



Universidad
del Atlántico

CÓDIGO: FOR-DO-109

VERSIÓN: 0

FECHA: 03/06/2020

**AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES PARA LA CONSULTA, LA
REPRODUCCIÓN PARCIAL O TOTAL, Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL
TEXTO COMPLETO**

Puerto Colombia, 6 de mayo de 2020

Señores

DEPARTAMENTO DE BIBLIOTECAS

Universidad del Atlántico

Cuidad

Asunto: Autorización Trabajo de Grado

Cordial saludo,

Yo, **MAITE GUZMAN QUINTANA**, identificado(a) con **C.C. No. 1.063.303.013** de **MONTELÍBANO**, autor(a) del trabajo de grado titulado **CARACTERIZACION DEL BAILE LA TUNA COMO HERENCIA DEL PALENQUE DE SAN JOSÉ DE URÉ** presentado y aprobado en el año **2020** como requisito para optar al título Profesional de **DANZA**; autorizo al Departamento de Bibliotecas de la Universidad del Atlántico para que, con fines académicos, la producción académica, literaria, intelectual de la Universidad del Atlántico sea divulgada a nivel nacional e internacional a través de la visibilidad de su contenido de la siguiente manera:

- Los usuarios del Departamento de Bibliotecas de la Universidad del Atlántico pueden consultar el contenido de este trabajo de grado en la página Web institucional, en el Repositorio Digital y en las redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio la Universidad del Atlántico.
- Permitir consulta, reproducción y citación a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usos que tengan finalidad académica, ya sea en formato CD-ROM o digital desde Internet, Intranet, etc., y en general para cualquier formato conocido o por conocer.

Esto de conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables.

Atentamente,

Firma

MAITE GUZMAN QUINTANA

C.C. No. 1.063.303.013 de MONTELÍBANO

 Universidad del Atlántico	CÓDIGO: FOR-DO-110
	VERSIÓN: 01
	FECHA: 02/DIC/2020
DECLARACIÓN DE AUSENCIA DE PLAGIO EN TRABAJO ACADÉMICO PARA GRADO	

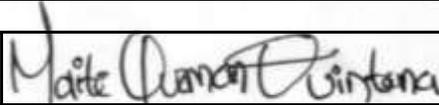
Este documento debe ser diligenciado de manera clara y completa, sin tachaduras o enmendaduras y las firmas consignadas deben corresponder al (los) autor (es) identificado en el mismo.

Puerto Colombia, 6 de mayo de 2020

Una vez obtenido el visto bueno del director del trabajo y los evaluadores, presento al **Departamento de Bibliotecas** el resultado académico de mi formación profesional o posgradual. Asimismo, declaro y entiendo lo siguiente:

- El trabajo académico es original y se realizó sin violar o usurpar derechos de autor de terceros, en consecuencia, la obra es de mi exclusiva autoría y detento la titularidad sobre la misma.
- Asumo total responsabilidad por el contenido del trabajo académico.
- Eximo a la Universidad del Atlántico, quien actúa como un tercero de buena fe, contra cualquier daño o perjuicio originado en la reclamación de los derechos de este documento, por parte de terceros.
- Las fuentes citadas han sido debidamente referenciadas en el mismo.
- El (los) autor (es) declara (n) que conoce (n) lo consignado en el trabajo académico debido a que contribuyeron en su elaboración y aprobaron esta versión adjunta.

Título del trabajo académico:	CARACTERIZACION DEL BAILE LA TUNA COMO HERENCIA DEL PALENQUE DE SAN JOSÉ DE URÉ
Programa académico:	DANZA

Firma de Autor 1:									
Nombres y Apellidos:	MAITE GUZMAN QUINTANA								
Documento de Identificación:	CC	<input checked="" type="checkbox"/>	X	CE	<input type="checkbox"/>	PA	<input type="checkbox"/>	Número:	1.063.303.013
Nacionalidad:						Lugar de residencia:			
Dirección de residencia:									
Teléfono:						Celular:			



FORMULARIO DESCRIPTIVO DEL TRABAJO DE GRADO

TÍTULO COMPLETO DEL TRABAJO DE GRADO	CARACTERIZACION DEL BAILE LA TUNA COMO HERENCIA DEL PALENQUE DE SAN JOSÉ DE URÉ
AUTOR(A) (ES)	MAITE GUZMAN QUINTANA
DIRECTOR (A)	
CO-DIRECTOR (A)	
JURADOS	JORGE QUIÑONEZ ALISNERIS MONTENEGRO
TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TITULO DE	PROFESIONAL EN DANZA
PROGRAMA	DANZA
PREGRADO / POSTGRADO	PREGRADO
FACULTAD	BELLAS ARTES
SEDE INSTITUCIONAL	PUERTO COLOMBIA
AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO	2020
NÚMERO DE PÁGINAS	94
TIPO DE ILUSTRACIONES	TABLAS Y FIGURAS
MATERIAL ANEXO (Vídeo, audio, multimedia o producción electrónica)	FOTOS
PREMIO O RECONOMIENTO	NO



**CARACTERIZACIÓN DEL BAILE LA TUNA COMO HERENCIA DEL
PALENQUE DE SAN JOSÉ DE URÉ**

**MAITÉ GUZMÁN QUINTANA
TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE PROFESIONAL EN
DANZA**

**PROGRAMA DE DANZA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO
PUERTO COLOMBIA
2020**



**CARACTERIZACIÓN DEL BAILE LA TUNA COMO HERENCIA DEL
PALENQUE DE SAN JOSÉ DE URÉ**

**MAITÉ GUZMÁN QUINTANA
TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE PROFESIONAL EN
DANZA**

**Mag. PATRICIA IRIARTE
DIRECTORA**

**PROGRAMA DE DANZA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO
PUERTO COLOMBIA
2020**

NOTA DE ACEPTACION

DIRECTOR(A)

JURADO(A)S

DEDICATORIA

*A la comunidad Uresana y a las Maestras ancestrales por el amor
y la tenacidad con que enfrentan la vida.*

AGRADECIMIENTOS

A los ancestros

Que habitan los árboles sagrados, las estrellas y el espacio-tiempo que llamamos cielo.

Universidad del Atlántico

Por su compromiso en mi formación; también a los diferentes docentes que brindaron sus conocimientos y su apoyo para seguir adelante día a día.

A mis padres

Por su gran apoyo durante la carrera y durante esta etapa final. A mi mamá por su generosidad, su pensamiento incomprendido de lo colectivo y por sus historias de infancia. A mi papá por soportar todavía la carga y por enseñarme que hay que sentir orgullo de lo que somos. A mis hermanos Marcos y Melissa, por su ayuda incondicional, por ser mi ejemplo y demostrarme que no hay obstáculos frente a los sueños.

A la comunidad Uresana

Por abrirme la puerta de su casa, a mi abuela por recibirme en su hogar cariñosamente siempre y le agradezco también por regalarme gratas charlas sobre las antiguas mujeres cimarronas. Gracias por creer que se puede.

A las Maestras ancestrales

Por el ánimo con que enfrentan la vida, por su inmensa alegría, por abrirme las puertas de sus casas y soportar tantas entrevistas durante el tiempo que las acompañe. A la maestra Carmen Rosa Santos por sus cafongos y enyucados; a Ana Santiago Clímaco por su voz de abuelita bonita; a Georgina por su paciencia; a Margarita Sofía Marcelo por sus historias; a María Etenilda Gómez -Térsida- por su generosidad y por enseñarme a hacer bailar la tierra; a Vita María Otero por su historia sobre la fundación de Uré; a Ana Judith Gómez por sus historias y cariño; a Pilmenia Santos por los refranes y su alegría; a Filomena Otero por su mata de hierbabuena y su amabilidad, a Ana Eloísa Sabino por los quequis; y a las hermanas Roche Eneida, Catalina y Otilia, por su fuerza, su risa y sus historias de vacas bravas.

A Arturo Sotelo

Por los debates sobre la utilidad de la Teoría que tanto me ayudaron a reencontrarme con mis ideas, además de su amor por su cultura y apoyo. A la señora Yolanda por ser ejemplo de la tenacidad que podemos alcanzar las mujeres.

A mi asesora Patricia Friarte

Por la orientación y ayuda que me brindo en la realización de este trabajo. Por su apoyo y amistad que me permitieron aprender mucho más de lo que he estudiado sobre el tema.

Al profesor más amable, Fernando Cárdenas,

Por haberme brindando la oportunidad de recurrir a su capacidad y conocimiento, así como también por la paciencia que tuvo para sentarse con cada uno a guiarnos durante todo el desarrollo de la investigación.

A la profesora Lina

Por servir de correctora de estilo, además de estimular mis ideas sobre el título del trabajo.

A la maestra Nubia Flórez

Que me dirigió, por estimular mi interés en el palenque de Uré durante los recientes años de estudio en el Programa de Danza en la Universidad del Atlántico.

Maité Guzmán Quintana

Contenido

	Pág.
Introducción	15
Capítulo 1	18
1. El problema	18
1.1. Planteamiento del problema.....	18
1.2. Formulación del problema	19
1.3. Descripción del contexto.....	19
1.3.1 Ubicación geográfica	19
1.3.2 Recorrido histórico	20
1.3.3 Aspectos socio-económicos	21
1.3.4 Educación	21
1.3.5 Fiestas y celebraciones religiosas.....	22
1.3.6 Desarrollo social.....	22
1.4. Objetivos	22
1.4.1 Objetivo General	22
1.5. Justificación	23
Capítulo 2	25
Marco teórico	25
2.1. Antecedentes	25

2.2. Bases teóricas	28
2.2.2 Modelo Básico socio-antropológico de etnicidad	28
2.2.1. Identidad Cultural.....	29
2.3. Marco Conceptual	29
2.3.1 Los bailes cantaos	29
2.3.3 Afrocolombianidad	31
2.3.4 Palenquero.....	31
2.3.5 Maestras ancestrales.....	31
2.3.6 Cimarronismo o conciencia negra.....	32
Capítulo 3	32
Marco metodológico	32
3.1. Tipo de investigación	32
3.2. Población y Muestra.....	33
3.2.1. Población.....	33
3.2.2. Muestra.....	33
3.4. Técnicas e Instrumentos de Recolección de Datos	34
3.4.1. Técnicas.....	34
3.4.1.2 <i>Grupo focal</i>	34
3.4.2. Instrumentos.....	35
3.5. Análisis e interpretación de datos	35

3.5.1 Análisis de la entrevista aplicada a las maestras ancestrales del municipio de San José de Uré -Córdoba.....	35
3.5.1 Análisis del diario de campo aplicado durante todo el proceso de observación a las maestras ancestrales y estudiantes en diferentes instituciones educativas del municipio de San José de Uré -Córdoba.....	37
Capítulo 4.....	39
4. Resultados	39
4.1 Caracterización del baile La Tuna Uresana	39
4.1.1 Descripción del origen La Tuna.....	39
4.1.2 Aspectos de la ejecución del Baile La Tuna	40
4.1. 3 Instrumentos musicales	40
Tambor Llamador.....	42
4.1.4 Vestuario	43
4.1.5 Los verseros	44
4.1.6 Los versos.....	44
4.1.7 La gestualidad y expresión corporal	46
4.2 Descripción de la planimetría.....	47
4.3 Las maestras portadoras del acervo cultural	48
5. Conclusiones	51
Recomendaciones.....	53

Referencias	54
Anexos.....	58
Anexo A. Entrevista semiestructurada	58
Anexo B. Diario de campo.....	59
Apropiación de las técnicas del baile	59
Dominio de los instrumentos utilizados.....	59
Fuente: autoría propia. 2019	59
Anexo C. Registro fotográfico	60

Índice de Figuras

	Pág.
Figura 1 Ubicación Geográfica del Municipio de San José de Uré	19
Figura 2 Vestuario utilizado para los funerales.....	43
Figura 3 Vestuario La Tuna para Eventos culturales	43
Figura 4 Vestuarios representativos de los tuneros.....	44
Figura 5 Descripción de la planimetría	47

Índice de Tablas

Pág.

Tabla 1 Instrumentos representativos La una.....	41
Tabla 2 Formato diario de campo	59

Resumen

TÍTULO: Caracterización del baile La Tuna como herencia del Palenque de San José de Uré

Autor(es): Maité Guzmán Quintana

Palabras claves: Baile la Tuna, ancestralidad, cultura y Etnografía.

El presente texto académico pretende documentar el baile La Tuna como expresión de identidad del pueblo San José de Uré (municipio colombiano ubicado en el departamento de Córdoba), demostrando que tal manifestación cultural supera el simple concepto de muestra folclórica, aun cuando se trate aparentemente sólo una construcción lúdica colectiva cuya esencia está cargada por la pasión de sus integrantes, la alegría que transmiten dentro y fuera de los escenarios.

El estudio con enfoque cualitativo y con un diseño basado en la investigación Etnográfica, se realizó sobre la población de las maestras ancestrales, con un tipo de muestreo no probabilístico que permitió cualificar y obtener información sobre la cada una de las actividades relacionadas con el baile La Tuna en el municipio objeto de la investigación. Mediante la indagación de conceptos y teorías culturales, la presente investigación se propone caracterizar la dinámica del baile La Tuna que, por ser también cantado, se renueva y revive de manera continua y permanente en cada ejecución. Además, a través de ritmos, voces, golpeteos corporales, que logran sentir expresar su pluricultural auténtica, las Maestras exteriorizan la espiritualidad y los imaginarios ancestrales y actuales de la población en general.

El procedimiento llevado a cabo en esta investigación para la recolección de la información se desarrolló con base en cuatro etapas como fueron: 1) observación, recolección y organización de la información por medio de un diario de campo; 2) entrevistas; 3) contrastación de información obtenida Y 4) análisis e interpretación de los datos.

Los resultados de la presente investigación apuntaron en primera instancia a reconocer el baile la Tuna como insignia cultural del municipio de San José de Uré, resaltando el legado que han dejado un grupo de mujeres ancestrales y el valor Etnográfico para el departamento de Córdoba.

Summary

TITLE: Characterization La Tuna dance as inheritance from the Palenque of San José

de Uré

Author (s): Maité Guzmán Quintana

Key words: Dance of the Prickly Pear, ancestry, culture and Ethnography.

This academic text aims to document the dance La Tuna as an expression of identity of the people San José de Uré (Colombian municipality located in the department of Córdoba), demonstrating that such cultural manifestation surpasses the simple concept of folkloric display, even when it is apparently only a collective playful construction whose essence is charged by the passion of its members, the joy they transmit on and off stage.

The study with a qualitative approach and with a design based on Ethnographic research, was carried out on the population of ancestral teachers, with a non-probabilistic type of sampling that allowed us to qualify and obtain information on each of the activities related to the dance of La Tuna in the municipality under investigation. By investigating cultural concepts and theories, this research aims to characterize the dynamics of La Tuna dance, which, because it is also sung, is renewed and revived continuously and permanently in each performance. In addition, through rhythms, voices, body taps, which manage to feel express their authentic multiculturalism, the Masters externalize the spirituality and the ancestral and current imagery of the population in general.

The procedure carried out in this investigation for the collection of information was developed based on four stages such as: 1) observation, collection and organization of the information by means of a field diary; 2) interviews; 3) verification of the information obtained AND 4) analysis and interpretation of the data.

The results of the present investigation aimed in the first instance to recognize the dance of the Tuna as a cultural insignia of the municipality of San José de Uré, highlighting the legacy that a group of ancestral women have left and the Ethnographic value for the department of Córdoba

Introducción

Dicen que la vida del negro se da al ritmo del tambor. Sus penas, alegrías y glorias se muestran a través del baile que llega con el retumbar de los aires. Es el caso La Tuna, que se apodera de las que llevan el ritmo en la sangre y es ese mismo baile el que las incita a cantar sobre la vida, sobre lo que ven y lo que sienten. Las Maestras -a pesar de tener edades

avanzadas- portan en sus corazones un latido al ritmo de los tambores: así se repite la costumbre ancestral de un grupo de mujeres del pueblo Palenque San José de Uré, que al son de sus tambores salen a las calles y le cantan a la vida con alegría, en cada fecha conmemorativa o importante.

La historia muestra que a pesar de la terminación de la opresión generada en la época de la esclavitud y el trabajo forzado por parte de los colonos. Quedan las huellas y rastros de un sesgo cultural propio que no pudo ser demolido por las diferentes circunstancias por las que atravesaron los habitantes del municipio de San José de Uré. Por lo que, esta tradición continúa casi intacta. Pese a los años y a algunas modificaciones en su lenguaje, hoy permanece como una de las pocas tradiciones culturales ancestrales del departamento de Córdoba.

En este trabajo se abordará la caracterización étnica del baile denominado Tuna del Palenque de San José de Uré (Córdoba), que engalana a una cultura con la alegría de su canto y su baile.

Hablar La Tuna es hacer evocación de un pasado que ha marcado muchos caminos en la historia y en la vida del pueblo de Uré por constituir un pueblo que mantiene vivo el legado de unas tradiciones con pensamientos muy arraigados en la cultura y la historia, manteniendo vigente el pasado que los conforma y haciéndolo parte de su presente, de sus pensamientos como individuos dentro de una sociedad. En la actualidad se sabe con certeza que la resistencia de los pueblos cautivos al sistema esclavista fue activa desde el principio de la trata (Navarrete, 2003; Escalante, 2002).

La historia nacional tiene una gran deuda con esa parte del pasado, por eso es necesario volver la mirada a los pueblos con influencia palanquera ya que ellos constituyen una parte invisibilizada de la historia oficial de la nación. La historia del pueblo esclavo habla, desde sus inicios, de las estrategias de miles de mujeres y hombres para no claudicar y morir ante la crueldad del sistema esclavista. También habla de la resiliencia como motor de la supervivencia y cambio, que permitió la reconstrucción étnica de un pueblo libre. En la actualidad San José de Uré es uno de los pueblos herederos de palenques que subsisten en Colombia, y su población tiene mucho que decir sobre la adaptación, el cambio y la permanencia.

La Tuna de Uré es un baile cantado y desde sus inicios así lo denominaron los más lejanos ancestros; es una tradición de la expresión cultural del pueblo palenquero afroresano y constituye desarrollo y riqueza el preservarla y difundirla como patrimonio vivo, siempre actual. Es así como, el siguiente abordaje investigativo abordará de manera descriptiva y desde la perspectiva etnográfica todo lo relacionado con el baile La Tuna, como aporte para preservar la tradición de San José de Uré, visibilizando a las Maestras ancestrales que cantan y bailan con enorme devoción por cuanto sienten vivas sus raíces africanas.

Por lo cual, la propuesta “Caracterización del baile La Tuna como herencia del Palenque de San José de Uré” se desarrollará para sentar un precedente sobre la importancia La Tuna como legado cultural entre los habitantes y reconocer el valor y aporte que las mujeres maestras del baile en mención han hecho a la cultura del municipio.

La propuesta abordará la caracterización a través de una metodología cualitativa y etnográfica, llevando a cabo la documentación mediante instrumentos previamente validados. Así como la estructuración de un marco teórico bien referenciado con sus respectivos antecedentes, postulados, metodologías y marco legal que dan soporte a la investigación respectiva y que posteriormente dé como resultado un informe detallado respecto a todos los aspectos y características del baile La Tuna y de su importancia ancestral y cultural.

Capítulo 1

1. El problema

1.1. Planteamiento del problema

La cultura es y será siempre el pilar que identifique a los diferentes pueblos de países como Colombia, donde sobresale lo multiétnico, multicultural y pluricultural de su idiosincrasia. Siendo una ventana en la que se puede apreciar la riqueza cultural que las incursiones de las personas provenientes de diferentes naciones han dejado enclavada en el territorio colombiano.

Entendiendo la cultura desde la perspectiva de la UNESCO, citado en (UDEA, 2020) “la cultura permite al ser humano la capacidad de reflexión sobre sí mismo: a través de ella, el hombre discierne valores y busca nuevas significaciones”. (p.1).

Por lo que es importante realizar un análisis de las dificultades que se evidencian a nivel nacional con relación al rescate de aquellas costumbres, tradiciones y valores culturales propios de los pueblos afrocolombianos en todo el territorio nacional. Algunas de las razones por la que en muchos municipios se ha estado perdiendo el acervo étnico es por la falta de políticas claras que permitan la realización de programas que rescaten o fortalezcan en cada rincón del país la cultura que los identifica.

Políticas que a pesar de tener el “reto de lograr el reconocimiento de los afrodescendientes, y su apuesta ha sugerido un compromiso por la memoria de los pueblos, haciendo importantes alianzas desde distintos sectores, en las regiones, y de acuerdo a procesos que adelantan las comunidades”. MinCultura, (2019) siguen siendo muy limitadas porque se centran en poblaciones determinadas como es el caso de los grupos afro en el Caribe; específicamente en Cartagena de Indias, dejando de lado la importancia cultural de bailes ancestrales como los transmitidos de generación en generación en el municipio de San José de Uré.

Por consiguiente, la población afrodescendiente joven del municipio de San José de Uré, departamento de Córdoba, se evidencia un bajo nivel de arraigo cultural y la danza la Tuna, -un constituyente importante de su cultura-, se encuentra en riesgo de desaparecer debido a que las nuevas generaciones tienen escaso contacto con la cultura propia. Esto repercute gradualmente en la pérdida de su capital cultural, afectando significativamente la visibilidad del municipio y de sus habitantes. Asegurar la transmisión y preservación de los saberes tradicionales, a lo cual puede contribuir la reafirmación de su danza, es prioritario para las nuevas generaciones, que cada vez están más desesperanzadas y alejadas de sus raíces, tradiciones y legados ancestrales.

La tuna son rondas de bailes cantaos que van de casa en casa y que guardan esa mixtura cultural de los pueblos de África, entre canto y toque. Cantos de calles más que de plaza; en su acostumbrado paseo la Tuna como canto, además de ser una visita es también un anuncio de la persona que se sale de la rueda y al dedicarle el golpe de Tuna se simboliza, además del reclamo por su salida, que se le impone una multa consistente en una botella de ron si la persona huidiza no sale a bailar.

El baile se realiza paseaíto, simulando caminar de manera cadenciosa para no perder el golpe rítmico del aire de Tuna. Se practica en la comunidad de Uré desde tiempos remotos, cuando los antepasados africanos fundaron el pueblo, el baile ancestral heredado y transmitido de generación en generación da fe de un proceso identitario en el municipio que lo caracteriza y lo impulsa a seguir tejiendo sus referentes culturales propios. Ya que a partir de la danza se guarda y se promueve la cultura, esta danza cantada permanece en la memoria cultural de una comunidad.

1.2. Formulación del problema

De acuerdo al análisis que se ha hecho de las diferentes razones por las cuales el pueblo San José de Uré requiere reconstruir su historia y generar mayores lazos de identidad y memoria cultural; por lo que con sus creencias y tradiciones, se reconoce en el baile La Tuna un legado artístico y cultural representativo de este municipio a través del cual se puede seguir preservando es así como se presenta el siguiente interrogante: ¿Cuáles son los elementos que permiten la caracterización del Baile La Tuna de San José de Uré?

1.3. Descripción del contexto

1.3.1 Ubicación geográfica

Según el portal del web de la Alcaldía de San José de Uré, SJUré, (2020) destacan los siguientes aspectos contextuales y geográficos del municipio:
San José de Uré se encuentra situado a los 7° 47" 12,542" de Latitud Norte y 75° 32" 3,758" de Longitud Oeste. Localizado en la parte sur del Departamento de Córdoba y a unos 55 mts. Sobre el nivel del mar; distante de la capital del departamento, aproximadamente 152 Km. Por el Norte; limita con el Municipio de Montelíbano, por el Oriente; con el Municipio de Montelíbano, con los Municipios de Cáceres y Tarazá del Departamento de Antioquia, por el Sur; con el Municipio de Tarazá y por el occidente con el Municipio de Puerto Libertador.

Figura 1 Ubicación Geográfica del Municipio de San José de Uré



Fuente: Sitio web (MIRA, 2017).

1.3.2 Recorrido histórico

Según Navarro, A. (2014) destaca aspectos como:

Territorio ancestral vivo. San José de Uré: San José de Uré adquirió la categoría de municipio el 24 de julio de 2007; sin embargo, la existencia de este palenque, situado en la región Caribe Colombiana al sur del departamento de Córdoba en la subregión del alto San Jorge, está documentada desde el siglo XVI con la llegada de los españoles, que comienzan la explotación de los ricos yacimientos auríferos de aluvión, (entre ellos los de Uré), y el de socavones de las minas de oro y cobre de Can y Man. Uré se constituye así en una población de esclavos negros dedicados al laboreo del oro.

Camargo, F. (2013) plantea en *Afroreusanos: La historia de un palenque, el devenir de un pueblo*, que Nina de Friedemann (1987: 59) expresa que los palenques fueron “comunidades de negros que se fugaban de los puertos de desembarque de navíos, de las haciendas, de las minas, de las casas donde hacían servidumbre doméstica y aun de las mismas galeras de trabajo forzado”, situación que le imprimía ciertas particularidades a su organización social y política y a la vez se constituyó en una forma de resistencia contra los esclavistas y el régimen colonial.

De modo que en la región Caribe colombiana se dieron diferentes corrientes de población esclavizada que huyó en busca de lugares apartados que le permitieran hacer una vida con los suyos, lejos de los maltratos e injusticias de sus amos. En el caso de la región del San Jorge y el bajo Cauca, la bibliografía documenta la existencia de varios palenques que fueron producto de migraciones desde el área de Cáceres y Zaragoza, importantes centros de explotación minera. Orlando Fals Borda (1977: 23) en esta región se establecieron los palenques de Carate, Cintura, Lorenzana y Uré.

El palenque de Uré se formó en 1598 (Friedemann 1987: 14) como consecuencia de las sublevaciones que llevaron a cabo los esclavizados que trabajaban en las minas de Cáceres y Zaragoza (Londoño Agudelo et al. 2002: 106). Establecidos en las selvas del alto San Jorge, los descendientes de los esclavizados africanos crearon una comunidad donde reprodujeron y transmitieron su cultura y generaron una forma de organización social que les dio autonomía y les permitió alejarse de la sociedad colonial.

Víctor Negrete (1981: 20) plantea que hasta 1740 mantuvieron condición de esclavos, puesto que en ese año el capitán Alonso Gil de Arroyo apareció como propietario de los llamados “terrenos de Uré”, los cuales eran atractivos porque allí había trece minas de oro y dos de cobre y al parecer, dice Negrete, le habían sido cedidos por el Estado. Lo cierto es que en 1742 se inició la explotación de las minas, y la mano de obra para ello fue la de los negros bajo la forma del dominio esclavista.

Tras la muerte del capitán Gil en 1779, los terrenos pasaron a manos de la momposina Ana María Santos, quien, según cuenta Negrete (ibíd.: 22), no hizo mayor presencia en la zona. Tiempo después llegó un español que inició la explotación de las minas pero corrió con la mala suerte de que en 1853, al cabo de dos años de la abolición de la esclavitud, los negros se rebelaron y no volvieron a trabajar en las minas (ibíd.).

En la actualidad, los ritos y prácticas siguen siendo parte de la vida cotidiana de los uresanos. Sin embargo, el contexto en el que se desarrollan ha cambiado. El “alejamiento” que alguna vez hizo posible la conservación de sus costumbres es ahora muy relativo, pues, según Zapata Olivella (1990: 256), gente procedente del interior y de las sabanas fue llegando a Uré y empezó a mezclarse con la población, en parte por la “fiebre del níquel” que inspiró la instalación de una empresa que lo ha explotado hasta la actualidad: “Así, San José de Uré, antes rincón cerrado de lavadores de oro, se ha convertido en tierra abierta para todos: negros, indios, blancos, hasta ex obreros de las minas de Cerro Matoso”.

Sin embargo, los uresanos siguen generando estrategias de cohesión cultural, el estudio de la gente de Uré debe hacer parte de la historia de los palenques, no como una referencia ni como un punto más del mapa colonial sino como una contribución a la historia de los afrodescendientes en América y a la supervivencia del legado de los africanos en nuestro territorio, señala Camargo.

En el palenque de Uré era el estilo preferido y predilecto para realizar estos eventos en tiempos pasados. La historia palenquera del corregimiento de Uré se remonta hacia 1698, cuando familias cimarronas fugadas de las minas de Zaragoza, Cáceres, Remedios y otros pueblos cercanos, fundan el palenque de Uré en el alto San Jorge; con estas familias iban sus formas diversas de ver el mundo y de celebrar los acontecimientos importantes de la vida y como parte de los acontecimientos para celebrar sus momentos de alegría estaba el “baile canta’o”.

Estas danzas son características de los pueblos afrocolombianos, que desde su llegada a América han cultivado y enriquecido con estos valores y talentos la colombianidad. En el palenque de Uré se ha conservado en la línea de baile canta’o las sazones la Tuna.

1.3.3 Aspectos socio-económicos

El Municipio es un foco económico para el futuro por medio del plantado de caucho; árbol que viene siendo explotado desde hace 5 años. También existe la extracción del oro por medio de una práctica que es conocida como barequear que en los años 90 y hasta el 2004 fue una fuente de ingresos para la comunidad. Por otro lado, existen las plantaciones de arroz que provee una economía apenas local y las plantaciones de ají que posee una distribución apenas para otros Municipios cercanos como Montelíbano o Caucasia. Algunos cultivos tradicionales como la yuca y el ñame son otra fuente de ingresos para los pobladores y también provee una economía local de intercambio como en los tiempos del trueque. Y actividades avícolas bobinas como la cría de pollos, cerdos y ganado también se ven, pero en menor medida y definitivamente la pesca es parte de la economía del Municipio.

Muchas de las actividades económicas antes mencionadas hacen parte de la cultura de las poblaciones afro del municipio objeto de la investigación y dan cuenta del arraigo ancestral que desde el trabajo le dan a cada tradición tal como el baile La Tuna, en la que las maestras durante actividades cotidianas transmiten su sabiduría y conocimientos de cada una de las costumbres que los identifican desde la afrocolombianidad.

1.3.4 Educación

En lo referente al impacto educativo en el municipio de San José de Uré, destaca que aborda los procesos educativos con una metodología basada en la Etnoeducación en todas las escuelas del casco rural; lo que ha contribuido a la inclusión y desarrollo de un currículo que da relevancia a las diferentes culturas y tradiciones del municipio.

Pero autores como autores como Castro y Londoño, Camargo, Lleras, Mosquera, Espinosa, y Escobar citados por (Puche , Londoño , & Caro , 20016) consideran “que lo afro y su educación han estado doblemente marginados, su aparición es reciente como interés en el ámbito antropológico, y solo hasta la constitución de 1991 se reconoció a los afrodescendientes y sus tierras, como sujetos de derechos étnicos” (p.121). Sin embargo, se han dado avances para que desde lo rural se mantenga la inclusión étnica, a pesar que no es algo implementado en todas las instituciones educativas urbanas y rurales. Y en ello, (Puche , Londoño , & Caro , 20016) considera que:

La Etnoeducación afro busca recuperar un legado ancestral. Este modelo se consolida con la Ley 70 de 1993 que establece que en materia de Etnoeducación el Estado debe consultar y

concertar con las comunidades étnicas sus propios sistemas educativos para el desarrollo de una educación propia. (p.126).

Lo que supone que desde lo educativo el municipio de San José de Uré debe garantizar desde el quehacer pedagógico todas aquellas estrategias inclusivas que permitan a los habitantes en edad escolar conocer sus orígenes, trascendencia, cultura y riqueza lingüística y ancestral.

1.3.5 Fiestas y celebraciones religiosas

Dentro de las celebraciones más importantes destacan las fiestas patronales en honor a San José, realizada el 19 de marzo y que reflejan no solo la creencia de un pueblo, sino que también son parte de la conmemoración al nombre que lleva el municipio.

Por otro lado, esta una fiesta que integra lo religioso y lo ancestral, llamada la fiesta del diablo, siendo una de las más importantes tradiciones culturales de ancestralidad afroamericana. En la fiesta del diablo dialogan a la perfección la tradición religiosa y cultural del cristianismo, construida en el seno de un antiguo palenque negro. (SJUré, 2020)

Se dan cita dos rituales contrastantes en los que participan muchas personas, quienes celebran después del acto sacro católico (Corpus Christi) una arrolladora fiesta pagana que tiene como figura central el diablo. En la procesión, las mujeres, en su mayoría mayores de cuarenta años, van cantando y golpeando las palmas al ritmo del tambor; los hombres cantan y tocan los instrumentos de percusión; se empiezan a congregarse muchas personas alrededor de la música, con cierto aire de complicidad, miedo y alegría. En un momento de la celebración las personas empiezan a invocar, mediante gritos, al diablo, hasta que, sorpresivamente, este sale de la casa.

1.3.6 Desarrollo social

Dentro del desarrollo social del municipio de San José de Uré, destaca el cambio urbanístico que ha tenido, pues en cada periodo de gobierno se han mejorado algunas vías de acceso al casco urbano y la conexión con los municipios circunvecinos. La construcción de viviendas de interés social y la incursión de nuevas empresas al municipio le ha permitido crecer de manera gradual.

1.4. Objetivos

1.4.1 Objetivo General

Describir los elementos, hechos y vivencias que permiten la caracterización del baile La Tuna en el municipio de San José de Uré, en el departamento de Córdoba.

1.4.2 Objetivos específicos

- Describir el contexto sociocultural en el que se desarrolla el baile La Tuna en el Municipio de San José de Uré – Córdoba.
- Identificar a las maestras como los máximos exponentes y representantes ancestrales portadores del acervo cultural del baile la Tuna en el Municipio de San José de Uré – Córdoba.

- Describir los gestos, actitudes y movimientos corporales, que componen el esquema coreográfico del baile la Tuna en el Municipio de San José de Uré – Córdoba.
- Interpretar los cantos, versos y tonadas presentes en el baile la Tuna en el Municipio de San José de Uré – Córdoba.

1.5. Justificación

Las nuevas generaciones del palenque del municipio de San José de Uré tienen actualmente escaso contacto con su cultura propia. Tal desarraigo repercute gradualmente en la pérdida de su capital cultural. Toda esta eventualidad hace necesario emprender la indagación y salvaguarda del baile la Tuna afroesana, componente fundamental de la identidad cultural de este pueblo. La comunidad no cuenta con espacios de intercambio cultural ni tiene representación en otros espacios regionales y nacionales; hay poca difusión y documentación de sus prácticas ancestrales.

El legado de las tradiciones en el pueblo de San José de Uré se mantiene vivo gracias a los maestros y maestras ancestrales; así las cosas, a través de este trabajo se busca fortalecer sus capacidades pedagógicas para que logren transmitir sus experiencias, conocimientos y saberes e implementar procesos de formación que garanticen el relevo generacional de esta expresión folclórica ancestral. Para los maestros (as) es de vital importancia mantener vivo el legado cultural, que el baile la Tuna representa para que este sea reconocido y el municipio en mención sea una ventana al mundo por su danza; mostrando la gran riqueza ancestral que esta simboliza.

Investigar sobre el baile la Tuna, ¿de qué se trata?, ¿cómo se baila?, ¿cuál es su vestuario y en qué fecha se da?, constituye una prioridad para ellos -los jóvenes del pueblo- y así lograr una indagación para conocer sus movimientos y para que la comunidad cuente con espacios de intercambio cultural; sitios donde se puedan realizar clases abiertas y que a su vez de lugar a la documentación y construcción de un legado en diferentes formatos sobre sus prácticas ancestrales, para que las nuevas generaciones puedan mantener viva la memoria de cada una de las actividades y riquezas étnicas de sus antepasados.

En la trayectoria laboral de las Maestras en el casco urbano del municipio de San José de Uré se encuentran mujeres que se han dedicado a diversas labores económicas: cocinar, lavar ropa o “ajeno”, planchar, atender la parcela, barequear, salir a trabajar a otro lugar, son algunas de estas actividades.

Las maestras Vita, Carmen, Ana Judith, Vita y Filomena estuvieron trabajando en Venezuela hace más de treinta años. Apartadó-Turbo, Valledupar, Barranquilla, Monte Líbano, Tarazá y Cáceres fueron otros de los destinos visitados por las maestras a lo largo de sus vidas. Sin embargo, desde hace unos años estas mujeres empezaron a alternar sus actividades económicas con la enseñanza la Tuna o baile cantado, como se conocen los bailes tradicionales del pueblo.

Por ello, se busca con esta monografía contribuir a su búsqueda por la recuperación de la memoria, de la música, los versos y los patrones de movimientos que la integran. Después de cada visita a las maestras, comprendí que los versos y la música que componen la Tuna tienen

historias detrás de ellos. Historias que nacen a partir de la cotidianidad, como las anécdotas que componen los versos del Maestro Raúl o de la observación de eventos naturales como una tortuga poniendo huevos: “Tortuga del agua”.

Algunas de las historias cotidianas que componen la Tuna pudieron haber nacido en los tiempos del palenque y enriqueciéndose, permanecen en la voz de las maestras ancestrales. No se quiere decir con esto que su posible pasado palenquero sea lo que le da importancia, sino que el hecho de que permanezcan en la memoria de la gente da cuenta de la historia del pueblo. He aquí el valor la Tuna como un espacio de continuación y construcción de la memoria.

El papel de las maestras por tanto es el de transmitir la tradición la Tuna y lo hacen, por supuesto, desde sus propias vivencias personales como mujeres que hacen parte de la comunidad; el papel que desempeñan a diario fuera de esta se convierte en el de mujeres que se dedican a diferentes labores, y según Wade, hace parte de la dinámica de la construcción de la identidad.

Peter Wade (2002:256) se refiere a la identidad como situacional, dependiendo del contexto en que se presenta. Admite sin embargo que esto no significa que la identidad se pueda pensar como una máscara (Wade, 2002:256), pues la identidad “es algo mucho más profundo y se encuentra mucho más arraigada” y expone tres aspectos que soportan esta idea: primero el reforzamiento que produce la repetición constante de la identificación, ya que esta es atribuida y reiterada por los demás; por ejemplo, ser considerada maestras del saber ancestral.

Segundo, la identidad opera en el ámbito psíquico, ya que este se forma por medio de las identificaciones asumidas desde la infancia; para el caso puede ser la identificación como uresanas. Tercero, la identidad se establece corporalmente, así el cuerpo se hace “femenino” o “masculino” además de la genética y de las hormonas, por su formación social; en este sentido es posible hablar de los gestos que las identifican tanto dentro la Tuna como fuera de ella.

Desde los papeles que desempeñan las maestras es posible pensar que esta explicación ayude a entender la identidad de estas mujeres, en tanto que al tiempo que son maestras de la sabiduría ancestral son cocineras, lavanderas, mineras. Y en cada una de estas actividades recurren a identidades diferentes a la hora de relacionarse con sus semejantes.

Por consiguiente, la propuesta investigativa tiene una importancia científica y cultural en su desarrollo, diseño y documentación, puesto que aportará no solo unos referentes teóricos sobre el tema abordado, sino que brindará una caracterización de las diferentes actividades ligadas a las maestras ancestrales y en lo que tiene que ver con el baile La Tuna, permitiendo consolidar la cada una de las tradiciones multiétnicas de los afroarenses.

A su vez, es importante desde el punto de vista académico porque le permite a los educadores apropiarse de toda la experiencia para desarrollar nuevas investigaciones o su vez obtener información relevante acerca de la práctica del baile La Tuna e incluir desde el currículo de la Etnoeducación estrategias que permitan consolidar desde la escuela o cualquier otro escenario el rescate y fortalecimiento de la cultura afro en todo el municipio. Además, a nivel social se considera que este estudio es importante, por cuanto se busca que las maestras ancestrales sean reconocidas como pilares culturales y su legado sea tenido en cuenta dentro de todas las actividades socio-culturales que se realicen en el Palenque de San José de Uré.

Y finalmente, la relevancia de este proyecto apunta a la necesidad de su realización, porque brindará insumos oportunos para el fortalecimiento cultural; dado que dentro de los procesos de reconstrucción de la cultura ancestral tales como el baile La Tuna se hace necesario que desde la puesta investigativa se caractericen aquellos elementos importantes y representativos de todo el arraigo ancestral de las maestras que de generación en generación han transmitido en cada una de las actividades que realizan en su cotidianidad y que dan cuenta del valor étnico que tienen para el municipio de San José de Uré.

Capítulo 2

Marco teórico

2.1. Antecedentes

En el municipio de San José de Uré, ubicado en el departamento de Córdoba, para las fechas decembrinas se realiza el baile la Tuna; la observación de este festejo me llevó a la idea de ser proponente de la presente investigación. Así las cosas, y ya como investigadora de un hecho folclórico, lo primero que se hizo fue el acercamiento a una de las maestras ancestrales. Vale la pena anotar que este se produce gracias a la relación de los padres de la investigadora, quienes son oriundos de este municipio.

Se podía inferir la tradición del pueblo en la observación de las maestras ancestrales bailando la Tuna con tanta devoción y sentir de sus raíces. Esto motivó a la investigadora a hablar con las maestras sobre cómo se originó la danza la Tuna, cómo la han ido conservando y cómo un pueblo se arraiga a su cultura, la misma de sus antepasados. Toda esa cultura se mantiene viva en la memoria; la memoria, a su vez otorga una identidad a todo individuo y a cada nación. Cultura presente en esta práctica ancestral que ha sabido mantener viva cada una de las costumbres del pueblo. Con el pasar del tiempo surgen nuevas culturas que se han ido adoptando, relegando a la propia, haciendo que la tradición oral tenga cada vez menos fuerza y preservación. Por ello este trabajo pretende mostrar todo ese pasado que nos identifica como uresanos, en cuanto al Baile la Tuna se refiere.

A nivel internacional el tema multiétnico, pluricultural y multicultural es analizado desde el punto de vista de algunos Etnólogos como Todorov, (2008) quien explica que:

La sociedad está marcada por unos códigos de comportamientos que se hacen característicos y que influyen de manera directa la historia; una historia que encierra numerosos hechos determinantes para construir lo que hoy se tiene, y de lo que se pueden sentir orgullosos los pueblos. Sin embargo, en la historia también hay otros hechos de denuncia y de aborrecimiento, son los hechos de la historia que hacen determinante los comportamientos de los hombres dentro de una cultura, no importa a qué pueblo se pertenezca. (p.24).

En este caso se especifica sobre ese pasado que hace que una cultura en América del Sur se vea reflejada en los pensamientos de los nuevos hombres que habitan estas tierras, quienes la explicitan en la manera de vivir, de vestir; también sobre la posibilidad que tengan estos hombres actuales de conocer un poco de la historia como herederos que son de un viejo palenque; herederos de un ejemplo de rebeldía y sobre todo de transformación de la realidad palenque; siento una profunda admiración por estos refugios de libertad, son ejemplos maravillosos de la inconformidad del ser. La danza, la música, el arte, juegan un papel importante en este nuevo rol cultural, donde se hacen nuevas costumbres y comportamientos, sin olvidar su pasado que son las raíces de sus construcciones y su presente que es la memoria colectiva que nunca se puede borrar.

A nivel nacional destacan numerosas investigaciones sobre el rescate de las tradiciones ancestrales dadas en diferentes lugares de Colombia, entre ellas destaca la investigación de Daza, S. y Muñoz, E. (2008) quienes publicaron un trabajo investigativo titulado “La memoria del agua: Bailes Cantaos Navegan por la Magdalena”, Este trabajo de investigación se fundamenta desde el campo interdisciplinario, teniendo como principal objetivo el carácter pedagógico que intenta mostrar, explicar y dar razones de una rica veta folclórica que navega como memoria ancestral en forma de cantos y bailes donde la figura de la mujer es protagónica. La memoria evoca la travesía humana y cultural de los componentes étnicos que fueron construyendo de manera colectiva las variantes rítmicas de una música cantada y bailada de un profundo arraigo popular en las comunidades.

El mayor interés radica, según los autores, en la construcción de una memoria del complejo genérico de los bailes “cantaos”, valorando de manera primordial a sus actores artísticos como sujetos centrales de sus propias historias y el contexto geográfico, social, histórico, económico y cultural donde estas expresiones son manifiestas como tradiciones que hilan el tejido de la memoria del agua apuntada de palabra cantada y golpe de tambor en diálogo esencial de la trashumancia humana a través del tiempo.

Del mismo modo, tal como se refleja en el estudio la importancia de los bailes cantaos para la región del Magdalena, lo es el baile La Tuna para los pobladores del municipio de San José de Uré, el cual representa un legado cultural de una de las llamadas trietnias, (afro) y permite valorar el impacto que puede generar en las nuevas generaciones su rescate y fortalecimiento desde las experiencias de las maestras ancestrales.

En este orden de ideas destaca el trabajo investigativo de Escalante , (1988) quien realiza una caracterización de uno de los bailes más tradicionales llamado “lumbalú”: ritual funerario del Palenque de San Basilio. El término muntu es de origen cultural bantú y abarca su significación al hombre que interpela, quien pregunta sobre el mundo y por él mismo como filosofía que se interroga así misma; pero, a su vez, muntu comprendido como concepto abarca a los seres vivos y a los muertos dentro de la parafernalia de su panteón de dioses. Vida y muerte como relación íntima orgánica en la cultura africana.

Se puede ver una similitud entre el baile la Tuna y el trabajo de Escalante sobre los palenques cuando de hablar de la Vida y muerte que asume el canto y el toque de tambores esto también sucede en las fiestas de funeral en la Tuna: En la vida suena el ritmo del bullarengue con su juego percutido de tablitas, palmas, totumas, llamador y alegre con el acompañamiento de voces femeninas: prima y sponsorial. En la muerte un solo tambor ritual, el pechiche, que a golpe de ciertos patrones rítmicos, su percutiente se acompaña con el llamador. Y entonan las cantaoras con sus voces, mujeres ancianas que expresan en su corporalidad los toques, cantos y movimientos que exponen un contenido tradicional valioso de la cultura africana en América. El toque del pechiche anuncia en el ritual del lumbalú a muerte como objeto ceremonioso.

La muerte de Batata III en Bogotá fue celebrada por los afrodescendientes de Colombia con juegos de velorios (voces y palmas) amarrados a la tradición oral que evocaba su tránsito terreno. Después, tambores de todos los tamaños y formas para cantarle a uno de los suyos, a quien en vida respondiera al nombre de Paulino Salgado Valdez, el popular Batata III, repiquetearon bajo un son de tambores y de esa manera, se reconocía su enorme presencia de tañedor de madera y de cuero.

El tambor es todo en el baile la Tuna y en las fiestas de funeral del Lumbalú, porque él es el ritmo. En el tambor se juntan los reinos de la naturaleza vegetal y animal y se convierte en virtud a quien lo percute en un comunicador social que ameniza el sentido festivo de la vida y la muerte. El muntu en la simbología del tambor que oficia en el nacimiento y en todos los actos de la vida y el acompañante de su muerte.

Cabe destacar el trabajo etnográfico de Muñoz, (2003) en el que aborda todo lo relacionado con el complejo genérico conocido como: Fandangos de Lenguas; destacando dentro su trabajo las 16 variantes rítmicas de música y canto, entre las cuales se encuentra el bullerengue, en una amplia zona geográfica del Caribe colombiano. Por lo que destaca que “El bullerengue como expresión musical bailable se ha transmitido de generación a generación, es algo que se ha mantenido vivo gracias a núcleos familiares” (p.21). Así como el Bullerengue se ha perpetuado y ha sobresalido a pesar de los nuevos aires de música moderna en la costa caribe, enmarcando en la historia del pueblo colombiano su idiosincrasia cultural; el baile La Tuna representa no solo para el municipio de San José de Uré un legado afroareense sino para el mundo entero, legado que es necesario preservar, rescatar y fortalecer desde todos los aspectos socio-culturales de la población.

Queda claro que Muñoz, (2003) lo que pretende es mostrar cómo una etnia, la negra, negada en lo personal y de suyo en sus valores: costumbres y culturas, si bien fue pisoteada y no reconocida en 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 las imágenes heredadas de una cultura milenaria, por eso, su arte está impregnado 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.

Asimismo (Pérez, 2014) aborda el bullerengue como “un conjunto de ritmos y bailes festivos, propio de las comunidades afrodescendientes y hace parte de los llamados Bailes Cantaos, donde también se encuentran ritmos como la Tambora, la Guacherna, el Chandé, la Tuna tambora...el Congo, entre otros”. (p.38). Denotando la histórica conexión que existe entre los diferentes pueblos de la costa caribe, en donde desde el bullerengue resaltan muchas formas representativas de la cultura afrodescendiente. Conexión que sin importar el lugar o la manera como muestre (la Tuna) valora el legado étnico que los antepasados han dejado a las nuevas generaciones y que debe prevalecer; porque es la verdadera identidad de los pueblos y el sentir la expresión lingüística, literaria y cultural.

Por otra parte, Demanet, (1987), observaba que “es una costumbre constante en ellos bailar todos los días desde la puesta del sol hasta la medianoche”. El baile es para el negro parte de su vida, es la vida misma. “El baile para los negros es por lo común consustancial con la música y el canto; casi toda la música esailable, la música y por supuesto el baile es su mayor pasión”. (p.134). Es por ello, que el baile recorre por las venas de cada afrodescendiente, lo que lo hace parte de todas las actividades de la cotidianidad de los mismos. No se puede separar la vida social, laboral, emocional y educativa del negro sin que esta esté ligada al baile. En el caso de los Afroreusanos La Tuna es parte de la idiosincrasia cultural de toda una población que por generaciones han podido identificarse en cada actividad realizada.

Dentro del contexto local, existen algunas recopilaciones como las documentadas por Navarro, (2014) en la que en su libro titulado “Palenque San José de Uré. Naturaleza, tradición y devoción” reúne todos los aspectos característicos como patrimonio natural y cultural del municipio San José de Uré que, a manera de inventario, registra imágenes e historias de las valiosas obras que conforman la herencia cultural del único palenque del departamento de Córdoba. Esto es importante porque sirve de base para profundizar en el tema abordado dentro de la actual investigación, en lo referente al baile La Tuna.

Ahora bien, de los registros orales recogidos por la investigadora destacan los aportes realizados por diferentes pobladores uresanos como el maestro Benjamín, quien opina: “La Danza ancestral del palenque de Uré Córdoba es conservada tradicionalmente por abuelos y abuelas que cultivan estos saberes en diferentes épocas del año.” Resaltado el valor que los abuelos representan para la conservación de este hermoso legado y que gracias a ellos se mantiene viva la memoria histórica del baile La Tuna.

Asimismo, la maestra Ana Judith dice: “Es una línea o estilo de baile practicada por comunidades negras de Colombia, este baile se caracteriza por el romanticismo y la sencillez de su estilo; en él se evocan situaciones reales de la vida como: historia de personajes, la muerte, los enamorados, la relación con la naturaleza, el trabajo diario, la cosecha, etc. Es bastante rítmico y va acompañado con versos y siguen un hilo en la mayoría de los casos, las voces, las palmas y el tambor.” Como un todo que envuelve cada parte del ser y lo elevan a un ideal cultural, emocional, religioso y social de las comunidades que hacen parte de estas vivencias y evoca en su más simple pero compleja la vida misma.

En suma, cada uno de los anteriores aportes son de gran utilidad, porque permiten comprender no solo las raíces del baile La Tuna, sino su trascendencia por medio de la historia y aceptación

para parte innata de la comunidad afroareense.

2.2. Bases teóricas

Algunas categorías que se destacan tras la revisión documental y que permiten comprender, desde el punto de vista de los diferentes enfoques o modelos, son: la cultura, su identidad étnica y el aporte de la misma a la construcción social de las diferentes poblaciones en la que el municipio de San José de Uré es centro afrodescendiente, son las siguientes:

2.2.1 La cultura

Según Bueno, (1996) citado por García, Escarbajal, y Escarbajal, (2007) la palabra cultura comenzó designando una propiedad subjetiva, semejante a educación, o formación, pero acabó transformándose en un significado objetivo: cultura como conjunto de cosas valiosas, ello con el fin de unir a los grupos sociales en torno a realidades objetivas. (p.19). Por lo que, la cultura no es meramente un término, es una forma de cerrar la brecha de la desigualdad racial y de permitir los espacios de convergencia entre las etnias para que den a conocer su arraigo ancestral tal como lo hacen pobladores uresanos.

2.2.2 Modelo Básico socio-antropológico de etnicidad

Dicho modelo responde según García, Escarbajal, y Escarbajal, (2007) a unas características tales como: la etnicidad, la cual trata en primera instancia de la diferenciación cultural; la identidad es siempre una dialéctica entre la semejanza y la diferencia, en segundo lugar es claro que la etnicidad está implicada focalmente por la cultura y enraizada por la interacción social, del mismo modo no es inamovible y como identidad social, es colectiva e individual, externalizada en la interacción social e internalizada en la autodefinición personal. (p.48). Sin lugar a duda, este modelo permite comprender que la cultura y la etnia son dos términos que están asociados entre si y que visto desde la antropología y la sociología dan a conocer la conducta de los grupos poblacionales en cada una de las actividades que realizan en su diario vivir. Conducta cultural que puede reflejarse de manera individual o colectiva según sean las interacciones entre los miembros de una comunidad cualquiera. Caso puntual el de los habitantes del municipio de San José de Uré, quienes hacen parte de las afrodescendientes y que tienen un acervo cultural, etnológico y tradicional único emanado de sus ancestros pobladores del municipio en mención, como un valor perpetuado de su identidad cultural. Es propio destacar que el baile la Tuna es el legado más representativo de dicha cultura.

2.2.3 Etnoculturalidad:

La educación intercultural, que en palabras de Medina (2006) citado por (Ruíz, 2011) se caracteriza por:

Ser una interacción en empatía entre las culturas presentes en la clase, que requiere un escenario de colaboración y de implicación de todas las personas y grupos con el proyecto formativo común de las escuelas, en el que los objetivos y las competencias que han de adquirir los estudiantes, los saberes y los valores han de ser vividos y compartidos entre todos y son percibidos en la escuela como un ecosistema de desarrollo integral para las culturas y para todos sus miembros. (p.18).

2.2.4 Memoria cultural

Según Palacios, Hurtado, y Benitez, (2010) cuando se habla de memoria cultural, hay un encanto por este término, a partir de lo cual nace el fundamento de esta investigación, puesto que remite a lo que pudo haber sido, lo que fue, lo que trasciende y se refleja, en las generaciones presentes. A partir de ésta, de su comprensión, se quiere revalorar, en el proceso de aprendizaje, aspectos tangibles e intangibles, acerca de las formas de vida de la etnia afrocolombiana.

Dentro de la memoria cultural afrocolombiana destacan las expresiones culturales, como presencias que dan cuenta de las acciones de otras generaciones, dan forma o son

expresión de las identidades y costumbres propias de la comunidad afro. (p.49). Lo anterior representa un aporte significativo a la presente investigación desde la concepción del concepto cultural, porque permite entender que la cultura puede no solo provocar una identidad, sino que también se evoque a la memoria de todas aquellas manifestaciones de los diferentes pueblos afrocolombianos en los que bailes como La Tuna son representativas del legado histórico y ancestral.

Es en este punto donde empieza un proceso de reconstrucción de la memoria de las comunidades afroresanas mediante un proceso que implica darle participación a las maestras ancestrales para que sean ellas quienes lideren actividades inclusivas desde la educación y en otros ámbitos sociales del municipio objeto de la investigación. Dado que, “el aprendizaje de la memoria cultural afrodescendiente lleva a relacionar y a reconocer aspectos relevantes, como los bailes, la gastronomía, los aspectos económicos, esto es, la idiosincrasia propia de los grupos sociales afrodescendientes”. Palacios et al, (2010) (p.49).

2.2.1. Identidad Cultural

Según Molano, (2007) El concepto de identidad cultural encierra un sentido de pertenencia a un grupo social con el cual se comparten rasgos culturales, como costumbres, valores y creencias. La identidad no es un concepto fijo, sino que se recrea individual y colectivamente y se alimenta de forma continua de la influencia exterior.

Bákula, (2000: 169) considera que “el patrimonio y la identidad cultural no son elementos estáticos, sino entidades sujetas a permanentes cambios, están condicionadas por factores externos y por la continua retroalimentación entre ambos” Asimismo (González Varas, 2000: 43) citado por Molano, (2007) afirma que

La identidad cultural de un pueblo viene definida históricamente a través de múltiples aspectos en los que se plasma su cultura, como la lengua, instrumento de comunicación entre los miembros de una comunidad, las relaciones sociales, ritos y ceremonias propias, o los comportamientos colectivos, esto es, los sistemas de valores y creencias (...) Un rasgo propio de estos elementos de identidad cultural es su carácter inmaterial y anónimo, pues son producto de la colectividad. (p.73).

En suma, la identidad cultural hace que cada pueblo sea único culturalmente hablando y que su música, folclor, instrumentos, lengua, oralidad y costumbres marque una diferencia étnica entre diferentes grupos poblacionales.

2.3. Marco Conceptual

2.3.1 Los bailes cantaos

Según Camargo, (2016) los bailes cantaos son:

Un cúmulo de expresiones artísticas de saber ancestral y popular que llenan de versatilidad la cultura del Caribe colombiano; se trata de una combinación de elementos fundamentales de la composición étnica de los africanos que fueron traídos de manera ilegal y forzada a poblar estas tierras y a ofrecer su fuerza de trabajo en condiciones denigrantes. (p.1).

Por lo que son un estilo de baile practicado por los pueblos afrocolombianos, los cuales conservan memoria, historia y herencia africana como parte de su herencia ancestral. Los pueblos que se ubicaron en el bajo Cauca y el alto San Jorge conservaron por mucho tiempo este estilo de baile; cuenta la memoria de nuestros antepasados que realizaban encuentros, riñas y eventos grandes, donde llegaban los mejores tamboreros, verseadores y bailarines con los más destacados repertorios de este estilo musical.

2.3.2 Bailes cantaos de la Región Caribe Colombiana

Dentro de los diferentes bailes cantaos más sobresalientes de la región Caribe destacan el Bullerengue, La Chalupa, La Tambora de Chandé y La Tuna. Por ello, para poder entender un poco la importancia de este último se hace necesario destacar que muchos de estos bailes guardan una estrecha relación y tienen un conector histórico.

2.3.2.1 Bullerengue:

Según Daza y Muñoz, (2008) Bullerengue es música y danza considerada por los abuelos cantores, tamboreros y danzarines, como baile “canta’o”, en el cual participaban mayoritariamente en los pueblos del Canal del Dique – Bajo Magdalena personas con escasos conocimientos académicos, inclusive actores y hacedores iletrados (sin dominio de lectura y escritura).

Es importante destacar que el Bullerengue lo bailan en grupos de parejas masculinas y femeninas con mucha espontaneidad. Y es utilizado como un ritual festivo, un ritual recreativo o un ritual fúnebre.

2.3.2.2 Chandé

Según Luque, (2017) es una percusión rica, veloz y compleja con un canto ancestral, es la mezcla entre lo indígena y lo afro, con una tambora, llamador, tambor alegre, flautas de milo, gaitas y maracas, que al sonar llenan el lugar con una alegría y energía indescriptibles, el Chandé se abrió un espacio enorme dentro del mapa musical de Colombia.

Asimismo, González , (S.f) destaca que “El Chandé es un ritmo y una danza con grandes raíces africanas, que tiene como patrón musical a la madre Cumbia, tal como a su vez lo tienen la mayoría de los ritmos de la Costa Atlántica”. Además, cuenta que “Algunos lo definen como un baile cantado cuyo origen se encuentran en los rituales sacro-mágicos y funerarios de los negros africanos” (p.1).

2.3.2.3 Tambora

Según Del Valle, (2012)

El canto de tambora conforma un texto musical que es propio y característico de la cultura tradicional campesina del hombre costeño que en su fenomenología refleja el medio socio-cultural que lo produce.

Es una expresión cultural un tanto compleja que pertenece a la categoría de los denominados bailes cantaos, característicos en el Caribe Colombiano y especialmente en la denominada Depresión Momposina, cuyo eje es el río grande en donde es conocido como el bajo Magdalena.

El medio social-cultural donde se originan estos cantos, se caracteriza por ser un medio campesino dedicado fundamentalmente a las labores agrícolas, pastoriles pesqueras que se generan en torno a esa gran arteria que fue el río Magdalena.

La gente de esta zona es pluriétnica desde el punto de vista biológico y cultural en la que prevalece el Zambaye, mezcla de indios con negros y el muletaje -mezcla de negros con blancos-, no es común del Caribe Colombiano el cruce de indios con blancos debido a que existían leyes que lo prohibían. Son sociedades que se mantuvieron aisladas y aun muchos de estos sectores se mantienen incomunicados.

Dentro de los aires de la tambora se encuentra la Tuna, baile canta’o del cual se hablará a continuación y que representa el tema central del presente trabajo investigativo.

2.3.2.5 La Tuna

La Tuna es uno de los primeros bailes ancestrales que recrearon los palenques en este país. La Tuna es un baile cantado suave, romántico, para enamorar, para agradecer... muy del espíritu, del afecto, de los sentimientos. Se suele realizar en las altas horas de la noche y en grupos,

para agradar a alguien a quien se quiere.

Tradicionalmente se celebraba durante la temporada del 1 de diciembre al 6 de enero. Se celebran especialmente con baile cantado, en diciembre: el inicio del mes (1), el día de la Virgen de la Inmaculada Concepción (8-dic), vísperas y natalicio de Jesucristo (24 y 25 de dic) Día de los Santos Inocentes (28 de dic); fin de año (31) y la llegada de los reyes magos (6 de enero). Está conformado por un grupo de mujeres, de verseadores y un tamborero que van a ritmo la Tuna por el pueblo haciendo paradas estacionales para invitar a la gente a unirse a al grupo.

La seño Ana Judith Gómez cuenta que su mamá, la difunta Sixta Tulia Gómez, reconocida verseadora la Tuna, salía cada noche bailando y verseando hasta la madrugada. Sobre los versos la seño dice: “con piquería se tiraban sátiras el uno al otro”. Cuenta la seño que cuando su mamá llegaba a la casa le cantaba a su hermana Rosa “como amanecí en la calle, no puedo entrar a mi casa hoy”.

2.3.3 Afrocolombianidad

Para el concepto de afrocolombianidad se seleccionó la definición presentada por Juan de Dios Mosquera (entrevistado en Bogotá, por Sara Bernal en diciembre de 2011) quien considera que:

“La afrocolombianidad es el conjunto de valores aportados por los afrocolombianos a la construcción de la identidad cultural nacional, a la construcción de la colombianidad. Esos valores son fundamentos, son principios guías de la vida de pueblo colombiano en su conjunto. No podemos confundir la afrocolombianidad con el color de la piel, la afrolombianidad no la podemos confundir con la religión en la cual uno haya nacido o donde uno viva. La afrocolombianidad es esa aportación cultural que los pueblos africanos han hecho al sancocho que se llama Colombia.

La lucha de los cimarrones por la libertad en el periodo esclavista y la resistencia cultural han sido el combustible que ha alimentado la organización afrocolombiana. En este contexto de africanía surge el concepto del cimarronismo como componente político e ideológico del movimiento social afrocolombiano”.

2.3.4 Palenquero

Según MinInterior, (2013) lo define como:

Grupo de personas y familias negras (cimarrones) que huyeron de la esclavización y de manera espontánea fueron tomando conciencia de grupo; fundaron poblados ubicados en lugares de difícil acceso, llamados palenques, donde construyeron un proyecto de independencia que les permitió vivir de manera autónoma, al margen de la sociedad esclavista. En Colombia subsisten varias expresiones de palenques, siendo el más representativo el Palenque de San Basilio, primer pueblo libre de América, creado entre los siglos XVI y XVII, y lugar en el cual gobernó el rey Benkos Bioho. (p.1).

Por ello, a los habitantes del municipio de San José de Uré se le conoce como palenqueros porque denota a un pueblo de raza negra que decidió asentarse en esta zona para construir un legado que ha perdurado por décadas y que su historia es digna de ser reconocida desde su ancestralidad y el baile La Tuna como riqueza cultural afrocolombiana.

2.3.5 Maestras ancestrales

Son la representación de la cultura del palenque del sur de Córdoba, entre las más reconocidas maestras ancestrales destacan Sixta Gómez y Ana Eloísa Sabino, quienes cuentan cómo nace

la Tuna tambora San José de Uré, en el que se recogen los saberes ancestrales por medio del baile canta'o. Las maestras ancestrales lideran acciones en las escuelas para preservar el legado dejado por sus antepasados y dentro de cada actividad vinculan a las nuevas generaciones para formarse en este saber, a pesar de la fuerza que representan ritmos actualizados como el reguetón que se ha incrustado en la sociedad juvenil; provocando un desarraigo de la identidad cultural.

2.3.6 Cimarronismo o conciencia negra

Según Erchia, (2011) refleja:

La lucha histórica de las Comunidades Negras surgidas en el continente americano, y permite diferenciar la personalidad histórica y las peculiaridades culturales de los grupos étnicos descendientes de los africanos secuestrados desde África para explotarlos como esclavos. (...) por lo que las personas negras aprendieron a identificarse por el color de su piel, crearon valores comunes de resistencia cultural y se unificaron en la lucha contra la esclavitud en las sociedades formadas en los palenques.

Capítulo 3

Marco metodológico

3.1. Tipo de investigación

Esta investigación se enmarca en el paradigma Cualitativo, ya que a través de este se posibilita la recopilación de experiencias, como el conocimiento de las diferentes y variadas situaciones de la cotidianidad en forma espontánea, de manera directa, participativa y personalizada. Por lo que Pérez, (1994a) citado por Hernández y Opazo, (2010) quien afirma que: “La investigación cualitativa puede considerarse como un proceso activo, sistemático y riguroso de indagación dirigida, en el cual se toman decisiones sobre lo investigable mientras se está en el campo de estudio” (p.5).

Lo que requiere que los procesos investigativos analicen todos los aspectos que se relacionan dentro de la problemática detectada y que se aprovechen aquellos instrumentos de indagación que permitan el análisis de estos, para enriquecer aún más los análisis a partir de la indagación.

3.2. Enfoque de investigación

El enfoque que orientó la investigación fue el etnográfico. La Etnografía según Rodríguez, (2002), es el método de investigación por el que se aprende el modo de vida de una unidad social concreta, pudiendo ser esta una familia, una clase, un claustro de profesores o una escuela.

Asimismo, los diseños etnográficos; estudian a grupos, organizaciones y comunidades; así como también elementos culturales. Según Caines (2010) y Álvarez-Gayou (2003) citado por Hernández-Sampieri y Mendoza, (2018) consideran que:

El propósito de la investigación etnográfica es describir y analizar lo que las personas de un sitio, estrato o contexto determinado hacen usualmente (se analiza a los participantes en “acción”), así como los significados que le dan a ese comportamiento realizado en circunstancias comunes o especiales, y finalmente, presenta los resultados de manera que se resalten las regularidades que implica un proceso cultural. (p.482).

Etimológicamente el término etnografía proviene del griego “*ethnos*” (tribu, pueblo) y de “*grapho*” (yo escribo) y se utiliza para referirse a la “descripción del modo de vida de un grupo de individuos” (Woods, 1987).

Es quizá el método más conocido y utilizado en el campo educativo para analizar la práctica docente, describirla desde el punto de vista de las personas que en ella participan y aproximarse a una situación social.

En la metodología etnográfica no se trata solo de observar, hay que interpretar. Hay una serie

de fases o características, pero no tienen que ser tratadas de modo lineal. No debemos olvidar que no estudia variables aisladas, sino realidades, y hay que adaptarse al carácter cambiante de estas. Hay una definición que deja muy claros estos aspectos:

Una etnografía es una sucesión de actividades de investigación que se desarrollan a lo largo de un periodo de tiempo relativamente prolongado. Dicha sucesión rara vez es lineal; al contrario, se forman bucles, dispersiones, idas y venidas enmarañadas. En líneas generales, todo eso en su conjunto es “hacer etnografía”. Pulido y Prados (1999:322)

Por lo tanto, se convierte en el método de mayor pertinencia para la realización de este estudio, ya que aparte de hacer una caracterización del baile la Tuna se busca conocer sus orígenes, ¿de dónde descende? ¿Qué relación tiene en la actualidad?, ¿cómo son sus prácticas? y ¿cómo se transmite? Busca la relación entre los maestros ancestrales y los jóvenes hoy en día. Debido al olvido presente en la mayoría del municipio acerca del baile la Tuna, se han usado principalmente la historia de vida y la entrevista, con el fin de mostrar mejor la danza en la memoria de las personas mayores y aprender sobre el modo de vida de estas mujeres (maestras ancestrales).

Para esta caracterización se ha centrado la atención en aspectos fundamentales del baile como son la expresión corporal, vestuario, versos, coreografía, para lo cual se contó con el conocimiento de las maestras ancestrales.

Esta investigación se ha venido realizando desde el año 2017, en donde se han realizado entrevistas, visitas a cada uno de los integrantes conocedores de este acervo cultural, encuentros con las tuneras y tuneros donde se cantaba, se verseaba y se hablaba la Tuna. Encuentros que se denominaron Recordar *la memoria de los ancestros*.

Se hicieron charlas en los colegios y se les preguntó a los estudiantes los conocimientos que tenían sobre la Tuna, se hicieron tertulias con universitarios y con los maestros ancestrales sobre la importancia de preservar el baile La Tuna. También se realizaron encuentros culturales entre los estudiantes de primaria y secundaria para darla a conocer y se interesaran por practicarla y preservarla.

3.2. Población y Muestra

3.2.1. Población

La población universal son todos los habitantes residenciados en el Municipio de San José de Uré. Los sabedores del baile la Tuna, de San José de Uré: Las maestras, músicos y verseadores.

3.2.2. Muestra

Como muestra representativa se escogen 9 maestras ancestrales para indagar con relación a su experiencia y vivencias todo lo relacionado con el baile La Tuna, teniendo en cuenta que la población muestral objeto de estudio, es de 13 maestras ancestrales.

El tipo de muestreo para dicha investigación es de tipo no probabilístico por los principios de proximidad, accesibilidad y conveniencia del investigador hacia el grupo de personas objeto del estudio. Por ello, según lo plantea Otzen y Manterola, (2017) cuando afirma que: “El tipo de muestreo no probabilístico empleado para la muestra es por conveniencia, dado que permite seleccionar aquellos casos accesibles que acepten ser incluidos. Esto, fundamentado en la conveniente accesibilidad y proximidad de los sujetos para el investigador”. (p.230).

Para el caso de la investigación titulada “Caracterización del baile la tuna como herencia del palenque de san José de Uré” la muestra es no probabilística porque se van a trabajar con la mayoría de las maestras ancestrales, y al tiempo que se predeterminan unos criterios propios por el cual se va a utilizar dicha muestra. El criterio es cerrado y no se establece ninguna

fórmula, por lo que impera el criterio del investigador sobre la problemática vivenciada dentro del municipio de San José de Uré y que guarda estrecha relación el rescate del baile la Tuna.

3.4. Técnicas e Instrumentos de Recolección de Datos

3.4.1. Técnicas

Esta investigación utilizará técnicas e instrumentos que permitirán recolectarla información pertinente para su posterior análisis.

Al tratarse de seres humanos los datos que interesan son conceptos, percepciones, imágenes mentales, creencias, emociones, interacciones, pensamientos, experiencias, procesos y vivencias manifestadas en el lenguaje de los participantes, ya sea de manera individual, grupal o colectiva. Se recolectan con la finalidad de analizarlos y comprenderlos, y así responder a las preguntas de investigación y generar conocimiento. Hernandez, Fernandez, y Baptista, (2006). Dentro del proceso de validación del instrumento diseñado para la recolección de la información se optó por el diseño y aplicación de un diario de campo, una entrevista y revisión en fuentes documentales, para la construcción de cada parte de la investigación. Dado que como lo dice Henández, (2014) el “enfoque cualitativo utiliza la recolección y análisis de los datos para afinar las preguntas de investigación o revelar nuevas interrogantes en el proceso de interpretación”.

Dentro de las estrategias que se aplicaran para recolección de información durante la investigación se describen las siguientes técnicas:

3.4.1.1 La observación

Según Hernandez, Fernandez, y Baptista, (2006) “La observación científica puede clasificarse atendiendo a diversos criterios, pero estas clasificaciones no son excluyentes, pueden combinarse en la práctica observacional dando lugar a diferentes tipos de observación” por ello, este instrumento de recolección de información se hace en ambientes naturales y sociales, en este caso en las casas, escuelas, universidades y en cualquier otro lugar donde las maestras ancestrales y estudiantes puedan aportar información sobre la Tuna con total confianza. Para la realización del proceso de observación se hace necesario diseñar un diario de campo, para ser aplicado con la muestra seleccionada. Lo que, Martínez L. , (2007) considera que: “Para este estudio en la recolección de la información se utilizarán las siguientes técnicas: La entrevista no estructurada, observación no estructurada y la entrevista estructurada”.

3.4.1.2 Grupo focal (Guion de entrevista)

Permite que el grupo focalizado pueda aportar la información necesaria mediante diálogos y entrevistas semiestructuradas utilizando instrumentos y medios como grabadores de audio, video o papel y lápiz que dé lugar a una recopilación documental acerca del tema investigado. En el caso del trabajo relacionado con la Tuna, el grupo focalizado es de 9 maestras ancestrales.

3.4.1.4 Observación no participante. (Guía de observación)

Es una excelente técnica cuando se busca obtener información de un grupo de personas de interés, para recopilar el mayor número de datos acerca de un tema en específico. Y en el caso del baile de La Tuna; la información debe analizar comportamientos, actitudes, interacciones y acontecimientos que se relacionen con dicho baile y las personas palenqueras que participen de la observación.

3.4.1.5. Revisión Documental

Consiste en la revisión y evaluación de documentos que informen sobre el actual desarrollo y

caracterización o sobre el registro histórico y evidencias de procesos, eventos, negocios, objetos, estructuras, técnicas o acontecimientos que sean del interés del proyecto de investigación. Ejemplos son libros, cartas, planillas, actas, informes técnicos o videos.

3.4.2. Instrumentos

Dentro de la investigación de tipo se aplicarán instrumentos tales como:

Entrevista (ver anexo A). Es un instrumento de tipo cualitativo que busca concretar los puntos de vistas de las maestras ancestrales, estudiantes y tuneros, sobre la memoria de las tradiciones ancestrales del baile La Tuna. La entrevista constará de 5 preguntas relacionadas con el tema y la información se recolectará en formatos de audio, texto y video de ser necesario.

Diario de campo (ver anexo B): El Diario de Campo es uno de los instrumentos que día a día permite sistematizar las prácticas investigativas; además, permite mejorarlas, enriquecerlas y transformarlas. Así mismo, Bonilla y Rodríguez, (2010) quien considera que “el diario de campo debe permitirle al investigador un monitoreo permanente del proceso de observación. Puede ser especialmente útil [...] al investigador en él se toma nota de aspectos que considere importantes para organizar, analizar e interpretar la información que está recogiendo” (p. 77).

3.5. Análisis e interpretación de datos

Dentro de la interpretación de la información recolectada por medio de los instrumentos aplicados como diario de campo, entrevistas, fichas de observación destaca lo siguiente:

La interpretación se hará de manera descriptiva atendiendo al tipo de investigación cualitativa y al enfoque Etnográfico planteado para la investigación. es importante aclarar que la entrevista se aplicó solo a las nueve maestras ancestrales para lo cual se tomarán aspectos puntuales, dejando dentro de los anexos el compendio de todos los aportes de las mismas. Con relación al diario de campo se analizarán algunos encuentros entre las maestras ancestrales en sitios públicos, en su contexto y en la escuela; analizando aspectos como: apropiación de las técnicas del baile, conocimiento histórico, dominio de los instrumentos utilizados y grado de aceptación en las nuevas generaciones.

En relación a la revisión documental, destaca que este se hará durante todo el proceso investigativo para corroborar la conexión con otros investigadores que hayan realizado trabajos investigativos alrededor del tema o de otros que se relacionen con los bailes cantaos como legado cultural de los afrodescendientes en Colombia.

Por consiguiente, se presenta un análisis detallado de la información encontrada en los diferentes instrumentos mencionados en los apartes anteriores.

3.5.1 Análisis de la entrevista aplicada a las maestras ancestrales del municipio de

San José de Uré -Córdoba

Destaca que todas las maestras ancestrales entrevistadas tienen un conocimiento muy complejo acerca del baile La Tuna, pues son capaces de detallar con claridad no solo lo que significa para ellas este baile, sino también sus orígenes, trayectoria, dificultades y el momento cumbre, pero también de como la poca inclusión de tuneros pone en peligro el legado que por generaciones se ha transmitido hasta la actualidad.

Ahora bien, La Tuna como baile canta'o que se baila en parejas; es un legado que tiene unos

inicios según detallan las entrevistadas bajo la presión y la influencia de la esclavitud por la que atravesaba el país en su momento. Esclavitud que como cuenta la historia los negros eran utilizados para ser explotados sin derechos ni libertad. En dicha cruzada los afros decidieron buscar refugio en zonas apartadas. Por lo que los orígenes La Tuna es también el origen de un pueblo que más tarde se convertiría en municipio. Por lo que no es solo un canto más, ni un baile más, es parte de la vida, historia e identidad cultural de una comunidad.

Tal como ocurre en el municipio en mención, La tuna es tan representativa que los datos documentales corroboran como a través de la historia se ha mantenido su legado. Por ello, al preguntar sobre la descripción del baile fue algo tan sencillo que las maestras ancestrales podían dominar tanto como cualquier otra actividad de la vida cotidiana.

Asimismo, el baile en si es tan autóctono que se forja bajo la simplicidad, pero al mismo tiempo con unas premisas que denotan estilo, congruencia, armonía, gesticulación, coordinación de movimientos y una gran cantidad de elementos emocionales que desde que inicia la danza se percibe como se unen todos los participantes para lograr mostrar más que pasos coreográficos; la historia innata de un pueblo que vive y siente su cultura.

En palabras de Candelaria Santos, Vita Otero y Sofía Duran, maestras ancestrales declaran que el vestuario y los instrumentos utilizados son tan importantes como los detalles de la coreografía misma. Porque le dan vida y armonía a todo el baile y cada color y accesorio es representativo del legado e historia que han dejado sus antepasados palenqueros. Lo que implica que exista una conexión entre los que tocan los instrumentos, las maestras ancestrales que cantan, los hombres acompañantes y los que con sus palmadas animan el baile.

En concordancia con lo que afirma Muñoz, (2003) “donde hay un negro existe un tambor, puede ser una expresión exagerada, pero no imposible en su probabilidad, más aún, si se tiene en cuenta el alto sentido rítmico de la etnia negra”. (p.3.) Lo que convierte el baile La Tuna en una expresión de movimientos, convergencia entre cuerpo, vestuario, sonidos y tambores.

Otros aspectos a analizar dentro de la entrevista realizada tienen que ver con la forma representativa el baile, las fechas en que se conmemora y por qué y los transmisores la Tuna. Destacando aportes como los de Ana Judith Gómez, Eneida Roche Sabino y Gina Jiménez Jacobo “Parece que sus pies volaran y así se van turnando durante el tiempo que perdure la música” denotando que viven en libertad, libertad que sus antepasados lograron con dolor y sacrificio y que gracias a su gallardía y decisión lograron un asentamiento a las riveras de los ríos. Es desde entonces que el baile La Tuna muestra con cada movimiento la expresión más loable de un pueblo que tiene derechos, que se puede manifestar y que sobre todo puede mostrarse al mundo entero.

Otro aspecto que deja claro la entrevista es como algo tan tradicional e importante para la historia del municipio esté decayendo, pues décadas atrás se realizaba de manera conmemorativo desde el 28 de diciembre hasta el 6 de enero. Actualmente solo es tenido en cuenta en algunos eventos culturales y en las festividades patronales realizadas el 19 de marzo fecha en que se conmemora al santo patrono de los uresanos. Lo que resulta preocupante porque el tiempo pasa y si un legado como el La Tuna no se fortalece desde los estamentos municipales es muy posible que se muera lentamente al tiempo que van menguando en la vejez las maestras y maestros ancestrales.

Suma, el trabajo de las maestras ancestrales y del grupo de personas que luchan constantemente para preservar la memoria cultural y el legado La Tuna como baile cantá'o y que las nuevas generaciones puedan seguir el proceso por muchos siglos más. No es nada fácil, pero si se puede lograr. Y en ello es poder apoyar a las maestras ancestrales, la inclusión desde el currículo educativo y crear nuevos espacios para mostrar la cultura, el arraigo y valor que representa para toda una comunidad La Tuna.

3.5.1 Análisis del diario de campo aplicado durante todo el proceso de observación a las maestras ancestrales y estudiantes en diferentes instituciones educativas del municipio de San José de Uré -Córdoba

3.5.1.1 Primera categoría: Apropiación de las técnicas del baile

Destaca dentro del proceso de observación que los estudiantes, dado el caso, en sus ideas preconcebidas sobre la Tuna desde su contexto social han aprendido algunas cosas del baile y ello facilitó que las maestras ancestrales desarrollaran su coreografía de manera sencilla. Sin embargo, a pesar de mostrar interés se percibe que no es lo que les apasiona, tal vez por la influencia de ritmos modernos como la Champeta y el reguetón. En algunos casos como en el casco urbano, no todos los estudiantes se motivaron a participar en el aprendizaje de las técnicas del baile, quizás por pena o por no ser de su agrado. Lo que sí es resaltante es que cuando un grupo participaban y se aprendían cada paso, muchos otros se contagiaban y participaban; generando momentos de euforia y emociones encontradas.

3.5.1.2 Segunda Categoría: Conocimiento histórico

Dentro de las actividades recreativas y lúdicas que encierra el baile La Tuna, y que por legado muestra el origen y trascendencia de un pueblo desde lo social y cultura, existe una gran conexión entre el pasado y el presente gracias a las maestras ancestrales. Lo preocupante es que cada vez los estudiantes participantes de dichas actividades es menos el conocimiento histórico que tienen sobre el baile La Tuna, muy pocos lograr demostrar el por qué, desde cuándo y cómo se originó este legado.

Dejando claro que, la influencia que tienen otros elementos claves en el desarrollo de las nuevas culturas, en la que los niños, jóvenes y adultos pierden su memoria histórica y ancestral. Eso se debe a que no existe una completa articulación de la cultura afroense en el currículo educativo o porque desde la Etnoeducación no se aborda de manera contextualizada la cultura y tradición que engloba el baile La Tuna en el municipio de San José de Uré. En suma, existe una gran brecha entre los saberes teóricos que los pobladores han adquirido en la escuela o su contexto cotidiano y sus saberes prácticos al momento de ser partícipes bien sea como espectadores o como bailarines la Tuna. En cuanto a los estudiantes observados, denotan poco conocimiento sobre los instrumentos, vestuario, significado de los mismos y coreografía empleada

3.5.1.3 Tercera categoría: Dominio de los instrumentos utilizados

Para esta parte de la observación se les pidió a los participantes diferentes a los ancestrales que intentaran tocar uno o varios de los instrumentos La Tuna y la mayoría presentaba dificultades para sostenerlo, tocarlo o producir sonidos tunales. Aunque a simple vista pareciera sencillo, en la práctica es más complejo de lo que parece, pues cada instrumento demanda una técnica y unas habilidades que se adquieren con la experiencia y el sentir cultural que corre por las venas de cada afroense.

Es aquí donde se necesita desde la educación un currículo contextualizado y transversalizado para que en áreas como artística se incluya el aprendizaje de algunos instrumentos insignia la Tuna y que desde los entes gubernamentales se desarrollen programas de proyección cultural de la mano con las maestras ancestrales que permita la integración de diversos sectores de la comunidad en el aprendizaje y utilización de los instrumentos musicales.

3.5.1.3 Cuarta categoría: Grado de aceptación en las nuevas generaciones

En cuanto al grado de aceptación, destaca que los niños y jóvenes son muy dados a emocionarse momentáneamente, esto puede ser contraproducente si se quiere mantener viva la cultura de un pueblo. Por ello, dentro de las observaciones realizadas en cada una de las actividades lideradas por las maestras ancestrales en las escuelas se pudo analizar que los participantes entre edades de 9 y 18 años tienen diferentes maneras de concebir su cultura y de aceptar la que traen arraigada como comunidad palenquera.

En este orden de ideas, las nuevas generaciones disfrutaban ver a otros bailar la danza La Tuna, pero muy poco se motivan a participar como integrantes de la misma. De hecho, se muestran receptivos y muchos de ellos que ese tipo de bailes es para personas adultas o mayores como las maestras ancestrales. Queda claro, que es un gran reto para las maestras y los miembros del comité cultural buscar los medios, estrategias, metodologías y apoyo para convertir el baile La Tuna, no solo en patrimonio inmaterial de la humanidad, sino en legado cultural que se viva, se respire y se sienta en todos los contextos sociales del municipio de San José de Uré.

Capítulo 4

4. Resultados

De acuerdo a la información que se recolectó, a través de la aplicación de las diferentes técnicas e instrumentos se logra reconstruir la historia del baile Afro-uresano y del palenque de San José de Uré y llegar a una caracterización de este baile. Estos insumos permitieron la elaboración de los contenidos, experiencias y aprendizajes que conformaran la red de conocimiento y empoderamiento cultural del municipio. En donde se tuvo en cuenta: Acercamiento a las Maestras, Revisión documental, las entrevistas, registros fotográficos, descripciones de vestuario y transcripción e interpretación de versos.

En las entrevistas realizadas a las maestras mayores de 70 años, ellas coincidieron en afirmar que el baile la Tuna refleja una gran complejidad, y manifiestan querer seguir empoderándose y ser ellas mismas quienes -por tener tanto tiempo luchando por su cultura- las encargadas de difundir y seguir ampliándola entre los niños, la juventud, entre las personas que quieran escucharla y que no se termine; que siempre estén vivas las raíces de nuestros antepasados porque muchos han muerto y se han llevado toda su sabiduría. Los testimonios recogidos también concuerdan en decir que Uré conserva una memoria viva y huellas de africanía que vale la pena visibilizar.

Como resultado se cuenta ahora por primera vez con una caracterización del baile La Tuna, lo cual contribuirá a lograr esa aspiración de las maestras mayores y culturales de esa expresión en el palenque de San José De Uré, trabajo que se divulgará no solo entre las Tunas y demás grupos folclóricos del municipio sino también del departamento.

4.1 Caracterización del baile La Tuna Uresana

4.1.1 Descripción del origen La Tuna

Amanece en San José de Uré. Poco a poco despiertan los sonidos del pueblo, los gallos en los patios llamando al nuevo día. Rugen las primeras motos. Saludos en la calle de los que madrugan. Lucela peleando con la seño Arelis porque no quiere bañarse y don Eduar que se levanta a abrir la tienda.

Una a una van saliendo las mujeres de sus casas. La seño Plimonia, Ana Judith, Tersida y Filomena del barrio Rabo Largo; la seño Clara Helena y Vita María del Centro; la maestra Ana Eloísa del sesenta, las maestras Eneida, Otilia, Ana Santiago, Catalina, Carmen Rosa, Gina, don Manuel y Jaime de Pueblo Nuevo y la seño Sonia del barrio la Esperanza. Todos los días se reúnen a hablar y a bailar.

¿Cómo surgió la Tuna? De acuerdo con la Maestra Ana Eloísa, los negros esclavos que venían huyendo de Cartagena por el cautiverio, la opresión y el agobio, se refugiaron en pueblos ribereños al río San Jorge y el Bajo Cauca. Luego se fueron esparciendo y muchos se anclaron a las riberas del Can.

Después de las arduas jornadas de trabajo en las minas los negros (también en los períodos de descanso), se reunían alrededor de un tambor a entonar cantos y versos acompañándolos de palmas. Utilizaban esta expresión para confundir al amo, piqueraban, llevaban mensajes de amor y proclamaban libertad. Ellos en su espacio de descanso promovían la práctica de sus expresiones artísticas de manera recreativa.

El origen la Tuna está íntimamente ligado al origen de San José de Uré. Los conocedores de la cultura de Uré afirman que la danza se viene practicando en el municipio desde hace más de 200 años al son de tambores, bullerengue y baile cantado. La tuna refleja las raíces africanas de dicha comunidad, una tradición que se mantiene viva gracias al amor y el esfuerzo de los maestros ancestrales que la cobijan con gran identidad cultural.

4.1.2 Aspectos de la ejecución del Baile La Tuna

La Tuna es un ritmo romántico, donde los versos son improvisados relacionados entre sí con un tema específico. Se baila como paseo, con medio paso, sin levantar los pies del suelo, al son estropesao o golpeado.

Esta modalidad del baile cantado como inicialmente lo llamaron nuestros ancestros, es una tradición de la expresión cultural del pueblo palenquero afrouresano.

En la Tuna los acompañantes y el coro de mujeres forman un círculo amplio, con 4 o 5 verseadores, dos hombres tocan los tambores y la gente acompaña con las palmas. Y sin dejar de sonar las palmas, las maestras cantan para dar inicio al baile.

El ritual es el siguiente: se baila en parejas sueltas, entra un hombre y se dirige hacia el tambor haciéndole una venia para que le dé permiso de bailar; bailando se acerca a una de las maestras invitándola al centro del círculo mediante un gesto con la cabeza; si la mujer acepta, entra al centro haciendo un giro sobre sí misma; la pareja se acerca al tambor y hace una venia. Destacando una figura semicircular que permite visualizar desde diferentes ópticas las parejas que van pasando al centro para demostrar sus pasos coreográficos al ritmo de los diferentes instrumentos, las palmas y el canto de las maestras ancestrales.

En efecto, empiezan a danzar de una forma admirable. Parece que sus pies volaran y así se van turnando durante el tiempo que perdure la música. La pareja permanece entonces en el centro unos minutos hasta que otra entre a ocupar su lugar, con la intención de que nunca quede el espacio solo, ni dejar de bailar. Aclarando que solo debe permanecer una pareja ejecutando el baile, el tiempo en general del tema que se esté interpretando varía según la resistencia del tamborero y la motivación que se experimente entre los músicos y verseadores. El baile acaba cuando algún miembro de la Tuna le pone fin a la canción con la expresión “bollo”, seguidamente empieza otra y así el baile puede continuar.

4.1.3 Instrumentos musicales

Los instrumentos musicales que se utilizan en el baile la Tuna son:

Tabla 1 Instrumentos representativos de La una

Instrumento
Tambor
alegre

Representación



Descripción

Tambor Alegre. También denominado hembra, mayor o quitambre, es un instrumento membranófono de percusión de origen africano, utilizado en la música tradicional de la Costa Caribe colombiana. Posee un solo parche en la boca superior, tiene forma de cono truncado, de unos 70 cm de alto, unos 28 de diámetro superior y 25 de diámetro inferior. Se fabrica con tronco de árbol, cuero de la piel de animal como parche y se ensambla con ataduras o aros de alambre.

Tambora



Es un membranófono de golpe directo de madera, utilizado por los afrodescendientes del país para llevar el compás o bajo en el tamborito o tambor, cumbia panameña, zambapalo, bunde, bullarengue y en las danzas de Corpus Christi de algunas regiones del país. Tiene forma cilíndrica o tubular. Sus extremos están cubiertos de dos cueros respectivamente, sujetos entre sí por sogas o cuero crudo en forma de red.

Tambor

Llamador



Es un instrumento cónico ahuecado, de un solo parche utilizado para llevar el contra pulso en los diferentes aires o tonadas más tradicionales de la región. Por lo general este tambor es de 45cm de largo por unos 25cm de diámetro superior y 10cm de diámetro inferior semejándose este tambor a una caja vallenata.



Caja



Es un instrumento relativamente nuevo en el baile La Tuna, para una mejor percusión. Es un instrumento fabricado en diferentes materiales. Una de las tapas es colocada con material radiográfico, el cilindro es en madera o metal y sujetado con un anillo en hierro.



Fuente: autoría propia, basada en consultas con miembros de la tuna.

4.1.4 Vestuario

4.1.4.1 Vestuario de la mujer

El vestido de la mujer es bastante colorido, largo, amplio, de blusa manga larga hasta debajo del codo, se adornan con flores de acuerdo a los colores. Cuando el evento es religioso el vestido es blanco; si es fúnebre, por ejemplo, en el entierro de una persona del grupo o de una persona que era entusiasta a la tuna y que se consideraba parte del grupo, se hace con un vestido morado con blanco.

Figura 2 Vestuario utilizado para los funerales



Descripción: este tipo de vestuario es utilizado las tuneras en rituales funerarios para despedir a los seres queridos. Es un vestido enterizo con dos colores, morado y blanco. Asimismo, tiene unas franjas que resaltan en los colores mencionados.

Figura 3 Vestuario La Tuna para Eventos culturales



Fuente: maestras ancestrales.

Descripción: el vestido es utilizado para eventos culturales en diferentes escenarios del municipio de San José de Uré. Consta de varios colores en los que se aprecian el verde, naranja, morado, amarillo, azul y fucsia. Colores llamativos que simbolizan la alegría, la libertad y arraigo a una cultura que se fortalece con la libertad de sus antepasados.

4.1.4.2 Vestuario del hombre

Figura 4 Vestuarios representativos de los tuneros



Fuente: tuneros del municipio de San José de Uré

El vestuario de los hombres tuneros es menos colorido que el que usan las mujeres; solo tiene dos colores: pantalón blanco y camisa de color blanco. Otras versiones utilizan pantalones de color blanco y camisa fucsia, sombrero y abarcas tres puntá.

4.1.5 Los verseros

Son 4 ó 5 y se ubican detrás de los tamboreros y las coristas, que animan el coro con sus voces y palmas al lado de estos formando un gran círculo. Los verseros escogen un tema que generalmente se relaciona con vivencias o acontecimientos y hechos que son realmente trascendentales a los que llaman “líneas”, dentro de las cual debe rimar cada verso.

4.1.6 Los versos

Los versos son componentes fundamentales en la Tuna. Están en la memoria de las maestras y de vez en cuando salen de manera espontánea refiriéndose a alguna situación del momento, en forma de reproche o elogio. Para versear las maestras se turnan, mientras en el coro responden todas. Las maestras que versean principalmente son Ana Eloísa, Otilia, Ana Judith, Sonia y Carmen.

Verseando las maestras saludan en ocasiones a la gente. En el contexto de la celebración el verso tiene un propósito definido: “mandarse puya” como lo cuenta la maestra Ana Judith que se verseaba en los tiempos de su mamá. Mediante la puya los versos pueden cumplir un papel persuasivo a su vez, como es el caso relatado por Posso, (2001:85) Un cuento sobre una mujer de Quibdó, Chocó, que se dedicaba a la “glosa paseada”, es decir, a echar versos y la gente la alquilaba para “glosiar” a alguien más. He aquí un fragmento de la glosa que la Nana elabora contra una mujer que le ha robado la familia a otra:

“Vean vé, mi gente, la que gusta el hombre ajeno vive en la casa del balcón verde, llama Zunilda, se apellida Córdoba, tiene dos hijos a los que debía respetá y está demasiado vieja

*para andar en esas calenturas. Zunilda Córdoba, coge juicio,
deja esa arrechera tardía, dedícate a tu casa, a tus hijos”.*
(2001:85)

Esta glosa tiene la intención de avergonzar a la acusada de manera que desista de su conducta reprochable. El verso se usa con la intención de avergonzar y persuadir, tiene un enorme potencial para ser visto como estrategia de resistencia Scoot, (2000:192). Teniendo en cuenta que se enmarca en un contexto en el que se permite el hecho de echar la puya, sin más represalia que la propuesta verseada.

Las maestras están acompañadas por un par de percusionistas. Suenan las palmas, el canto ancestral, y entra el tambor. He aquí algunos de los versos más tradicionales:

El pajarillo triste

Pajarillo triste que está en la prisión

Pájaro jilguero que alegra el cantor.

Cuál es ese pajarillo que se asoma a mi ventana

que no me deja dormir ni el sueño de la mañana.

Ya vine ya estoy aquí y vine de mi desierto

que yo te vengo a cantar en vida y después de muerto.

A volá la pluma

A volá la pluma, volá, a volá la pluma, vola

A volá la pluma, volá, volaba la pluma verde

A volá la pluma, volá, volaba la colorá.

Ay volá la pluma a volá

Volaba la pluma verde

Ay volá la pluma a volá.

Ay ombeeeeeee eh eh hh

Pluma a volá

Ay ombeeeeeee eh eh hh

Pluma a volá.

Esta gente yo no la había visto

*Ay volá la pluma a volá,
Hoy los vengo a conocer
A volá la pluma a volá
Y les muestro la cultura
A volá la pluma a volá
Y la cultura de Uré
A volá la pluma a volá.*

*Santa Catalina Ehh
Santa Catalina San Andreees cabellos
De oro bautizó su padre porque estaba moro (bis).
Con el permiso señor yo meto mi cucharada
Si yo no la saco llena la saco, la saco hasta la mitad.
Santa Catalina San Andreees cabellos
De oro bautizó su padre porque estaba moro (bis).*

4.1.7 La gestualidad y expresión corporal

De la misma forma, la gestualidad es una parte muy importante del baile, pues marca la pauta sobre la manera en que se debe realizar, ya que entre los bailes canta'o hay muchos que tienen una teatralidad propia y son estos lo que más llaman la atención. Canciones como "La langosta", "El cangrejo", "La tortuga", "El sapo", donde se representa el comportamiento de los animales. Por ejemplo, en "La tortuga" la mujer con movimientos circulares de cadera, debe representar a la tortuga poniendo 12 huevos, mientras el hombre debe hacer el gesto de recibirlos en la mano.

En otros bailes como "ponele, ponele", sale una persona con una ramita. En "volá la pluma volá" la pareja mueve los brazos, semejando el vuelo de una pluma. En "Sancocho de pescao" se usan las manos para "revolver el sancocho", en el coro de "La langosta", mediante movimientos de manos, brazos y caderas: Así las maestras representan las canciones.

*"Mana Merce usted pa` onde va, mana Mercé pa` onde va
Se va para Yarumal, ay se va comiendo la langosta
La langosta va bailando, ay se va bailando la langosta"*

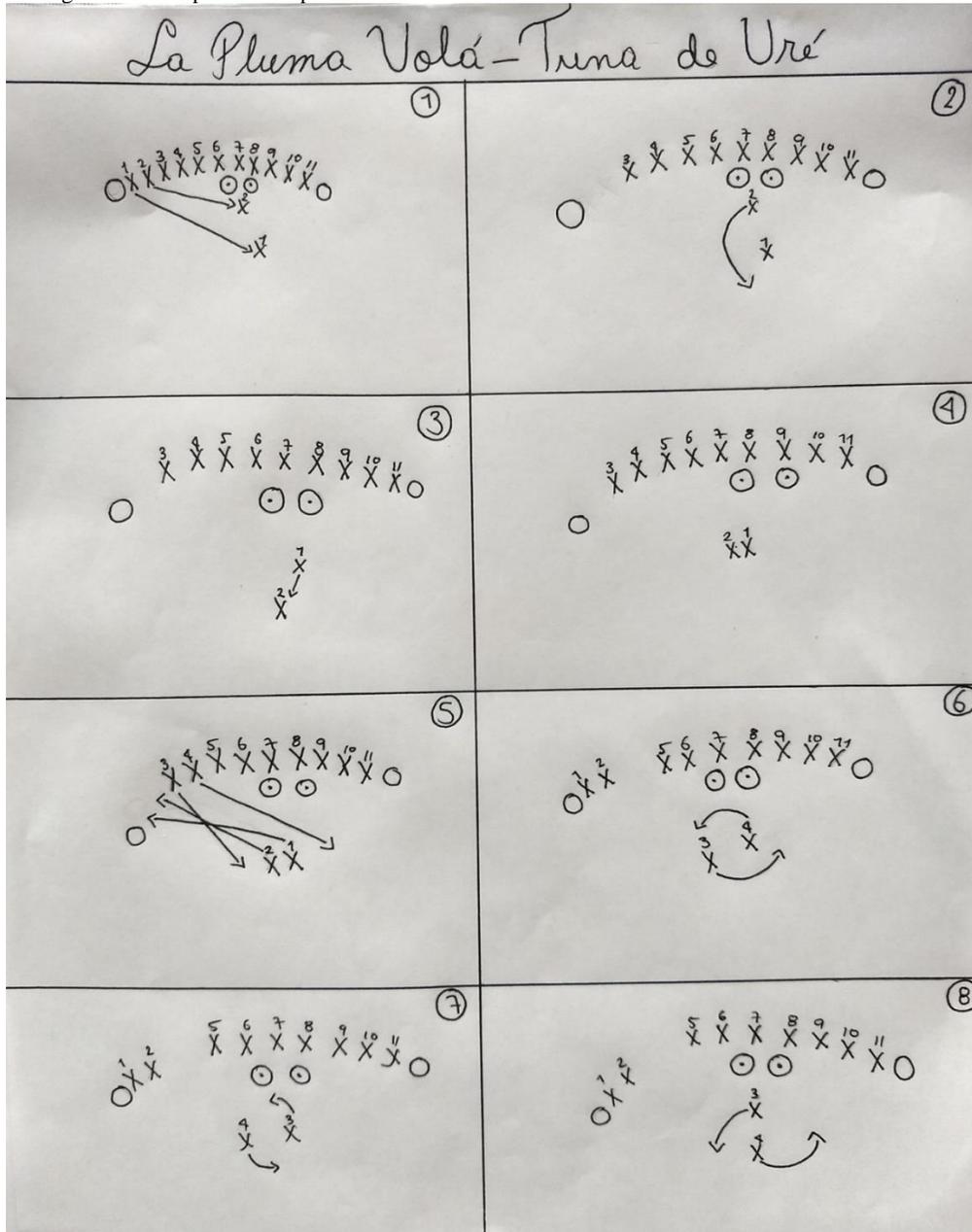
Por otra parte, cada una de las mujeres tiene una manera particular de bailar, con un estilo propio. Así la seño Catalina, por ejemplo, al salir a bailar lo hace con pasitos cortos mientras mueve los brazos hacia adentro y hacia fuera, describiendo pequeños círculos al desplazarse. La seño Ana Santiago por su parte tiene un movimiento corporal hacia delante y hacia atrás, las manos en la cintura, mirando a la cara de su parejo con la cabeza siempre en alto, como la maestra Gina que también tiene una actitud altiva.

La seño Eneida recrea el baile con las manos en la cintura y pasitos saltados, la maestra Carmen es encantadora con su gestualidad, las maestras se burlan diciendo que quiere bailar el "sapo", un baile antiguo que recrea el comportamiento de este animal y que para las maestras es trabajoso pues tiene muchas "morisquetas", pues el sapo está como enfermo

según ellas.

4.2 Descripción de la planimetría

Figura 5 Descripción de la planimetría



Fuente: Autoría Propia. 2019

Primer momento: suenan los tambores, las maestras ancestrales se ubican en un semicírculo a un lado de los tuneros y suenan las palmas para dar un sentir de la presencia de las mujeres. Segundo momento: entra un de los hombres y se acerca a los tambores en reverencia para ser aceptado y luego se dirige a la mujer con la que dese bailar La Tuna. Si es aceptado, inmediatamente se ubican en el centro para demostrar cada movimiento. Los movimientos son circulares y en forma de paseo. La mujer hace gesticulaciones y utiliza las manos para sostener la pollera mientras se pasea al convite del hombre. El hombre por el contrario debe provocar el entusiasmo en la mujer. Mientras tanto las demás tuneras aplauden.

La pareja permanece entonces en el centro unos minutos hasta que otra entre a ocupar su lugar, con la intención de que nunca quede el espacio solo, ni dejar de bailar. Aclarando que solo debe permanecer una pareja ejecutando el baile, el tiempo en general del tema que se esté interpretando varía según la resistencia del tamborero y la motivación que se experimente entre los músicos y verseadores.

De esta manera van pasando las siguientes parejas, repitiendo el acto tantas veces como sea posible. El baile dura hasta que se escucha la palabra “bollo”. Lo que significa que cada demostración puede tardar entre 5 y 8 minutos.

4.3 Las maestras portadoras del acervo cultural

El grupo La Tuna de San José de Uré está conformado por maestras ilustres que alegran nuestras calles con el folclor; son 13 mujeres que recuerdan los cantos y bailes tradicionales de Uré, ellas son:

1. Ana Santiago Clímaco Guerrero, de 76 años. Además la Tuna se dedica a su casa y a la parcela cuando tiempo.
2. Vita María Otero Santos, de 90 años. Hace 40 años se convirtió a la religión evangélica.
3. Ana Judith Gómez Trespalacio, de 62 años. Se dedica a barequear y a hacer panelitas, es hija de una reconocida partera y cantadora, doña Sixta Tulia Gómez.
4. Eneida Roche Sabino, de 71 años. Se dedica a oficios domésticos, solía barequear y cultivar la tierra.
5. Gina Jiménez Jacobo, de 77 años. Se dedica a la preparación de bollos y arepas de chócolo y atiende su parcela.
6. María Otilia Roche, de 77 años. Se ha dedicado al trabajo doméstico, planchar y lavar ajeno, preparación de dulces bollos, galletas, pasabocas. Todavía sale a barequear y visita su parcela.
7. Catalina Roche Sabino, de 69 años. Se dedica a lavar ajeno, limpia arroz, maíz, yuca. “Soy de hacha y machete” dice. Sale a barequear. Es hermana de Otilia y Eneida.
8. Ana Eloísa Sabino, 69 años. Se dedica al barequeo y preparación de dulces (quequi).
9. María Etenilda Gómez Vides, de 68 años. Conocida como Tércida, se dedica al barequeo. Etenilda es hermana de Ana Judith.

10. Margarita Sofía Marcelo Sabino, 74 años. Conocida como Sonia, antes se dedicaba a cocinar y trabajar en la mina. Sonia es prima de las hermanas Roche.
11. Carmen Roche Santos Sabino, de 85 años. Se dedica a la preparación de enyucados y cafongos. Además, salía a barequear. Carmen es sobrina de la señora Vita.
12. Filomena Otero Ochoa, de 70 años. Se dedicaba a lavar ajeno, solía barequear hasta que nació su hijo.
13. Clara Helena Márquez Sotelo, de 61 años. Se dedica a barequear. Prepara dulces en Semana Santa.

Algunas Maestras y Maestros no se encuentran presentes, aunque son recordados espiritualmente y se les hace un reconocimiento. Ellos fueron:

Maestras:

- Benita Calle
- Rosaura Zabaleta
- Evarista Zabaleta
- Jerónima Roche
- Agripina Villorina
- Gumercinola Trespalacio
- Alejandrina Potro
- Juana Villa
- Mercedes Otero
- Isidra Vides
- Justa Rosa Villorina
- Juana Vides (Maestras)
- Catalina Villa Nueva (Maestras)
- Bárbara Misa
- Eloísa Calle
- Rosalba Solís
- Flori María Otero
- Marisela Sánchez
- Trinidad Sabino
- Cleotilde Calle
- Ana Dilia Pratho
- Juliana Gil Calle
- Ariberta Calle

Maestros

- Inocencio Díaz
- José Dolores Duran
- Cristin de los Reyes
- Alfonso Trespalacio
- Raúl Castro (Tamborero)
- Placido Zabaleta (Tamborero)
- Eladio Clímaco (Tamborero)

Las siguientes mujeres dejaron huella en la historia de esta comunidad y aun comparten su legado. Estas mujeres tienen el gran deseo de ser continuadoras de una comunidad y de una sociedad. Hoy más que nunca sienten la exigencia y el reto de ser verdaderamente las protagonistas, educadoras, formadoras, compañeras, forjadoras del futuro como ellas lo han venido realizando en la comunidad.

- Ana Judith
 - Inés Zabaleta
 - Carmen Rosa
 - Celinela Calle
 - Luz María Otero
 - Isidra Duran
 - Guillermina Solís
 - Margarita Jacobo
 - Sixta Gómez
 - Eneida Sabino
 - Otilia Sabino
 - Candelaria Santos
 - Vita Otero
 - Sofía Duran
 - Ana Santiaga Clímaco
 - Ester Sánchez
 - Margarita Sabino
- Hombres:
- Placido Zabaleta
 - Antonio Ibáñez
 - Clodomiro Sotelo (Verseador)
 - Libardo Sacramento (Verseador)
 - José de la O' Blanquiset (Tamborero)

5. Conclusiones

Queda claro que la cultura es algo que identifica a los pueblos y más cuando esta es parte de los orígenes del mismo. Tal como sucede con el municipio de San José de Uré, donde priman costumbres y tradiciones ancestrales que han perdurado desde los inicios de los palenqueros como comunidad libre y poseedora de derechos. Por ello, tras el estudio realizado en torno al baile La Tuna destacan algunas conclusiones que es importante considerar.

La utilización de los diferentes instrumentos de indagación permitió describir los elementos, hechos y vivencias que permiten la caracterización del baile La Tuna a través de sus expresiones danzarias, además destacar los aportes que las maestras ancestrales le han hecho al municipio en materia cultural.

En la actualidad existe un grupo muy reducido de maestras ancestrales, encargados de salvaguardar la cultura y tradición del baile La Tuna, lo que hace necesario que se busquen estrategias inclusivas para que puedan transmitir su legado a las nuevas generaciones y de este modo continuar hasta la posteridad. Son las maestras quienes han dedicado su vida, tiempo y habilidades artísticas, orales y rítmicas para enseñar a otros lo que sus antepasados le han dejado como herencia cultural, étnica y palenquera.

En efecto, las maestras ancestrales se desempeñan como trasmisoras de saberes antiguos, saberes que hablan de la forma como se vivía antes y lo que se decía. Estas mujeres se visten de maestras y al tiempo son mineras, cocineras, etc., Muchas se identificaban como uresanas por el hecho de haber nacido, haber sido criadas y haber permanecido en Uré; solo unas pocas se reconocían como afrocolombianas y aceptaban su pasado palenquero. La Tuna como baile, aparte de tener un valor representativo para el pueblo uresano en lo cultural, presenta unos aspectos característicos que lo diferencian de cualquier otro baile cantado, a pesar de tener unos puntos de encuentros rítmicos como el bullerengue. Lo que supone que como baile autóctono exige una coordinación entre lo musical, instrumental y gesticulación de las parejas tuneras. La Tuna demanda sutileza, respeto, reverencia y una simetría en cada movimiento que lo hacen única.

Sin embargo, es importante que se reconozca de la misma manera la riqueza oral de los cantos, versos y tonadas con las que es acompañado cada baile. Lo que representan de la historia, vivencias, experiencias y libertades logradas por los antepasados afroarenses mucho después de estar dentro de la esclavitud. Quedado más que claro que las letras y emociones que genera cada tonada es la muestra que existe un pueblo que sobrevivió a la esclavitud, que se asentó a las riberas del río y que pudo sanar las heridas del pasado en un baile denominado La Tuna; símbolo y legado ancestral de todo un municipio.

Lo importante no es que estos versos sean antiguos, sino que aun permanezcan, pues se revela que aun funcionan para llevar mensajes, ya sean sátiras que se le mandan a otra persona o relatos de cotidianidad que recuerdan lugares, cosas o personas que ya no están. Un ejercicio importante hacia el futuro es el análisis de los versos La Tuna, ya que estos son valiosas fuentes de memoria colectiva.

En suma, la identidad y la memoria cultural La Tuna, hacen que los valores del mismo sobrevivan a los diferentes cambios que trae la globalización y la incursión de nuevos géneros y tendencias musicales. Tal vez a futuro si no se toman las medidas estratégicas necesarias puede haber una ruptura cultural entre el pasado y el futuro de las comunidades palenqueras. La Tuna no solo debe ser valorada por las maestras ancestrales, ni por los tuneros; también debe ser un compromiso de todos porque representa un valor inmaterial

que debe ser reconocido, reconstruido, preservado y proyectado al mundo entero de ser necesario.

Recomendaciones

La memoria nos debe arraigar a nuestra tierra; nos debe invitar a defenderla, a no dejarnos arrebatados creencias, costumbres, pensamientos, tradiciones, aquello que nos identifica y que al mismo tiempo nos diferencia de otros pueblos; en todo pueblo se tienen costumbres y tradiciones que se dan a conocer a sus habitantes de diferentes formas. En este caso concreto es el pueblo uresano de la región del Caribe que refleja en la danza y el baile su identidad, porque plasma el encuentro de una cultura que se enriquece con la tradición, hábitos y prácticas culturales que se han dado a través de generaciones, para habitar en la memoria y vidas de los habitantes del palenque San José de Uré.

La Tuna Uresana hace parte de la memoria de sus habitantes, la cual se construye del pasado, de los sucesos indelebles, imborrables, pero va más allá de las huellas: construye recuerdos tanto de una memoria individual como familiar, social y colectiva, permitiendo dar identidad a todo un pueblo, cargado de colorido, historias, música, baile, versos de lo autóctono que lo engrandece.

Mantener viva una tradición que está latente en las vidas, costumbres y tradiciones de un pueblo, se hace mostrando inicialmente la Tuna, con su baile contagioso y sus versos pícaros, para que las nuevas generaciones la vean, con ojos de amor, para que así la sientan propia. La identidad de un pueblo se conserva en su memoria, por ello, la memoria del pueblo Uresano no se debe perder, y para que esto no suceda, se ha de enseñar en las escuelas, colegios y espacios culturales; se debe hacer enseñando a bailar y cantar, pero al tiempo se deben crear conversatorios alrededor la Tuna, contando historias y sus orígenes: importante realizar registro fílmicos, fotográficos y escritos.

Referencias

- Arrocha , J. (1989). De sol a sol. Génesis, transformación y presencia de los negros en Colombia. Bogotá: Carlos Valencia.
- Camargo , M. (2016). *Bailes Cantaos* . Obtenido de Educaribe Digital: <http://educaribedigital.wixsite.com/educaribedigital/bailese-cantaos>
- Daza, S., & Muñoz, E. (2008). La memoria del agua: Bailes Cantaos navegan por la Magdalena. *Universidad de la Paz*, 1-84. Obtenido de https://www.academia.edu/11591650/La_Memoria_del_Agua_Bailes_Cantaos_Navegan_Por_la_Magdalena
- Del Valle, P. (14 de junio de 2012). *Tambora del Bajo Magdalena - Depresión Momposina*. Obtenido de Danza en RED: <http://www.danzaenred.com/articulo/tambora-del-bajo-magdalena-depresion-momposina#.XlBcqypKjIU>
- Demagnet, A. (1987). *Nouvelle Histoire de l'Afrique*. Francia: Duchesne [u.a], 1767.
- Erchia . (13 de agosto de 2011). *¿QUÉ ES EL CIMARRONISMO?* Obtenido de <http://erchia-cimarronismo.blogspot.com/2011/08/que-es-el-cimarronismo.html>
- Escalante , A. (1988). Influencia bantú en la cultura popular en la Costa Atlántica colombiana. *Revista Desarrollo*.
- Friendemann, N. (1987). Ma Ngombe. Guerreros y ganaderos en Palenque. Bogotá: Carlos Valencia.
- García, A., Escarbajal, A., & Escarbajal, A. (2007). *La interculturalidad desafío para la educación*. Madrid: Dykinson. Obtenido de <https://books.google.com.co/books?id=HelOz-uJnIwC&printsec=frontcover&dq=Modelos+educativos+frente+a+la+diversidad+cultural:+la+educaci%C3%B3n+intercultural&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwix8fXz-eLnAhVwkeAKHS05B2MQ6AEISDAD#v=onepage&q=Modelos%20educativos%20frente>
- Gómez, P. (2011). *Las ilusiones de la identidad*. Madrid: Cátedra : Universitat de València.
- González , F. (S.f). *Historia Del Chandé - Chandé's Historie - Chandé's History*. Obtenido de <https://lasalsadeltren.blogspot.com/p/historia-del-chande.html>
- Henández , S. R. (2014). Metodología de la Investigación. *McGRAW-HILL*, 1-634. Obtenido de <http://observatorio.epacartagena.gov.co/wp-content/uploads/2017/08/metodologia-de-la-investigacion-sexta-edicion.compressed.pdf>
- Hernandez, Fernandez, & Baptista. (2006). *Metodología de la investigación*. Mexico: McGram-hill.

- Hernández, R., & Opazo, H. (2010). Apuntes de Análisis Cualitativo en Educación. *Universidad Autónoma de Madrid*, 1-23. Recuperado el 12 de marzo de 2019, de http://www.uam.es/personal_pdi/stmaria/jmurillo/Met_Inves_Avan/Materiales/Apuntes_Cualitativo.pdf
- Hernández-Sampieri, & Mendoza. (2018). Metodología de la investigación - Las rutas cuantitativa, cualitativa y mixta. *McGraw-Hill Interamericana*.
- Londoño, R., Marchena, C., Londoño, Y., & Díaz, A. (2002). *Uré, legado cultural afrocordobés*, en *Córdoba y su folclor*. Montería: Gobernación de Córdoba.
- Luque, A. (07 de 2017). *MÁS QUE UN GÉNERO, UNA ESENCIA; CONOZCA EL CHANDÉ*. Obtenido de <http://www.gotokmusic.com/gotokdice/articulos/art-95-06juli2017-el-chande/art-95-06juli2017-el-chande.php>
- Martínez, L. (2007). La Observación y el Diario de Campo en la Definición de un Tema de Investigación. *Institución Universitaria Los Libertadores*, 73-80. Recuperado el 17 de septiembre de 2018, de <https://escuelanormalsuperiorsanroque.files.wordpress.com/2015/01/9-la-observacin-y-el-diario-de-campo-en-la-definicin-de-un-tema-de-investigacin.pdf>
- MinCultura. (2019). *Comunidades Negras, Afrocolombianas, Raizales y Palenqueras*. Obtenido de <https://www.mincultura.gov.co/areas/poblaciones/comunidades-negras-afrocolombianas-raizales-y-palenqueras/Paginas/default.aspx>
- MinInterior. (04 de septiembre de 2013). *Ministerio del Interior*. Obtenido de DEFINICIÓN DE PALENQUERO: www.mininterior.gov.co
- MIRA. (2017). Informe final MIRA. *Ministerio del Interior*, 1-15. Obtenido de https://www.humanitarianresponse.info/sites/www.humanitarianresponse.info/files/assessments/informe_final_mira_-_san_jose_de_ure_vf.pdf
- Molano, O. (2007). Identidad Cultural: Un concepto que evoluciona. *Opera*, 69-84.
- Montoya, C. (2006). Del palenque al corregimiento: relatos a ritmo de tambor en San José de Uré. *Universidad de Antioquia*, 1-120. Obtenido de <https://co.antropotesis.alterum.info/?p=3127>
- Morales, Í. (2003). Mujer negra, mirar del otro y resistencias. *Nueva Granada siglo XVIII*. 7(15), 53-68. Obtenido de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoy sociedad/article/view/7781>
- Muñoz, E. (2003). El Bullarengue: ritmo y canto a la vida. *Revista Artesanías de América*; N° 54, 49-76. Obtenido de <http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/handle/cidap/377>
- Murillo, J., & Martínez, C. (2010). Investigación Etnográfica. *Madrid:UAM*.

- Navarro, A. (21 de julio de 2014). *Palenque San José de Uré. Naturaleza, tradición y devoción*. San José de Uré. Obtenido de https://issuu.com/analuznavarro/docs/libro_ure
- Otzen, T., & Manterola, C. (2017). Técnicas de Muestreo sobre una Población a Estudio. *Int. J. Morphol.*, 35(1), 227-232. Obtenido de <https://scielo.conicyt.cl/pdf/ijmorphol/v35n1/art37.pdf>
- Palacios, E., Hurtado, O., & Benitez, M. (2010). Aprender de la memoria cultural afrocolombiana. *Sociedad y Economía*, 37-57. Obtenido de <https://www.redalyc.org/pdf/996/99618003002.pdf>
- Pérez, M. (2014). El Bullerengue la génesis de la música de la Costa Caribe colombiana. *El Artista*, 30-52. Obtenido de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=874/87432695002>
- Pickers, S. (2015). *Investigación Etnográfica*. Obtenido de La etnografía como herramienta en la investigación Cualitativa: <https://www.psymba.com/company/news/message/la-etnografia-como-herramienta-en-la-investigacion-cualitativa>
- Posso, A. (2001). Veán vé, mis nanas negras. *Estudios de literatura colombiana*, 1-15.
- Puche, R., Londoño, M., & Caro, M. (2016). La Etnoeducación en comunidades rurales: Caso Escuela San José de Uré, Córdoba, Colombia. *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, 115-138. Obtenido de https://www.researchgate.net/publication/309878017_La_Etnoeducacion_en_comunidades_rurales_Caso_Escuela_San_Jose_de_Ure_Cordoba_Colombia/citation/download
- Ruíz, A. (2011). Modelos educativos frente a la diversidad cultural: la educación intercultural. *Luna Silva*, 15-30. Obtenido de <http://www.scielo.org.co/pdf/luaz/n33/n33a03.pdf>
- SJUré. (2020). *Alcaldía Municipal de San José de Uré*. Obtenido de <http://www.sanjosedeure-cordoba.gov.co/municipio/nuestro-municipio>
- Todorov, T. (2008). Los abusos de la memoria. *Paidós*, 1-40. Obtenido de <http://marymountbogota.edu.co/documentos/Todorov-Los-abusos-de-la-memoria.pdf>
- UDEA. (2020). *"Cultura Biblioteca" en el Sistema de Bibliotecas*. Obtenido de Universidad de Antioquia: http://www.udea.edu.co/wps/portal/udea/web/generales/interna!/ut/p/z0/fY2xDoIwEI ZfxYWRtBKDODbEmBAmTQx0MUd70WppgRbj4wtIli5u99199_-Ek4JwA091BasAT1wyeNLskujNdvQ_HDMUsrilO23p3MeJRHJCP8vDAnq3racES6s8fjypGhs50H3 EiGg4H7pZmv8zE45jzWsJK4qVWlIPQpwARW99n0Hi-X4N4UbJ
- Wabgou, M., Rodríguez, J., Salgado, A., & Carabalí, J. (2015). Movimiento social Afrocolombiano, negro, raizal y palenquero: El largo camino hacia la construcción de espacios comunes y alianzas estratégicas para la incidencia política en Colombia. *Universidad Nacional de Colombia*, 1-353. Obtenido de

<https://jaimearocha.files.wordpress.com/2015/02/movimiento-social-afrocolombiano-negro-raizal-y-palenquero.pdf>

Anexos

Anexo A. Entrevista semiestructurada

Municipio Palenque de San José de Uré

Maestras ancestrales

Entrevista

Fecha:

Código:

Responsable:

Objetivo: Conocer los puntos de vista de las maestras ancestrales y tuneros sobre los diferentes aspectos culturales, étnicos, artísticos, metodológicos y trascendencia del baile la Tuna, en el municipio de San José de Uré.

Nombres: _____ Edad: _____ Tel: _____

Entrevista Semi estructurada

1. ¿Qué es la Tuna?
2. ¿Cómo se originó el baile la Tuna?
3. ¿Descripción del baile?
4. ¿Estructura Coreográfica?
5. ¿Cómo es el vestuario?
6. ¿Qué instrumentos musicales utilizan?
7. ¿Cómo se baila?
8. ¿En qué fechas conmemorativas se baila?
9. ¿Quiénes son los transmisores la Tuna?

Anexo B. Diario de campo

Tabla 2 Formato diario de campo

UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO FACULTAD DE BELLAS ARTES DIARIO DE CAMPO			
Municipio San José de Uré			
La Tuna	Fecha:	Muestra poblacional:	
Nombre del observador: Maité Guzmán Quintana		Investigador:	
Objetivo: Recolectar información relacionada con el baile La Tuna en el municipio de Palenque de San José de Uré – Córdoba.			
Categorías	Aspectos Por Observar	Realidad Captada	Reflexión
Descripción			
Apropiación de las técnicas del baile			
Conocimiento histórico			
Dominio de los instrumentos utilizados			
Grado de aceptación en las nuevas generaciones			

Fuente: autoría propia. 2019

Anexo C. Registro fotográfico



Ilustración 1 Fotografía: Maité Guzmán Lugar: San José de Uré. Año: 2019. Las Maestras en evento de Afrocolombianidad: Inés Zabaleta, Ana Judith, Carmen Rosa, Celinela Calle, Luz María Otero, Isidra Duran, Guillermina Solís, Margarita Jacobo. Colección: Compilación de experiencias desde La Tuna.



Ilustración 2 Fotografía: Maité Guzmán Lugar: San José de Uré. Año: 2019. Las Maestras en evento de Afrocolombianidad: Inés Zabaleta, Ana Judith, Carmen Rosa, Celinela Calle, Luz María Otero, Isidra Duran, Guillermina Solís, Margarita Jacobo. Colección: Observaciones sobre la enseñanza de las maestras ancestrales.



Ilustración 3 Fotografía: Maité Guzmán Lugar: San José de Uré. Año: 2019. Las Maestras en evento de Afrocolombianidad: Inés Zabaleta, Ana Judith, Carmen Rosa, Celinela Calle, Luz María Otero, Isidra Duran, Guillermina Solís, Margarita Jaco. Colección: Festividades patronales alusivas a San José.



Ilustración 4 Ilustración 3 Fotografía: Maité Guzmán Lugar: San José de Uré. Año: 2019. Las Maestras en evento de Afrocolombianidad: Arturo Sotelo, Antonio Ibáñez, Luis Manuel, Héctor Clímaco, Fabio Ibáñez. Colección: muestras representativas de la afrocolombianidad.



Ilustración 5 Fotografía: Maité Guzmán Lugar: San José de Uré. Año: 2019. Las Maestras en evento de Afrocolombianidad: Inés Zabaleta, Ana Judith, Carmen Rosa, Celinela Calle, Luz María Otero, Isidra Duran, Guillermina Solís, Margarita Jaco. Colección: Colección: muestras representativas de la afrocolombianidad.



Ilustración 6 Fotografía: Maité Guzmán Lugar: San José de Uré. Año: 2019 Las Maestras en evento de Afrocolombianidad: Inés Zabaleta, Ana Judith, Carmen Rosa, Celinela Calle, Luz María Otero, Isidra Duran, Guillermina Solís, Margarita Jaco. Colección: Colección: muestras representativas de la afrocolombianidad.