene un proyecto de música electrónica, sumando su canto de bullerengue bien interesante.

**Andrés:** Bueno en ese tema veía eso, por ahí vos tenías el espacio de base y después, cuando él dejaba esos espacios, vos rellenabas mucho teniendo en cuenta el rol principal del tambolero.

**Ignacio Nieto:** ¡Exactamente! Ese tema me encanta. No ha salido todavía, solamente lo saqué para participar de una competencia que organizó Neumann el año pasado de competencia de mezcla. Una de las cosas que pedían era que el tema fuera inédito, que no hubiera sido publicado, entonces me gustó mucho como sonaba y participé con él ahí y quedé. Gané el segundo puesto.

**Andrés:** ¡Espectacular, felicitaciones por eso entonces!

**Ignacio Nieto:** Muchas gracias. Fue buenísimo y estoy esperando el momento para sacarlo porque quiero cuadrar la sacada de ese tema con Mathieu. El ahora mismo está de viaje con el grupo este de tonada, entonces quiero que cuando salga los dos decidamos que salga el tema, porque el tema es una composición de él.

**Andrés:** Ahh mira no sabía que era de él el tema. Cuando busqué el autor nunca lo encontré, había pensado que podía ser de Orito Cantadora...

**Ignacio Nieto:** No. Es de Mathieu. Pero él ha grabado muchas veces coros para Orito, seguro de ahí viene tu asociación con eso. Fíjate yo le grabé en mi estudio a Orito un bullerengue que se llama “Bullerengue para un ángel”, que te lo voy a pasar. Yo ahí oficié de productor e ingeniero de sonido. Lo interesante es que Jenn, que es la percusionista de ella, utilizó un udú africano. Entonces fíjate como el bullerengue permite hacer una cantidad de fusiones e hibridaciones y acepta todo tipo de música también, todo tipo de instrumentos.

**Andrés:** Interesantísimo. Ese bullerengue lo he escuchado es hermoso. Y a Jenn del Tambó la conozco también...Gran tamborera.

**Ignacio Nieto:** Es una tremenda percusionista y tremenda luchadora porque también este tipo de música tradicional es muy machista, entonces los tamboreros tradicionales no la aceptan...Y no solo no la aceptan por ser mujer, sino también porque viene de un pueblo que es Barranca Bermeja que no es un pueblo de la costa. Entonces...Después de cierto lugar de la costa de ahí pa'ya todos son “cachacos” como les decimos acá, entonces tienen ese pensamiento de que la gente del interior no puede asimilar nuestra cultura y la puede asimilar y muy bien...

**Andrés:** Claro. Y porque tampoco están tan alejados de esos lugares.

**Ignacio Nieto:** ¡Exacto! Y ahora las nuevas generaciones, la gente del interior yo creo que visita más los festivales en la costa que los mismos costeños. Van a todos los festivales del pito atravesado, el festival de porro de San Pelayo, osea toda esa cantidad de cosas. Entonces ella (haciendo referencia a Jenn) se ha abierto paso con toda esa oposición que hubo y se ha hecho un nombre gracias a dios.

**Andrés:** Que bueno, que bueno que se esté queriendo empezar a cambiar esa mentalidad.

**Ignacio Nieto:** Total. Y es que si te vas anteriormente las cantadoras de bullerengue también tocaban el tambor.

**Andrés:** Exacto. He leído al respecto de eso en su contexto histórico. Era exclusivo de las mujeres.

**Ignacio Nieto:** Si. Aunque después hubo también como la cosa inversa con Magín Díaz que fue un cantador de bullerengue, un hombre que cantaba bullerengue. Magín murió hace poquito, fíjate que estuvo nominado al Grammy. Su trabajo fue nominado. Y él quería ir como sea a los Grammy. Ya era un señor de unos 90 y pico de años, y se fue para los Estados Unidos y allá se murió. Tuvieron que hospitalizarlo y murió.

**Andrés:** Qué pena. Bueno hace poco murió una cantante de bullerengue muy famosa...Si mal no recuerdo su nombre era Ceferina.

**Ignacio Nieto:** Ahh claro también. Si también murió Ceferina. Y bueno Totó está bastante mal. Creo que ella ahora está viviendo en México, pero Totó tiene Alzheimer. Ya no canta, ya se retiró. Ella grabó su último disco que fue como una despedida y ya es más...Ya ni se acuerda de los temas. Está en una etapa triste.

**Andrés:** He visto cosas de uno de sus tamboreros. Creo que se llama Marco Vinicio Oyaga. Había visto algunas clínicas de él y algunas charlas sobre el tambor alegre. Un material muy interesante ese.

**Ignacio Nieto:** Sí. Y Petrona está también bastante enferma. Le dio un derrame cerebral, entonces también ya no canta. Y hace poquito hizo un trabajo que se ganó un Grammy latino. Es muy interesante porque pone a varias cantadoras pero de diferentes países y sobre distintos géneros musicales. Por ejemplo la de esta señora Bacca me encantó.

**Andrés:** ¿Susana Bacca?

**Ignacio Nieto:** Si la de Susana Bacca. Fue increíble. Y también una muchacha de Estados Unidos hizo como una especie de medio swing-bullerengue, para que lo escuches, que es bien interesante porque ahora no solamente es meter el bullerengue al jazz, sino el jazz al bullerengue. Entonces lo que ella hizo estuvo muy chévere.

**Andrés:** Uh que bueno, lo vamos a buscar a ver de qué se trata.

**Ignacio Nieto:** Te lo voy a pasar. Te lo voy a pasar para que lo escuches.

**Andrés:** Nacho yo me acuerdo que me habías dicho, en una de nuestras charlas vía Instagram o WhatsApp, que estabas haciendo un libro ¿puede ser? Sobre ritmos colombianos en la batería.

**Ignacio Nieto:** Si. Un libro sobre hibridaciones de los ritmos colombianos en la batería. Estoy trabajando en él todavía.

**Andrés:** ¿Y cuánto le queda de tiempo a eso?

**Ignacio Nieto:** Le queda un tiempito sabes, porque cada vez salen más cosas y más ritmos y le añado y le añado. Eso es como cuando uno está mezclando un tema al principio, cuando uno no tenía una madurez así grande, entonces cada vez querías hacerle algo nuevo a la vez, entonces estoy en esa juventud acá con el libro. Y estoy trabajando por ejemplo ritmos nuevos que me parecieron súper interesantes, ya no solamente hibridar a la batería ritmos tradicionales, sino hibridar a la batería ritmos tradicionales que fueron fusionados con otro tipo de música. Por ejemplo a un libro que se llama “La Guaguanchalupa”. La Guaguanchalupa es un ritmo que se dió cuando en los años 40 se formaron unos ingenios acá, entonces venían maestros del ron de Cuba. Esos maestros también eran músicos y el ingenio para los trabajadores de Palenque quedaba cerca, entonces comenzaron a trabajar ahí. A partir de ahí comenzó esa fusión y ese coqueteo entre un ritmo y otro, entonces la Guaguanchalupa es un ritmo en chalupa, pero chalupa de gamero, porque el patrón de la tambora en la chalupa es (realiza el ritmo con su boca) pero es de la chalupa de gamero es mucho más cadencioso. Y una de las cosas que me encanta y que lo utilizo con mis estudiantes para que aprendan es que no entra en tiempo fuerte, entra arriba (realiza el ritmo con su boca).

**Andrés:** Entra siempre anacrúsico el motivo.

**Ignacio Nieto:** ¡Exacto! Entonces eso lo utilizo mucho en la parte académica para que aprendan que uno no siempre tiene que meter el bombo en el primer tiempo. Entonces esa

Guaguanchalupa fue esa chalupa de gamero junto con las claves del guaguancó. La clave del guaguancó por ejemplo 3-2 (la realiza con su boca), entonces eso lo he estado trabajando precisamente con el cencerro en donde llevo la clave del guaguancó y con el bombo voy llevando la clave de la chalupa. Es bien interesante, lo estoy desarrollando y le di una relevancia bien importante como para ponerla en el libro.

**Andrés:** ¿Tiene algo de improvisaciones Nacho el libro que estás haciendo? Por ejemplo adaptaciones de repiqueteos de alegre para simularlo en la batería o algo así.

**Ignacio Nieto:** Muy poquita. Tengo como tres o cuatro que fue tomar el lenguaje de tamboreros muy conocidos como “Batata” y adaptarlos a la batería. Por ejemplo Batata hace algo que era como (realiza el ritmo con su boca), entonces eso lo adapté a la batería. Eso lo utilizo mucho cuando estoy tocando llámese swing, llámese lo que sea, entonces el primer golpe lo hago con el bombo y el resto va con el redoblante y los toms, y termino con silencio de semicorchea, semicorchea y corchea en el bombo (realiza el ritmo con su boca). Entonces termino ahí y hago el acento con el ride, con el plato. Hay otro que hacía también que le llamaban “El Diablo” que hacía (realiza el ritmo con su boca) entonces son pequeñas cositas que he hecho, pero más que todo me enfoque en la parte ritmológica, no tanto en los fills.

**Andrés:** Bien, excelente. Y conoces Nacho...Yo cuando he estado buscando no me he encontrado mucho con materiales teóricos. Me encontré con uno de un baterista que se llama Rafael Leal, ¿lo conoces?

**Ignacio Nieto:** Si lo conozco.

**Andrés:** Encontré un libro de él. Después hay uno de Mauricio Cardona Hernández, pero después no he encontrado. ¿Hay libros o métodos de géneros colombianos a la batería que hayan sido escritos por bateristas de allá?

**Ignacio Nieto:** No, hay muy poco. Hay muy poco, lo que sí hay de pronto es libros como por ejemplo el de Mark Wolmer que en toda su ritmología la trabajó con “Paquito”, entre ellas estaba la cumbia y...Él le llama chandé pero no es chandé es son de garabato, esa es otra discusión que hay acá sobre el chandé y el son de garabato. Entonces él le llama chandé y ahonda esos ritmos y la forma en la que él los toca, pero así un libro como tal no lo hay que yo conozca pues. Salvo ese que me dijiste, pero creo que son poquitos ritmos los que salen en el libro ese, entonces no conozco más.

**Andrés:** ¿Entonces de ahí sale también tu necesidad de hacer vos un libro?

**Ignacio Nieto:** ¡Totalmente! Mi necesidad de que la gente pueda aprender la forma en la que yo lo hice, porque también hablo de todo eso y de las herramientas que utilicé, y que les sirvan como de guía los ritmos que yo hice para que ellos puedan crear sus ritmos. A mí me gusta mucho potenciar lo que es la creatividad de los músicos y con mis estudiantes lo mismo...Yo les enseño la parte ritmológica mía de mis fusiones pero parte de las cosas que les exijo es que ellos me traigan un ritmo hecho por ellos, osea modificado por ellos y adaptado por ellos. Entonces han salido cosas interesantes en bateristas que de pronto su énfasis no es el jazz sino el rock, y hacen una fusión de un ritmo pero más rockero y... Es interesante.

**Andrés:** Mira cuando me había puesto a investigar veía eso. Al principio de mi búsqueda pensé que iba a haber bastantes libros al respecto, pero me encontré más con videos de YouTube de algunos bateristas que hacen grabaciones así un poco caseras. Lo más formal que encontré fue de Juan Guillermo Aguilar, él tiene un DVD que se llama “Batería colombiana” y muestra ahí unas adaptaciones y es un material muy didáctico porque también comparte canciones para poder tocar encima. Eso fue lo más educativo y formal que me encontré, pero bueno también por eso te quería consultar porque a lo mejor allá en Colombia si se conocen más bateristas que han hecho ese tipo de trabajo y por la distancia acá es un poco difícil que llegue esa información.

**Ignacio Nieto:** Que yo sepa no conozco videos que haya visto así de alguien que haya trabajado la parte de esas fusiones y eso en videos o en libros tampoco. Hay un percusionista que ya murió hace unos dos años que era de Hungría o algo así. Ese señor también llegó acá a Colombia, se enamoró de nuestra música, se casó con una cantante de bullerengue y el empezó a desarrollar toda esta ritmología que tenemos en las congas y el creó un híbrido que se llama “congalegre” que es un tambor alegre pero que se puede afinar como conga. Tiene los aros metálicos como conga.

**Andrés:** Eso sí que no lo había escuchado. De una conga adaptada a eso. Por ahí en la cumbia he visto que por ahí es más amigable hacer una adaptación para congas, pero no había visto para bullerengue.

**Ignacio Nieto:** Para bullerengue y muchos otros ritmos. De hecho la Guaguanchalupa se toca con “congalegre”, y eso lo desarrolló Iván Deli. El creó una escuela muy grande, aparte de que también creó un tipo de simbología para poder tocar los tambores para la gente que no sabía leer y hasta el día de hoy hay mucha gente que lee con la simbología de él. El grupo de Iván se llamaba “Millero Congo Band” y trabajaba mucha ritmología “saltera” colombiana. Muy interesante. Y el hijo de él vive ahora en España y fue mucho tiempo percusionista de Carlos Vives, se lo conoce como Chango Deli. Él también trabaja mucho las fusiones en las congas para los ritmos de acá.

**Andrés:** Interesantísimo. Bueno Nacho estaríamos de a poquito terminando. Te quería hacer una última pregunta...Más allá de los recursos que tomas, ¿cómo pensás desde la batería el comienzo de una adaptación? Decís bueno “arranco por el patrón del alegre” o “por el patrón del llamador”, ¿De dónde nace esa primera idea?

**Ignacio Nieto:** Tomo el tambor que defina y que sea la columna vertebral del ritmo. Yo tomaría, en el caso del bullerengue, el alegre haciendo como parámetro a la batería que sería el redoblante. Y si fuese por ejemplo algo muy tradicional que no tiene batería pero que tiene que estar, comenzaría en una mano sola y con una baqueta en la otra y tratar de replicar ese patrón de (realiza el ritmo con su boca).

**Andrés:** ¿Y tenés algo de eso Nacho? Tocando con baqueta y mano.

**Ignacio Nieto:** Creo que tengo por ahí algo, pero si quieres yo te grabo. Precisamente tengo este domingo un concierto y creo que me van a grabar, así que te voy enviar esa grabación del comienzo de “Prana” así de ese tipo.

**Andrés:** Sería maravilloso.

**Ignacio Nieto:** Es más...Tengo una versión de "Prana" que grabé con Oscar Stagnaro. No recuerdo si yo comencé ahí con las manos o con baquetas, ahí déjame revisarlo y te lo paso...

**Andrés:** Dale, genial.

**Ignacio Nieto:** Listo ya lo te pasé al WhatsApp. Yo ahora lo reviso y si no estoy con la mano ahí entonces el viernes lo toco con la mano para que tengas una idea sobre el trabajo y la sonoridad. Lo que es el fondeo sigue igualito en el bombo, siempre, pero el resto de las figuras...Sobre todo utilizo mucho los dedos...Entonces...

**Andrés:** Claro para tocar las notas fantasmas del patrón, ¿no cierto?

**Ignacio Nieto:** Algo así (realiza el ritmo con su boca), eso lo realizo con los dedos.

**Andrés:** ¿Y siempre lo pensás de esa forma Nacho? Con ese repiqueteo al final (realiza el ritmo con su boca), ¿Siempre lo pensás así?

**Ignacio Nieto:** Claro, porque he visto muchos bateristas que hacen esa figuración (realiza el ritmo con su boca), aunque hay otros que cambian esa parte final. A mí me pareció bastante groovero esos tresillos y que a mí me gustó y, yo soy como muy fan de Steve Gadd, y él tiene un groove parecido en cuanto a su impronta. El también hace unas figuras utilizando tresillos entre la mano izquierda y la mano derecha usando el charless (realiza el ritmo con su boca). Entonces parte de ahí el background mío como baterista.

**Andrés:** Impresionante. Bueno Nacho no te quito más tiempo. Estoy súper agradecido porque te hayas copado y que me hayas dedicado unos minutos de tu tiempo en esto. Lo valoro muchísimo y bueno te agradezco mucho. Quedaremos igual en contacto para pasarnos información o algo que haya quedado en el tintero. Te voy a avisar cuando la tesis esté terminada y te la haré llegar. ¡Te mando un abrazo grande!

**Ignacio Nieto:** Okey perfecto. Gracias a vos Andrés. Me resultó muy interesante la charla y te deseo muchos éxitos en tu trabajo de investigación. Cualquier cosa que necesites estamos al pendiente. ¡Abrazo!

Entrevista a Juan Guillermo Aguilar:

Realizada el día lunes 11 de marzo de 2024, a través de la plataforma de reuniones virtuales “Zoom”.

Preguntas y respuestas:

**Andrés:** ¡Juan querido! Un placer para mi conocerte y charlar con vos este ratito. Estoy muy agradecido de que me hayas podido regalar unos minutos de tu tiempo.

**Juan Guillermo Aguilar:** Excelente hermano. Gracias a ti. Bueno como te dije hoy en día digamos que estoy un poco alejado de todo este tema del folklor, pues hice el DVD y chévere. Estudié por mucho tiempo, viajé mucho por las costas aquí del Caribe y del pacífico y estudié todo eso, pero como que hace varios años, no por nada raro sino que la vida me fue llevando a girar con otro tipo de grupos y después el estudio, entonces capas que puede que esté un poquito fuera de base en este momento y me preguntes algo que por ahí no lo tenga tan a la mano... Como te digo hace rato que hice ese material y pues... Sabes que cuando uno no tiene las cosas ahí frescas se van olvidando y se van enredando, pero bueno...jaja.

**Andrés:** Jaja. Igual Juan son muy aplicadas a lo que vos has hecho, así que tampoco me parece que vaya a haber inconveniente, sino no hay ningún problema decime “mira Andrés la verdad que ahora no recuerdo eso” y pasamos de pregunta, no hay ningún problema.

**Juan Guillermo Aguilar:** Déjame de tarea, claro. Yo lo haré todo honestamente para no inventar porque no me gusta...jajaja.

**Andrés:** No, por supuesto que no jaja. Yo entiendo Juan que por lo que he estado investigando sobre vos, sé que tenés el DVD de batería colombiana. Yo lo tengo y nada también agradecerte porque es un material que es gratuito y cualquier persona interesada en la música de ustedes puede acceder y, también, en cómo poder aplicarlo a la batería que... Nada... Lo considero un instrumento muy valioso y es de los pocos materiales tan bien hechos y tan bien resueltos desde lo pedagógico que he encontrado.

**Juan Guillermo Aguilar:** ¡Qué bueno hermano! Me parece importante... Sabes que...

**Andrés:** Por eso también es que te he tomado como una persona a la que estoy estudiando para la tesis, la idea mía es poder explicar cómo vos has hecho todo ese trabajo que me imagino que no ha sido al azar ni mucho menos, sino que ha habido mucha investigación atrás y mucha vuelta de rosca de tu parte para ver cómo eso se podía recrear, que es un poquito la primer pregunta que tengo para hacerte y es ¿De qué manera has pensado esas adaptaciones? ¿Cómo las has pensado desde un principio para poder realizarlas?

**Juan Guillermo Aguilar:** Que bueno hermano. Pues a mí esa primera impresión, curiosamente, surgió en Cuba. Yo me fui a estudiar a Cuba en el año 98’, osea hace rato ya, hace más de veinte años. Me fui a Cuba y pues yo ya tocaba un poquito batería, timbal, percusión, me gustaba mucho pero... Pues si sabía que me quería dedicar a la música pero por ser pues de una ciudad pequeña... Imagino que es lo que pasa un poco en Mendoza, obviamente no es como Buenos

Aires ¿cierto? Que hay diversidad, mucha gente enseñando y bueno menos que hace veinte o treinta años. Seguramente hoy en día sí.

**Andrés:** Hoy hay más cosas al alcance acá pero si...Buenos Aires sigue siendo el punto principal de muchas cosas.

**Juan Guillermo Aguilar:** ¡Claro! Y seguramente después de Buenos Aires no sé... ¿Córdoba capas?

**Andrés:** Sí, Córdoba un poquito, después por ahí tenés Rosario ahí en Santa Fe y bueno después vendría Mendoza. Al fin y al cabo Argentina, si bien es un país muy federal, en lo que respecta a lo cultural sigue siendo lo principal y todas las manifestaciones interesantes se siguen dando en Buenos Aires.

**Juan Guillermo Aguilar:** Exacto. Entonces por lo que te escucho, seguramente Mendoza es como la cuarta o quinta ciudad más importante.

**Andrés:** ¡Exacto!

**Juan Guillermo Aguilar:** Bueno a mí lo mismo me pasó en Pereira, también es como la quinta o algo así, a pesar de que es el eje cafetero y tal pero pues está Bogotá, Medellín, Barranquilla, Cali y por ahí si después viene Pereira. Entonces si ya había movimiento cultural y tal pero obviamente no como acá. Yo me fui a Cuba, me fui a Cuba y con mínimos conocimientos de música colombiana. Yo pues si sabía que existía la cumbia, el bambuco y tal, pero pues nunca me llamó la atención porque era como música de “viejitos” y del campo, entonces no...No era como lo mío. A mí me gustaba más otra cosa. Nunca fui muy radical, de hecho desde muy pequeño nunca fui como “Hay yo quiero ser baterista de rock o de reggae”. Nada. Yo a la vez tocaba en una orquesta de salsa y tocaba en el colegio baladas y música de iglesia, y a la vez tocaba en una orquesta sinfónica que era para niños, entonces como que nunca hubo ese prejuicio de que “Yo soy baterista de metal” ¿No? Yo soy músico y ya...O quiero ser músico. Entonces bueno estando en Cuba me di cuenta del amor que tenían los cubanos por su música. Casi que cualquier músico, incluso de una orquesta sinfónica, se sabe la clave, se sabe un son, un danzón, un bolero, entonces como que es algo que allá sí valoran e inculcan mucho. Y tenía un grupo de amigos, de hecho el número más grande de extranjeros era el colombiano... ¡La cohorte más grande éramos nosotros! Éramos como 50.

**Andrés:** Ahh eran bastantes jaja.

**Juan Guillermo Aguilar:** ¡Muchísimos! Y entre todo ese combo que teníamos allá pues había algunos compañeros que si sabían mucho más, que tenían instrumentos folklóricos...Una gaita, una tambora, un alegre, discos de Totó la mampolina, de Petrona Martínez, entonces yo empecé a conocer esa música, me enamoré...Hicimos allá un grupo de esta música pero claro, con otras raíces, con fusiones con jazz, con rock, y empecé en Cuba, paradójicamente, a estudiar folklor. Entonces yo agarraba los discos que me prestaban mis amigos y trataba de empezar a escribir los repiques que hacían los tambores, como a entender...A entender.

**Andrés:** Qué loco porque empezaste a interiorizarte justamente estando en otro país jaja.

**Juan Guillermo Aguilar:** Exacto. Osea no solo a interiorizar sino que conocí...Me llamó la atención y empecé a estudiar esto estando en Cuba y a la par seguía haciendo mis estudios allá de solfeo, batería, de percusión cubana, de todo eso, entonces fue bonito...Fue bonito y...Claro, como ya había hecho este proceso de los ritmos cubanos, pasarlos a la batería no fue un invento mío sino que me enseñaban no se...El cha cha cha va así en el timbal, va así en la tumbadora, va así en el güiro y a la batería lo puedes pasar así, entonces como que ya tenía buena independencia y una idea bastante amplia de como pasar los ritmos de, por ejemplo, los batá o de cualquier ritmo cubano a la batería porque allá sí que había mucha gente haciéndolo...Muchísima gente haciéndolo, entonces ahí como que se me abrió mucho la mente y empecé a decir “Okey si el llamador en la cumbia hace esto y el alegre hace esto y la maraca, a la batería lo puedo pasar así”, y empecé a tratar de traducir o resumir esos ritmos en la batería. Y ya después de tres años en Cuba dije como “Bueno ya”. No es como que ya terminé porque en Cuba tú te puedes pasar 200 años estudiando y no es suficiente, pero dije como que okey “Yo creo que mi camino acá ya estuvo, entendí cosas, la pasé bien, estuvo rico y todo, pero ya creo que es momento de regresarme a Colombia y seguir con este camino pero con la música mía, la música colombiana”. Entonces eso fue lo que hice. Viajé para acá, me volví, ya habían pasado tres años que era más o menos lo que tenía planeado, y empecé a ir por todos los lugares donde había folklor. Entonces lo primero que recuerdo creo que fue Cali.

**Andrés:** En ese sentido Juan ¿No había como un material al cual recurrir? En el sentido de decir “Bueno como hice con Cuba, agarré los toques principales y un montón de cosas” y ahí en la música, en ese momento, ¿No había un material en donde se expusieran algunas células rítmicas que se saben que están? ¿Sí o sí tenías que meterte en ese trabajo de campo de ir al Caribe y buscar lo que estaban tocando?

**Juan Guillermo Aguilar:** No te voy a decir Andrés que no existía. Tal vez sí, tal vez si pero estamos hablando del año 2001, hace 23, 24 años que internet estaba apenas empezando, no había YouTube ni nada de eso, y quizás había algún material por ahí, seguramente que sí, pero como que no tan ordenado ni tan fácil, ni con una calidad buena ni tan asequible. Porque es que hoy en día...Por ejemplo hace unas dos horas un amigo me llamó y me dijo “Mira un amigo mío que es baterista de punk quiere estudiar el DVD”, yo hice click y le mandé el enlace. A los dos minutos ya lo tenía, entonces eso hace veintipico de años no era posible. ¿Te acuerdas cuando uno quería estudiar los DVD de Dave Weckl?Había que esperar a que una tía vaya a los Estados Unidos, compara el DVD de Dave Weckl, lo trajera, después uno se lo pasaba a todos los amigos...Bueno eso era una película. Hoy en día no, hoy es muy fácil con la tecnología, pero bueno para responder la pregunta que si había o no material, yo creo que si había algo. Pero reitero, no algo como tan organizado ni tan fácil, y en un material que le pudiera llegar a todo el mundo. Entonces yo dije “Si no lo hay o no lo conozco pues lo voy a hacer yo”.

**Andrés:** Claro. En ese sentido Juan también quedó mucho más rico porque vos fuiste a los lugares en donde se gestan esas manifestaciones musicales. ¿Qué mejor que eso? Para extraer información. Porque hay mucha información que en los libros no está.

**Juan Guillermo Aguilar:** Por supuesto. Qué mejor que ir de primera mano a los pueblos y a los lugares, comer la comida de ahí, ver todo, estar en los festivales, enfrentarse a cosas porque en

esa época había violencia y tal, entonces...Claro...Es estar ahí. Es muy diferente, yo creo que uno puede estudiar el método, el DVD, el libro...No se hay uno por ejemplo por ahí de reggae, que yo lo tengo pero si tú vas a Jamaica y ves los grupos... ¡No, es otra vuelta! Es otra cosa. Uno lo puede hacer muy bien desde afuera, pero estando ahí es distinto. Eso me pasó mucho en Cuba, yo ya tocaba un poco de salsa pero estando ahí fue como que entendí mucho mejor todo esto. Pero entonces con un material de estos como el DVD, claro te puede acercar mucho, puedes tener como unas bases sólidas y empezar a preguntarte un montón de cosas que posteriormente puedes seguir estudiando. Obviamente yo no pretendo con un DVD de una hora y media que la persona se vuelva experta. Ni siquiera yo soy experto que soy de acá y que he estudiado porque es mucho...Es mucho.

**Andrés:** No, claro. Pero si sirve como material y además, Juan, es un material muy rico. Es muy interesante porque más allá de lo que haces rítmicamente, yo creo que lo que más...Por lo menos lo que a mí más me llamó la atención es como vos trabajas tímbricamente a la batería para hacer que se acerque a esas sonoridades.

**Juan Guillermo Aguilar:** Que bueno hermano, que bueno.

**Andrés:** Eso es lo que a mí me voló digamos...La peluca ¿no? Jaja. Y un poquito también por eso te he considerado para mi trabajo. La idea es poder explicar cómo vos has pensado eso...Profundizar un poco más sobre cómo lo has hecho. Me he encontrado con algunas tesis que un poco han hablado de vos, pero más o menos destacaban lo que pasaba más rítmicamente viste, sin tanto en lo que vos haces tímbricamente que creo que es donde está la riqueza. Por lo menos yo lo aplico en el caso específico del bullerengue sentado.

**Juan Guillermo Aguilar:** Eso es en lo que me comentaste que tu tesis va bien enfocada ¿No es cierto? Sobre el bullerengue. ¡Brutal!

**Andrés:** Exacto. Sí, sí. Entonces ahí me súper llamó la atención tu trabajo porque...Como te digo, veo que hay un trabajo muy minucioso en lo que respecta a lo tímbrico.

**Juan Guillermo Aguilar:** Claro, claro. Yo creo que se trata de eso y reitero, eso casi que lo extraje del tema cubano, porque yo veía que ellos...Por poner algún ejemplo no se...El guaguancó, entonces el guaguancó se toca como a tres tumbadoras y la melodía (realiza el ritmo con su boca), y entonces yo lo hacía en un tom de piso o en un tom dos y un tom 1 y afinaba de una manera en la que se pareciera a las tumbadoras. Entonces yo lo extraje de ahí y hacía el katá que son los palitos lo tocaba en el borde de algún tambor, o en el aro de la caja, entonces yo también dije...Bueno la tambora, que es una madera...No en el caso del bullerengue porque no tiene tambora usualmente, sino en la cumbia o en el merengue puedo hacer eso en el borde del tambor o en el aro, y la maraca en el hi hat y...Bueno ahí ya como que fui chequeando. Eso no fue tan difícil porque los mismo instrumentos te van diciendo...Si es un tono medio es un tom, si es un tono agudo pues la caja, si es un tono pues el bombo. Si necesitas brillo pues los platos, el hi hat, un palito y tal...Entonces no se me hizo tan difícil. Ahí ya viene el tema de la independencia.

**Andrés:** Claro. Y además siendo la batería un instrumento tan amplio tímbricamente que te permite hacer muchísimas cosas.

**Juan Guillermo Aguilar:** ¡Exacto!

**Andrés:** Pero a grandes rasgos Juan has hecho ese trabajo. Decir...”Bueno voy y estudio estas músicas que son propias de acá, veo las células rítmicas predominantes y después veo cómo puedo distribuir eso en la batería”. Como para simular esos tambores de percusión tradicionales ¿No es cierto?

**Juan Guillermo Aguilar:** Tal cual hermano. Entendiste perfecto. Incluso, me voy a ir un poquito al lado, pero lo acabas de mencionar...El decir “Bueno cómo traduzco esto a la batería”. Yo me tomé la tarea de hacer nota por nota. Nota por nota de todos los instrumentos...Como que no me faltara nadie. Es muy difícil porque claro, estás casi que reemplazando a tres o cuatro percusionistas y bueno tú tienes una batería y tienes cuatro extremidades, entonces eso facilita. Pero entonces traduciendo nota por nota muchas veces no sonaba bien...No sonaba con sabor, no sonaba fluido y entonces me di cuenta que se podían quitar cosas. Intenté tomar como lo más importante, lo que más se ajusta y tal...Entonces me di cuenta que no había que transportar nota por nota a la batería, sino que se puede hacer un resumen de todo y que se sienta que es una cumbia, un mapalé o un bambuco o lo que sea, o un bullerengue que es de lo que estamos hablando...Prescindiendo de algunas cosas porque pue claro... Es una sola persona jaja.

**Andrés:** Claro, totalmente. Igual viste que en específico en el bullerengue se puede explotar bastante en ese sentido, porque el alegre, por lo que he visto que vos haces, lo distribuís en la batería. Usas mucho el tom de piso, usas el tambor llamador en el pedal y por momentos lo pasas al tom y bueno ahí ya estás cumpliendo función de alegre, llamador y bueno agregas las semillas con el hi hat.

**Juan Guillermo Aguilar:** Exactamente. Lo que pasa es que en el caso del bullerengue es sencillo pues, muy entre comillas jaja, digamos que es sencillo en el sentido de que el llamador su papel es muy básico y la semilla también (realiza el ritmo con su boca) y resuelves ese... (Realiza el ritmo con su boca) y si resuelves eso ya, viene la parte compleja que es el tambor que todo el tiempo va repicando porque el bullerengue no tiene instrumentos de viento...Solamente tiene percusión y coros, y si estás tú solo allí entonces tienes que estar también interactuando con el baile, con la cantadora, con el cantador, entonces tiene cierta mística ahí y de comunicación también entre el baile, la voz y la percusión. Entonces esto nos lleva a otro punto pero que va de la mano, y estamos hablando de cómo se me ocurrió pasar eso, y yo siempre he sido partidario de cuando estos ritmos los vamos a pasar de sus instrumentos folklóricos, llámese lo que sea, llámese un pandeiro en la música brasilera o llámese una tumbadora en la música de Cuba o llámese un bombo legüero o lo que sea en Argentina y acá, siempre he sido partidario de ir a la fuente...Así no seas el rey del bombo legüero, pero que una chacarera te suene más o menos en el bombo, porque si no después pasarlo a la batería va a ser muy complicado. Va a parecer como leído, como bajado de internet jaja.

**Andrés:** Exacto. No va a tener swing. No va a tener lenguaje.

**Juan Guillermo Aguilar:** Exactamente. Seguramente el negro Hernández no es un conguero ni siquiera decente... Seguramente no, pero estoy seguro que si tú le pones una tumbadora sabe cuál es el son. Se sabe los ritmos. Así no tenga un quemado así impresionante ni nada, porque los he visto a los bateristas cubanos. Casi todos son muy versátiles y así no seas el rey del timbal ni de la conga, saben cómo son los ritmos porque si no sería como muy difícil que pasaran esto pues a la batería, sería muy complicado.

**Andrés:** Claro. Es que siempre hay que partir desde que hace cada tambor. Bueno... Vos también lo haces ahí en el DVD. Primero explicas y tocas la base del tambor alegre, lo mismo con el llamador y después ahí recién lo pasas a la batería.

**Juan Guillermo Aguilar:** Exactamente. Que imagino que sería el mismo trabajo que con la música de Argentina. Si tú no tienes la base del bombo legüero como vas a pasarlo a la batería si ni siquiera te suena el bombo o no te sabes la base. Reitero... Así no seas el rey del bombo legüero pero que te suene, que sepas como viene y como suena, entonces de esa manera te va a sonar mucho más sabroso, mucho más responsable, mucho mejor, más cercano a la realidad... Porque cuando tú le pones una batería pues ya deja de ser folklor, ya deja de ser tradicional. Digamos que con lo que yo he tocado ahí en el DVD no me puedo parar ahí en el festival de música tradicional jaja.

**Andrés:** Claro jaja. Pero igual que loco eso que decís Juan porque yo a la vez, escuchando y viendo esa grabación, mira si yo lo escuchaba en una primera instancia sin ver el video hasta por ahí pensaba que era el ensamble típico de tambores de percusión los que estaban sonando.

**Juan Guillermo Aguilar:** jajaja.

**Andrés:** Entonces al principio por lo menos, pero después cuando ves el trabajo y ves el video ahí decir... Claro esta persona lo que ha hecho es impresionante, porque hace sonar a la batería como si fueran los tambores de percusión, por eso te digo que tímbricamente veo un laburo y un desarrollo muy interesante, por lo menos en lo que respecta también a todo el DVD, pero también sobre todo en el bullerengue sentado. Porque yo después no me he encontrado con muchos materiales que destaquen eso, por lo menos lo que yo veo en lo que vos has compartido es que eso puede funcionar perfectamente para interactuar entre la batería y una cantadora y un coro.

**Juan Guillermo Aguilar:** Lo que pasa es que el folklor hermano no sé si se pueda generalizar. Siempre generalizar va a ser malo. Pero acá pasa mucho que la mayoría de las veces el folklor es como muy celoso ¿Si me entiendes? Te voy a poner un ejemplo... Yo he visto que en un festival descalifican a un grupo porque el chico que canta tiene la pañoleta mal amarrada, como cosas así que son muy del folklor y muy puristas y está bien, porque imagino que también una de las razones de estos festivales es conservar esta música lo más pulcro que se pueda, lo más tradicional, entonces como que no hay tanto espacio para que llegue un tipo con una batería y haya otro con una guitarra distorsionada a punto de tocar una cumbia o algo así. A "Puerto Candelaria" que es el grupo que te mencioné con el que tocaba antes, a ellos los sacaron de un festival que se llama el "Mono Núñez", que es el festival de acá más importante de música andina. Ellos tocaron y a los treinta segundos ya los bajaron, porque es gente que está

acostumbrada a los instrumentos tradicionales y no está mal tampoco porque ellos tienen esa idea de la tradición y del purismo, pero hay otro festival que es el “Petronio Álvarez” que es el que te contaba que fue el primero al que fui y es una cosa brutal...Es el festival yo creo que el más grande del mundo del folklor, es una cosa increíble. Empezaron en una media torta...No sé si allá se conoce eso, media torta es como un anfiteatro entonces este era para unas 2000 personas. Después se pasaron para una cancha, después para un estadio y después ya comenzaron a ir miles y miles de personas. Y ese festival tiene cosas muy buenas...Entre ellas, claro el pacífico también se divide como en diferentes zonas, entonces hay unas zonas que es de marimbas, hay otra zona que es de chirimías, hay otra zona que es de flautas y ellos son el único festival que yo haya visto acá en Colombia que abren espacios para formatos nuevos. No recuerdo como le llaman...Entonces tu puedes llegar ahí. Yo me acuerdo que ganó un grupo que era así con canecas de basura y con baldes y ganaron...Jajaja. Ganaron en esa modalidad, como de formato libre. Así sería.

**Andrés:** Igual claro eso que vos mencionas Juan de la resistencia que hay por ahí a veces acá también pasa. Pasa bastante por lo menos acá en Mendoza en la región Cuyo, hoy en día se está como empezando a estilar bastante el comenzar a, te doy un ejemplo, poner percusión en la tonada. La tonada es un género musical propio de esta zona y tradicionalmente eso no se toca ni por asomo con percusión, y hoy en día y en este último tiempo se ha estado estilando el empezar a agregarle batería o un set de percusión y bueno eso por supuesto que tiene un cierto rechazo en algunos sectores porque te dicen que no que la tonada se toca sin percusión...

**Juan Guillermo Aguilar:** Es lo que estoy viendo aquí en YouTube, si buscas videos de eso veo solo guitarras y voces.

**Andrés:** Exacto. Tradicionalmente se toca con dos guitarras y después se toca con una guitarra que se afina más grave que es el guitarrón, y bueno, y las voces. A veces se agrega una tercera guitarra, aparece primera, segunda, tercera y guitarrón o sino primera, segunda y guitarrón. Eso y voz...Nada más. Hasta inclusive en la cueca cuyana que es un género más amigable para poner percusión también tradicionalmente no se usa. Acá hay gente que se resiste a eso, pero bueno creo que está también en la búsqueda de cada uno. Yo he tocado música cuyana y le he puesto percusión a una tonada, le he puesto batería a una cueca y se puede hacer perfectamente e inclusive suena muy bien y queda súper interesante.

**Juan Guillermo Aguilar:** No te han llevado preso jajaja.

**Andrés:** No jajaja. No me ha pasado a ese punto de que hayan bajado de un escenario, pero por ahí te miran con recelo.

**Juan Guillermo Aguilar:** ¿Pero quién? Eso es lo que yo te mencionaba que me parece que no es malo que eso exista, tiene que haber eso, así como las personas que lo miran con recelo pero que si son inteligentes dirían “Que rico que este chico está haciendo esto” porque a lo mejor ya teniendo batería una persona en China o en Colombia se va a interesar por nuestra música. En cambio sí son dos guitarristas y una voz pues...Si, pueden haber quienes aprecien eso tan limpio y tan tradicional, pero puede que no sea tan atractivo. Entonces aquí pasa mucho eso, a mí por ejemplo por ser blanco he tocado música del pacífico y a la gente no le gusta jaja. Solo por ser

blanco, osea si lo escucharan sin ver quien está tocando, obviamente no voy a ser pretencioso...Puede que no me suene como si fuera de allá pero pues he hecho el esfuerzo de que me suene lo mejor posible y puede que haya alguien que sin ver quien está tocando diga “Uy que rico sueña” y apenas ve que es un blanquito es como que “Uy pero no, mentira, no, le falta” entonces a mí me han criticado por eso también. Pero pues mira que uno no puede vivir de eso ¿cierto? Y si son inteligentes pueden decir como “Que rico que esto trascendió tanto que un chico de por allá que a lo mejor es de otra zona lo esté tocando y muy bien”. Yo mira que soy de otra zona, soy de la región andina, entonces se podría decir entonces que la cumbia no es mía ni el currulao porque son músicas de las costas y yo no soy costeño. Claro es de Colombia...Si, y yo soy colombiano, pero mira que se va tanto así el tema de la raza y de las zonas que como que uno no tendría ni permiso de poder tocar esas músicas. De todas maneras pienso de a qué tanta gente le gusta este tipo de manifestaciones y a que tanta gente no. Pues yo creo que son más los beneficios. Es muy difícil que tú vayas y me pidas que toque el bullerengue tradicional porque es que yo no soy pescador, ni nací allá, ni sé construir un tambor ni tengo esa información. Yo crecí escuchando Nirvana, Metallica, no sé... Mil cosas, entonces tengo muchas influencias y quiera o no esa influencias van a salir. Obviamente soy lo suficiente maduro para decir que si estoy tocando una cumbia no hacer un fill de metal jaja, pero esa información digamos que está ahí entonces es imposible que tú me pidas a mí que toque tradicional. Yo he ido a esos festivales a participar pero con ninguna pretensión de ganar ni nada, solo de ir a compartir y ya está...Obviamente que nunca he ganado nada jaja, porque siempre hay unos grupos de allá que son increíbles y conservan toda esa tradición y tal, pero mira que una vez fuimos al festival Petronio en Cali y llegamos a quedar en tercer lugar, porque nuestra propuesta fue bien vista y fue como novedosa para su momento con batería y eso. Yo no me inventé esas baterías, ya había gente que lo hacía, pero toda la mezcla que hicimos fue chévere y fue bien recibida por lo menos al principio, ya en la final si no jaja.

**Andrés:** Jaja. Bueno pero por lo menos el hecho de poder estar es importante, porque siempre va a haber gente que reciba bien la propuesta, tampoco hay que generalizar. Hay un sector que siempre lo va a recibir bien y otro que por ahí no tanto pero bueno...Problema de ellos.

**Juan Guillermo Aguilar:** Exactamente. Si uno tuviera ese miedo del que van a decir pues nos hubiéramos perdido de Piazzolla, nos hubiéramos perdido de mil cosas más... Que ha sido gente que ha tomado las raíces y ha hecho con ellas otras cosas y las ha llevado a otro nivel, y ha llevado también esa música a que mucha gente en otras partes del mundo las conozca, entonces para mí está perfecto. Obviamente que no se le llama folclore tradicional, es como usar tal género con influencias y con todo lo que uno quiera. Pienso que es así.

**Andrés:** Claro, claro. Y Juan volviendo un poco a este trabajo tímbrico que vos has hecho ahí para el DVD. ¿Qué consideras que es lo más importante de destacar tímbricamente? ¿Pensás que la cuestión trascendental está en cómo distribuir tímbricamente el patrón del alegre? Porque también veo el trabajo muy minucioso en el sentido de, por ejemplo, los golpes de quemado del alegre los haces en el rimshot del redoblante y también veo que has agregado un bombito más chiquito que usas como llamador para simular mejor ese instrumento. Veo un laburo bien minucioso en ese sentido.

**Juan Guillermo Aguilar:** ¡Qué bueno hermano! Gracias por mencionarlo. Pues pienso que todo es importante, obviamente aquí el instrumento principal es el alegre...El tambor...El tambor es como el principal y el que más sonidos tiene, porque el llamador únicamente tiene el sonido abierto en lo que respecta al bullerengue, y es como muy sencillo de ubicar y yo lo puse como en un tom, porque pues el bombo ya me sonaba muy grave y al ser un patrón que va en contratiempo...Cuando lo hacía en el bombo como que inmediatamente tu sientes un bombo como... (Realiza el ritmo con su boca) y por la música electrónica y por el rock y el pop como que ese bombo es el primer tiempo, entonces sentía que, en lugar de que sonara el contratiempo, me daba la sensación de que sonaba a tierra, entonces sentía el ritmo totalmente al revés. Entonces fue simplemente por eso, como para no generar esa sensación errónea del sentido del ritmo y también para ser un poquito más riguroso en cuanto a la tímbrica...Entonces el llamador en el bullerengue es más bien grave, porque por ejemplo en la cumbia y en otros géneros el llamador es muy agudo...Aquí no, acá es como... (Realiza el ritmo con su boca), es más grave que el alegre y entonces por eso se me ocurrió poner un tom con un pedal. Y, ya teniendo eso resuelto con los pies, pues ya me quedan las manos libres para hacer todo lo que quiera de manera que pueda hacer todo el trabajo del alegre.

**Andrés:** Ah claro. Ahí es donde entran todas las improvisaciones que vos haces.

**Juan Guillermo Aguilar:** Todo el veneno, exacto jaja. Igual lo del hi hat, que yo estoy tocando a tiempo porque eso lleva unas palmas y lleva como unas tablitas...Osea tengo entendido que siempre han sido las palmas...Las palmas son muy importantes en el bullerengue, pero como hay muchas cantadoras y cantadores que son personas de mucha edad supongo que para que no se lastimaran las manos les ponían unas tablitas. Entonces para que no se golpearan las manos ellos podían golpear las tablitas entre sí. También hay gente que tiene unas totumas que son del mismo material con el que hacen las maracas. Esa es una madera que crece en los árboles, es como el fruto de un árbol pero no es un fruto comestible. Entonces haz de cuenta que es como una rueda...Un círculo y eso lo parten a la mitad para hacer las totumas o les abren dos huequitos para hacer unas maracas...Mira que la maraca es totalmente redonda y simplemente se le abre dos huequitos por donde se les va a introducir el palito que uno agarra para mover la maraca, y ya con unas semillitas en su interior. La totuma es lo mismo...Es el mismo material de la maraca pero ya es partida a la mitad y digamos que acá en el campo esa totuma se usa para lavar la ropa y hasta bañarse. También he visto que las usan para empacar un dulce de aquí que es parecido al de ustedes...Al dulce de leche jaja, entonces a esas totumas también las usan para empacar ese dulce de aquí porque sirve como un recipiente. Entonces el hi hat como para que suene un poquito similar yo le pongo cositas ahí...Que una pandereta, que unas semillitas pues de manera en que, cuando con el pie choquen los dos platos, eso también mueva lo que coloco para generar ese timbre similar al de una totuma.

**Andrés:** Ah claro. Si, para poder simular esa parte del ensamble también ¿no es cierto? Y cumplir el rol que ocupan las semillas.

**Juan Guillermo Aguilar:** Exactamente. Y ojalá uno pudieras ponerle más, yo creo que se puede seguir profundizando ahí e incluso de alguna manera poner una totuma en el hi hat, quitar los platos y hacer un pequeño orificio que entre en el soporte del hi hat.

**Andrés:** Uh sí. Sería bueno para el segundo volumen de bullerengue en la batería jaja.

**Juan Guillermo Aguilar:** jajaja. Sí, pero me parecía un poquito complicado. Pero si, todo eso se puede seguir haciendo y la verdad que nunca lo he visto. Nunca he visto que alguien lo haya hecho y este tipo de ideas son las que hacen que esto se vaya para otro nivel. Pues a quien se le ocurrió tocar un jamblock con un pedal para hacer la clave y para hacer otras cosas en la batería. A quien se le ocurrió hacer un güiro para poder tocarlo con el pie jaja. Entonces creo que todas esas ideas pueden servir para que salga algo...Mira lo del llamador, creo que nunca había visto que alguien lo tocara con el pie, siempre era con una mano, entonces te estabas perdiendo porque además los repiques del tambor son agresivos y son rápidos.

**Andrés:** Claro sí. He visto de tu parte ese trabajo bien en detalle y lo considero muy valorable. En mi caso me he encontrado con materiales en donde aparecen las células rítmicas, pero para poder recrear lo que es lo tímbrico ahí sí que no he encontrado casi nada. Por eso veo que tu trabajo está súper completo en ese sentido, porque hasta el golpe del sobado haces jaja.

**Juan Guillermo Aguilar:** Que bueno hermano. Qué lindo que te des cuenta de todos los detallitos.

**Andrés:** Por eso te decía que al principio yo había escuchado el audio sin ver el video y dije..."Che pero que está pasando acá, esto es con batería o es con percusión" y bueno después viendo el video me sorprendí muchísimo del trabajo que has hecho.

**Juan Guillermo Aguilar:** Que brutal hermano. Que brutal, te lo agradezco mucho. Tu sabes que hace poco un amigo me dijo una frase que me gustó mucho y era como que la música es para los ciegos o algo así y pues a lo que se refería es a que no importa si tu estas tocando con una mano, si con dos, si con un cigarrillo, si tocando con una y con la otra tomándose un café, al final lo importante es lo que suene. Entonces si tú solamente escuchando lo sentiste como si fueran tres personas tocando el folklor es como que "Wow", se cumplió el objetivo. Era la idea...Como que en la batería podamos llegar a ese nivel.

**Andrés:** Es que hasta en las improvisaciones que vos haces hay muchas células de "Batata" y todos esos repiques que están presentes en muchos discos y en muchas músicas de ustedes. Por eso te decía que me llamaba la atención de cómo alguien que está llevando el patrón en hi hat y el llamador con el pie, el hecho de arriba poder tener esa independencia de ambas manos para poder hacer esos repiques del tambor a mí me encantó y me pareció muy admirable la verdad.

**Juan Guillermo Aguilar:** Que bueno hermano, que bueno si quieres podemos hablar de eso. Hay varias cosas combinadas...Lo último que me dijiste fue sobre la independencia...Cuando uno tiene como ese recurso de la independencia en el bolsillo pues es mucho más fácil y no se va a desesperar por la poca respuesta que pueda tener el cuerpo ante ciertas circunstancias ya que naturalmente el cuerpo es torpe. Eso lo dice Dave Weckll en un DVD, que el cuerpo es torpe y hay que enseñarle a tus pies, a tus manos y a tu cuerpo a que haga lo que estás necesitando para que el cuerpo sea un puente y no un límite. Entonces en cuanto a la independencia pues lo que yo hice fue estudiar el "New Breed" de Gary Chester, ese libro a mí me lo hacían desayunar allá en Cuba todos los días jaja, entonces claro, cuando me terminé todo el libro y hacía también otras

cosas de independencia, además de sacar los ritmos cubanos y eso, cuando empecé a tocar estos ritmos como que se me facilitaba el tema de la independencia que no era limitante, sino que me ayudaba a inventar otras cosas. Y mira que en el caso del bullerengue no es tan complejo, porque no estás haciendo como la clave o un patrón difícil en sí, simplemente (realiza el ritmo con su boca) con los dos pies y ya. Obviamente no es tan fácil, pero es sencillo entre comillas. Entonces ya tienes las dos manos para empezar a hacer lo del tambor.

**Andrés:** Claro. Por lo menos tenés siempre ese obstinado parejito de las dos corcheas repartidas en los pies. Pero bueno por eso la complejidad en lo que has hecho está en el trabajo para adaptar el tambor alegre.

**Juan Guillermo Aguilar:** Exactamente. Entonces vamos a ese segundo piso. Ya tienes la independencia abajo. Entonces ¿Cómo hacer el tema de los timbres? Pones el tambor, empiezas a tocar los sonidos, pero entonces para eso tienes que tocar el tambor. Si nunca has tenido un tambor por allí y hacer la experiencia de poner tu mano y ver cómo suena, y ver qué pasa si la ubico de tal manera, si abro los dedos, entonces ahí es donde se vuelve muy conveniente y muy importante y casi que obligatorio para mí, obviamente respeto a quien diga lo contrario pero pues, para mí es muy importante tocar el tambor. Y si vives no se... En Suiza y no tienes acceso a un tambor alegre entonces lo más parecido es una congas o un djembe, y también es similar, osea la técnica es más o menos parecida a la del djembe, obviamente tiene bajos así súper graves, tiene agudos, tiene quemados, tiene tonos y presionados, entonces cuando tú tienes acceso al tambor puedes sumar la experiencia de tocar un tambor alegre y cuando pasé eso a la batería ya tenía esa sensación de... (Realiza el ritmo con su boca). No lo estuve haciendo por primera vez en el tom o la caja, sino que ya lo hacía en el tambor y fue muy sencillo pasarlo después a la batería. Entonces por eso la recomendación siempre es ir a la base... Lo que hablábamos hace un momento... Si quieres tocar son en la batería lo ideal es que sepas tocar la clave, el bongó, las tumbadoras, y si quieres tocar una chacarera en la batería pues lo ideal es que primero lo sepas tocar en el bombo legüero, para que poder pasarlo a la batería con lenguaje y con sabor.

**Andrés:** Totalmente. Creo que si uno al principio pasa por alto eso me parece que sería un error, y uno estaría perdiendo el tiempo al principio porque siempre si uno va a pasar, por ejemplo, el caso del tambor alegre a la batería o el bombo legüero a la batería si... Coincido en que lo primero tiene que ser estudiar el bombo legüero o el alegre.

**Juan Guillermo Aguilar:** Pero es muy difícil hermano... Digamos que personas como nosotros que lo sabemos y que crecimos como en otra época... No sé de qué año eres, yo soy del 81.

**Andrés:** Yo soy del 97.

**Juan Guillermo Aguilar:** Bueno te llevo unos años, pero a ti todavía te tocó una época en la que pues había que tener un poquito de paciencia, no era todo como tan rápido porque hoy en día es absurdo hermano... Lo que hablábamos tal vez antes de la entrevista que te contaba de la velocidad en la que hoy en día se maneja la industria de la música como que no te da espera, es al extremo... A mí no me llaman como que “mira hay que grabar esta batería en mayo”... No, osea literalmente me dicen una frase que se usa mucho en Colombia que es “eso se necesita pa’n tier” jaja. Osea eso es ya o es ya, casi que si estás almorzando no importa... Dejas tu almuerzo y

ve a grabar inmediatamente, así que hay que saberlo manejar. Y otra cosa que traigo a colación, no creas que me estoy yendo por las ramas, porque tiene que ver acá en lo que estamos hablando...En este momento yo estoy haciendo unos videos acerca de la salsa, estoy montando ahí los videos y no es que como cada 8 días saco los videos, sino que cada vez que puedo. Entonces capas que cada mes, cada dos meses, entonces es batería en la salsa.

**Andrés:** Ah sí, lo he visto en tu canal de YouTube.

**Juan Guillermo Aguilar:** Tú conoces mi estilo. Mi estilo no es “mira la batería en es así” (realiza el ritmo con su boca)...No, mi estilo es como es la historia de la salsa, explicar otras cosas que tienen que ver con el género...

**Andrés:** Por eso te digo de la importancia también del material porque, a la vez de ser un muy buen material, es un material muy didáctico también. Cualquiera persona o músico que no conoce sobre la batería o la percusión yo creo que pueden entender perfecto lo que vos explicas.

**Juan Guillermo Aguilar:** Claro, esa es la idea. Entonces lo que te digo de los videos...Yo explico desde el principio, los ritmos van al final, en primer lugar hacemos una introducción a como es el tema de la clave que es vital en la salsa...Si clave 2-3 o 3-2, entonces hermano cada vez que me hago eso me ponen comentarios como “y la batería”, “y la batería”, yo les respondo...”Hermano si usted quiere aprender en un minuto váyase para Tik Tok, porque aquí no es” jaja. Aquí te va a tocar verte varios videos de diez minutos cada uno y la diferencia es que vas a entender muy bien el contexto, los instrumentos, la clave, pero la gente todo lo quiere ya, osea ya. En Netflix sale una temporada y no es como antes que uno esperaba cada una semana al capítulo siguiente y...No no no, ¡ya! Todo en una noche, todo es inmediato, entonces ya no es eso de ponerte al tambor y cada golpecito y cada nota, transcríbete estas cuatro canciones para ver cuáles son los repiques, es difícil hermano...Es difícil pero pues lo hicimos nosotros.

**Andrés:** Pero creo que ese trabajo al fin y al cabo en el resultado final hace la diferencia. Entre alguien que profundizó y alguien que lo quiso saltar más por arriba, eso para mí hace que el resultado final sea muy distinto.

**Juan Guillermo Aguilar:** Completamente hermano. Es que hoy en día es difícil que alguien busque como interpretar esto de manera responsable...La gente busca la inmediatez “como tocar chacarera en 15 segundos”, no hermano y además que hay un problema grande...El internet es algo muy lindo, es brutal, pero también hay en YouTube que cualquier persona inexperta puede montar un video y la gente le cree...Como ahí no hay editores, no hay alguien que vea si eso es correcto o no, entonces el que sea puede montar un video.

**Andrés:** No hay cuentas verificadas ni nada, por ejemplo como en Instagram que vos decís bueno... “La cuenta está verificada, se supone que es una persona que no me va a meter gato por liebre”. Hay que tomarlo con mucha pinza a eso.

**Juan Guillermo Aguilar:** Totalmente. Entonces también hay mucha gente montando información pues que no tiene nada que ver, y hay otra gente que le cree porque es un video más corto, más rápido, más bonito, mejor grabado, más chistoso, con soniditos, entonces claro es complicado jaja. Pero bueno volviendo un poco a lo que conversamos del tema de los sonidos y

del trabajo que hay de transcripción. En todas las universidades hay eso... Si uno quiere estudiar jazz tiene que transcribirse 30 solos de Coltraine, 20 de Miles, 50 de Charlie Parquer y al final con esos solos tú tienes que inventar los propios, pero ya tienes una idea de que era lo que hacían, que escalas usaban, qué figuras, lo mismo pasa acá... En cualquier género me parece que eso al principio todos tenemos que copiar, y a partir de esa copia y de esas transcripciones ya bueno... "cuáles son mis frases", o combino la uno con la quince y le pongo una mía y así.

**Andrés:** En ese sentido Juan **los** repiques que haces en el alegre, ¿son frases que vos transcribiste? Porque escucho muchas cosas de Batata en los repiques que vos haces.

**Juan Guillermo Aguilar:** Sí claro. Sigo a Batata mucho, hay muchas cosas del diablo", de Pedro Alcázar, del hijo de Petrona quien yo fui a su casa y Petrona me hizo jugo de mango jaja.

**Andrés:** ¿De Emilsen Pacheco también?

**Juan Guillermo Aguilar:** De Emilsen también. Emilsen es de aquí, pero él es de otra zona... Es del Urabá y es brutal, es increíble. Entonces claro como que tú agarras cinco frases de Emilsen, cinco de Batata, cinco del Diablo y ahí tienes 30 y te das cuenta que hasta muchas de ellas son similares porque estas tocando el mismo género. Claro... Eso no significa que todo el mundo toque igual, no, hay muchas diferencias y similitudes, y sigue siendo bullerengue, pero que rico que hasta la base todo el mundo la hace diferente, todo el mundo afina diferente su tambor, entonces ahí es donde empiezas a entender cosas relativas la zona, los gustos, y de ahí tomas lo que te gusta y lo que no te gusta y ver que te puede servir para lo tuyo y ya está. Entonces si... Yo transcribí todo eso en un cuaderno. Anoté todas las frases, osea lo que entendía de ellas.

**Andrés:** Eso era mientras vos estabas allá ¿No? Mientras estabas allá en el Caribe tomando clases y ahí ibas anotando ¿Verdad?

**Juan Guillermo Aguilar:** Muchas veces no ahí, sino que yo andaba como con una grabadora y la escondía jaja. La escondía porque en el momento en que se daban cuenta de que estabas grabando pues no les gustaba tal vez, y yo no estaba cometiendo pues un delito ni nada, simplemente estaba permitiéndome que eso que estaba sonando ahí después en mi casa lo pueda escuchar treinta veces y volver y volver a escuchar hasta que entendiera. Entonces bueno siempre me gustó transcribir mucho, y como te digo, en las universidades lo hacen, en Cuba lo tuve que hacer con muchos repiques también en el guaguancó, transcribí no imaginas cuantos repiques del quinto que es el que improvisa para entender cómo era con la clave y eso te va abriendo el vocabulario.

**Andrés:** Claro. Es un trabajo súper fino, bien en detalle.

**Juan Guillermo Aguilar:** Por supuesto. A mí me encanta transcribir y acá en el estudio que tengo que grabar todos los días, pues también hay que copiar mucho y también hay que ver videos. Si te piden técnica, si te piden sonoridades diferentes, entonces es muy importante todo el tiempo estar ahí como en eso.

**Andrés:** Juan te hago otra pregunta... ¿Vos conoces colegas o amigos tuyos, bateristas y percusionistas, o que no sean amigos tuyos pero que los conozcas, que hayan hecho también un trabajo en el bullerengue en la batería que vos tengas ahí para destacar?

**Juan Guillermo Aguilar:** Pues hermano no sé si textualmente en la batería, pero hay, osea no me quiero como llevar el crédito porque me parece muy delicado eso, osea yo saqué el DVD y chévere, pero no soy el único que lo hago ni el primero tampoco, ni el mejor, entonces en ese sentido como que sí, hay otra gente que lo hace, no sé si justamente en el bullerengue, pero sí que hay otros bateristas que han hecho la tarea de pasar los ritmos al instrumento. Te digo nombres: Jorge Sepúlveda, Pedro Ojeda, Urián Sarmiento, digamos en el caso de músicos que no somos de allá del Caribe o del pacífico pero que nos hemos dado la tarea de ir, de transcribir y de pasarlo al instrumento. En el pacífico también hay gente que ha hecho un muy buen trabajo pasando esos ritmos a la batería. Pero déjame yo indago un poco más a ver quién ha hecho justamente en el bullerengue porque es que no es tan común, en la cumbia si es mucho más común.

**Andrés:** Claro en la cumbia si porque es mucho más conocida a nivel mundial inclusive.

**Juan Guillermo Aguilar:** Martín Bejarano también. Es un amigo mío, él vive en Nueva York y era actor jaja. Era un actor muy conocido acá, y ha hecho un trabajo bien bonito... De hecho creo que haya tiene un grupo que se llama "La cumbiamba NY". No sé si ha hecho algo al respecto sobre el bullerengue pero si lo ha hecho con el porro, con el fandango, que también son músicas del Caribe. Entonces él ha hecho también un muy buen trabajo sobre eso.

**Andrés:** ¿Y sabes Juan si esos trabajos están materializados en algún tipo de documento así como el que tenés vos o algo más teórico? No sé si ahí en puede que hayan cosas acerca del bullerengue en la batería por ahí... No sé. O un material o documento que haya en donde bateristas compartan adaptaciones suyas.

**Juan Guillermo Aguilar:** Si. Todos esos que te he mencionado digamos que no estoy seguro de que tengan un material como un DVD o un libro o cartilla, pero hay bateristas que han hecho un gran trabajo en torno al folklor estudiándolo y pasándolo al instrumento de manera muy consciente y en diferentes contextos como el jazz, música fusión, rock, pero como que algún educador se me ocurre un señor que es profesor en la Universidad de Barranquilla que ha hecho un trabajo muy bonito con el folklor, pasándolo a la batería... Se llama Israel Charris, él hace también trabajos con el folklor de otras zonas.

**Andrés:** ¿Sabes si bullerengue ha tratado el en específico?

**Juan Guillermo Aguilar:** Ha tratado más sobre el bullerengue pero en tambores, pero sí ha hecho un trabajo bien bonito sobre el folklor en la batería.

**Andrés:** Cuando empezaba a buscar bateristas él fue de los primeros que encontré. Es muy interesante su trabajo.

**Juan Guillermo Aguilar:** Ah bueno. Ahí te mandé el enlace. Como que un trabajo documentado sobre batería en el bullerengue no aparece.

**Andrés:** Claro, en específico de lo que es bullerengue en batería me parece Juan que tu trabajo es uno de los más destacables y más amigables para acceder.

**Juan Guillermo Aguilar:** Gracias hermano. Muchas gracias. Por acá me sigo acordando de nombres: Roberto Camargo...Él también es de allá de la Universidad de Barranquilla. Otro amigo mío...Nelson Amarillo...Él también ha hecho muchas cosas de investigación del folklor, toca con un grupo que es de folclor pero fusión. Mucho del pacífico y del caribe, y bueno ahí seguramente iré recordando otros. En cuanto al jazz, el maestro Antonio Arnedo que es como el padre del jazz aquí en Colombia, es el primero que empezó a fusionar estos ritmos colombianos con el jazz. El tenía un baterista japonés que se llama Satoshi Takeishi.

**Andrés:** Ah sí. Me lo mencionó mucho Nacho Nieto cuando lo entrevisté. ¿Lo conoces?

**Juan Guillermo Aguilar:** Si. Lo conozco.

**Andrés:** Entonces yo también estoy estudiando sus adaptaciones de bullerengue para batería, pero viste que él las usa para tocar jazz.

**Juan Guillermo Aguilar:** Exactamente. Es para tocar una sonoridad de jazz y en un contexto de jazz, pero hay un video, que yo no lo tengo, pero recuerdo que lo tenía, es un video como en BH...Te estoy hablando de hace como más de 15 años jaja, y es Satoshi creo que en clase con “El Diablo”, con Encarnación Tobar...Y el enseñándole a tocar cumbia, bullerengue, tambora, y ese video estaba por ahí pero no lo encuentro en este momento en YouTube si es que alguien lo montó o algo. Pero mira, alguien como un japonés y mucho antes que nosotros, porque te estoy hablando de varios años, ya estudiaba folklor...No creo que tenga como algo documentado pero mira que existía ese video en BH y existen los discos de Antonio Arnedo. No hay específicamente un bullerengue en batería, pero si encuentras porros, encuentras cumbias, encuentras otras cosas de folklor que te pueden nutrir un poco también allí.

**Andrés:** Y en ese sentido vos Juan, además del DVD... ¿Has grabado bullerengues en la batería para algún proyecto o para vos mismo? ¿Te ha tocado toparte con aplicarlo en una banda esto que has compartido?

**Juan Guillermo Aguilar:** En este momento no recuerdo, pero creería que no...Creería que no lo he hecho como en la batería.

**Andrés:** Lo has hecho por ahora así con una finalidad educativa y para darlo a conocer.

**Juan Guillermo Aguilar:** Exactamente. Educativa. Y grabé pues esa canción que acompaña el DVD que es un bullerengue que se llama “Agua” que lo hemos hecho con una amiga que también es de allá del Caribe. Hay otra persona también muy importante que actualmente vive en esa zona que es Jenn del tambó. Ella es muy amiga de Orito cantadora y siempre andan juntas en muchos proyectos de folklor colombiano del Caribe...Son muy buenas amigas mías también. Son artistas increíbles. Jenn tiene videos explicando la chalupa, explicando el fandango de lengua que son ritmos que hacen parte del contexto del bullerengue. ¿Sabías eso cierto?

**Andrés:** Sí claro, son parte de los aires del bullerengue. Totalmente.

**Juan Guillermo Aguilar:** Exactamente. Son el bullerengue sentado, el fandango de lengua y la chalupa. Esos son como los tres aires del bullerengue...Y Jenn tiene muchos videos explicando estos ritmos en el tambor. Y de ahí pues uno puede sacar ideas para la batería. Pero claro tú estás buscando material de bateristas que hayan hecho la labor de pasar eso a la batería.

**Andrés:** Claro. Me he encontrado con algunos casos nomás pero por ejemplo, cómo te digo, salvo algún que otro libro con el que me he topado que por ejemplo me encontré con uno muy interesante de Rafael Leal que tiene un capítulo de bullerengue en la batería, después no me he encontrado con más cosas y por eso también te consultaba si hay algún método o algo así como para poder acceder a esa información. Por ejemplo acá en Argentina si vos buscas chacarera en la batería hay varios libros que te pueden ayudar. Sin ir más lejos, ¿viste el método “Syncopation”?

**Juan Guillermo Aguilar:** Si, lo conozco.

**Andrés:** De Ted Reed. Bueno ese método se puede usar totalmente para tocar chacarera en la batería, usando las melodías principales de ese libro. No sé si en Colombia pasa algo parecido con algún método, por eso también te quería consultar esto...Si a la hora de ustedes, los músicos y bateristas colombianos, si hay algún método principal o si o si uno tiene que recurrir a trabajos de campo de otra persona u otros métodos de acceso a la información.

**Juan Guillermo Aguilar:** Creo que lo que hemos hecho todos es eso...Empezar a escuchar discos, ir a los festivales, o aprovechar cuando viene algún grupo, hablar con los viejos, esa es como la información de primera mano. Lo segundo es escuchar discos, ir a algún material como por ejemplo el DVD y un par de otros materiales que haya por ahí. Y ya cuando me dices de métodos y que me hablas del “Syncopation”...Si, creo que muchos empezamos a aplicar estos ritmos como para agarrar independencia, más soltura, más fluidez, entonces hacemos esto...Agarrar el Syncopation y hacer las figuras con las manos mientras en los pies hacemos el ritmo de mapalé por ejemplo, o de cumbia. Yo lo he hecho y con el “Wilcoxon” también, después con otros que son el 6/8. Los que son binarios los uso para la cumbia, el porro y para ritmos que sean también binarios, y funciona brutal porque ahí vas desarrollando mucha técnica y mucha independencia. Pero como un libro que tenga todo esto creo que si tiene que haberlo...Claro, de hecho hay unas cartillas de acá del Ministerio de Cultura.

**Andrés:** Si, la de “Pitos y Tambores” sé que está.

**Juan Guillermo Aguilar:** Exactamente. Esa cartilla existe desde hace muchos años, pero no sé qué tan buena sea y qué tan didáctica y tan moderna sea. Me imagino que eso lo hicieron hace mucho tiempo y pues...No sé si hay algo nuevo por esa línea.

**Andrés:** Pero viste que ahí en esa cartilla aparecen los toques de los tambores y ahí bueno estaría en ver cómo cada uno lo puede adaptar eso a la batería, como has hecho vos.

**Juan Guillermo Aguilar:** Exactamente. Lo que me he encontrado, no en esto de “Pitos y Tambores”, sino en el par de libros que había, y lo discutí con un amigo que también está en la misma inquietud, nos dimos cuenta que algunos de estos libros que había por ahí de folklor no eran escritos por músicos sino por bailarines o por folkloristas, entonces tenían muchas imprecisiones. Y se enfocaban mucho en el vestuario y otro tipo de cosas, pero cuando hablaban

de la música aparecían muchas imprecisiones, entonces como que no era la mejor información que había ahí a la mano.

**Andrés:** Ah. Claro, entiendo. Y vos Juan, y volviendo un poco al trabajo que has realizado de bullerengue en la batería, ¿Considerás que el aspecto tímbrico es lo más destacable en las adaptaciones que has realizado?

**Juan Guillermo Aguilar:** Pues no sé, no lo pensé tanto así porque, como te mencionaba al inicio de la entrevista, se me hace que es como muy intuitivo. Eso para mí como que no fue tan complejo, teniendo en cuenta el sonido característico del instrumento que iba a recrear y que sonidos y recursos de la batería podía usar para que así sea. También siento que cualquier persona o cualquier baterista va a ser muy intuitivo y lo va a poder asimilar más fácil. Yo creo que lo más destacable ahí es realmente que se hizo un trabajo en la raíz y en el folklor y después se pasó de una manera pues lo más responsablemente posible a la batería. No fue como leído y bajado por ahí de internet, sino que fue que se hizo un trabajo primero con los tambores de tal manera que a la hora de pasarlo a la batería se generara lo que te pasó a ti, como el hecho de sin haber visto una imagen y escuchando... Sonaba, sonaba lo que tenía que sonar. Entonces creo que lo más destacable es eso, porque el tema de los timbres pues, obviamente lleva un trabajo, pero si considero que es bastante intuitivo.

**Andrés:** Claro fue como un paso tuyo ese que tuviste, ¿No cierto? Una idea tuya que tuviste.

**Juan Guillermo Aguilar:** ¡Exacto! Porque es que pasa mucho que las personas que muchas veces usan estos ritmos del folklor y lo pasan a la batería son bateristas y no percusionistas. Entonces se me hace que hace falta eso, que haya un contacto con el tambor. Que uno como baterista a veces no tiene acceso a golpear así con la mano o a agarrar una baqueta de otra manera, por ejemplo la tambora aquí en el Caribe la agarran de una manera muy diferente a como uno agarra una baqueta para tocar la batería y son otras cosas... Otras técnicas y otras maneras de entender la música. Entonces para mí es vital eso, el tener ese contacto con la percusión. Pienso que eso es como lo más destacable ahí.

**Andrés:** Claro ese es el punto de partida ¿No es cierto? El extraer de esos instrumentos y pasarlo después a la batería. Porque bueno siempre sería, y qué pasa también con un montón de otros géneros musicales, el tratar de uno mismo el reproducir lo que tocan varios percusionistas.

**Juan Guillermo Aguilar:** Si, que eso también se ha hecho en muchos lados. En Cuba ni se diga, en Brasil yo creo que tienen pues años en eso, en Argentina bueno tipos como Pipi y otros que por ahí no se conocen tanto o hasta más conocidos, pero yo conozco a Pipi y él me regaló su libro entonces también lo tengo allí.

**Andrés:** Que bueno. ¿Cuál de los dos te regaló? ¿El de batería contemporánea o misceláneas?

**Juan Guillermo Aguilar:** Batería contemporánea. Pipi es un monstruo, él ha venido aquí un par de veces y es brutal. Entonces mira que en cada país se ha hecho, en Venezuela también imagino que tiene que haber algo por ese lado con la nueva onda y con la música de los llanos, entonces claro es algo que uno como baterista y amante de la música tradicional uno se siente como casi obligado a hacer eso jaja. Porque está muy bueno tocar lo de afuera y no es que todos los

bateristas tengamos que tocar folklor, para nada... Hay quienes tocan metal y no les interesa nada más y está perfecto porque les suena el metal increíble, pero también hay otras personas que si sentimos ese llamado al folklor y no es que uno disque “va a rescatar”... No, porque nosotros no estamos rescatando nada, esa música está ahí, pero si de alguna manera el facilitar un poquito el acceso. Mira nosotros estamos teniendo esta conversación... Tú allá en Mendoza y yo acá en Medellín y quien iba a pensar que una persona de allá se iba a interesar en el bullerengue y supiera quien es Petrona Martínez, Etelvina Maldonado, el Diablo y Batata.

**Andrés:** ¿No te ha pasado Juan en ese sentido, que otra persona interesada y de otro lado, te haya contactado?

**Juan Guillermo Aguilar:** Si, si me ha pasado. Me sigue pareciendo algo muy emocionante y muy bonito. Me han escrito incluso de Holanda, de Estados Unidos e inclusive de países raros, porque alguien de Ecuador o de Panamá digo “bueno es más común, estamos ahí...” pero alguien de por allá de algún país lejano y que hablan otro idioma y que uno cree que no tienen nada que ver pues hasta lo valoran mucho más. Recuerdo que una vez estábamos en unos conciertos en Holanda y había un DJ y eran como fiestas de cumbia, eran con Puerto Candelaria, y había un DJ que sacaba unos discos increíbles de vinilo y nosotros decíamos “Pero y este tipo de dónde sacó eso...” eran cosas de folklor colombiano de los años 30 o 40. Eran grupos de los cuales nosotros no teníamos ni idea y el tipo tenía muchas cosas increíbles y pues mira que muchas veces la gente de otros países como que se interesa un poco más en nuestras músicas y entonces, claro, siempre pasan esos fenómenos de alguien que en un país raro de por allá lejos sabe de folklor y pregunta cosas que uno dice “Wow”.

**Andrés:** Y en ese sentido Juan y en lo que respecta al bullerengue ¿Qué lugar crees que está ocupando en la actualidad de la música colombiana? ¿Vez que está empezando a tener más lugar o sigue siendo una música muy arraigada a su lugar de origen?

**Juan Guillermo Aguilar:** Si. Ciento que para uno poder estudiar esta música... Claro lo ideal es ir como a los lugares, pero si uno no tiene las facilidades o quiere algo más a la mano, yo he visto que en estas ciudades ya hay gente de esas zonas viviendo. Por ejemplo acá yo estudié con personas que son de la costa pero viven en Medellín porque es una ciudad más grande, con más oportunidades y eso que ya hemos venido hablando, entonces no me tuve que ir tampoco todos los días para allá, sino que hice algunos viajes pero siempre he tenido a mis profesores acá que tocaban gaitas y que tocaban tambores, y también gente que toca bullerengue. Entonces como que no es que sea obligatorio irte porque por ejemplo si te vas a Bogotá fijo que vas a encontrar maestros que son de allá de las zonas pero que viven en Bogotá por alguna razón, y tienes acceso a ellos entonces no tienes que ir a meterte pues a un pueblito o algo así. Además no es que tú te vas para cualquiera de esos pueblos y vas a encontrar ruedas de bullerengue en todas las esquinas...No...Eso es un poco triste para uno porque tiene que ir cuando hay festivales o eventos importantes, pero no es como que todos los días se reúnen en los patios a tocar y eso...No, no es tan así.

**Andrés:** Ahh. Yo había pensado que iba por ahí la cosa también jaja.

**Juan Guillermo Aguilar:** No. Y mira por ejemplo que yo viví en Santa Marta, ahí en la costa, en el Caribe, así como que cerquita de Barranquilla y de Cartagena, y yo nunca vi un grupo así de folklor tradicional...No...Allá hay una cosa que se llama “Pitan pitán” y es como folklor pero es con clarinete, ósea ya no con instrumentos tan tradicionales.

**Andrés:** ¿Y ahí será Juan que uno se tiene que meter en el campo? ¿En la zona más rural?

**Juan Guillermo Aguilar:** Exactamente. Lo mismo en Barranquilla, tú vas a Barranquilla y pues hay cosas de folklor y todo eso, pero no es como que cuando tú te vas para Ovejas o para San Jacinto que es todo como mucho más puro, más folklórico, más campo, ahí si vas a encontrar un poquito más esto, pero no es como que todos los días vayas a ver una rueda de bullerengue y un grupo de folklor y gente bailando...No, hay como ciertos eventos en los que se los puede apreciar. Entonces me preguntabas por el bullerengue, precisamente sobre en qué lugar está ocupando hoy en día...Mira lo que te puedo responder es que no está ocupando un lugar tan relevante como por ejemplo la cumbia, y no la cumbia tanto como género musical en sí, sino la palabra cumbia...Y que ni siquiera es la cumbia tradicional, sino que yo creo que es como esta cumbia de la sabana que es lo que tocan mucho como en México. Yo estoy seguro que esa fue como la cumbia que se escuchó en Argentina también y en otros países y como que cada país sacó su propia cumbia. Tú escuchas una cumbia villera y a mí me fascina...Me encanta, me mueve mucho, pero es una cumbia que uno sabe que vino de esta cumbia de aquí, pero que la tocan a su onda, y es otra película, pero tiene que ver. Y ahora mira este fenómeno tipo el grupo “Frontera”, ellos han sacado temas con Bud Bunny y son súper virales y pues claro es cumbia, pero no es una cumbia más del folklor con llamador y alegre, sino que es una cumbia con batería, congas, y es una cumbia más norteña y que seguramente salió de lo que estamos hablando pero pues ya con otros parámetros, con otro tipo de instrumentos y otras temáticas, pero sigue siendo cumbia. Entonces a lo que es a eso...Que lo más conocido acá es la cumbia y el bullerengue yo creo que no estaría por ahí ni cerca, porque es un género que yo creo que sigue siendo un poco virgen todavía.

**Andrés:** Claro. Por ahí sigue siendo muy arraigada a su lugar de origen y no tan diversificada.

**Juan Guillermo Aguilar:** Exactamente. Sin embargo, hay cosas obviamente. Ahí te envié una canción que salió ayer que es como cumbia y bullerengue de unos amigos míos colombianos que viven en Viena. Eso está tocado pero a modo de Big Band, osea con batería, bajo, guitarra, cinco saxos, etcétera. Pero sí, no es tan común que tu escuches un bullerengue o que lo grave con algún grupo y que salga en algún toque...No, no hace parte como del top jaja. De todas formas considero que es un género que tiene un lenguaje bellissimo, con un arraigo y con un montón de cosas como su baile, su temática, pero por alguna razón como que no ha sido tan experimentado como sí ha sucedido con algunas cosas del pacífico sur o como la cumbia. Pero ahí está...Ahí está para que lo sigamos haciendo, eso también puede ser un aliciente para empezar a sumar cosas.

**Andrés:** Sí un poco lo que hablábamos al principio viste, que está súper interesante para comenzar a tocarlo más y para ir experimentando con ese lenguaje tan rico.

**Juan Guillermo Aguilar:** Exactamente hermano.

**Andrés:** Bueno sin ir más lejos el material este que vos has hecho creo que también ayudan a que esas cosas vayan pasando.

**Juan Guillermo Aguilar:** Esperemos que si hermano, por lo menos que la gente lo vea y que no se quede solamente con diez minutos que es lo que dura un capítulo, sino que puedan seguir investigando y profundizando. Hagan un viaje, vayan al festival, compren un disco, escuchen otros artistas más de primera mano y que cada uno empiece a sacar como sus versiones de bullerengue en batería, o en timbal o en congas o en lo que sea, y se siga conociendo esta música. Yo creo que ahora mismo hay un auge del folklor acá en Colombia. Se está viendo desde hace varios años...Desde Carlos Vives, que eso fue hace veintipico de años, ya tú en las universidades de acá de Bogotá vez uno chicos de unos 22 años con unas gaitas, o con un tambor...Osea eso no se veía antes. Antes era como muy marcado que “Ay tu eres del folklor, tu eres de allá del campo”...Y hoy en día acá por ejemplo en Medellín, los domingos hay una rueda de gaitas por allá al lado del metro, vienen a tocar grupos, entonces hay un auge del folklor y hay un interés de los jóvenes por aprender estas músicas, ya tú ves gente de acá de Bogotá, de Cali, de ciudades grandes, cosmopolitas, y con ganas de aprender esto, entonces eso es muy bonito. Eso es muy bonito.

**Andrés:** Que bueno Juan, qué bueno. Bueno entonces en cierto caso comienza a ocupar un lugar un poco más protagonista.

**Juan Guillermo Aguilar:** Exactamente. Y a la par de todo lo que está pasando con la música urbana y con el reggaetón, a la misma vez veo que hay un contrapeso de estas músicas más folklóricas y más arraigadas, entonces está muy bueno también que haya mucha gente interesada.

**Andrés:** Totalmente Juan, comparto. Bueno Juan has resuelto todas mis dudas, la verdad que sos un maestro y estoy súper agradecido con que me hayas dedicado este rato y seguramente el contacto lo sigamos teniendo. Si quieres, el día de mañana te puedo enviar el trabajo una vez que esté finalizado para que lo puedas leer. Te renuevo el agradecimiento y te mando un abrazo grande.

**Juan Guillermo Aguilar:** Que bueno hermano. La verdad que un gusto haberte conocido y haber charlado este rato contigo. Seguiremos en contacto por cualquier cosa que necesites. Un abrazo.