

Bailes cantaos del palenque de Uré:

estrategias para la dinamización y reactivación de la tuna de San José de Uré, Córdoba

Autores: Maria José Alviar Cerón *

Nicolás Marchena Díaz†

Iván López Martínez‡

Angie Castro Herrera§

Dayana Clímaco Ortiz**

Nelsi Chavez Otero. ††

Resumen

El proyecto surge del interés del semillero de investigación *Músicas tradicionales y cultura popular* de la Universidad de Córdoba por trabajar de la mano con las madres ancestrales de San José de Uré, Córdoba, quienes son protagonistas de un tipo de baile cantao denominado "tuna". El objetivo se centra en la consolidación de reflexiones que aportan al interés de dinamización y reactivación de su agrupación, así como en la observación de las lógicas de transmisión propias de su práctica con miras a construir una valoración que permita replicar la experiencia en entornos diversos tanto dentro como fuera de lo local.

Palabras clave

Afrocolombianidad, Bailes cantaos, Etnoeducación, Encuentro intergeneracional.

* Docente de la Universidad de Córdoba, asesora del semillero de investigación *Músicas tradicionales y cultura popular*, adscrito al Departamento de Artes.

† Estudiante de la Lic. En Educación artística de la Universidad de Córdoba, miembro del semillero de investigación *Músicas tradicionales y cultura popular*.

‡ Estudiante de la Lic. En Educación artística de la Universidad de Córdoba, miembro del semillero de investigación *Músicas tradicionales y cultura popular*.

§ Estudiante de la Lic. En Educación artística de la Universidad de Córdoba, miembro del semillero de investigación *Músicas tradicionales y cultura popular*.

** Lideresa de la agrupación Fuerza ancestral

†† Lideresa de la agrupación Fuerza ancestral

Introducción

El palenque de Uré⁷, ubicado en la región del alto San Jorge al sur del departamento de Córdoba, es la cuna de un patrimonio cultural único dentro de la afrocolombianidad. Esta comunidad de origen cimarrón se ha desarrollado durante las últimas décadas en un contexto social adverso, marcado por la discriminación racial, el abandono estatal y el conflicto armado. Pese a esta realidad contextual, San José de Uré ha resistido y prevalecido pujante en el tiempo gracias a su gobernanza propia y a la fuerza espiritual de sus tradiciones con fuertes huellas de africanía que viven presentes en sus cantos, bailes, rezos y su particular espiritualidad afrocatólica (Bravo, 2021).

El estado actual de la población uresana puede leerse de manera crítica a través de la situación de violencia que durante décadas ha vivido el sur del departamento de Córdoba. El impacto de la ocupación casi total del territorio por agentes paraestatales con poder bélico puede observarse en todos los niveles del contexto social, de allí que el municipio se encuentre en la categoría de ZOMAC y PDET. Este panorama también ha traído consigo significativas migraciones de familias y personas procedentes del bajo Cauca antioqueño, lo que ha generado un diálogo intercultural que desprecia la identidad afrocolombiana propia. Por tal razón, la causa reivindicativa de este pueblo raizal, que ha sufrido desarraigo desde su origen (Camargo, 2014), es prioritaria para la construcción de paz en nuestro departamento.

Dentro de las manifestaciones presentes en Uré se destaca la tuna de maestras ancestrales, un tipo de baile cantao que ha existido por varias generaciones, manteniendo activo un amplio repertorio de cantos y tonadas que al son de voces, coros, palmas y tambores, se constituyen en elemento esencial de la identidad afrouresana. La tuna ha sido tradicionalmente conformada por mujeres de edad avanzada que han sido denominadas desde el inicio del siglo XXI como

⁷ El nombre del municipio al que nos referimos es *San José de Uré*, reconocido jurídicamente como tal en 2007 luego de la separación de Montelíbano. A pesar de que el término "palenque" no hace parte de su nombre propio, este concepto ha sido usado por sus habitantes como estrategia de autorreconocimiento en razón de su origen cimarrón, y refleja en la actualidad un interés evidente por la defensa de su propia identidad.

maestras ancestrales (María Yovadis Londoño, comunicación personal, 15 de agosto de 2023). Ellas son matronas que poseen los saberes propios del cimarronaje como la curandería, partería, alfarería, la alquimia, los rezos, oraciones, y especialmente el canto. Estas mujeres, además de acompañar todas las festividades locales, los velorios, misas y fechas especiales que se llevan a cabo en el pueblo, también han estado vinculadas al proceso etnoeducativo que se adelanta en el único colegio oficial del recientemente creado municipio.

Hacia el año 2000 la tuna inició su actividad artística y cultural organizada, el mismo año en que se comienza a consolidar el proyecto etnoeducativo y la Cátedra de Estudios Afrocolombianos. Gracias a la gestión de la etnoeducadora María Yovadis Londoño⁸, el grupo fue contratado para el área de Educación Artística en la Institución Educativa San José de Uré, específicamente para transmitir la práctica de la tuna. Las maestras frecuentaban las aulas y los espacios culturales en el colegio, enseñando y compartiendo los diferentes aires, bailes y rondas populares de su cultura.

Gracias a la visibilidad que tuvo ese importante contacto entre las mujeres de la tuna y varias generaciones de niños y niñas, los bailes cantados contribuyeron a la construcción de la identidad y al reconocimiento de los valores afrocolombianos en la escuela, un propósito que se habían planteado los responsables de la educación en Uré, pues en aquel entonces ya la colonización externa estaba amenazando con extinguir la memoria cultural palenquera (Castro y Londoño, 2012).

⁸ Todo aquel que visita Uré y pregunta por la tuna, con seguridad le referirán con la maestra María Yovadis Londoño, distinguida investigadora y etnoeducadora afroresana, con quien tuvimos el gusto de compartir cercanamente, ella es la gestora y creadora de la cátedra de estudios afrocolombianos en Uré, es quien hace más de veinte años comenzó a dignificar a las maestras ancestrales, dándoles el merecido espacio en la escuela para enseñar la tuna y los saberes. Además, fue la primera que organizó el grupo de mujeres, logrando visibilizar la cultura afroresana como un patrimonio inmaterial único en Colombia. La maestra Yovadis siempre hace honor a su legado, recordando su propia maestra y pionera etnoeducadora del palenque de Uré, Juana Vides, conocida como “Mama Juana”, quien le enseñó el valor de educar para servir a su comunidad (Señal Colombia, 2015:8m 01s).

En el proceso de enculturación étnica, las reconocidas “maestras ancestrales”, se organizaron inicialmente bajo el nombre de AMASE (Asociación de Maestros Ancestrales Sofía Durán y Eladio Clímaco). Entre los años 2005 y 2015, la música afrouresana fue por primera vez divulgada y visibilizada por fuera del municipio, en una importante fase de la historia de la tuna. El grupo fue llevado a viajar y participar en diferentes escenarios y encuentros culturales a nivel nacional como lo fueron el Carnaval de Barranquilla, las Fiestas del mar en Santa Marta, el Festival de tambores de San Basilio de Palenque, las fiestas patronales en San Andrés Islas, entre otros eventos y festividades en varias ciudades y pueblos del país. En estos años la gestión del locutor de radio, cantador y verseador Arturo Sotelo fue importante para conseguir recursos económicos, contactos y conexiones que permitieron visibilizar y fomentar la tuna uresana.

En ese entonces, recibieron apoyos de programas del Ministerio de Cultura, la Fundación San Isidro de Cerro Matoso y otras entidades no gubernamentales con fines socioculturales. Destaca también la ayuda de la entonces alcaldesa Lourdes Acosta, a quien las maestras recuerdan con mucho agrado. No obstante, todas esas iniciativas se vieron opacadas y truncadas por la deshonestidad, la avaricia, la falta de ética y la corrupción de personas e instituciones allegadas. Empero, las maestras prefirieron rechazarlos y separarse de ellos por haberse sentido estafadas y timadas en varias ocasiones. La maestra Catalina Roche describe en sus palabras a uno de estos personajes como “un pícaro de los propios pícaros” (comunicación personal, 26 de agosto de 2023).

Después de 2015 comenzó un periodo de declive para la tuna uresana. Primero por la ya mencionada corrupción, que resultó en la mala administración de los bienes, activos y recursos que las maestras habían adquirido, lo cual debilitó su capacidad de circulación, gestión y acción pedagógica. A eso se le suma un factor muy importante: la falta de apoyo económico por parte de los gobiernos locales. Por ejemplo, una vez fueron invitadas a tocar en un evento cultural del municipio de Cauca, Antioquia, cercano a Uré, y el alcalde les dijo que las iba a llevar,

pero a última hora las dejaron, como dice la maestra Otilia Roce, “viendo un chispero”, listas y arregladas esperando en la plaza del pueblo el transporte que nunca llegó (Otilia Roche, comunicación personal, 26 de agosto de 2023).

En el panorama actual se ha notado un creciente desinterés por parte de los niños, niñas y jóvenes hacia las músicas de arraigo local, según las maestras a causa de la invasión cultural mediada por las nuevas formas de circulación de la información, las tecnologías y las comunicaciones. Más aún, es importante decir que durante las últimas décadas la cultura del dinero fácil y el temor generalizado por la ocupación de la violencia en el territorio, han resultado ser devastadores para los intereses y motivaciones de las nuevas generaciones.

El punto más álgido llegó con la pandemia COVID-19, cuando el grupo de maestras, que en su mayoría son mujeres de la tercera edad, se vio reducido en por el fallecimiento de sabedoras con jerarquía y posteriormente quedó impedido para enseñar, participar y cantar en los espacios culturales, educativos y comunitarios. En este escenario y con una preocupación general manifiesta, Nelsi Chávez y Dayana Clímaco, jóvenes e hijas herederas de cantadoras y tamboleros, tomaron el liderazgo del grupo. Ellas decidieron renombrar la tuna bajo el nombre de *Fuerza ancestral*, con el fin de inspirar esfuerzos que permitieran, por un lado reavivar el grupo de bailes cantaos, y también consolidar un nuevo proceso comunitario etnoeducativo que cultivara las músicas ancestrales, para que así los bailes cantaos retomen su importante participación en el desarrollo de una cultura de paz y un tejido social justo para el pueblo uresano.

Por eso, en el momento histórico particular que vivimos, en el que como país nos hemos comprometido con el interés de comprender lo sucedido a lo largo de la construcción nacional, recordar y actuar para construir el futuro, la apuesta en esta ocasión se ha centrado en la posibilidad de proponer la creación de espacios seguros para compartir, dialogar, transmitir y reconstruir las formas de concebir esta práctica musical afrocolombiana, en un proceso que no

ha sido posible llevar en la Institución educativa del municipio, y al mismo tiempo de generar diálogos con la academia encarnada en la Universidad de Córdoba, para generar desde allí espacios de valoración a estos saberes.

Al respecto, debemos recordar que en Colombia durante los últimos años se ha discutido ampliamente el lugar de la música, y en general de las artes, en la transformación social y particularmente en el restablecimiento de lazos comunitarios fuertemente debilitados por la violencia. En este sentido, la música y la educación musical, en particular, han jugado papeles fundamentales en el ideal de la transformación por representar un potencial fuertemente atado a la emocionalidad, que es capaz de vincular, además, una dimensión territorial de la cultura. Sin embargo, a través de reflexiones recientes se ha hecho claro también que la música, o incluso las músicas tradicionales en sí mismas, no constituyen una práctica inherentemente útil para la reconstrucción de tejidos sociales sino que las acciones que se puedan emprender a partir de ellas dependen de las formas en las que se trabajan en cada uno de los contextos y de las valoraciones que la misma comunidad hace de ellas (Ochoa, 2003; Rojas, 2019).

En ese sentido, es importante resaltar que el desarrollo de las reflexiones mostradas en este artículo parte de reconocer la situacionalidad de una problemática que es referida por las propias maestras ancestrales, y propone trabajar en conjunto para reflexionar sobre las estrategias para resolverla. De este modo, el proyecto problematiza la relación entre su práctica musical -entendida como un proceso con implicaciones estéticas, éticas y políticas- y una serie de necesidades derivadas del contexto sociohistórico que define al palenque de Uré como un territorio en posconflicto.

Es por ello que el núcleo del problema se encuentra en la intención de fortalecer y revitalizar la agrupación musical *Fuerza ancestral* y parte de preguntarnos cuáles son las estrategias

apropiadas para dar inicio a un proceso de reactivación y dinamización de la agrupación en el marco del momento histórico nacional y el contexto territorial de San José de Uré, Córdoba.

El proyecto de investigación se inscribió en una metodología cualitativa desde un enfoque fenomenológico de mirada constructivista que hace dialogar la Investigación acción participativa con la Etnografía, como propuestas metodológicas. De un lado, dado que se propuso incidir en la construcción y el establecimiento de estrategias para la transmisión y valoración de una práctica musical de arraigo local, se inscribió en la Investigación acción participativa (Fals Borda, 1985) en tanto que trabajó con las madres ancestrales en el acompañamiento y trabajo colectivo hacia el reconocimiento de las propias prioridades y la autodeterminación en los procesos de transmisión. Al mismo tiempo, se propuso la comprensión de las formas de concebir la música como cultura por parte de personas concretas en un contexto micro, tomando como base la Etnografía (Guber, 2011)

Por su parte, como método, el proyecto se basó en la utilización de estrategias como la construcción de talleres de interacción enfocados a la transmisión de la práctica musical. Asimismo, usó herramientas como la observación participante, los grupos focales, las entrevistas semiestructuradas, y el análisis de fuentes documentales. Así pues, el trabajo de campo para este proyecto se llevó a cabo entre los meses de julio y noviembre del 2023 en San José de Uré, y se desarrolló en tres etapas: la primera, de acercamiento de los miembros del semillero de investigación de la Universidad de Córdoba con las integrantes del grupo *Fuerza ancestral*; la segunda, de desarrollo de un taller de transmisión musical propuesto por las propias maestras ancestrales; y la tercera de evaluación de la investigación y socialización de resultados y reflexiones.

El inicio: Llegando a Uré

En el primer encuentro de los miembros del semillero de investigación con la agrupación *Fuerza ancestral*, iniciamos la conversación quienes escribimos este artículo: Nicolás, Angie,

Iván y María José, de la Universidad de Córdoba, y Nelsi y Dayana, líderes de la agrupación, quienes además son las más jóvenes. Ellas pertenecen a una nueva generación que por instinto y pasión vieron la necesidad de tomar las riendas del proceso que llevaba la tuna uresana, como es popularmente conocido el grupo, que desde inicios del siglo XXI comenzó su actividad cultural y artística organizada.

A través de la conversación, comenzamos a reconstruir un hilo histórico importante, que primero expresó un profundo entendimiento de la problemática global y sus múltiples aristas. También reconocimos los ya mencionados aspectos y factores fundamentales que desencadenaron la situación actual del grupo, que dicho por las ellas mismas, es la justificación esencial que inspira a realizar este proyecto, el cual pretende primordialmente que sean ellas, las maestras, quienes se empoderen de las acciones y en conjunto encuentren las posibles soluciones y estrategias que a corto y mediano plazo puedan avivar y fortalecer la música tradicional de la tuna del palenque de Uré.

Este diagnóstico inicial es el reflejo de una problemática más generalizada, una lucha que lleva varias décadas y que se encarna en los esfuerzos por la preservación, el reconocimiento, la divulgación y la protección de la memoria cultural del pueblo afrouresano. Esta misión organizada tomó fuerza a finales de los años 90 y a inicios del nuevo milenio, donde amparados por la ley 70 de 1993 y el decreto 804 de 1995, se consolidó jurídicamente la juntanza afrocolombiana y se dió inicio a la Cátedra de Estudios Afrocolombianos en la Institución educativa San José de Uré. Ésta ha sido la mayor esperanza para transmitir, preservar y reconocer la cultura ancestral de los uresanos. Sin embargo, la confluencia de varias situaciones ha hecho que en la actualidad su implementación se haya visto disminuida. Sobre este asunto volveremos más adelante.

Luego de la primera reflexión con las lideresas del grupo, pudimos reunirnos con todas las protagonistas de esta investigación. Inmediatamente su presencia y su energía nos abrazó. Las

maestras ancestrales son mujeres mágicas, únicas, resilientes y , llenas de una sabiduría que se siente y se vive al interactuar y conversar con ellas. Empezando por la señora Otilia Roche, la mayor de todas, tiene 91 años y un espíritu de alegría, juego y risa contagiosa que refleja la vitalidad de su niña interior. Luego están sus dos hermanas menores, la señora Catalina y la señora Eneida, cada una con su don especial para cantar, bailar y rezar.

También está la señora Ana Eloisa Sabino, también conocida como *Eloa*, quien tiene cierta jerarquía dentro del grupo por ser actualmente la verseadora más hábil y cuya memoria prodigiosa recuerda un sinnúmero de *aires* o canciones uresanas. Después está la señora Georgina Jacobo, conocida como *Gina*, campesina parcelera que por su mirada seria y carácter fuerte pareciera estar malhumorada, pero apenas suena el tambor es la primera que comienza a bailar y a levantar las manos para animar a todas y todos los demás.

Ni que hablar de las *rabolargueras* (Rabolargo es el nombre de un barrio popular justo a orillas de la quebrada), la señora Filomena Otero, madre de Nelsi, de pocas palabras, con una mirada sabia y siempre atenta para responder el coro. La señora Pigmenia Santos, orgullosa de sus raíces cimarronas. La señora Térsida, cuyo nombre de pila es María Etemilda Vides, que baila como un trompo pero que no participa en el canto debido a su discapacidad auditiva. Finalmente está su hermana Ana Judith, la más joven de las mayores, de 67 años, un poco reservada, dulce y tranquila, con su potente y poderosa voz.

A pesar del espíritu recio que aún poseen las maestras, el cual les da vitalidad para moverse por la tuna, es muy evidente que la mayoría de ellas ya se encuentran considerablemente agotadas. Sus voces y movimientos han perdido vigor y perrenque. Naturalmente la vejez y la enfermedad les ha tocado la puerta, empero, ellas manifiestan que eso mismo es lo que las motiva a alzar sus voces y *batir sus caderas*, o como dice la maestra Catalina: “si uno está achonchao, y más achonchao que está uno, lo coge la enfermedad, la vejez, todo eso, ¡uno tiene es que movese!” (Catalina Roche, comunicación personal, 26 de agosto de 2023).

Adicionalmente, en la última década cuatro maestras importantes han fallecido y otras dos se encuentran inactivas por cuestiones de salud. He aquí una razón imperativa que abre la posibilidad de incorporar nuevas mujeres al grupo, maestras en potencia de una generación menor que creció escuchando la tuna.

Mientras escuchábamos de manera directa las voces de las maestras, pudimos profundizar en la problemática y de esa manera reconocer otros aspectos importantes a considerar. En primer lugar, la falta de actividad artística y cultural del grupo, lo que ha silenciado sus voces y el retumbar del tambor dentro y fuera del municipio. La maestra Ana Judith Gómez, por ejemplo, se queja por el abandono y la falta de apoyo gubernamental, nos cuenta en sus palabras que “desde hace varios años más nunca nos han llamado a una tarima, nunca hay plata, nunca hay un bus que nos transporte” (Judith Gómez, comunicación personal, 27 de agosto de 2023).

Después está la apatía y el creciente desinterés de las niñas, los niños y jóvenes por la música de tuna. Los denominados *millennials* prefieren las músicas comerciales de la cultura globalizada en desmedro por sus raíces sonoras. Al respecto se refieren las maestras con expresiones como “los niños de hoy en día no quieren actuar de la manera en que nosotras actuamos, les da pena bailar y expresar sus raíces, pero para bailar champeta y *reggaetón* sí se les ve animados” (Judith Gómez, comunicación personal, 27 de agosto de 2023); o también “a ellos les gusta es ese baile maluco que parece que estuvieran en la cama” (Otilia Roche, comunicación personal, 26 de agosto de 2023). Como parte de la economía local y herencia de la bonanza económica por la presencia de los grupos armados durante décadas anteriores, en Uré actualmente funcionan alrededor de cinco discotecas o cantinas cercanas a la quebrada, que ponen un estrepitoso *pick-up* de música *crossover* y venden bebidas alcohólicas día y noche los siete días de la semana.

Tan pronto atendimos las necesidades primordiales del grupo *Fuerza ancestral* en el primer encuentro con todas las maestras, nos propusimos la tarea de reconstruir conjuntamente la

historia del baile cantao en Uré, desde su origen cimarrón más primitivo, pasando por su desarrollo como manifestación popular, hasta su reciente fase de tuna organizada. Para ello dispusimos de varios recorridos por el casco urbano de San José de Uré en los que pudimos ubicarnos y trazar mentalmente una cartografía social de los lugares importantes para la investigación. Por un lado, las casas donde viven las maestras y demás personas protagonistas del proyecto; por el otro, los lugares de importancia para su quehacer cultural, educativo y su práctica musical. Destacamos el cementerio, la iglesia, los barrios *Rabolargo*, *Pueblo Nuevo* y *El centro*, la sede del Consejo Comunitario comunitario raizal, el kiosko *Los Gaviones* y el puesto de la señora Zoila -los dos últimos a orillas de la quebrada. Estos lugares fueron esenciales para comprender y reconstruir la memoria, así como para develar el estado actual de la tuna.

La tuna en el palenque de Uré

La Tuna uresana como baile cantao y manifestación de origen africano propia de este palenque se ha transmitido por tradición oral puesto que yuxtapone intrínsecamente la palabra, el tambor y el canto, que en las culturas africanas y afroamericanas, como diría Amadou Hampté Ba, “son parte de la vida misma” (1982: 185). Por eso en Uré, desde que data su formación como palenque en 1598, existe una necesidad de percutir, cantar y bailar. En su primera etapa como palenque oculto y aislado, se dice que la tuna se originó en los cantos de laboreo. Cuando trabajaban en las minas y realizaban actividades como el barequeo y la siembra, la voz les servía como aliento y fuerza de trabajo. En ese entonces, también se suele asociar la música de tuna con las ceremonias y prácticas espirituales.

A finales del siglo XIX, cuando la Iglesia y el Estado llegaron a hacer mayor presencia en San José de Uré, ocurrió una migración de comerciantes y terratenientes de procedencia antioqueña y sabanera. Este nuevo panorama trajo consigo el sistema de transporte fluvial de los bogas. Estos legendarios y fuertes anfibios afrodescendientes serían influyentes en el desarrollo del

baile cantao. Muchos de los bogas que llegaron al palenque se quedaron a vivir allí y se cruzaron con la ya existente población de cimarrones. El antropólogo César Montoya ha descrito esta influencia manifiesta de los bogas:

Los tamboleros además de dinamizar la tradición proponían nuevas formas de cambio, bien desde su imaginación o percibiendo todo aquello que ocurría a diario en su comunidad y fuera de esta. Ellos también eran bogas y viajeros, y todo aquello que observaban en otros lugares o que llegaba de alguna manera a Uré era incorporado a la música, lo cual redundaba en su enriquecimiento y su consecuente supervivencia (Montoya, 2009: 294).

Por eso nos fue interesante encontrar en la tradición de canciones uresanas, la existencia de letras populares de otras regiones del Caribe. Canciones como *Carambantua enguayabá*, *Me robaste el sueño*, *La cama berrochona*, *Tres golpes*, *Camisola*, *Yo vide el tigre*, tienen la misma respuesta coral pero varían notoriamente en el motivo melódico y la composición de los versos. Ya para el siglo XX y siendo una población afrodescendiente que a lo largo de su historia ha sido marginalizada, estigmatizada, aislada y olvidada, en Uré surgió la necesidad de desarrollar una gobernanza propia y una autonomía para sobrevivir en comunidad. Ahí la televisión, la radio y los equipos de sonido eran exóticos lujos que hasta el último cuarto del siglo sólo podían tener los terratenientes de la zona, de allí que la música de tuna fuera por mucho tiempo la expresión musical de la cotidianidad, el sentir y el vivir de los afrouresanos.

Sabemos por testimonios de las maestras y maestros que hasta bien entrado el siglo XX, la tuna estaba presente tanto en las fiestas patronales y celebraciones sacras del calendario litúrgico católico, como también en todas las celebraciones seculares y populares de la gente. Se cantaba en los bautismos, los entierros, cumpleaños, serenatas y especialmente en tiempo de navidad.

Dayana Clímaco, nieta de Eladio Clímaco y Sofía Durán, influyentes tambolero y cantadora de la tuna, recuerda cuando todos los 24 de diciembre la fiesta se armaba y el tambor comenzaba a retumbar desde las 8 de la noche hasta las 3 de la tarde del día siguiente. Entre más tiempo estuvieran cantando, verseando y bailando, el sonido se ponía más bueno o como se dice en

Uré, se “cuajaba” más la tuna (Dayana Clímaco, comunicación personal, 16 de septiembre de 2023).

En la historia más reciente de la tuna, las maestras recuerdan con nostalgia a las generaciones de sus madres, padres, abuelos y abuelas, los que ellas escuchaban y observaban cuando eran apenas unas niñas. Cuentan que cuando comenzaban las fiestas para el siete y ocho de diciembre, el ronco alarido del tambor las despertaba en la noche. Los adultos estaban en su fiesta y los menores no eran bienvenidos. La tuna era entonces la música para parrandear, bailar, coquetear y embriagarse de chicha hasta el amanecer. La señora Otilia Roche recuerda cómo se escapaba entre los patios y se acercaba donde estaba la bulla, fascinada por aprender y escuchar los versos en la piquería, y observando desde la distancia y con la precaución de no ser descubierta (Otilia Roche, comunicación personal, 26 de agosto de 2023).

Las maestras crecieron escuchando las majestuosas voces de sus ancestros y observando cómo sus madres y abuelas bailaban al son del tambor. Por eso para ellas la tuna es un asunto de sangre y un legado que no pueden dejar perder⁹, para honrar a sus maestras, compañeras y tuneras que ya partieron, como María Vita Otero “Mama Vita”, Clara Elena Sotelo, Ana Santiago Clímaco, Sixta Gómez, Carmen Rosa Santos, Sonia Margarita Sabino, entre otras grandes de la tradición. Todo ese linaje de ancestras que protagonizaron la cultura en Uré son la fuerza que hoy inspira este nuevo proceso.

La tuna como práctica sonorodancística

En el baile cantao la palabra es el elemento crucial (Montoya, 2009), puesto que se trata de cantos antifonales en los que un cantor principal versea y los demás acompañan con un coro

⁹ La docente María Yovadis Londoño menciona constantemente la importancia de la dinastía para el afroresano. Según ella, los cimarrones en Uré se organizaban por clanes de familias de acuerdo con sus quehaceres y saberes. Estaban por ejemplo las familias dedicadas a la ebanistería, la alfarería, la medicina, la música, etc. Cada estirpe luego heredó legalmente el apellido del patrón para quien servían, generalmente eran señores antioqueños, por eso los apellidos Clímaco, Sotelo, Vides, Sabino, Santos, Roche entre otros, han sido reconocidos como familias de tradición musical, donde naturalmente se transmitía la “vena artística” de una generación a otra (Leonardo Tapia Videographer, 2021)

que se repite en compañía de las palmas. La habilidad para versear implica que la persona tenga ingenio, buena memoria, y que sea espontánea y ágil para pensar la siguiente frase. Los versos en ocasiones son preconcebidos, pero en otros también muestran la habilidad del repentismo y la improvisación. Además, se pueden dar en forma de piquería entre dos o más verseadores. “Pa’ cantarle un verso hay que acompañarlo bien acompañao” (Otilia Roche, comunicación personal, 26 de agosto de 2023).

Es importante decir que las canciones de tuna no se cantan sino que se “*cogen*”. Tampoco se habla de canciones. Las tonadas se llaman “aires” que se recuerdan, casi siempre, por títulos derivados de un fragmento de la letra. De otro lado, según nos cuenta la profesora María Yovadis Londoño, los aires han sido clasificados según su función en *chandé*, *berroche*, tuna y *bullerengue* (comunicación personal, 15 de agosto de 2023). El *chandé*, tuna con tempo más acelerado y alegre, se toca paseando por las calles a modo de llamado para convocar a los demás a participar de la fiesta. Luego está el *berroche*, una tuna más cadenciosa para el baile, caracterizada por tener letras populares y fiesteras, sus versos narran vivencias, personajes e historias de la tradición, permiten la improvisación y la piquería entre verseadores. Finalmente, el denominado *bullerengue* en Uré es la tuna que tiene una función espiritual y relacionada con una finalidad sagrada, el mejor ejemplo es el aire de “Los Angelitos”, una letra sublime que se cantaba para despedir a los niños y las niñas que fallecían, su coro dice: “*Ay cantaban los angelitos, el bullerengue en el cielo*”. Según las maestras, estos funerales son cada vez menos frecuentes debido a que, en sus palabras, “los niños ya no se mueren” (Catalina Roche, comunicación personal, 26 de agosto de 2023). En estas palabras encontramos espacios de reflexión que demuestran la vigencia de la práctica y las formas en las que la dinámica de flujo con las instituciones estatales ha modificado su vida, situación evidente, por ejemplo, en la llegada de vacunas y formas de medicina occidental moderna.

Por último están las *tunas*, son los aires más propios y distintivos de la herencia afroresana que se caracterizan por ser modulaciones vocales o lereos, una especie de canto melismático ancestral. El mejor ejemplo es el aire “Lile”, un himno emblemático de la tuna que dice: “*eee lile ole-elaa, ole-elela ole-ela, ole- eee, ole-ele, ole-elela. ole-ela*”.

La anterior taxonomía, sin embargo, no se expresa de forma cotidiana en el habla de las maestras, quienes prefieren señalar cada aire por su nombre, de forma particular. Más bien, para ellas resulta fundamental la forma en la que se bailan, para determinar si es un baile de tuna corriente, que se baila como dicen ellas “paseaito”, o un baile tropezao, que se baila intercalando las piernas con un pasito para delante y otro pasito para atrás.

Para salir a bailar hay que hacerle la venía al tambor, pidiéndole permiso en señal de respeto. Varios de los aires, además, tienen coreografías particulares que se refieren a las temáticas que tocan sus letras. Por ejemplo, el aire de “La cucaracha” tiene un momento en el que los danzantes se sacuden convulsivamente, como si tuvieran una cucaracha caminando por su cuerpo.

Igual de esenciales que el canto son los elementos rítmicos: las palmas y los tambores son un matrimonio polirítmico indispensable para que la tuna *cuaje* completamente. El tambor, como representación simbólica de lo africano, ha atravesado por un proceso de evolución interesante, algunos tambores como el tradicional *currulao*, por ejemplo, desaparecieron. Hoy día en Uré ya han fallecido los últimos maestros tamboleros ancestrales y con ellos se fue el saber de la luthería.

Actualmente para la tuna se han adaptado dos membranófonos populares del Caribe: el llamador y la caja vallenata. El primero funciona como tambor principal para las variaciones y repiques, mientras que el segundo se toca con una varita en una mano, la palma en la otra, y va marcando el contratiempo con variaciones en una subdivisión binaria.

La memoria colectiva sobre la tuna como espacio de inclusión y de diálogo comunitario, la muestra como un lugar valioso donde las personas expresaban sentimientos profundos que usualmente no se atrevían a decir, se daban conquistas amorosas, se resolvían peleas ya *casadas*, se decían sus verdades incómodas. Entre la *recocha*, el juego y la embriaguez los versos fomentaban los vínculos y la sana resolución de conflictos.

Organización: formas comunitarias horizontales, el lugar de las mujeres

En el África subsahariana los diferentes pueblos de las diferentes tribus matrilineales y fundamentalmente los de origen bantú consideran que los astros y la Tierra surgieron de una madre originaria (Cabrera, 2009: 158).

No es una casualidad que el presente proyecto haya sido liderado y protagonizado principalmente por mujeres. Desde nuestras primeras impresiones en San José de Uré, pudimos sentir la fuerza y la importancia que tienen la mujer, la esposa, la madre, la abuela, la maestra dentro la comunidad. Reconociendo a la afrouresana no únicamente como aquella que gesta y protege la vida, sino también como aquella mujer cabeza de hogar, trabajadora, campesina, negociante, educadora, sobandera, partera, rezandera etc. Las mujeres en Uré son claros ejemplos de autonomía, libertad, empoderamiento y gobernanza propia.

De la vida y las memorias de las maestras de la tuna vemos reflejado ese ahínco y esa berraquera para levantar sus hogares, pese a la falta de oportunidades y la penuria en la que históricamente han vivido muchas familias uresanas. Las maestras ancestrales tienen una fé y una fuerza espiritual inquebrantable, dominan múltiples saberes tradicionales, son hábiles agricultoras que en su juventud se dedicaban a *barequear* oro de la quebrada. Hoy día algunas se rebuscan de la venta de fritos y dulces típicos. Ellas muestran un respeto mutuo con los hombres del pueblo, pero eso sí, no le rinden pleitesía a ninguno, tampoco les tienen que pedir permiso cuando salen a cantar y bailar en la fiesta.

Cuando la tuna se constituyó como grupo musical representativo de Uré, en un principio se conformó un grupo únicamente de mujeres, la mayoría de ellas ya se entendían muy bien, eran

las comadres que cantaban los coros en la iglesia. Luego reconocieron que involucrar hombres para el baile y el tambor era algo necesario, pero no querían contar con “la cúpula”, los hombres mayores que las maestras describen como *tercos*, *ardidos*, *resabiados* y *mañosos*, especialmente si se trata de dinero. Por eso decidieron siempre contar con el apoyo de los más jóvenes, dóciles y confiables, sus hijos, sobrinos y nietos. Ocasionalmente, la escasez de parejas concibió orgullosamente el baile entre dos mujeres, como también está el aire *Tres mujeres na má*, en el que bailan tres mujeres a la vez.

Transmisión y relevo: Lo que hay que tener para entrar a la tuna

En el actual proceso de relevo generacional que atraviesa el grupo *Fuerza ancestral*, fue necesario para las maestras preguntarse cuáles son los requisitos para hacer parte de la tuna, teniendo en cuenta la necesidad de fortalecer el sonido y la proyección de la agrupación. Cada una de las maestras que fallecieron durante la última década, más las que actualmente no pueden seguir participando por su edad o condición física, han dejado un vacío que es necesario solventar con nuevas voces lozanas y vigorosas.

Según comentan ellas, en Uré la habilidad para cantar se aprende de nacimiento, igual que hablar. No existe una distinción o una prueba para decir que alguien tiene o no talento y aptitud para la música. La oralidad y las prácticas sonoro-corporales están presentes en todos y todas, según ellas, de una manera natural. Por eso cualquiera del contexto podría participar fácilmente de la tuna; sin embargo, se reconoce que es conveniente traer un saber previo y un bagaje fuerte, conocer las letras y melodías de los aires, cosa que ya está incorporado en aquellas que se criaron en el pueblo.

Ahora bien, las maestras consideran importante que la persona verdaderamente manifieste el sentir, el gusto y la pasión por la tuna, que se note que le nace de corazón por la emoción de representar su cultura y no simplemente por el interés de recibir alguna recompensa o incentivo monetario. Durante las reflexiones, nos hablaron varias veces de algunas mujeres del pueblo

que son “mercenarias de la tuna”, ya que solo se mueven y aparecen cuando saben que hay dinero de por medio, pero cuando las invitan a participar de la tuna por simplemente recrearse, ensayar y hacer memoria, nunca están. Para las maestras las mujeres con esta actitud no son bienvenidas.

Anteriormente mencionamos ya que en la tradición afrouresana los y las que se dedicaban a la música pertenecían exclusivamente a ciertas dinastías de familias. Hoy en día esa condición se ha dejado atrás. Todos los linajes están cruzados y toda persona independientemente de su apellido o su color de piel puede hacer parte del grupo. Lo que sí necesita es algo en lo que las maestras enfatizan bastante y es en *no sentir pena*. Para estar en la tuna es preciso ser extrovertida, sociable, algo atrevida, tener orgullo y confianza para salir a bailar, seguridad para cantar y proyectar la voz con ímpetu. Participar de la tuna es sin duda una experiencia donde se desarrollan las habilidades comunicativas y sociales. Es una manera única de expresarse y decir: ¡Aquí estoy yo, vengo del palenque de Uré! ¡Soy afrodescendiente! ¡Esta es mi cultura y la represento con honor! (Katia Villorina, comunicación personal, 17 de octubre de 2023).

Estrategias para la apropiación de los aires de tuna

Las mayores cuentan que en su época nadie las instruía intencionalmente o las buscaba para que aprendieran la tuna, a diferencia de lo que sucede actualmente en la escuela, donde ha sido necesario incluirla en el currículo para que las nuevas generaciones aprendan. Por el contrario, las maestras nacieron y crecieron toda su vida escuchando las voces del pueblo, repitiendo los aires y versos que cada diciembre llenaban el espacio uresano, y sintiendo el latido del tambor que las despertaba en las madrugadas. En sus experiencias comenta cada una que un día, cuando ya tenían la suficiente edad, simplemente salían a la fiesta e inmediatamente se volvían parte de ésta, como una gota de lluvia que cae en el mar. Ya sabían cómo moverse para bailar, cómo se cogía el coro, como se componía el verso. Desde su perspectiva, la tuna, pues, se

aprende por imitación, cantando y bailando, es decir se hace después de observar y escuchar, en estrategias similares a las que ha descrito Lucy Green para la educación musical en entornos informales (Green, 2002). Y es allí, cantando y bailando donde se pule la práctica. Todos y todas pueden participar, no existe la competencia. Si alguna no se siente segura de cantar al menos puede hacer palmas. Hay quienes únicamente participan del baile, también están quienes solo contestan y llevan las palmas, luego los y las que se dedican al tambor. Finalmente, los y las que versean, hábiles mentalmente para improvisar y componer rimas en el momento justo para mandar un saludo, un elogio, para burlarse o tirarle una *puya* a otro. Cada quien reconoce sus límites y participa en el rol donde se sienta a gusto.

Durante el proceso que seguimos en este proyecto, pudimos observar claramente que las maestras privilegian los escenarios en los que las lógicas de aprendizaje dependen casi por completo de la imitación. No obstante, es cierto que los niños y niñas del nuevo milenio en Uré no han tenido la misma inmersión ni el mismo contacto que tuvieron las generaciones anteriores con la tradición de la tuna. Es por ello que, a través de sus participaciones en los procesos de etnoeducación en años anteriores, algunas de ellas empezaron a desarrollar un lenguaje didáctico y un discurso accesible para explicar detalles en torno al baile y a la práctica musical que, sin embargo, no reemplaza sino que se suma a su práctica más habitual, en la que las maestras con más experiencia se ponen de ejemplo y animan a los aprendices a participar.

Así pues, entre sus nuevas estrategias encontramos que constantemente, entre un aire y otro, refuerzan la idea de escuchar a quien está verseando para poner atención a sus expresiones, además de escucharse unos a otros para mantener los coros compactos. En cuanto a la habilidad de crear versos, destacan la importancia de rimar las frases según sus terminaciones en consonante o vocal, usando las melodías como modelos sonoros.

Además de esto, podemos observar que la participación de quienes están aprendiendo se refuerza constantemente con gestos que hacen alusión a características musicales como las

dinámicas y fraseos, y que, además, suelen ser reforzadas por las maestras de más experiencia cuando notan que los aprendices están inseguros o no logran encajar.

De lo anterior nos resulta sumamente interesante destacar que en la tuna todas las personas son bienvenidas a participar, nadie juzga al de al lado. En ese sentido, la capacidad de quienes se interesan por participar en este tipo de baile cantao no se refleja de primera mano en la destreza, sino en la demostración de las ganas y la pasión por lo que se está haciendo. Es por eso que cuando la tuna está *cuajada* el coro suena a unísono y acompasado, el tambor no se golpea, sino que se acaricia, y todo el mundo se emociona. Los tamboleros se prestan el tambor sin mezquindad ni rivalidades. Las amigas se tiran versos y se alientan a seguir cantando. Pueden pasar horas, y si el aire está muy bueno la música no para.

Estrategias para la permanencia de las personas en la organización musical

En vista de que la participación artística resulta asequible, según las maestras, a cualquier persona que no sienta pena y que le guste la tuna, nos resulta interesante reflexionar ahora sobre las condiciones para que las personas que, habiendo demostrado esto, puedan permanecer en ella y participar de la organización de forma estable.

En San José de Uré todos los adultos trabajan, las precarias condiciones económicas demandan que mujeres y hombres busquen la manera posible para emplearse, dedicarse al campo o rebuscarse el pancoger, nadie se acostumbra a ser mantenido de otro. Por eso, nos sorprende que las maestras de la tuna, que están entre los 70 y los 90 años, aún trabajen y tengan obligaciones en sus hogares. No obstante, siempre sacan el tiempo y la disposición para sus compromisos religiosos y culturales. En sus palabras, proteger y promover el patrimonio de la tuna es su anhelo, su mayor pasión y vocación.

Es ese nivel de dedicación y compromiso, el requerimiento obligatorio para permanecer en la tuna tiene que ver con el compromiso. Hoy por hoy, el grupo necesita mujeres entusiasmadas,

dispuestas y proactivas, que independientemente de sus responsabilidades laborales puedan asistir y atender a los deberes artísticos. Dayana y Nelsi buscan incluir al grupo nuevas integrantes que muestren las ganas y el talante para organizarse y trabajar en equipo, en pro de fortalecer la tuna y resurgir la misión de preservar y divulgar el legado tan importante que es la tuna afroresana para ellas. Durante los talleres realizados en esta investigación, la joven Katia, la señora Sol, la señora Marlenys y la señora Gloria fueron cuatro ejemplos de ello, demostraron la actitud suficiente para ganarse un puesto como nuevas tuneras del grupo. No obstante, la posibilidad de consolidar esta pertenencia requiere de esfuerzos que, como hemos visto a lo largo de estas reflexiones, superan la capacidad artística y requieren de su confirmación en un mediano plazo.

Discusiones y conclusiones: Reflexionando sobre las estrategias para la reactivación y la transmisión de la tuna afroresana

En el marco del momento histórico que vive el país, en el que se hace urgente el reconocimiento de las personas que han sido sistemáticamente excluidas en la conformación de nuestra nación, sufriendo los estragos de la violencia y la desigualdad, consideramos como el mayor aporte de este proyecto la dinamización de una práctica cultural de arraigo local en el territorio de San José de Uré y la reactivación de sus portadoras, las maestras ancestrales, con importantes cargas de emocionalidad y estima propia tanto en su municipio como fuera de él. A través de estas reflexiones, estamos mostrando al país y al mundo la cara desconocida de este hermoso territorio, haciendo frente a lo que la escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Achidie llama “el peligro de la historia única” (2019), que para Uré ha sido el ser catalogado por los medios como uno de los municipios más peligrosos y violentos de la última década.

En este sentido, vale la pena destacar en este proceso la oportunidad de reflexionar desde un enfoque de autodeterminación que se cimentó en la valoración de las propias decisiones de la comunidad y justificó la puesta en marcha de un proceso de transmisión musical inmerso en la

cotidianidad de su gente, con el apoyo de una infraestructura de organización que permitió la concreción del mismo.

De otro lado, hay que recordar que los tamboreros niños y jóvenes que participan activamente en la tuna en la actualidad son resultado de la apuesta etnoeducativa impulsada por la Institución educativa San José de Uré. Ellos hacen parte de un semillero del grupo *Fuerza ancestral* y algunos ya son llamados a tocar con las maestras. Sin embargo, el cese de actividades de las maestras en este proceso etnoeducativo ha dejado sin piso este propósito y pone en serio riesgo la posibilidad de su transmisión. Más aún, en Uré se ha desarrollado de forma más visible el *son de diablo*, otra práctica de raíz afro que se celebra con la fiesta de Corpus Christi, misma que sí está haciendo parte del proceso etnoeducativo y que es hoy en día la que más cautiva el interés de las nuevas generaciones. Incluso, se abre paso en procesos de turismo cultural para el municipio. Mientras tanto, la tuna no ha corrido la misma suerte.

De otro lado, es importante resaltar la apertura del diálogo entre las maestras y algunos miembros de la comunidad académica de la Universidad de Córdoba. Esto resulta de sumo interés puesto que, si bien las instituciones de educación superior de nuestro país son conscientes del importante desafío que tienen en la misión de establecer puentes de diálogo con las comunidades de su entorno más cercano, la puesta en marcha de esta intención suele tornarse compleja ante la realidad que se encuentra en los territorios¹⁰. Así, la apuesta nacional por el reconocimiento de los saberes portados por personas que han sido sistemáticamente excluidas se vierte en las reflexiones que hemos presentado a lo largo de este documento, las cuales se convierten desde ahora en una hoja de ruta que nos permite continuar alimentando un proceso de valoración hacia estas formas de conocimiento que regularmente no circulan en la academia.

¹⁰ En ese sentido, una de las apuestas del proyecto consistió en aportar a estas reflexiones y abrir un camino de diálogo y apoyo desde la Universidad de Córdoba hacia la Institución educativa, materializado en la formalización de un convenio interinstitucional.

En ese sentido, la discusión más relevante se asienta en la desmitificación del talento artístico, y se hace visible en la reflexión sobre las condiciones de participación que se encarna en la idea de “botar la pena”. En palabras de Dayana Clímaco, “la tuna no te exige nada”, es una práctica participativa en la que no se discute la capacidad de los participantes. Tanto es así que para cantar y bailar en la tuna no es necesario tener unas características particulares, ni un talento excepcional, solamente el gusto. Esta idea resulta sumamente potente puesto que, a pesar de que efectivamente las maestras subrayan asuntos técnicos sobre los cuales los aprendices deben tener cuidado, aspectos que se concentran tanto en los movimientos como en los sonidos, estos asuntos no generan exclusión alguna ni algún tipo de censura.

Es allí donde las estrategias para la transmisión de la práctica se enfocan en la intención de fortalecer el contacto con los más jóvenes y se encarna en las inquietudes sobre la ausencia de políticas públicas que fomenten el cumplimiento de lo establecido en el currículo del proyecto etnopedagógico de la Institución Educativa San José de Uré.

Finalmente, en medio de las inquietudes actuales del campo de la Educación artística y cultural (MinEducación, 2022) sobre la importancia de la implementación de estrategias didácticas inclusivas y que permitan la participación de personas con muy distintos tipos de diversidades (tanto culturales como de nivel cognitivo, de género, de origen socioeconómico, y otras) resulta sumamente interesante observar las formas de participación que se hacen presentes en la tuna, así como en otras prácticas musicales o musico-dancísticas mayormente transmitidas por tradición oral, en las que el valor central es justamente la participación. Esta intención, dirigida desde la necesidad de autodeterminación en el fortalecimiento de lo que se considera propio y que define en mayor medida la configuración de San José de Uré como palenque, demuestra valiosas herramientas que deben ser fuente de reflexión en el giro cultural que ha tomado esta área fundamental para la educación en nuestro país.

Referencias

- Adichie, C. N. (2019). *El peligro de la historia única*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial España.
- Arocha, J. et al. (2008). *Velorios y santos vivos: comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras*. Bogotá: Museo nacional de Colombia. En: <http://fondojaimearocha.com/velorios-y-santos-vivos/>
- Bravo, L. L. (2021). *Nueva Parentela Afrouresana. La promesa de la fe en el palenque de Uré, Córdoba, Colombia*. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10554/58651>.
- Cabrera, L. (2017). La mujer en África subsahariana y sus descendientes en América y el Caribe. *ISLAS*, (160), pp. 158–165. Recuperado de <https://islas.uclv.edu.cu/index.php/islas/article/view/295>
- Camargo, A. (2013). Afrouresanos: La historia de un palenque, el devenir de un pueblo. En: *Afro-reparaciones: Memorias de la Esclavitud y Justicia reparativa para negros, afrocolombianos y raizales*. Mosquera, C. y Claudio, L. (ed). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Castro, R. C., y Londoño, M. Y. (2012). *Huellas de Afrodescendientes: Trayectos de la memoria cultural de los palenqueros uresanos*. Montería: Universidad de Córdoba.
- Fals Borda, O. (1985). *Conocimiento y poder popular: la ciencia como cultura popular*. Bogotá: Siglo XXI.
- Green, L. (2002). *How popular musicians learn*. Great Britain: MPG Books Ltd, Bodmin, Cornwall.
- Guber, R. (2011). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Hampaté Ba, A. (1982). La tradición viviente. En J. Ki Zerbo (dir.), *Historia general de África, I*, pp. 185-222. Madrid: Tecnos - UNESCO.
- Haraway, D. (1995) Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Londoño María Yovadis, [Leonardo Tapia Videographer]. (21 de septiembre de 2021). Serie - Sonidos Ancestrales - Capítulo 1 - San José de Uré [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=YhxeCISj0Rg>
- Londoño María Yovadis, [Señal Colombia]. (15 de Mayo de 2015). Cuando el río suena - San Jose de Úre (Capítulo completo) [Documental]. Youtube. https://youtu.be/rHv8u_payg4?si=GIA1rAvh58e1xfrB

Ministerio de Educación Nacional (2022) Orientaciones curriculares para la educación artística y cultural en educación básica y media. https://www.mineducacion.gov.co/1780/articles-411706_recurso_2.pdf

Ochoa, A. M. (2003). Entre los deseos y los derechos. Un ensayo crítico sobre políticas culturales. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

Palacios, N. (2007). *Lineamientos curriculares para la Cátedra de estudios afrocolombianos*. Bogotá: Docentes Editores.

Rojas, J. S. (2019). Músicas locales, construcción de paz y pot-conflicto. En *Revista de Estudios Colombianos* No. 53, pp. 56-73

Rufer, M. (2012). El habla, la escucha y la escritura. Subalternidad y horizontalidad desde la crítica poscolonial. En Sarah Corona y Olaf Kaltmeier *En Diálogo. Metodologías horizontales en Ciencias Sociales y Culturales*. Barcelona: Gedisa, S.A.

Silva, F. (2021). San José de Uré: su lucha histórica por seguir siendo. Entrevista con el líder de San José de Uré Leovigildo Vivanco Sotelo. *Oraloteca*, 11, 70–81. <https://doi.org/10.13039/501100000780>

Villa, C. A. M. (2009). Del palenque al municipio: relatos y ritmos de tambor en Uré. En Pardo, M. (ed) *Música y sociedad en Colombia: Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Bogotá: Universidad del Rosario