UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR

Sobre la Convocatoria "Fortaleciendo Nuestra Identidad Caribe

Dentro de los propósitos del Área Temática de Cultura, de la Red ASCUN de Bienestar Universitario, se busca hacer una efectiva contribución a la formación integral de los miembros de las comunidades universitarias de las Instituciones de Educación Superior (IES) que la conforman y participan en las actividades artísticas y culturales organizadas, ya sea en calidad de hacedores, miembros de los grupos de proyección artística y cultural o espectadores; en esta misma línea, un importante frente de trabajo es la promoción de la investigación sobre el patrimonio cultural, inmaterial, dancístico y musical, así como la promoción de las artes desde la concepción del sujeto Caribe.

Tradicionalmente, los festivales universitarios organizados por ASCUN Cultura, son un escenario ideal para la generación de espacios de reflexión que permiten afianzar los valores de la cultura regional, nacional y universal; la creación artística para la consolidación del concepto de universalidad como inclusión de lo diverso; la expresión y divulgación para estimular la valoración y el desarrollo de habilidades y actitudes estéticas a través de las diversas expresiones artísticas y representativas del patrimonio nacional, contribuyendo así al desarrollo de valores individuales y colectivos.

Por ello, encaminados a fortalecer los vínculos interinstitucionales en el marco del valor de la asociatividad que sustenta el trabajo en ASCUN, fomentar procesos de intercambio de experiencias artísticas, potenciar habilidades de investigación en los estudiantes de las IES vinculadas, así como incrementar la visibilidad de la producción cultural de las instituciones de la Región, el Nodo Caribe y su Área Temática de Cultura con el soporte académico de la Universidad Simón Bolívar, propone la convocatoria "Fortaleciendo Nuestra Identidad Caribe" cuyo objetivo es generar un acervo de conocimientos sobre el folclore del Caribe colombiano, a partir de los trabajos de soporte investigativo elaborados y presentados por los diferentes grupos artísticos que participan y son reconocidos, en los festivales organizados por ASCUN, todo ello con el fin de generar una serie documental, cuyo primera emisión se concreta con la presente publicación.

UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR | DOCTORADO EN SOCIEDAD Y CULTURA CARIBE

UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR | BIENESTAR UNIVERSITARIO

ASCUN
ASOCIACIÓN COLOMBIANA DE UNIVERSIDADES

ISBN: 978-628-7533-49-3

FORTALECIENDO NUESTRA IDENTIDAD CARIBE Tomo I – Danza Patrimoniales y Música Folclórica Remberto De la Hoz Reyes, Compilador y Editor

EDICIONES UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR

Rina Patricia Orozco Rúa - Giovani Fontalvo Osorio - Remberto Jesús De la Hoz Reyes - Freddy Barriga Lemus - Iván De Jesús Cisneros Cano - Jaider Hermosilla Peñate - Elaine Parra Martínez - José Gregorio Guzmán Yanez -Ledis Roncallo Sarmiento - Luis Carlos Marimón Lozano - Brianne Velásquez Cuesta – Ricardo Sierra

FORTALECIENDO NUESTRA IDENTIDAD CARIBE

Sistematización de Trabajos de Soporte Investigativo de la Puesta en Escena de Grupos Culturales Universitarios de la Red de Bienestar Nodo Caribe ASCUN Cultura

Tomo I – Danza Patrimoniales y Música Folclórica

Remberto De la Hoz Reyes, Compilador y Editor

UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR

Res. 015867 - Mineducación

RED ASCUN
BIENESTAR UNIVERSITARIO

EDICIONES UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR

FORTALECIENDO NUESTRA IDENTIDAD CARIBE

Sistematización de Trabajos de Soporte Investigativo de la Puesta en Escena de Grupos Culturales Universitarios de la Red de Bienestar Nodo Caribe ASCUN Cultura

Tomo I – Danzas Patrimoniales y Música Folclórica

Remberto De La Hoz Reyes
Compilador y Editor

UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR
Res. 015867 - Mineducación
RED ASCUN BIENESTAR UNIVERSITARIO

Fortaleciendo nuestra identidad Caribe. Sistematización de trabajos de soporte investigativo de la puesta en escena de grupos culturales universitarios de la Red de Bienestar Nodo Caribe, ASCUN Cultura /compilador Remberto De la Hoz Reyes; Rina Patricia Orozco Rúa [y otros 12] – Barranquilla: Ediciones Universidad Simón Bolívar, 2022.

155 páginas; 17x24 cm; figuras y fotografías a color

ISBN: 978-628-7533-50-9 (Formato electrónico)

ISBN: 978-628-7533-49-3 (Formato impreso)

Tomo I: Danzas Patrimoniales y Música Folclórica

1. Folclor 2. Música folclórica 3. Danzas populares y nacionales 4. Cultura I. De la Hoz Reyes, Remberto, Compilador-autor II. Orozco Rúa, Rina Patricia III. Fontalvo Osorio, Giovani IV. Barriga Lemus, Freddy V. Cisneros Cano, Iván de Jesús VI. Hermosilla Peñate, Jaider VII. Roncallo Sarmiento, Ledis VIII. Parra Martínez, Elaine IX. Guzmán Yánez, José Gregorio X. Marimón Lozano, Luis Carlos XI. Velásquez Cuesta, Brianne XII. Sierra Vásquez, Ricardo XIII. Título

793.3 F736 2022 Sistema de Clasificación Decimal Dewey 22a. edición

Universidad Simón Bolívar - Sistema de Bibliotecas

ISBN: 978-628-7533-49-3

Producido en Barranquilla, Colombia. Depósito legal según el Decreto 460 de 1995. El Fondo Editorial Ediciones Universidad Simón Bolívar se adhiere a la filosofía del acceso abierto y permite libremente la consulta, descarga, reproducción o enlace para uso de sus contenidos, bajo una licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Centro de Investigación e Innovación Social José Consuegra Higgins
Grupo de Investigación Historia, Sociedad y Cultura Afrocaribe
Grupo de Investigación Educación, Ciencias Sociales y Humanas
Doctorado Sociedad y Cultura Caribe

FORTALECIENDO NUESTRA IDENTIDAD CARIBE

Sistematización de trabajos de soporte investigativo de la puesta en escena de grupos culturales universitarios de la Red de Bienestar Nodo Caribe, ASCUN Cultura.
Tomo I – Danzas Patrimoniales y Música Folclórica

Compilador y Editor
Remberto De la Hoz Reyes

Autores
Rina Patricia Orozco Rúa, Giovani Fontalvo Osorio, Remberto De la Hoz Reyes, Freddy Barriga Lemus, Iván de Jesús Cisneros Cano, Jaider Hermosilla Peñate, Ledis Roncallo Sarmiento, Elaine Parra Martínez, José Gregorio Guzmán Yánez, Luis Carlos Marimón Lozano, Brianne Velásquez Cuesta, Ricardo Sierra Vásquez

©Ediciones Universidad Simón Bolívar

Carrera 54 No. 59-102
http://publicaciones.unisimonbolivar.edu.co/edicionesUSB/
dptopublicaciones@unisimonbolivar.edu.co
Barranquilla - Cúcuta

Armada digital e impresión:
OPR Digital SAS
carlosmoreno.opr@gmail.com

Barranquilla, abril de 2023
Made in Colombia

CONTENIDO

Pág.

PRÓLOGO
La sistematización de la producción investigativa en danza y música folclórica, una sentida necesidad 9

Capítulo 1
BAILE CANTAO: BULLERENGUE EN PUERTO ESCONDIDO (CÓRDOBA), UN LEGADO ANCESTRAL 13
Introducción 13
1. Metodología 16
2. Resultados 19
2.1. Marco histórico 19
2.2. La danza del bullerengue en Puerto Escondido, Córdoba 23
2.3. Música de la danza del bullerengue 28
2.4. Vestido y parafernalia 30
2.5. Desarrollo de la investigación-creación 32
2.6. Planimetría, convenciones y desarrollo del montaje 32
3. Conclusiones 35
Referencias 35

Capítulo 2.
TRANSFORMACIÓN DE LA DANZA DEL GARABATO DE LOS CABILDOS AL CARNAVAL DE BARRANQUILLA 37
Introducción 37
1. Fundamentación de la investigación 38
1.1. Justificación 38
1.2. Planteamiento del problema 38
1.3. Objetivos 39
2. Marco referencial: La danza «el garabato», conceptualización 39
3. Montaje de la danza del garabato: De los cabildos al carnaval de Barranquilla 41

Pág.

3.1. Vestuario 42
3.2. Música de la danza del garabato 44
3.3. Musicalización del montaje 46
3.4. Planimetría 46
Referencias 53

Capítulo 3
LOS AIRES DE TAMBORA COMO MANIFESTACIÓN
DE LA CULTURA ANFIBIA 55
Introducción 55
1. Fundamentación de la investigación 56
1.1. Justificación 56
1.2. Metodología 56
1.3. Fases de investigación y creación 57
2. Los aires de tambora como manifestación de la cultura anfibia 59
2.1. Contexto geográfico y social 59
2.2. Espacios de visibilización 61
2.3. Aires de tambora 62
2.4. Consideraciones musicales de los aires de tambora 68
3. Conclusiones 72
Referencias 73

Capítulo 4
LA DANZA DEL GALLEGO DEL CARNAVAL
DEL MUNICIPIO DE SANTA ANA, MAGDALENA 75
Introducción 75
1. Fundamentación de la investigación 76
1.1. Justificación 76
1.2. Objetivos 76
1.3. Marco referencial 79
1.4. Antecedentes históricos 81
2. Elementos de la danza 87

Pág.

2.1. Vestuario del gallego de Santa Ana 87
2.2. Música 92
2.3. Puesta en escena 94
3. Conclusiones 97
Referencias 98

Capítulo 5
DEL SOCAVÓN A LOS CABILDOS: DOS COSTAS UNIDAS 99
Introducción 99
1. Fundamentación de la investigación 99
1.1. Planteamiento del problema 99
1.2. Justificación 100
1.3. Objetivos 101
1.4. Marco referencial 101
2. Montaje «del socavón a los cabildos, dos costas unidas» 104
2.1. Elementos de la danza 104
2.2. Musicalización 109
2.3. Planimetría de la proyección escénica 111
Referencias 117

Capítulo 6
DANZA DEL PALOTEO: UN SIGLO DE HISTORIA 119
Introducción 119
1. Fundamentación de la investigación 120
1.1. Justificación 120
1.2. Metodología 120
1.3. Marco referencial: Origen y desarrollo de la danza 123
2. Estructura de la danza 123
2.1. Himno del paloteo 124
2.2. Versos 125
2.3. Vestuario y parafernalia 126
2.4. Estructura musical 127

Pág.

2.5. Planimetría 132
3. Conclusiones 137
Referencias 137

Capítulo 7
SEXTETO: EXPRESIÓN PALENQUERA DE UNA HERENCIA AFROCUBANA «ORIKI RI PALENGE RI MA LEGAO RI KUBA» 139
Introducción 139
1. Fundamentación de la investigación 140
1.1. Justificación 140
1.2. Metodología 141
1.3. Marco conceptual 142
1.4. Contextualización geográfica 143
2. Contenido de la propuesta escénica 144
2.1. Elementos de la danza 144
2.2. Vestuario 145
2.3. Musicalización 148
2.4. Planimetría 151
Referencias 153

Prólogo

LA SISTEMATIZACIÓN DE LA PRODUCCIÓN INVESTIGATIVA EN DANZA Y MÚSICA FOLCLÓRICA, UNA SENTIDA NECESIDAD

En conversaciones no tan recientes entre académicos y artistas vinculados al Caribe, surgió la discusión con respecto a la importancia de los trabajos de corte etnográfico que realizan las Instituciones de Educación Superior (IES) a nivel nacional como soporte para la puesta en escena de las obras dancísticas y musicales de nuestro folclore, que se llevan a los festivales que organiza la Asociación Nacional de Universidades (ASCUN), a través de su red de Bienestar Universitario, área de cultura.

Los festivales universitarios organizados por la Red de Bienestar de ASCUN Cultura son un escenario ideal para la generación de espacios de reflexión que permiten afianzar los valores de la cultura regional, nacional y universal; la creación artística para la consolidación del concepto de universalidad como inclusión de lo diverso; la expresión y divulgación para estimular la valoración y el desarrollo de habilidades y actitudes estéticas a través de las diversas expresiones artísticas y representativas del patrimonio nacional, contribuyendo así al desarrollo de valores individuales y colectivos.

En estas charlas se destacó la necesidad de implementar estrategias de difusión así como de contar con un repositorio que recogiera la gran diversidad de obras y expresiones, que por años se han venido gestando como parte del quehacer de los cientos de jóvenes, directores artísticos, coreógrafos y músicos que han transitado por los grupos culturales universitarios. Particularmente en el Nodo Caribe, el impacto de esta labor se evidencia en destacadas participaciones en los escenarios regionales, nacionales e internacionales, pero sobre todo en una serie de documentos que sistematizan las costumbres, tradiciones, organologías, líricas, sentimientos y vivencias, de los hombres y mujeres del Caribe colombiano, lamentablemente poco conocidos y compartidos.

Dentro de los propósitos del Área Temática de Cultura, de la Red ASCUN de Bienestar Universitario, se busca, en primer lugar, hacer una efectiva contribución a la formación integral de los miembros de las comunidades universitarias de las IES que la conforman y participan en las actividades artísticas y culturales organizadas, ya sea en calidad de hacedores, miembros de los grupos

de proyección artística y cultural o espectadores. Y en segundo lugar, se reconoce que un importante frente de trabajo es la promoción de la investigación sobre el patrimonio cultural, inmaterial, dancístico y musical, así como la promoción de las artes desde la concepción del sujeto Caribe, ya que la promoción se ha limitado a los escenarios y públicos universitarios; no obstante, allí se puede hallar la oportunidad de ampliar el espectro de la diáspora cultural a nuevos públicos, por lo que se decidió hacer uso de mecanismos de difusión científica, para empezar a construir ese acervo de conocimientos documentado y sistematizado sobre la cultura Caribe, que tanto se requiere en términos de identidad y de conservación del patrimonio inmaterial.

A partir de los vínculos interinstitucionales forjados en el marco del valor de la asociatividad que sustenta el trabajo en ASCUN y con el propósito de fomentar procesos de intercambio de experiencias artísticas, potenciar habilidades de investigación en los estudiantes de las IES vinculadas e incrementar la visibilidad de la producción cultural de las instituciones de la Región, el Nodo Caribe y su Área Temática de Cultura, con el soporte académico de la Universidad Simón Bolívar y de la Universidad del Atlántico se llevó a cabo entre 2021 y 2022 la convocatoria «**Fortaleciendo Nuestra Identidad Caribe**», cuyo objetivo fue documentar los conocimientos sobre el folclore del Caribe colombiano generados a partir de los trabajos de soporte investigativo elaborados y presentados por los diferentes grupos artísticos que participan y son reconocidos en los festivales organizados por ASCUN. En respuesta a la convocatoria, las universidades de Córdoba, Atlántico, Simón Bolívar y Libre Seccional Barranquilla presentaron los trabajos seleccionados para esta primera entrega.

El producto de este esfuerzo se concibió como una serie documental que se concreta con esta obra, enfocada en danza y música folclórica. Como resultados de investigación, todos los trabajos presentados fueron estrictamente evaluados por pares, quienes tuvieron en cuenta aspectos como su impacto y pertinencia, originalidad, rigurosidad y los reconocimientos a la puesta en escena de los que fueron objeto. En una segunda etapa los trabajos recibieron un acompañamiento de orden metodológico y editorial, con fines de mejora, adecuando el texto a las condiciones de una publicación científica del nivel requerido, sin perder de vista el carácter vernáculo de los relatos que en ella se ciernen.

En esta obra se compilan siete (7) trabajos de investigación elaborados por miembros de los equipos adscritos a las áreas, secciones, departamentos o divisiones de expresión cultural y artística de las IES que hacen parte del Nodo Caribe de la Red de Bienestar Universitario de ASCUN, los cuales son liderados

por sus respectivos directores artísticos, directores o coordinadores de cultura y directores o vicerrectores de Bienestar. Los trabajos que conforman los capítulos de esta obra son los siguientes:

- Capítulo 1. Baile Cantao: Bullerengue en Puerto Escondido (Córdoba), un Legado Ancestral, Universidad de Córdoba.

- Capítulo 2. Transformación de la Danza del Garabato: De los Cabildos al Carnaval de Barranquilla, Universidad Simón Bolívar.

- Capítulo 3. Los Aires de Tambora como Manifestación de la Cultura Anfibia, Universidad del Atlántico.

- Capítulo 4. El Gallego del Carnaval de Santa Ana Magdalena, Universidad Libre Seccional Barranquilla.

- Capítulo 5. Del Socavón a los Cabildos: Dos Costas Unidas, Universidad Simón Bolívar.

- Capítulo 6. Danza del Paloteo: Un Siglo de Historia, Universidad del Atlántico.

- Capítulo 7. Sexteto: Expresión Palenquera de una Herencia Afrocubana "*Oriki ri palenge ri ma legao ri kuba*", Universidad Simón Bolívar.

Especiales agradecimientos a todos los equipos de trabajo que postularon sus investigaciones a esta convocatoria por su esfuerzo, dedicación y compromiso con la cultura; a la Coordinación del área temática de Cultura de la Red de Bienestar ASCUN del Nodo Caribe y al Comité del Nodo a la cabeza de la Universidad del Atlántico y en ella a la Dra. Ledis Roncallo Sarmiento, coordinadora, por su liderazgo en este proceso; a la Universidad Simón Bolívar, entidad que en el 2022 cumple 50 años de importantes aportes a la cultura del Caribe desde la gesta de un pensamiento propio Latinoamericano, en ella al Sr. Rector, Doctor José Consuegra Bolívar, a las directivas académicas, en particular a la Vicerrectora de Investigación e Innovación doctora Paola Amar Sepúlveda, a las directivas del Doctorado en Sociedad y Cultura Caribe, al equipo editorial y a la Dra. Rina Orozco Rúa, coordinadora del Área de expresión Cultural y Artística de la Dirección de Bienestar Universitario.

Por su acompañamiento, apoyo y legado artístico y cultural, agradecemos a las maestras María del Carmen Meléndez Valecilla y Mónica Patricia Lindo De las Salas, quienes, más que pares, fueron pilares de esta importante obra

con sus acertadas contribuciones; y, por supuesto, especial agradecimiento a las directivas de la Asociación Colombiana de Universidades (ASCUN) por el respaldo a esta iniciativa.

Con esta obra se materializa un sueño de muchos años y se abren las posibilidades para continuar contribuyendo al acervo de conocimientos sobre la cultura Caribe a partir del trabajo realizado por los gestores universitarios de la cultura.

Es la universidad el espacio de la creación y de la memoria, es la universidad el espacio donde confluyen la tradición y la modernidad y es la universidad la que tiene la vocación y la imperativa responsabilidad de mantener viva la cultura, la responsabilidad de fortalecer nuestra identidad Caribe.

REMBERTO DE LA HOZ REYES
Director de Bienestar Universitario, Universidad Simón Bolívar
Candidato a Doctor en Sociedad y Cultura Caribe
Compilador y Editor

Capítulo 1.
BAILE CANTAO: BULLERENGUE EN PUERTO ESCONDIDO (CÓRDOBA), UN LEGADO ANCESTRAL

José Gregorio Guzmán Yánez
Coordinadordel Área Cultural de Bienestar Institucional
joseguzman@correo.unicordoba.edu.co,

Elaine Patricia Parra Martínez
Instructora de Danzas Folclóricas de Bienestar Institucional
elaineparram@correo.unicordoba.edu.co

Lic. Luis Carlos Marimón Lozano
Instructor de Música Folclórica de Bienestar Institucional
luismarimonl@correo.unicordoba.edu.co

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo investigativo le hace venia a una tradición viva en el departamento de Córdoba como es el baile cantao Bullerengue. En efecto, este baile llegó a Puerto Escondido (municipio costanero) de la mano de ancestros que buscaban un lugar de supervivencia, situándose en este territorio con sus costumbres e ideologías que le dieron inicio a esta tradición bullerenguera, en sus tres modalidades: sentao, chalupa y fandanguito o fandango de lengua. En efecto, se resalta el aporte de los africanos a esta tradición, quienes, a pesar de su opresión, nunca dejaron de cantar y bailar llevando, tras su liberación, sus manifestaciones, creencias y tradiciones a cada territorio donde llegaron.

Al respecto, Benítez (2009) nos aporta que «el bullerengue es un conjunto de ritmos y bailes festivos, propio de las comunidades afrodescendientes ubicadas relativamente cerca del litoral de una parte de la costa Atlántica colombiana, estas comunidades tienen una historia asociada a la resistencia cimarrona» (p. 80). En tal sentido, este trabajo indaga en esas huellas de africanía donde el baile y el canto convergen para liberar sensaciones y emociones; dicho esto, es que se enmarca en territorios costeros cordobeses para indagar y explorar en estas expresiones tradicionales.

Este trabajo de investigación-creación está sustentado en referentes teóricos e investigativos que sistematizan la tradición y el folclor bullerenguero,

atendiendo a su preservación y su transmisión de generación en generación, donde ha adoptado características propias de la época.

En efecto, a nivel internacional y nacional se encontraron estudios que se tomaron como sustentos; a continuación, se referencian algunos.

Un trabajo que analiza las dinámicas estructuras semióticas y las funciones de una pieza musical y de su interpretación es «Bullerengue. Ritmo colombiano», donde expresan sus autores Nadal y Fernández (2022), de la universidad de Zaragoza, España, lo siguiente:

> Un bullerengue es un «aire típico de ascendencia negra, propio de la costa Atlántica colombiana». La bibliografía subraya que es una música para baile frecuente entre los descendientes de los negros cimarrones que, huidos de Cartagena de Indias, habitaron en palenques en diversas zonas del Caribe de Colombia y Panamá (p. 612).

Zonas como Puerto Escondido, que no siendo palenque asegura la vigencia de esta manifestación mediante sus festividades, donde este baile cantao ha ganado un espacio desde hace 35 años en su escenario principal, el Festival y Reinado Nacional del Bullerengue, en donde año tras año se convocan bullerengueros de todo el país ofreciendo un espacio para la investigación, el rescate y la proyección de este baile desde las costas cordobesas.

De igual modo, en esta búsqueda nos vamos al departamento de Bolívar; en donde se ha manifestado desde sus inicios esta expresión. Con relación a esto encontramos lo siguiente:

> Esta danza es efectuada solo por mujeres. Es quizás uno de los bailes en los cuales se destaca con mayor fuerza la ascendencia africana. Ésta se pone en evidencia en los tambores, el palmoteo y el canto coral que acompaña su ejecución. Al parecer, surgió como una reacción cultural dentro del contexto ceremonial de las comunidades cimarronas, probablemente en el Palenque de San Basilio. En esencia es una danza ritual que se realiza de manera especial cuando las jóvenes llegan a la pubertad. El bullerengue simboliza la fecundidad femenina, aunque no se descarta que también en tiempos coloniales haya tenido connotaciones fúnebres (Ladino, 2013).

Cada expresión folclórica tiene un significado extraído de los sentimientos que emergen de las vivencias del ser y de la comunidad; en este caso, el Bullerengue substrae sentires propios que se enmarcan desde lo ritual a lo festivo, atendiendo a características propias de cada territorio.

Otro aporte que se encontró es el que se expone en el Plan Especial de Salvaguardia (PES) Del Espacio Cultural Palenque de San Basilio:

> El bullerengue sentado es un canto específicamente femenino porque en sus orígenes se asociaba a la mujer embarazada. Según los relatos de tradición oral, este ritmo nace cuando una mujer embarazada se quedaba en la casa y el marido salía a divertirse, ella con otras mujeres organizaban cantos tonales; luego se introduce la participación del hombre con la percusión del tambor. En el bullerengue hay una cantadora que lanza los versos, los cuales son respondidos por un coro femenino. La marcación la lleva el palmoteo que hoy en día se hace con tablitas. El bullerengue es utilizado también en cantos fúnebres palenqueros. Tambor alegre dirige de acuerdo a la rapidez o lentitud del tambor llamador, mientras las palmas de mano acompañan (p. 20).

El bullerengue sentao, es una expresión que musicalmente tiene la misma significación en ambos territorios (Bolívar y Córdoba), existiendo la diferencia en los inicios de estas manifestaciones en sus temáticas, presentándose de forma más notoria el baile de solo mujeres y en la Córdoba el baile de parejas y sus quites en la rueda, aunque hoy en día este tipo de expresión de está ultima manifestación se presenta en ambos territorios.

Así mismo, otro soporte teórico es la revista folclórica *Bullerengue*, donde Ramírez J. (2008), exponen sus orígenes en el municipio de Puerto Escondido, la época de oro de esta manifestación y otras conceptualizaciones y narraciones. Entre estos encontramos:

> El Bullerengue del municipio de Puerto Escondido cumplió con todos estos requisitos de ser colectivo, anónimo, empírico, funcional, vigente y sobre todo «popular», por lo tanto, merece ser respetado, porque el pueblo lo ha conservado tal como lo recibió en herencia de sus ancestros africanos y con sobrada razón la reconoce como su «tradición cultural» que por dos generaciones la han venido transmitiendo de boca en boca y de una generación a otra (p. 5).

Por consiguiente, si se habla de Puerto se ve que por ser un municipio caribeño es que desde su comienzo se vio invadido por el jolgorio de sus habitantes, que con el pasar del tiempo fueron creando identidad cultural propia; viéndose reflejada esta en el sentir bullerenguero, que luego de un período se fue materializando en lo que es hoy en día el Festival y Reinado Nacional del Bullerengue.

En miras de este grandioso ritmo y baile, el grupo de danza y música de la Universidad de Córdoba se ha interesado, desde el año 2000, en investigar todo

lo relacionado con esta expresión popular y todo el folclor de Córdoba; debido a que se observó en él una riqueza cultural que es digna de preservar, proyectar, mantener e impulsar, a nivel nacional e internacional; para que así, las futuras generaciones conozcan y practiquen nuestra tradición cultural bullerenguera de Puerto Escondido, Córdoba.

En efecto, esta investigación se sustenta no solo en lo antes mencionado, sino en esas vivencias que relatan los hechos que permitieron explorar en el baile y la música que expresa esta tradición, atendiendo a sus significaciones y sentires de los personajes indagados.

Considerando lo anterior, este trabajo de investigación-creación indaga sobre una de las tradiciones del Caribe colombiano con arraigo en el departamento de Córdoba, la cual por medio de su puesta en escena al público en general, se ha podido mostrar los saberes que se extrajeron desde las corporeidades, resaltando el sentir del hombre y la mujer bullerenguera de Puerto Escondido. Así mismo, logrando identificar y describir las características de esta manifestación, aplicándolas y resaltándolas en la creación de una propuesta coreográfica que demuestra lo vivenciado durante las festividades y visitas a los territorios en que se contextualiza esta búsqueda de saberes tradicionales, contribuyendo al desarrollo integral artístico y creativo de los estudiantes universitarios y la comunidad en general.

Por otro lado, esta propuesta fue meritoria de premios regionales y nacionales en eventos organizados por la Asociación Colombiana de Universidades, ASCUN Cultura, y llevada a nivel nacional e internacional en festivales como Dejando Huellas en la ciudad de Cali y en el estado de Zacatecas, México con CIOFF (Consejo Internacional de Organizaciones de Festivales de Folklore y de las Artes Tradicionales), donde se demostró la rueda de bullerengue atendiendo a unas adaptaciones planimétricas que permitieron conservar sus características.

1. METODOLOGÍA

El presente trabajo se abordó desde un proceso metodológico de investigación etnográfica, y se ubicó en el contexto del enfoque de investigación cualitativo. En efecto, hacer investigación desde el enfoque cualitativo «es atreverse a ver el mundo desde la perspectiva del otro, a partir de sus palabras, de su pasado, el cual se problematiza en el presente» (De la Espriella, 2021). Teniendo en cuenta este tipo de investigación, se aborda el baile cantao Bullerengue, inmiscuyéndose en sus características, a través de una ruta y cronograma de rastreo investigativo; en esta forma se obtiene de los sabedores, los coreógrafos

y los relatos de personas que viven aún estas manifestaciones, las características propias de esta tradición en el municipio de Puerto Escondido, Córdoba.

Para poder inmiscuirnos en esta cultura bullerenguera, su utilizó la etnografía, teniendo en cuenta que «es aplicada a un grupo localizado de personas que comparten numerosas características culturales y sociales similares» (Vargas *et al*; 2011, p. 29).

Es así como, se tuvo contacto con personajes de la tradición del baile Cantao Bullerengue en el municipio de Puerto Escondido, conformando un grupo de investigación con 16 estudiantes, 2 instructores y un directivo, quienes adentraron a estudiar y explorar esta expresión con la comunidad que acogió con sus saberes al gremio investigativo; siguiendo un cronograma de actividades y recogiendo datos por medio de las técnicas de recolección de información como observación participante, entrevistas abiertas y análisis documental y de datos. Del mismo modo, se utilizaron instrumentos como cámara de videos, cámaras fotográficas, celulares, diario de campo.

Con relación a lo anterior, se realizó un proceso metodológico en etapas:

Etapa 1. Pre-investigación: en esta etapa surgió la idea creativa, a raíz de las experiencias previas que tuvieron los instructores desde el año 2000 con el baile Cantao Bullerengue, representando a la universidad cómo bailadores y músicos, planteando así la ruta investigativa y una planeación del cronograma con el coordinador del área cultural. De esto se desprende la iniciativa de investigar esta manifestación; por lo tanto, se presenta la propuesta para llevar al grupo de estudiantes al municipio de Puerto e indagar sobre el tema.

Después de lo expuesto, el cuerpo administrativo de la universidad dio el aval para realizar esta investigación-creación, teniendo en cuenta que Córdoba también es territorio bullerenguero, gracias a sus costas, por donde entraron todas estas tradiciones, es importante resaltarlo desde la academia con estos procesos investigativos.

Etapa 2. Exploración y sistematización: En este momento se empezó visitando al municipio de Puerto Escondido, Córdoba, en el año del 2004, haciendo la recolección de información visual, oral y escrita encontrándonos con personajes cómo Xiomara Marrugo Galvis, Emilia Galvis, Tito Ávila, Eurania Acosta Melo (bailadora, q. e. p. d.), Dolores Acosta (bailadora), Lucas Mármol (q. e. p. d.), y Edwin Flores. En igual forma, se contaba con estudiantes del grupo de danza que pertenecían a la tradición bullerengue de estos territorios y fueron pilares en este trabajo por su pertinencia y apropiación con este baile cantao, ellos son

Cristian Marsiglia González, cantautor, y Diana Ramírez Córdoba, cantadora de la agrupación de bullerengue Punta Candela de Bucaramanga, quienes fueron punto clave para la conexión con el territorio.

En efecto, este transcurrir explorativo dio pie para que cada conversación y observación en la búsqueda del origen y demás características del baile y la música de este hecho folclórico siguiera inspirando con su sabiduría ancestral, extrayendo significaciones y estereometrías corporales que se analizaron y produjeron una reflexión por y para la puesta en escena. Por consiguiente, en la reflexión se tuvo en cuenta que todo lo abstraído fue un núcleo de saberes subjetivos de personas que vivencian, sienten y transmiten cada melodía, voz y movimiento, generando esto la matriz para una creación escénica de estas tradiciones como manifestación colectiva popular. Por lo tanto, se socializó la información recolectada para analizar y sintetizar lo recolectado, respetando las características propias del hecho flolclórico en cuestión, hilando todo para su puesta en escena.

Etapa 3. Creación: En el tiempo en que se realizó esta investigación no se conocía un trabajo escénico dancístico con el bullerengue de Puerto Escondido, el del baile de parejas que en su inicio fue de solo hombres, como se contará más adelante. Por ende, es que el hecho creativo se realizó después de la reflexión anteriormente descrita y el análisis de la información recolectada (videos, entrevistas, observaciones, fotos), donde surgieron lluvias de ideas para la creación y elaboración de guiones (coreográfico, musical, vestuarios, parafernalia y escenográficos); anotando que el bullerengue es un baile que necesita ser vivenciado en su raíz; para bailarlo y crearlo debes adherirlo en su territorio, para así llevarlo a escena y traducirlo a ese lenguaje corporal escénico e incorporar unos elementos coreográficos que no quiten su esencia, permitiendo unas adaptaciones planimétricas.

Para tal fin, se realizaron talleres prácticos divididos en sesiones donde se evidenció un proceso creativo grupal, teniendo en cuenta el soporte conceptual del trabajo escrito recolectado y ensayos preliminares en los cuales los instructores y expertos en el tema aportaron para el producto final de la puesta en escena.

Etapa 4. Conclusiones y propuestas: Se hicieron 2 ensayos generales donde se hizo prueba de vestuario, parafernalia y musicalización, ante una comunidad de expertos en el tema. Por consiguiente, se realizaron reuniones posteriores al trabajo práctico con todo el equipo para solidificar y aportar alguna mejora. Posteriormente, se hizo entrega del trabajo escrito y escénico a las directivas de la institución para su revisión y envío a las entidades pertinentes.

Etapa 5. Post-investigación-creación: Para esta etapa se necesitó todo el trabajo anteriormente descrito y enviar los requerimientos técnicos a las universidades organizadoras para la realización de la presentación, socializando

previamente el trabajo ante el público en general, realizando una exposición artística del trabajo teórico y su creación escénica, de tal modo que desde el año 2014 en eventos de ASCUN Cultura en ciudades de Barranquilla (en la universidad Simón Bolívar), en Santa Marta y Popayán, y en otros eventos, fuimos meritorios de premios regionales y nacionales por este trabajo creativo, cimentado en la investigación.

Etapa 6. Evaluación del proceso de investigación-creación: Luego de la presentación de la investigación escrita y su puesta en escena se hace una socialización con todo el equipo de trabajo, para medir el impacto que tuvo la creación ante el público, su sustento teórico y trabajo coreo musical.

2. RESULTADOS

2.1. Marco histórico

2.1.1. Puerto Escondido, Córdoba

Este municipio está ubicado a las orillas del mar Caribe, en la parte norte del departamento de Córdoba. Este pueblo surgió como ranchería de cazadores de animales monteses; construido por Casimiro, Maximiliano, José Blas, y Nicomedes Díaz, entre otros. En sus principios era conocido como Puerto Viejo; lugar que con el pasar del tiempo y la presencia de nuevas gentes, fue necesario trasladar al lugar que hoy ocupa. Desde 1890 funciona como república independiente y en 1961 fue declarado municipio según el ordenanza nro. 11 de 1961, emanada de la Asamblea de Córdoba (Vega, 1999, pág. 369).

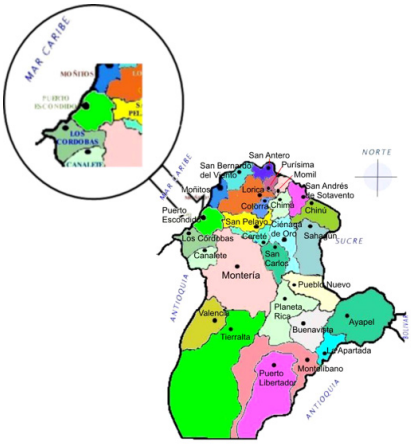


Figura 1. Mapa de Puerto Escondido
Fuente: Territorio bullerenguero. Tomado de Marin, 2013.

2.1.2. Baile Cantao: «Bullerengue»

Historia: Para hablar del bullerengue hay que hablar del Caribe, de esas festividades en el antiguo Bolívar, donde se manifestaban cantos y bailes alegrando los momentos libres de los afrodescendientes, zambos y mestizos que se recreaban en distintos lugares de su territorio, a pesar de que sus expresiones fueran señaladas ante la oligarquía de la época; al respecto se cuenta lo siguiente:

> A mediados del siglo XVI se presentaron conflictos entre la iglesia católica y los negros porque estos hacían sus fandangos en las calles de Cartagena, a los cuales también llamaban bundes; en ellos se practicaban danzas con participación de hombres y mujeres, quienes bailaban en parejas, en el centro del ruedo formado por el público, al golpe de la tambora, a las que se agregaban cantos y palmoteos. Como estos fandangos eran muy bulliciosos, los denominaron bailes de bullicios y, probablemente de esta expresión surgió el termino Bullerengue (Londoño, 1995, pág. 115).

Expresión que sigue manifestándose dentro de lo ritual y el jolgorio, de tal modo, que hoy en día con la venia de muchos, se escuchan cantos y se denota una libertad corporal a raíz de toda esa opresión que surgió de sucesos políticos de la época. En efecto, Zapata (1995, como se citó en Londoño, 1995) relata lo siguiente:

> Hacia 1600 comenzó el célebre alzamiento de los negros encabezados por Domingo Biohó a quienes los de su raza acataban con gran respeto por haber sido rey de un estado africano y cuyo nombre primitivo era «Benkos-Bioho». Este soberano seguido por sus cimarrones logró después de muchas luchas fundar el pueblo de palenque. El pueblo estaba conformado por negros que pertenecían a diferentes tribus, lo que trajo como consecuencia que inventaran un dialecto compuesto de palabras africanas y castellanas que se llamaba «lumbalu», crearon además nuevas danzas según sus necesidades, unas de gran influjo negroide y otras con rasgos de la cultura española. (p. 116)

Por consiguiente, esta expresión afrodescendiente se ha connotado en diferentes escenarios donde los tambores, cantos y palmas han hecho una simbiosis surgida por la necesidad de extraer sentimientos y emociones intrínsecas, arraigadas a los hechos sociopolíticos de la época; sucesos que se quisieron silenciar, aunque las subjetividades y objetividades del afrodescendiente con el tiempo han demostrado que bailando y cantando un lamento a la muerte, la fertilidad, la alegría y situaciones cotidianas es como en ocasiones se convierte en un ritual donde sus cuerpos y mentes desenfrenan sentimientos y emociones.

De tal modo, la liberación de los afrodescendientes desenfrenó cuerpos y mentes; aquellos emigraron a zonas costeras colombianas, llevando consigo la cultura que los identificaba. Por tal razón, encontramos en el caribe colombiano bailes cantaos con su diversidad de tonadas. Acerca de ellos se encontró lo siguiente:

> Dentro de los niveles de categorías de los bailes cantao´s, en el Caribe de Colombia y otros sitios del país, se encuentran las siguientes expresiones: Pajarito - Son de Negro - Lumbalú – Chalupa - Congo - Fandango de lengua o «cantao» – Bullarengue; Zambapalo- Rosario cantao (chuana)- Tuna, (brincao) – Tambora [...] – Chandé – Berroche – Guacherna - Mapalé, Currulao y Son corrido - Aire de Puya – Maestranza Decimas – Rondas y Juegos canta´o – Alabaos, Musidramas y un sinnúmero de danzas de relación, entre otros (Herrera, 2014).

Atendiendo a lo anterior, la diversidad de bailes cantaos confluyen y se manifiestan en los territorios llegando a hacer parte identitaria de su cultura, expresando las tradiciones que se mostraban desde el siglo XVIII, donde se reunían para festejar la vida o algún suceso y que hoy en día se manifiestan en el Caribe colombiano y en especial en el municipio donde se contextualiza esta investigación. Al respecto, se anota lo descrito en el libro con bombos y platillos:

En «Memorias Historicas-Politicas» Joaquín Posada Gutiérrez describe festejos populares que corresponden a fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX, que por sus características no vacilamos en decir que se refiere al fandango primitivo:

> Bailaban a cielo descubierto al son del atronador tambor africano, que se toca, esto es, que se golpea con las manos sobre el parche, y hombres y mujeres en gran rueda pareados, pero sueltos sin darse las manos, dando vueltas alrededor de los tamborileros; las mujeres, enflorada la cabeza con profusión, lustroso el pelo a fuerza de cebo y empapados en agua de azahar, acompañaba a su galán en la rueda, balanceándose en cadencia muy erguida, mientras el hombre, está haciendo piruetas, dando brincos, ya haciendo sus destrezas en la cabriola, todo al compás, procurando caer en gracia a la melindrosa negrita o zambita, su pareja. (…). (Díaz, 2013)

De esta manera, se puede decir que los bailes cantaos, en este caso el Bullerengue desde la época colonial, tiene relación en su forma a las ruedas festivas, bundes y fandangos, donde en sus inicios los tambores y cantos eran elementos principales de esta congregación de jolgorio, dando pie esto a lo que se observa hoy en día en diferentes espacios territoriales en el Caribe colombiano.

Teniendo en cuenta las consideraciones históricas anteriores, se introdujo en el departamento de Córdoba, a orillas del Mar Caribe, en el municipio de Puerto Escondido, y se encontró que se manifiesta desde siglos pasados el baile Cantao Bullerengue; por tal razón se indagó sobre cómo fue su llegada con la gestora cultural, Xiomara Marrugo Galvis, quien nos aportó lo siguiente:

> Procedentes de la isla Barú, llegaron a estas tierras los hermanos Díaz y los Barrios, los cuales en sus ratos de ocio se reunían a fumar tabaco y beber ron y a medida que se iban emborrachando salían espontáneamente a cantar versos uno por uno y los demás acompañaban con palmoteos respondiendo con coros; por esta razón nuestro bullerengue se le conoció en sus principios, como baile macho. Posteriormente empiezan a llegar otras familias: los hermanos Barrios y los Medrano junto con sus mujeres, las cuales avivan este baile con sus voces, su danzar y su coquetería. Posteriormente la familia Medrano es la que introduce por primera vez el tambor hembra que fue hecho con piel de venado y ejecutado por José A. Medrano (Galvis, 2004).

Ante la situación planteada, el bullerengue llegó a Puerto Escondido junto con la creación del pueblo, donde se ha mantenido vigente el legado cultural dejado por los antepasados procedentes de África, dejando los primeros moradores esa identidad enmarcada en sus saberes ancestrales, arraigando en este territorio cantos, bailes y expresiones raizal que han llegando a representarse como la máxima expresión cultural festiva, dancística y musical. En efecto, año tras año se viene realizando el festival y reinado nacional del Bullerengue, donde se congregan músicos, bailadores y público en general del mismo municipio, Colombia y el extranjero, en búsqueda de saberes y el gozo que transmiten estos cantos y bailes. Del este modo, se aprovechó tal evento para indagar, describir y crear la puesta en escena donde converjan las características de la tradición.

El cantador Tito Ávila nos dice: «*Otros aportes al origen del Festival Nacional de Bullerengue fue la creación del grupo Los Negritos del Caribe, quienes aún conservan esta tradición. Los primeros intérpretes y bailadores de bullerengue fueron los Barrios, los Díaz, los Médranos, los Morales, José Antonio Médranos, Galantea Morelos, Sabas Franco, Elisa Maldonado, Petrona Miranda, Juanita Berrío, José Beltrán, Tito Ávila, Julio Galván, Lucas Mármol, Cruz y Emérita Banquete, Romana Horta, Asensio Fuentes y Georgina Atencio*».

Lo anterior descrito. Lo anteriormente descrito emerge de la indagación que surge en la etapa 2 del proceso investigativo, en la búsqueda de referentes teóricos y experiencias vivenciales con sabedores y amantes de la tradición bullerenguera.

Fotografía 2. Entrevista a Tito Ávila
Fuente: Propia (2000).

2.2. La danza del bullerengue en Puerto Escondido, Córdoba

2.2.1. Baile Cantao

La cantaautora, Emilia Galvis nos explica que «el baile cantao Bullerengue son tonadas, donde la voz principal osa sobrepasar el extasiado sonar de los tambores acompañada con el batir de las palmas, tablitas y totumas llenas de loza fina» (Galvis E., 2004).

Con respecto al baile, la señora Eurania Acosta Morelo, quien fuera bailadora y compositora de bullerengue y descendiente de una de las primeras y más reconocidas familias bullerengueras que llegaron a este municipio como fue la familia Morelo, de los que se destacaron doña Guadalupe Morelo bailadora y su hermano Robinsón Morelo, reconocido tamborero, nos dijo: «*el bullerengue en Puerto Escondido, Córdoba, es un baile popular en el cual se presentan los quites entre bailadoras; durante el baile también entran los bailadores a defender a su pareja ante el coqueteo e imponencia del tambolero con sus movimientos libres e imponentes*.

Fotografía 2. Entrevista a la cantautora Emilia Galvis
Fuente: Propia (2004). En la fotografía con Cristian Marsiglia, estudiante del Grupo de Danza Zenunicor de la Universidad de Córdoba.

Fotografía 3. Sra. Eurania Acosta Morelo (q. e. p. d.) enseñando manejo de la falda
Fuente: Propia (2007). En la fotografía, estudiante de Unicórdoba, Blanca Mestra Arrazola.

Por lo dicho anteriormente, se denota en su explicación y demostración en las ruedas que se observaron, que existe una trilogía de canto, baile y tambor, incitando esto a los relevos o quites que se presentan ante el instrumento percutivo, que con su repicar llama a la bailadora demostrando los sentimientos y emociones que propicia el sonar fuerte del tambor con las voces extasiadas de las cantadoras.

Fotografía 4. Bailadores en festival
Fuente: Fotografías tomada en el marco de la investigación a la bailadora Diana Cruz, egresada de la Universidad de Córdoba, y su parejo Javier Mercado, bailadores de Casabe de Oro en el XXIV Festibullerengue.

En otro aporte nos encontramos con la bailadora de bullerengue Dolores Acosta, la cual nos dice:

> *En este baile las mujeres se muestran imponentes, desafiantes y seductoras, llevan el cuerpo muy erguido, el pecho en alto, la mirada penetrante, y ejecutan movimientos de cadera llenos de sensualidad con los cuales desafían al tambolero y al bailador, siendo la falda la principal arma de conquista. El hombre por su parte es más libre en sus movimientos, demostrando con esto su imponencia de afrodescendiente, conquistando y persiguiendo a la mujer hasta el punto de no darle tregua a esta de contestarle con sus movimientos al llamado de tambolero.*

Fotografía 5. Rueda bullerenguera
Fuente: Fotografías tomadas en Festibullerengue y reinado popular en Puerto Escondido en 2012 a la maestra Elaine Parra Martínez, en el marco de la investigación.

En la forma de bailar el Bullerengue, nos encontramos con sus tres modalidades rítmicas, las cuales son: sentao, chalupa y fandanguito o fandango de lengua, que se ejecutan de diferentes maneras. Por lo tanto, en el desarrollar de este baile nos enseñó la bailadora lo siguiente:

> *En el bullerengue sentao tanto en el hombre como en la mujer la cadera va en forma semicircular, excepto en el desplazamiento hacia atrás, que se trabaja con movimientos laterales. Este movimiento es lento y cadencioso, con los pies deslizándose a ras del suelo; la falda y los brazos no deben pasar por encima de los hombros. En la chalupa lo único que varía es el movimiento de la cadera, que aumenta atendiendo al ritmo que impone el tamborero. En el fandango su baile, es paseao, es el más apropiado para desfiles y comparsas. En este baile por ser rápido, alegre y paseao los pies tienden a levantarse un poco de suelo y la falda se maneja al igual que en los ritmos anteriores.*

Por otra parte, el investigador Edwin Flórez, de Puerto Escondido, nos dice:

> *En el bullerengue la falda y el sombrero son elementos esenciales, ya que estos sirven para guiar el traslado e imponerse. Algunos pasos notables de este baile cantao son: la caída, la correndilla, pasos de pubertad (senos, vientre, y cadera) faldeos, entre otros, que hacen las mujeres solas o con sus parejos, siendo estos más libres en sus movimientos haciendo pasos como golpes al tambor, arrodilladas, subida al tambor, entre otros, que se dan de la emoción del bailador, ante la imponencia del tamborero que responde al bailador dando lo mejor de él con su baile.*

Atendiendo a las anteriores enseñanzas, se inmiscuyó el equipo investigativo en las festividades, donde se encontró un despliegue de músicos y bailadores que incitaron a vivenciar las ruedas extrayendo de ellas las corporalidades y corporeidades de los bailadores, al mismo tiempo impregnándose de toda la energía que producen estos cantos y el sonar del tambor, para así poder pasar al análisis de lo vivenciado.

Ante lo descrito y extraído de la vivencia que ha tenido el cuerpo investigativo, se describe al baile del bullerengue como la expresión desde la corporalidad de cada actor de la rueda. Se tuvo en cuenta la postura, los pasos, las figuras y sus significaciones desde las corporeidades de los bailadores, porque cada expresión tiene un significado; por ejemplo: a la hora de las mujeres mover sus brazos hacia el tambor, significa que el tamborero baje el ritmo, lo cual lo indica con su mano; cuando sacude la falda en frente al tambor; es pidiendo más sonar al tambor, así sucesivamente la mujer juega con su falda atendiendo al momento y el sentimiento que desee reflejar. Por otro lado, el hombre busca con su sombrero por momentos guiar el recorrido de la bailadora y jugar con él para llamar la atención de ella.

Al mismo tiempo que se estudió el baile, se indagó por los sones del bullerengue en el territorio de Puerto Escondido, teniendo en cuenta que la melodía y los sonidos del tambor permiten la exteriorización de sentimientos donde los bailadores le dan apertura a su cuerpo demostrando la simbología propia de estas manifestaciones; por lo tanto, este baile al llevarse a escena no puede verse como un objeto más que se toma del territorio y se coloca en el escenario, sin antes apropiarse de él, conviviendo con el hecho folclórico; el cuerpo no se puede condicionar ni moldear a tecnicismos, sino dejar que los sonidos se interioricen y sirvan como medio para que se desborde el sentir; por consiguiente, el cuerpo de danzantes unicordobeses decidieron explorar, dentro del proceso, todo lo vivenciado y dejar que sus cuerpos contaran la historia del bullerengue en Puerto Escondido, Córdoba, Colombia, dejando en una frase su indagar: Danzar bullerengue es bailar con el alma.

2.3. Música de la danza del bullerengue

Para nadie es un secreto que la raza africana en nuestro país dejó un legado incalculable, culturalmente hablando, y que tiene una presencia muy fuerte en nuestras costas pacífica y atlántica. La música del Bullerengue no es ajena a esto, ya que es de dominio negroide; por esta razón, los entes transmisores con que se ejecuta esta música son de percusión y hacen parte de la organología presente en este formato musical de bailes cantaos, donde encontramos dos familias de instrumentos:

Los membranófonos: Tambor Alegre o Hembra y Llamador o Macho, ya que su sonido se produce a través de la vibración de su membrana o parche debidamente tensado.

Los ideófonos: Las tablitas y totumas, que producen su sonido por la vibración de su propio cuerpo; en este caso las tablas al ser chocadas entre sí, y la totuma, que en su interior lleva loza picada, al ser estas agitadas.

La parte melódica de esta expresión musical de raíces africanas tiene como protagonista principal a la voz líder o cantadora, que a su vez es acompañada por los coristas que son los encargados de ejecutar las tablitas y las totumas dentro de la agrupación, ya que la parte rítmica (patrones) es llevada por los Tambores Alegres y Llamador.

En la danza del Bullerengue la parte musical juega un papel muy importante; teniendo en cuenta la interacción de los bailarines con los músicos, en especial con el intérprete del Tambor Alegre, que al momento de hacer variaciones rítmicas (repiques) dentro de un patrón definido, le hace un coqueteo o llamado a las bailadoras y para imponerse ante el bailador.

RED ASCUN

Fotografía 6. Tambores
Fuente: Propia (2007).

Fotografía 7. Totuma
Fuente: Propia (2007).

Fotografía 8. Tablitas
Fuente: Propia (2007).

Para hablar de la forma musical del Bullerengue empezamos por la voz, que al iniciar su intervención lanza un pregón, que lleva con él la melodía, entonación, y velocidad en que se ejecutará el tema o canción, seguido de un estribillo (coro) que lo ejecuta el resto de la agrupación (coristas); la voz líder continua, con otro pregón y vuelve a participar el resto de la agrupación; después de este entran los demás instrumentos participantes en este formato; esto se repite «n veces» a lo largo de la intervención.

A esta forma musical la podemos llamar A – B, donde «A» viene siendo la voz líder y «B» los coristas, también es conocida como pregunta y respuesta, la cual está presente en muchas músicas tradicionales de nuestra región Caribe colombiana. Ejemplo:

«Oye lelelеeee i ea
ay carambantua enguayaba
no sé qué tiene mi pecho
ay carambantua enguayaba
no sé qué tiene mi pecho
ay carambantua enguayaba
que el amor no me alevanta
ay carambantua enguayaba…»

La interpretación musical en el baile del Bullerengue tiene tres modalidades: Sentao, Chalupa y Fandango de lenguas o Fandanguito. A la modalidad del Sentao se le da este nombre, ya que su ritmo es lento y expresa con este sentimiento de lamento y dolor, lo que lo lleva a ser, como dice su nombre, sentao, o podemos decir también relajado. En la Chalupa el ritmo se acelera un poco; esto hace la diferencia con la modalidad del Sentao, al momento de su ejecución: el Bullerengue Chalupa y el Sentao están inmersos en un compás binario, en este caso el compás partido, y el fandango de lenguas o Fandanguito en un compás de seis octavos (6/8).

Lo descrito anteriormente se extrajo de la conversación que se tuvo con la maestra Xiomara Marrugo, con el sabedor Tito Ávila, encabezando esta indagación musical el maestro Luis Marimón y los demás integrantes del grupo investigativo, al igual que en las vivencias en las ruedas bullerengueras que se hicieron al territorio.

Fotografía 9. Ejecución de la música del bullerengue.
Fuente: Fotografías tomadas en la casa de la maestra Xiomara Marrugo con integrantes del Grupo Fakelebo y el maestro Luis Carlos Marimón de la Unicórdoba y grupo investigativo, año 2017.

2.4. Vestido y parafernalia

Las mujeres utilizan vestidos blancos (pureza, paz) o de estampados con flores de colores vivos (alegría, colores de la naturaleza), largos y anchos. La falda puede ser en canesú o rizada y la blusa, cuello bandeja con volante; en el cuello se amarran un pañuelo (galillera), que sirve para cuidar las voces y hacer el cambio

entre las cantadoras, que a su vez lo utilizan para no perder su afinación. En la cabeza, flores o turbantes, y van descalzas. El hombre va vestido de acuerdo con su pareja, con camisa de colores vivos o blanca, ya sea lisa o estampada, acompañado con un sombrero concha e' jobo y descalzo.

Fotografía 10. Muestra de vestuario y vestuario en la puesta en escena
Fuente: Fotografía tomada a la señora Dolores Acosta, y del lado derecho está una pareja bailadora de la Unicórdoba, año 2007.

La cantadora y bailadora Diana Ramírez afirma que *«el traje femenino es determinante porque es el refugio de la mujer y la protege del acecho varonil y el cual le sirve de escondite para hacer el juego de enamoramiento, la fertilidad a la procreación»* (Ramírez, 2007).

Fotografía 11. Grupo Unicórdoba
Fuente: Fotografía tomada en el Festibullerengue, año 2000, Puerto Escondido.

2.5. Desarrollo de la investigación-creación

La creación se denominó «A ritmo de Tambores: Baile Cantao Bullerengue, un Legado Ancestral» llevada a cabo por el Grupo de Danzas Folclóricas «Zenunicor» bajo la dirección general del maestro José Gregorio Guzmán Yánez, la dirección y diseño coreográfico del maestro Elaine Parra Martínez y el equipo de trabajo de investigación-creación de la Universidad de Córdoba y la dirección musical del licenciado Luis Carlos Marimón Lozano.

2.6. Planimetría, convenciones y desarrollo del montaje

Esta puesta en escena acumula toda la esencia de lo investigado; aunque como expresión artística tuvo que hacérsele unas adaptaciones planimétricas, para poder ser escenificada; en la parte de coreografía se trató de explorar nuevos esquemas; no dejando de lado su esencia, demostrada en los movimientos, pasos, figuras, ritmos, parafernalia y demás elementos característicos que mantiene esta expresión popular tradicional. Se aclara que la planimetría tradicional es en un círculo (rueda) o un semicírculo; para escenificarla no hay planimetría definida, y se recomienda utilizar la rueda dentro de la puesta en escena.

Esta creación está representada en cuatro escenas, atendiendo a la recopilación de datos y textos históricos expuestos en el trabajo escrito:

Convenciones:

\+ Músicos

Δ Bailadores

● Bailadoras

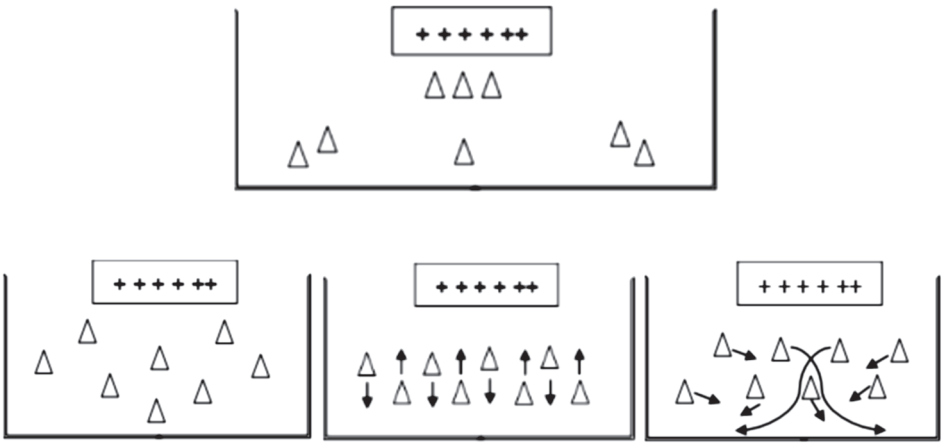
○ Cantadora

→ Desplazamientos individuales

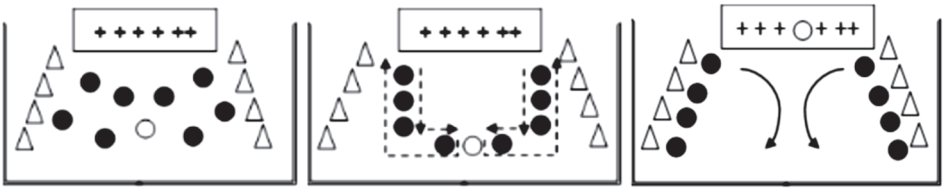
---- Desplazamientos

Primera escena, baile macho: los hombres demuestren sus habilidades de baile y canto (baile macho); iniciando estos laborando, y después de una jornada ardua de trabajo se reúnen para liberar tensiones demostrando pasos y figuras que se ejecutan en este danzar acompañados de la melodía en la modalidad de bullerengue sentao, utilizando las palmas y desbordando la alegría despampanante del hombre bullerenguero, donde no puede faltar la bebida tradicional de la época.

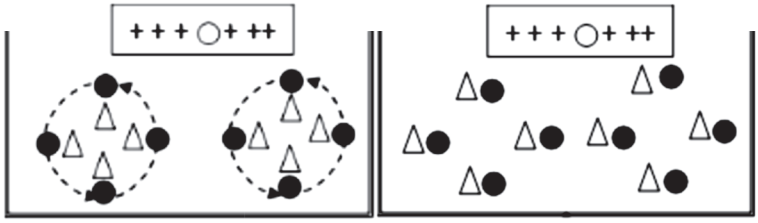
RED ASCUN



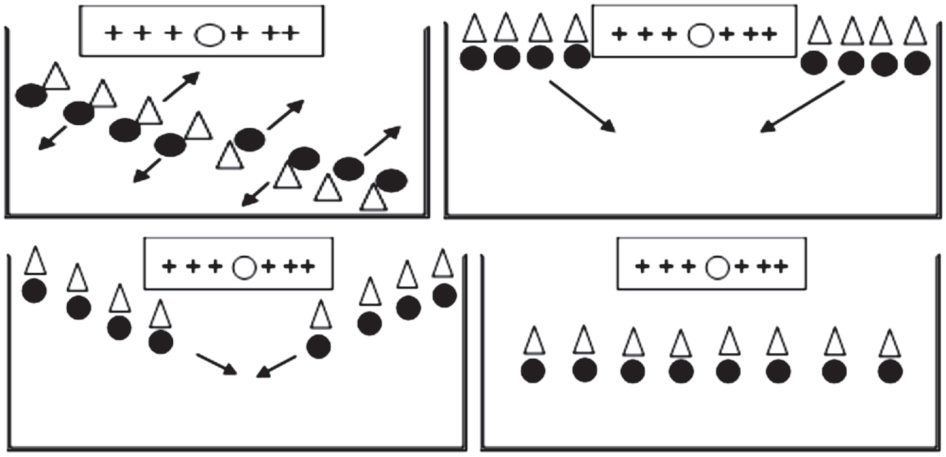
Segunda escena, cantadora, un lamento para bailar: en este momento llegan las mujeres y con ellas la cantadora, a ritmo de bullerengue sentao; ellas demuestran su canto y baile, su habilidad, imponencia y coquetería en el desagüe de sus sentimientos, acompañándose de totumas y tablitas. Así continúa con la demostración del lenguaje de las galilleras entre las dos cantadoras del grupo y se realizan quites entre bailadores y bailadoras, mientras la música cambia a ritmo de chalupa.



Tercera escena, bailemos una chalupa: se representan pasos y figuras de pareja del baile bullerenguero, expresando la coquetería y el cortejo, realizando figuras que normalmente se hacen en la rueda ante el tambor, en este momento con una planimetría diferente. En las imágenes se visualiza que siempre se deja el centro libre para no tapar al tambolero, debido a que este es el instrumento principal entre el diálogo de los actores de esta tradición.



Cuarta escena, un fandanguito: se continúa con esta modalidad, donde el baile es paseao y de las figuras planimétricas anteriores se convierte a una diagonal, donde se ejecutan unas figuras de pareja para continuar un recorrido y conformar nuevamente la rueda de bullerengue que por cuestiones de visualización ante el público se ubican los danzantes y músicos de forma horizontal, se realizan quites y se procede a la despedida y salida.



Se puede acceder a la puesta en escena a través del siguiente código:

3. CONCLUSIONES

Para concluir, se recomienda potenciar cada una de las raíces tradicionales que se presentan en el país colombiano, con el ánimo de expandir las tradiciones a las generaciones futuras, en aras de mantener nuestra identidad cultural y así permitir que perduren con el paso de los años. En efecto, se llevó a cabo la anterior investigación y propuesta creativa dancística, dando como resultado la recopilación de todas aquellas características que envuelven al baile cantao Bullerengue, que tiene asiento en el municipio de Puerto Escondido y que se tomó como punto de referencia para la puesta en escena de la danza folclórica del bullerengue en el departamento de Córdoba; teniendo en cuenta y respetando sus bases tradicionales a la hora de escenificarla.

Por lo tanto, se desea como institución universitaria, aportar todo lo aprendido y practicado, para que este legado cultural se siga divulgando y valorando, para contribuir al fortalecimiento de nuestras raíces étnicas, además de cultivar desde la parte académica el amor hacia las tradiciones, entre estas los bailes cantaos conocidos popularmente como *«Bullerengue»*. Para finalizar, se le agradece al municipio de Puerto Escondido en el departamento de Córdoba, Colombia y a toda las personas que aportaron todo ese legado bullerenguero, esperamos seguir en la busqueda con las nuevas generaciones de unicordobeses de esta manifestación tradicional.

REFERENCIAS

Benítez Fuentes, E. H. (2009). Bullerengue, baile cantao del norte de Bolívar. Dinámica de transformación de las músicas tradicionales en el Caribe colombiano. Antropología. Revista Interdisciplinaria del INAH, (86), 80–84. Recuperado a partir de https: //revistas. inah. gob. mx/index. php/antropologia/article/view/2839.

De la Espriella, F. (2021). Saber escolar, sujetos y prácticas de la educación física en Colombia. Baja California, México: Universidad de Baja california.

Díaz, W. F. (2013). Con Bombos y Platillos. Bogotá: ISPA.

Herrera, M. A. (2014). El Bullerengue la génesis de la música de la Costa Caribe. Redalyc.org, 31.

Iturria, R. (2006). Tratado de folklore. Montevideo: Tierradentro Ediciones.

Ladino, L. (3 de julio de 2013). Danza en red. Obtenido de https://danzaenred.com/articulo/una-danza-de-solo-mujeres-el-bullerengue#.Y1rQznbMLIU

Londoño, A. (1995). ¡Baila, Colombia! Danzas para la educación. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Marín, E. F. (mayo de 2013). Puerto Escondido, Córdoba. Obtenido de Puerto Escondido, Un lugar que debes visitar: http://cordobapuertoescondidoem.blogspot.com/2013/05/

Molano, A., Ortiz Casiani, J., Hernández Cabarcas, J., Simarra Hernández, M., Miranda Márquez, R., Valdés Hernández, E., Pérez Palomino, J., Hernández Cassiani, R. y Cassiani Herrera, A. (agosto de 2009). Plan Especial de Salvaguardia-PES del Espacio Cultural Palenque de San Basilio.

Nadal García, I. y Fernández Amat, C. (2020). Popularizabilidad, sincretismo semiótico y función poética en «Bullerengue», de J. Artel y J. A. Rincón, interpretado por Cantatutti. 7 (2020), 612.

Vega, J. S. (1999). Diccionario cultural de Córdoba. Montería: Librería Domus Libri.

Entrevistas:

Ávila, T. (2007). Bullerengue de Puerto Escondido. (G. d. Córdoba, Entrevistador).

Basanta, S. (2007). Bullerengue de Puerto Escondido. (G. d. Córdoba, Entrevistador).

Flórez, E. (2007). Bullerengue de Puerto Escondido. (G. d. Córdoba, Entrevistador).

Galván, J. (2007). Bullerengue de Puerto Escondido. (G. d. Córdoba, Entrevistador).

Galvis, E. (2007). Bullerengue de Puerto Escondido. (G. d. Córdoba, Entrevistador).

Marrugo, X. (2007). Bullerengue de Puerto escondido. (G. d. Córdoba, Entrevistador).

Ramírez, D. (2007). Bullerengue de Puerto Escondido. (G. d. Córdoba, Entrevistador).

RED ASCUN

Capítulo 2.

TRANSFORMACIÓN DE LA DANZA DEL GARABATO DE LOS CABILDOS AL CARNAVAL DE BARRANQUILLA

Rina Orozco Rúa
Coordinadora del Área de Expresión Cultural y Artística de Bienestar Universitario
Estudiante del Doctorado en Sociedad y Cultura Caribe
rina.orozco@unisimon.edu.co

Giovanni Fontalvo Osorio
Profesor de Música Folclórica de Bienestar Universitario
giovani.fontalvo@unisimon.edu.co

Remberto De la Hoz Reyes
Director (e) de Bienestar Universitario
Profesor e investigador del Grupo Educación, Ciencias Sociales y Humanas
Estudiante del Doctorado en Sociedad y Cultura Caribe
remberto.delahoz@unisimon.edu.co

INTRODUCCIÓN

El presente estudio tiene como propósito ilustrar los aportes culturales y multigeneracionales de las raíces negras, abordadas a través de un montaje escénico, en el que se plasma la transformación que ha tenido la Danza del Garabato en el trascurrir del tiempo, comprendiendo con exactitud los cabildos, en los cuales los esclavos, luego de largas y forzosas jornadas de trabajo, aprovechaban sus espacios de descanso para manifestar mediante ritos dancísticos-musicales la lucha entre la vida y la muerte.

Se busca mostrar la avenencia entre los cabildos y su participación en el Carnaval de Barranquilla por medio de la puesta escénica coreográfica en lo que el dramatismo de la lucha de los esclavos contra la figura de la muerte fue a diario una constante del vivir de los sometidos por sobrevivir de la muerte, a través de rituales religiosos que en su momento realizaban por medio de movimientos dancísticos y musicales para agradecer a su Dios por la vida.

En la actualidad, se ven reflejadas ciertas difusiones en los movimientos corporales de los esclavizados que se lograron adaptar a la danza actual; sin embargo, se percibe también un reflejo de la figura constante que se logró

mantener hasta el presente siglo, siendo expuesta en muchas escenografías dancístico-musicales de gran índole en la región Caribe colombiana.

1. FUNDAMENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

1.1. Justificación

Esta investigación nace como una forma de exponer la trayectoria histórica de la Danza del Garabato, desde cuando emerge en los cabildos con una connotación africana hasta ser acogida en el Carnaval de Barranquilla por *«familias cienagueras* que habitaron en el barrio Rebolo en 1871, luego de ser cedida entre varios hacedores culturales llega finalmente a manos de Emiliano Vengoechea denominado sostenedor familiar de esta danza», siendo para la investigación los dos pilares fundamentales de soporte teóricos en el tiempo que le otorgan un legado cultural a nuestra región Caribe, generando una transcendencia dancístico-musical hasta la actualidad.

Es de mucho valor el estudio de soporte debido a que permite responder a las necesidades existentes en la sociedad de repensar el origen y la subsistencia de la Danza del Garabato; entre otras manifestaciones, contribuye a la documentación de la comunidad cultural y de los diferentes trabajos de los grupos de danzas folclóricas que pueden utilizar el documento investigativo como guía y apoyo para futuras obras de maestros y directores que se sientan motivados a incluirla en su proceso de formación coreográfica y soporte de base referencial.

De acuerdo con lo anterior, el trabajo permite conocer el origen de la Danza del Garabato, su aceptación y extensión por varios pueblos del Caribe colombiano, manteniéndose como muestra destacada de las fiestas tradicionales más grandes de Colombia, entre ellas el Carnaval de Barranquilla, en el que se adoptan otras connotaciones coreográficas e interpretativas, pero perduran sus bases esenciales en torno a la lucha entre la vida y la muerte.

1.2. Planteamiento del problema

A través de los años son múltiples las transformaciones que sufren las manifestaciones dancístico-musicales más representativas del folclor colombiano. La connotación de folclor y sus características son las que permiten que se presenten estas variaciones al ser su principal cualidad el anonimato y principalmente por transmitirse de generación en generación.

La Danza del Garabato fue traída por cienagueros a la capital del Departamento del Atlántico, donde intentó incursionar en el ámbito cultural local y terminó

RED ASCUN

convirtiéndose en ícono del Carnaval de Barranquilla. Es conocida hoy en día como una danza elegante y alegre, con movimientos erguidos e interpretada popularmente por la aristocracia de esta ciudad, en la cual se expresan los opuestos de vida y muerte, que universalmente constituyen símbolo y alegoría de toda carnestolenda.

Los inicios de esta danza se remontan a Cartagena de Indias, ciudad donde su raza estuvo sometida a la opresión y como resultado se produjeron ricos aportes culturales, ya que el negro expresaba su sentir por medio de movimientos corporales fuertes al ritmo de tambores. Es justo el momento histórico donde se considera el origen de la Danza del Garabato, primeramente, denominada Danza de la Vida y la Muerte, interpretándose con tendencias negras, eufóricas y sensuales, en donde estos dos hechos cotidianos se enfrentan, triunfando la muerte, por lo cual nace el siguiente interrogante: ¿Cómo se transforma la Danza del Garabato desde sus inicios en los Cabildos hasta su estancia en el Carnaval de Barranquilla?

1.3. Objetivos

1.3.1. Objetivo general

Describir la transformación de la Danza del Garabato, desde los cabildos hasta su estancia en el Carnaval de Barranquilla.

1.3.2. Objetivos específicos

a. Personificar por medio de un montaje dancístico-musical los momentos significativos de la Danza del Garabato, manifestando su transformación desde los cabildos hasta el Carnaval de Barranquilla.

b. Mostrar las diferencias de la Danza del Garabato desde sus inicios en los cabildos hasta su participación en el Carnaval de Barranquilla.

c. Establecer un marco referencial por medio del trabajo investigativo que permita el desarrollo de bases teóricas documentadas de la Danza del Garabato.

2. MARCO REFERENCIAL: LA DANZA «EL GARABATO», CONCEPTUALIZACIÓN

En el presente segmento se presentan los conceptos transversales a la experiencia de investigación sobre el proceso de transformación de la Danza del

Garabato. La revisión da cuenta del origen, legado y principales atributos que le han permitido su trascendencia en el tiempo y la cultura Caribe.

La Danza el Garabato es una de las más tradicionales y características del Carnaval de Barranquilla. Fue fundada a comienzo del siglo por Sebastián Mesura en el barrio Rebolo de la Ciudad. En 1992 tomó mando de la Danza el señor José Terán Meza, quien la dirigió hasta 1994; recorría las calles plenas de alegría y de entusiasmo con originales vestimentas cantando sus graciosos versos. La Danza popular desapareció en los años 50 y fue revivida por Emiliano Vengoechea con el ánimo de brindar un homenaje simpático a la tradición de Barranquilla. Sale en cada Carnaval por las calles del norte de la ciudad, con el lujoso y típico disfraz. Las parejas desfilaban y bailaban ataviados con sus Garabatos y vestidos de diversos colores; el disfraz de la muerte, tan característico de la Danza, y los versos que complementan la expresión folclórica (Orozco Cantillo & Soto Mazenett, 1993).

Al igual de la del Congo, conforma toda una tradición ancestral. En la Danza del Garabato están presentes como manifestación folclórica la vida, representada en la alegría, su música y el goce de su coreografía, como el enfrentamiento final de su destino: el disfraz de muerte; todo unido a un espacio y tiempo mítico encarnado por la representación y creación de su parafernalia.

El nombre de la Danza se deriva del Garabato, rama de un árbol que tiene el extremo en forma de un garfio largo que usan los macheteros en la mano izquierda cuando van a trabajar en el monte; el Garabato es la mejor defensa que tiene el campesino contra las culebras cuando levantan con él, el manojo de hierba (Martínez Lara, Herrera Sarmiento, & Mendoza Castro, 2009).

Se ha logrado establecer que el desarrollo social, político y económico ha hecho de la ciudad de Barranquilla una urbe de inmigrantes; de Ciénaga llegaron muchas manifestaciones culturales que enriquecieron el Carnaval de Barranquilla, entre las que se destaca la Danza del Garabato. Cabe anotar que estas expresiones iban y venían para la época de los festejos, hasta que por fin se radicaron en los barrios de mayor afluencia de esta corriente como Rebolo, San Roque, Barrio Abajo y los sectores del centro.

En el barrio Rebolo en el año de 1871, se logró conformar la Danza del Garabato por iniciativa de familias cienagueras; en un comienzo no tenía un vestido tradicional, pero el diseño siempre ha sido el mismo, teniendo en sus inicios una similitud con el vestuario del Congo. En su baile guardaban su semejanza con las Danzas del Congo. Por falta de recursos económicos mermó esta expresión cultural regida por Adolfo Villalba, eminentemente popular, y es cuando

Emiliano Vengoechea la rescató nuevamente en el año 1958 y reacomodó a los viejos músicos de Villalba y sus muchachos para que acompañaran la nueva versión de la Danza del Garabato y la trasladó al Country Club.

Fotografía 1. Registro del trabajo de campo
Fuente: Propia (2015).

3. MONTAJE DANZA DEL GARABATO: DE LOS CABILDOS AL CARNAVAL DE BARRANQUILLA

En la propuesta de creación, el montaje recrea el recorrido de la Danza del Garabato a través del tiempo, originaria en la ciudad de Cartagena, en donde los negros esclavos aprovechaban sus momentos de descanso para sacar a flote sus sentires. Se pone en evidencia la resistencia de la esclavitud ante los padecimientos sufridos, las injusticias y los sometimientos a los que eran expuestos en esa época, a lo cual respondían de forma pasiva y solo a través de la danza podían sacar de sus almas el dolor y el desgane, de manera que el baile sinónimo de rebelión, de tranquilidad y de alegría.

Fotografía 2. Puesta en escena del garabato de Cartagena.
Fuente: Oficina de Comunicaciones, Universidad Simón Bolívar (2017).

Al explorar sobre el origen de esta danza se quiso adentrar en su esencia, la cual radica en la lucha constante de los esclavos contra la muerte, en la que en sus inicios era la muerte quien ganaba y la vida fracasaba, haciendo énfasis en que en estos tiempos los negros vivían en una constante zozobra de su devenir, era el sonido del silencio quien deambula por las calles haciendo fuerte eco en el corazón del pueblo, pero cuando los fuertes vientos soplaban era el sonido del caracol quien anunciaba la presencia de la muerte, que rondaba desmedidamente las calles de un pueblo sometido que desgarraba dolor y angustia. Esta sensación de miedo perduraba largas horas, pero la naturaleza de la raza negra desbordaba alegría, amor, su cuerpo empezaba a sentirse vivo cuando sentía el retumbar de los tambores creando una armadura de alegría que los hacía sentirse fuertes y preparados para enfrentar al espíritu de la muerte y así poder rechazarla a través del baile, de la convivencia, de la unión de un pueblo en opresión. Al transcurrir los años y al ser acogida por la ciudad de Barranquilla, la cual sintió una gran atracción por esta danza, fue modificado el sentido final de la lucha de la vida y la muerte, pueblo de gente entusiasta, extrovertida, que no quiso olvidar la huella de un pasado, sino que tomó su amor por la lucha, su pasión, su forma de hacer positivo lo inevitable y lo convirtió en un fuerte motor de motivación para que la vida triunfara, dejando a la muerte sin éxito y demostrando que los tiempos de sometimiento habían llegado a su fin y que con la alegría, el jolgorio, la música, las sonrisas, el pueblo conseguía la victoria.

Se personifica la figura de la muerte con la que se lucha día a día, en la que, en su ciudad de origen, Cartagena, esta gana, y en Barranquilla se dramatiza el triunfo de la vida como sinónimo de un renacer. No obstante, cada Carnaval se acaba con la muerte de Joselito, personaje integrado a la danza, quien resucita cada año, haciendo salvedad de que aunque se quiso hacer alusión a que la vida obtenía el triunfo, la muerte es quien gana siempre, ya que es la condición de vida de todos los seres humanos.

3.1. Vestuario

El vestuario utilizado en el montaje «Danza del Garabato: De los Cabildos al Carnaval de Barranquilla», está basado en la recopilación de información e investigación por parte de los directores e integrantes del colectivo artístico. En los tiempos de los cabildos en la ciudad de Cartagena las mujeres bailaban con el pecho desnudo y maquillado, y en la parte inferior del cuerpo portaban trusa con una faldilla de flecos en el caso de los hombres usaban el torso desnudo, en el brazo llevaban un brazalete de flecos; y así mismo en las piernas, en la cabeza llevaban un turbante, y portaban machete. También se portaba el machete. Los diseños de vestuario correspondientes a esta primera danza se observan en las siguientes ilustraciones:

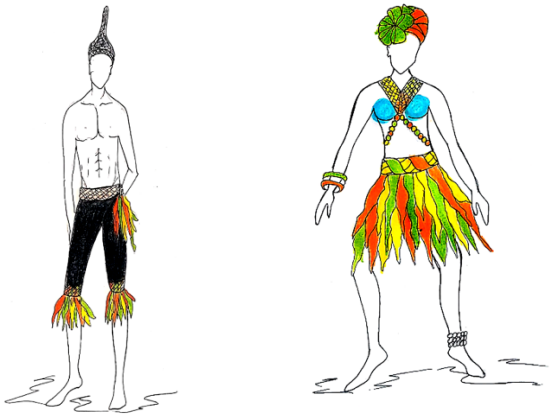


Figura 1. Vestuarios de hombre y mujer de Garabato de Cartagena.
Fuente: Propia (2015).

En la versión moderna, la mujer se viste con falda larga, rematada con volantes, con los colores de la bandera de Barranquilla que coincide con la de Cartagena, la blusa de escote amplio o palangana, y arandelas, en su cabeza un adorno de flores y zapatos negros. El hombre usa un pantalón bombacho negro hasta la rodilla, con bolsillos rematados con encajes, a lo largo de los laterales del bombacho gruesos encajes, largas medias blancas, camisa amarilla con mangas largas, una pechera o peto, una capa pequeña adornada y con encajes alrededor, zapatos planos, sombrero blanco adornado con flores artificiales y cintas de colores, maquillaje en la cara con blanco y rojo, símbolo de la muerte y la vida. Cada Danzante lleva un largo Garabato, gancho de labores campesinas. El disfraz de la muerte debe ser enterizo, negro, de la cabeza a los pies, con dibujo de esqueleto pintado sobre el vestido; algunas veces lleva la cara pintada o bien una careta en forma de calavera y porta una guadaña larga en sus manos. A continuación los diseños de vestuario del Garabato de Barranquilla:

Figura 2. Vestuarios de hombre y mujer de Garabato de Barranquilla
Fuente: Propia (2015).

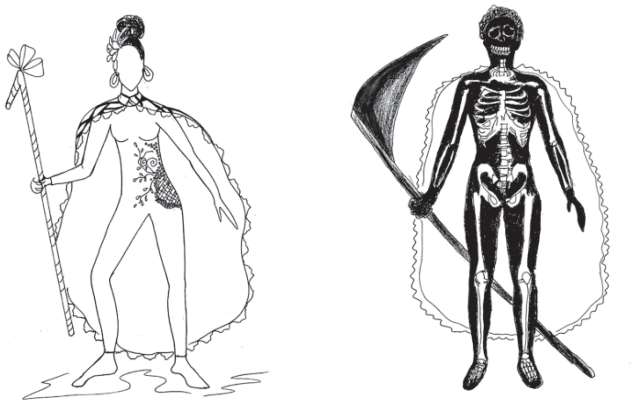


Figura 3. Vestuarios de personajes de la Vida y la Muerte en el garabato de Barranquilla.
Fuente: Propia (2015).

Fotografía 3. Bailarines con vestuario y parafernalia del garabato de Barranquilla. Fuente: Área de Expresión Cultural y Artística. Bienestar Universitario, Universidad Simón Bolívar (2015).

3.2. Música de la danza del garabato

La música folclórica del Caribe colombiano es de las más diversas en Colombia y el mundo, permitiendo reinventarse e incluso en algunos casos bautizar con el mismo nombre diferentes ritmos, que al final son avalados y mantenidos por

determinados entornos que los convirten en parte de su legado musical, como lo es el caso del Garabato o Chandé. Si se escudriña la historia se encuentra que cada uno de estos dos nombres se encontraban adjudicados a dos expresiones musicales relevantes: el Chandé a las variantes del ritmo de la Tambora, propio de la música del Brazo de loba del sur de Bolívar, aire cantado de épocas de pascua, por lo que también se le denomina Chandé Pascuero, y el Garabato al cual se le adjudica también Golpe de Negritos, vertiente de aires como el Son de Negros y el Congo, cuya característica en su estructura de influencia negra es el predominio en su interpretación del tambor alegre, los guacharaca, la voz del cantador y los coros responsoriales.

Fue hasta mediados del siglo pasado que estos dos nombres toman nueva forma o raíz de la grabación del tema «Te olvidé» a cargo del maestro Antonio María Peñaloza en discos Fuentes en la ciudad de Bogotá, el cual, al salir a la venta en el acetato fue bautizado como Garabato o Chandé; según el maestro Peñaloza:

> «eso de chande fue una ocurrencia de José Barros; es un poquito, como diría, desagradecido conmigo. Tomé con cariño toda la música que él me pasó, que eran en ese momento como 4 cosas o 5 cosas; las grabé todas. Una es «Estás Delirando», «Estás Delirando» también lo grabé. Le grabé todos esos ritmos en ritmo de Carnaval. Él dijo: «no, eso se llama Chandé.»[1]. Convirtiéndose con el tiempo en el himno del Carnaval de Barranquilla.

La letra de este tema fue suministrada por el periodista y poeta español Mariano San Idelfonso, la cual fue adaptada por el maestro Peñaloza, quien realizó los arreglos musicales de la misma; el maestro quiso que la base rítmica fuese la del Garabato (ya existente) con arreglos jazzísticos; utilizó para las capturas al grupo panameño Set Rose trío, la cual aparece en la grabación como la Sonora Curro.

Cuenta el maestro Peñaloza en el texto que el baterista de la agrupación no supo recoger el sentido rítmico que imponía el Garabato original, obligando al maestro a diseñar un esquema apropiado para su temática musical interpretativa, toque que desde su creación es utilizada por innumerables artistas como Joe Arroyo, Checo Acosta, Juan Piña, Pedro Ramayá, entre otros. Es incluido en el imaginario cultural del Caribe y utilizado posteriormente para la musicalización de temas como La Fulana de la autoría del mismo maestro Peñaloza, Reina del Chandé del maestro Francisco Bolaño, y muchos más. Al

1 Tertulias musicales del Caribe colombiano, Memorias Vol. 1, Mariano Candela.

igual que esta base rítmica es asumida como la misma de la Danza del Garabato en Barranquilla, pero también en sus Fuentes primarias como lo son los departamentos de Bolívar y Magdalena, la cual es reconocida y difundida en la actualidad.

3.3. Musicalización del montaje

Para el montaje Danza del Garabato: De los Cabildos al Carnaval de Barranquilla, se tuvo en cuenta la forma original del ritmo de esta danza y la propuesta del maestro Antonio María Peñaloza, la cual fue aceptada, implementada hasta los días presentes.

En la primera parte se recrea el padecimiento y resistencia de los esclavos, el yugo español, como también a la muerte; para este segmento el director musical, maestro Giovanni Fontalvo, musicaliza con esquemas en compás de 6/8 estribillos y versos de su creación. El segundo momento muestra la realización de la danza como tal, utilizando el golpe original del Garabato con la melodía del tema Reina del Chandé o Juana manzano, del maestro Francisco Bolaños, para luego empalmar con la base rítmica, creación del maestro Antonio María Peñaloza, la cual es acompañada por las melodías el Garabato de Efraín Mejía y su Cumbia Soledeña y «Te olvidé» célebre tema himno del Carnaval de Barranquilla. Estos esquemas rítmicos se encuentran en compás partido.

Verso

En este momento grato
mis versos valen la pena
porque llego el garabato que vino de Cartagena.

3.4. Planimetría

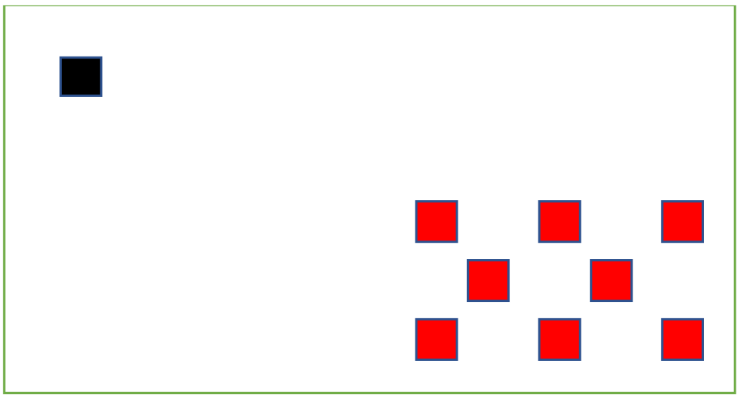
Convenciones:

La Muerte

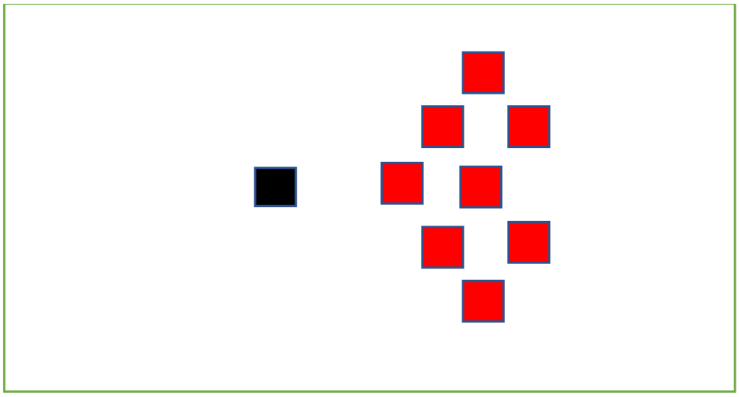
La Vida

Hombre

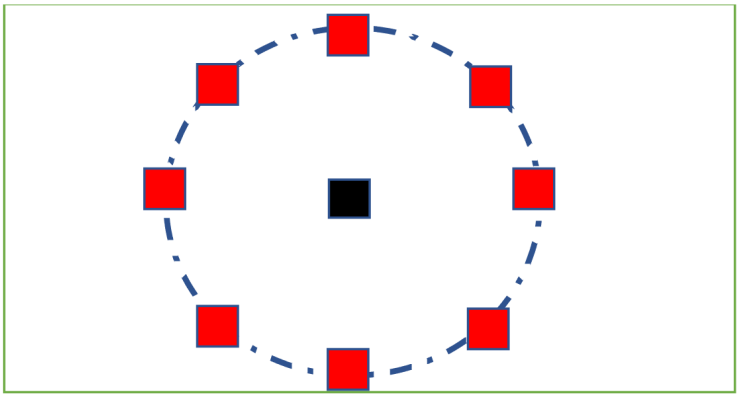
Mujer



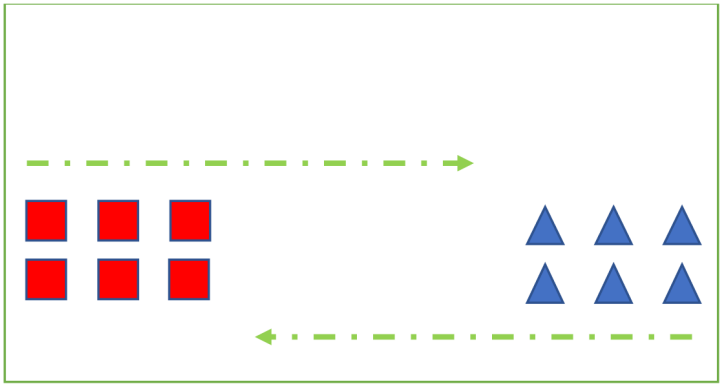
Momento 1. Ingresan los hombres con la muerte que los asecha.



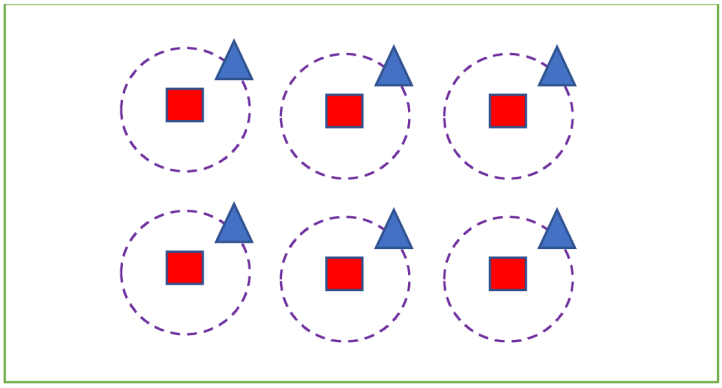
Momento 2. Realizan figura y ataque de la muerte hacia los bailarines.



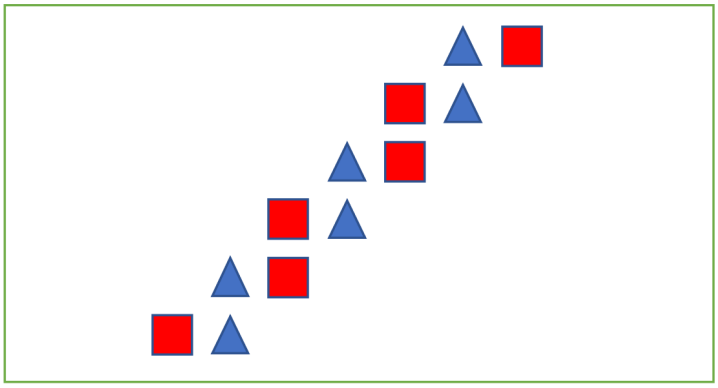
Momento 3. Hombres rodean a la muerte en un círculo hasta sacarla de escena.



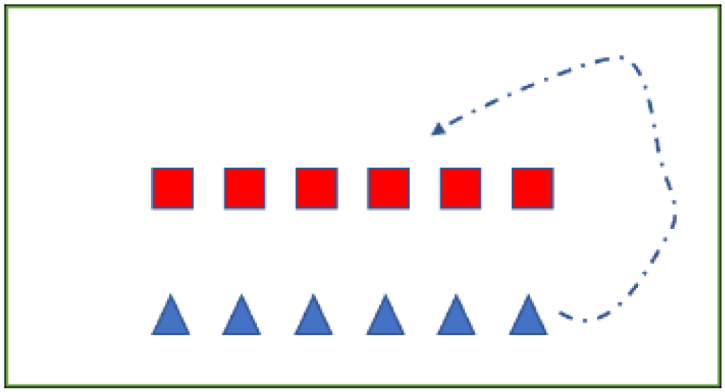
Momento 4. Entran mujeres y hombres de lado a lado con pasos básicos de la Danza del Garabato de Cartagena.



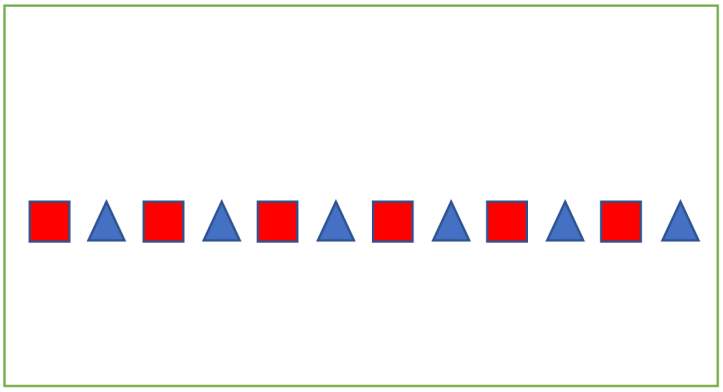
Momento 5. Se colocan los danzantes en un bloque realizando giro las mujeres alrededor de los hombres.



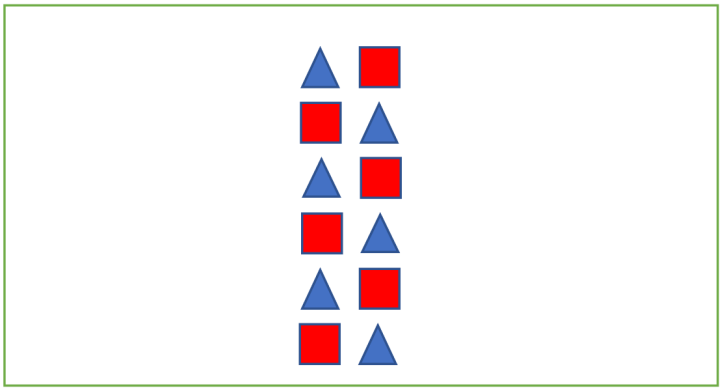
Momento 6. Realizan diagonal con pasos básicos para hacer saltos y giros.



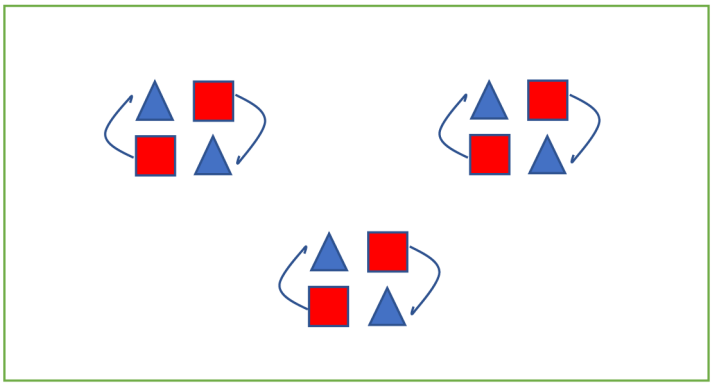
Momento 7. Las mujeres quedan delante de los hombres girando.



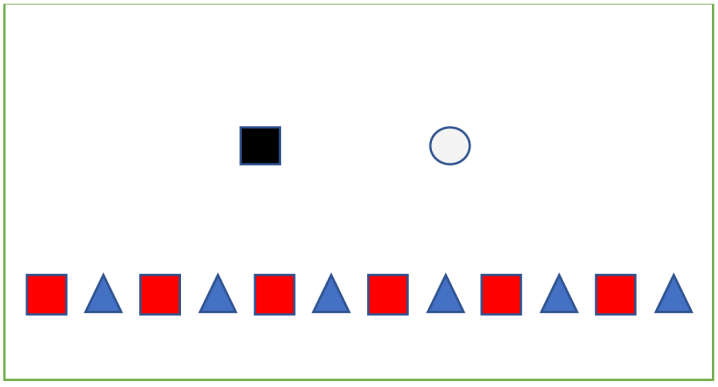
Momento 8. Se colocan en línea con movimiento hacia delante y atrás, para luego realizar movimientos de cruce.



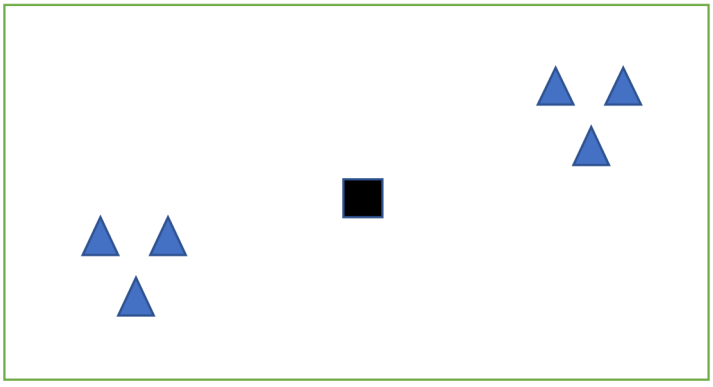
Momento 9. Se realizan líneas para hacer fuentes y ubicarse en cuartetos.



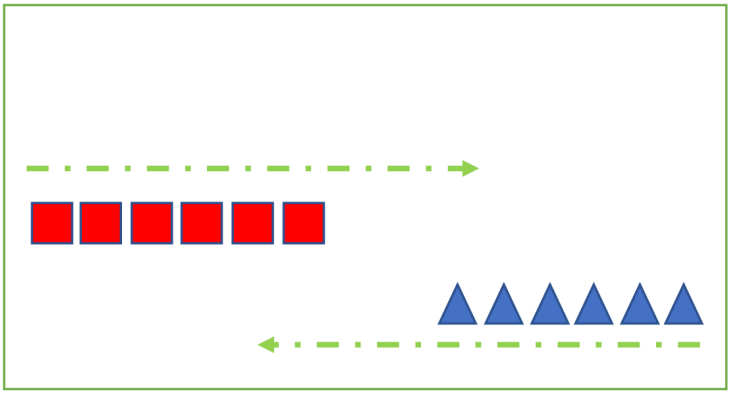
Momento 10. Se conforman cuartetos para ejecutar cruces y saltos representativos de la danza.



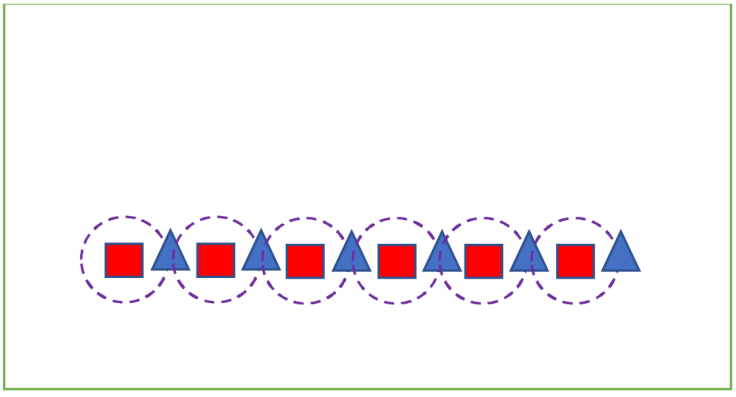
Momento 11. Los bailarines se colocan en línea para presenciar la lucha entre la vida y la muerte, donde sale victoriosa la vida.



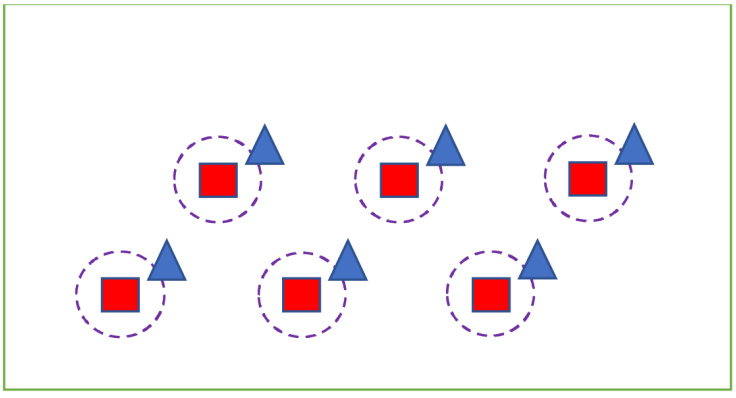
Momento 12. En este momento hay un encuentro entre las mujeres del garabato de Cartagena y Barranquilla con la muerte, donde cada bloque realiza pasos básicos al ritmo de los tambores con versos y pregones.



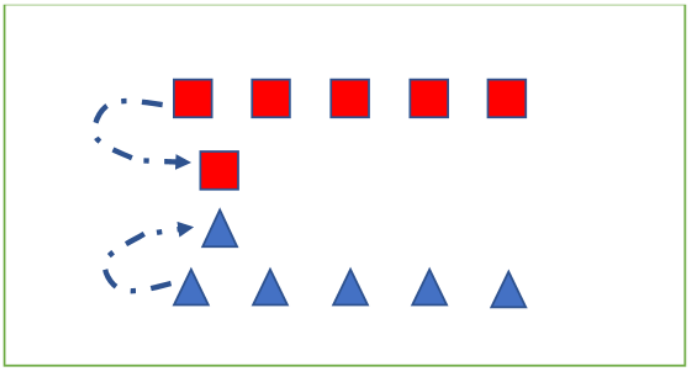
Momento 13. Entrada del Garabato de Barranquilla en filas.



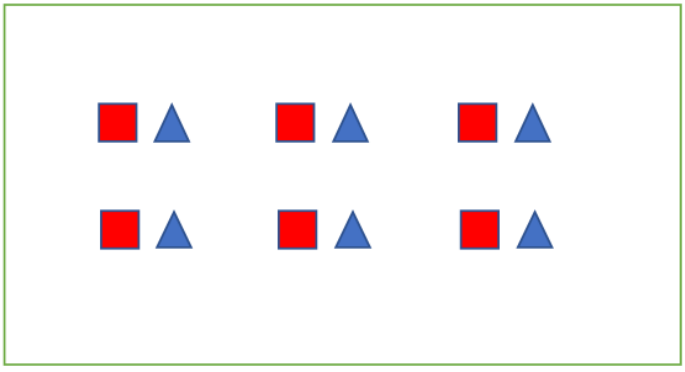
Momento 14. Encuentro por pareja en fila para buscar ubicación en bloque.



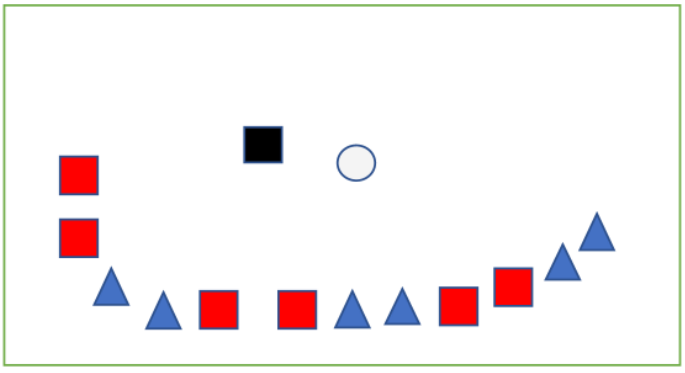
Momento 15. Mujeres ubicadas al lado del hombre realizan giro alrededor de este.



Momento 16. Realizan túneles.



Momento 17. Regresan al bloque donde interpretan pasos básicos de la danza buscando la salida.



Momento 18. Lucha al final entre la vida y la muerte en presencia de los bailarines, quienes sacan a la muerte en hombros.

REFERENCIAS

Candela, M. (s. f.). Tertulias Musicales del Caribe Colombiano, Memorias Vol. 1.

Corporación Grupo Folclórico Cipote Garabato. (2005). Cipote Garabato. Obtenido de http://cipote-Garabato.tripod.com/id1.html

Guerra, N. (18 de abril de 2015). (G. Fontalvo , & R. Orozco, Entrevistadores)

Martínez Lara, C., Herrera Sarmiento, E., & Mendoza Castro, C. (2009). Danzas, Comparsas y Disfraces del Carnaval de Barranquilla. Ediciones Universidad Simón Bolívar.

Olaya Cerpa, C. (22 de marzo de 2015). (G. Fontalvo, & R. Orozco, Entrevistadores)

Orozco Cantillo, M., & Soto Mazenett, R. (1993). Carnaval, Mito y Tradición. Editorial Antillas y Publicaciones Cultura Caribe.

Truchón, L. (19 de abril de 2015). (G. Fontalvo, & R. Orozco, Entrevistadores)

Capítulo 3.
LOS AIRES DE TAMBORA COMO MANIFESTACIÓN DE LA CULTURA ANFIBIA

Iván de Jesús Cisneros Cano
Director del Grupo de Danzas Folclóricas
de la Universidad del Atlántico – Danzatlantico
icisca.19.60@gmail.com

Jaider Hermosilla Peñate
Director del Grupo de Música Folclórica –
Sección de Cultura de Bienestar Universitario
jaiderhermosilla@mail.uniatlantico.edu.co

Ledis Roncallo Sarmiento
Coordinadora de la Sección de Cultura
ledisroncallo@mail.uniatlantico.edu.co

INTRODUCCIÓN

El presente documento tiene como propósito describir el ritmo de la Tambora y sus aires, conocer su historia, características, variantes, etc. Para esto, se reúnen los hechos, las experiencias y las vivencias de distintos conocedores de dichas manifestaciones dancísticas y culturales.

En cuanto al contenido y su pertinencia, partiendo de la importancia del estudio de nuestras manifestaciones culturales y folclóricas, se ahonda en el origen, historia, ubicación geográfica, composición dancística y musical, transcendencia y situación actual de la misma a través de la aplicación de diferentes técnicas de investigación. Tales como, entrevistas a profundidad, historias de vida, observación participante e indagación documental.

Haciendo referencia a la justificación, se exponen las razones y causas por las que se elige dicha manifestación cultural. De otra parte, se pone de manifiesto su contribución en la formación integral y de la sensibilidad artística de los estudiantes y demás actores involucrados.

Por último, en cuanto al componente metodológico, se pone de relieve el proceso creativo utilizado por el grupo para el diseño del esquema coreográfico y puesta

en escena que reúne los aires de Tambora como manifestación relevante en los pueblos de la Depresión Momposina.

1. FUNDAMENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

1.1. Justificación

Los aires de Tambora como expresión folclórica de la región Caribe colombiana son un foco que despierta la curiosidad de los bailarines del grupo de danza y música de la Universidad del Atlántico que, con distintas formas de pensar, sentir y expresar los hechos folclóricos, se ven en la necesidad de abordar más sobre esas danzas o bailes que despiertan su curiosidad; por el simple hecho de saber que existen y de que hay un más allá.

Por otra parte, en cuanto a los aspectos socioculturales e históricos, se evidencian las razones por las cuales la Tambora como baile cantao contribuye al patrimonio cultural de la región Caribe colombiana por medio de la difusión de expresiones artísticas, sociales y/o culturales dentro de los municipios en donde se desarrolla dado el proceso de colonización y posterior transculturación entre la población indígena, africana y europea. Además, haciendo alusión a su importancia a nivel coreográfico, se incentiva a la participación de los actores implicados en el diseño, creación y ejecución de una puesta en escena que plasme la multiculturalidad y las expresiones artísticas de las danzas.

1.2. Metodología

Este documento explora y reconoce los aspectos del baile cantao de la Tambora junto con sus aires, objeto de estudio, a partir de una investigación cualitativa exploratorio-descriptiva, para la cual se empleó como técnica e instrumentos de recolección de datos entrevistas a profundidad a personajes destacados en la materia como autoridad artística, entre los que se encuentran Cristian Pacheco, docente e investigador folclórico; Carlos Vásquez, docente, investigador y gestor cultural de Barrancabermeja, Santander; Martína Camargo, cantautora de bailes cantaos y gestora cultural; Mildred Paso, directora del grupo El Chandé de Gamarra, Cesar; Otilia, cantadora principal del grupo El Chandé de Gamarra, Cesar; los cuales se han encargado de la difusión y salvaguarda de esta manifestación cultural. A partir de las anteriores recopilaciones de información por parte de los personajes entrevistados se fundamenta parte de la construcción del presente material teórico que sirve para la construcción de un fundamento a la creación artística que precede la

RED ASCUN

investigación. Como complemento de la información obtenida por medio de las entrevistas, se llevó a cabo la recopilación de material bibliográfico de la biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico, entre otros textos que nutrieron las teorías expuestas en el presente documento sobre la danza de la Tambora y sus diferentes aires como parte de una herencia cultural de los bailes cantaos.

1.3. Fases de investigación y creación

Como parte de un proceso de investigación-creación, la recopilación de los datos encontrados por los medios de las entrevistas y la consulta de antecedentes en diferentes textos que enriquecen el soporte teórico tuvieron como finalidad servir de sustento al proceso artístico dentro de la creación de la puesta en escena del Grupo de Danzas de la Universidad del Atlántico en su propuesta *LOS AIRES DE TAMBORA COMO MANIFESTACIÓN DE LA CULTURA ANFIBIA*.

Para lograr el objetivo de creación artística propuesto, se inició con la fase investigativa, para lo cual se propiciaron los encuentros con los invitados para las diferentes entrevistas en los que se contó con la participación de las personas previamente mencionadas en este capítulo, abordadas desde espacios de talleres, traslados a la ciudad de Cartagena para vivencias con la cantadora Martína Camargo y reuniones virtuales. Desarrollado este proceso, se organizó la información recopilada de las vivencias propias y trasmitidas por el folclor y su oralidad por medio de los entrevistados, dando como resultado un primer documento que luego fue enriquecido con las consultas de los antecedentes de textos en los que se encontró información relevante que nutrió el presente trabajo de sustento teórico.

Como segunda fase del proceso se dio un espacio práctico de aprendizaje en el que se propiciaron talleres con el fin de enriquecer y abstraer el aprendizaje de la movilidad más acercada a la autenticidad en los aires de la tambora, en la que los bailarines fueron guiados por el proceso creativo hasta obtener la propuesta artística llevada a la escena. Para este proceso se abordó desde lo musical la enseñanza de parte de representantes de la tradición de los bailes cantaos quienes preservan su cultura y trasmiten su folclor de la manera más auténtica posible; fue allí donde entre compartir de saberes se fue aprendiendo además de la interpretación de la danza también las rítmicas y secuencias musicales que acompañan la puesta en escena de la tradición de los bailes cantaos, de los aires de Tambora. Dentro de esta fase creativa se complementó lo dancístico y musical teniendo como base la

investigación realizada previamente y a partir de ahí se sumó la creación del vestuario siguiendo los patrones establecidos para este tipo de danzas, la cual conserva unas formas específicas que la distinguen al ojo de los entendidos de este tema del folclor.

Fotografía 1. Registro fotográfico de los talleres
Fuente: Grupo de Danzas Folclóricas de la Universidad del Atlántico – Danzatlántico (2019).
Mildred Pasos de la Fundación el Chandé, durante el taller de aires de tambora.

Fotografía 2. Registro fotográfico de los talleres
Fuente: Grupo de Danzas Folclóricas de la Universidad del Atlántico – Danzatlántico (2019).
Mildred Pasos y Otilia Ramos, integrantes de la Fundación el Chandé (Gamarra – Cesar).

Fotografía 3. Registro fotográfico de los talleres
Fuente: Grupo de Danzas Folclóricas de la Universidad del Atlántico – Danzatlántico (2019).
Otilia Ramos con el estudiante Didier Rivera durante el taller de ejecución de la danza.

2. LOS AIRES DE TAMBORA COMO MANIFESTACIÓN DE LA CULTURA ANFIBIA

2.1. Contexto geográfico y social

La región Caribe colombiana posee una amalgama cultural invaluable, caracterizada por la influencia multicultural de negros, blancos e indígenas que desde la época de la Colonia han manifestado sus costumbres y vivencias a través de la música y la danza. Siendo el río Magdalena el canal fluvial por el cual han viajado generaciones de este gran legado folclórico constituyendo características significativas que crean la denominada cultura anfibia –llamado así por Orlando Fals Borda– y aportando, además, riquezas tradicionales en esta parte del país.

La depresión Momposina, con una extensión de 24.000 kilómetros cuadrados aproximadamente, forma parte de esta inmensa y rica región del Caribe colombiano; posee numerosos playones, islas, islotes, ciénagas, pantanos, caños, arroyos y barrancos que cubren parte de las desembocaduras y cursos bajos y medios de los ríos Cauca, San Jorge y Magdalena en los confines de los departamentos de Cesar, Sucre, Magdalena, Santander y Bolívar. A lo largo del Brazo de Loba –una de las vertientes del rio Magdalena que con el brazo de Mompox conforma la isla de Mompox– se han erguido hace cientos de años tres poblados que portan el nombre de «Loba» en honor al gran

cacique Malibú: Barranco, Hatillo y San Martín. Por muchos años esta cultura Malibú, además de la Chimila, poblaron buena parte de la subregión meridional de la Depresión Momposina, dejando un importante legado en futuras generaciones. Una zona rural de Colombia donde, sumadas a la precariedad económica, las condiciones geográficas mantienen el área en una situación de relativo aislamiento frente al resto del país.

La Tambora –como ritmo representativo de los pueblos de la Depresión Momposina– es una representación musical y danzaria que se presenta en diversos departamentos de la región Caribe colombiana. Se puede ubicar desde la época de la colonia con el cruce de diferentes genotipos de personas, negras blancas e indígenas. Asimismo, la tambora se constituye a partir de las vivencias, experiencias y cosmovisiones de las personas habitantes de estas zonas específicas; los bailes y ritmos cantaos hacen parte de la cultura anfibia, según Orlando Fals Borda (2002), por ser propia de hombres campesinos y pescadores, pero de mujeres madres, lavanderas y cocineras también; además de la particularidad de ser bañada por el río Magdalena.

Para el maestro Carlos Vásquez (2019), *«el baile cantao de la Tambora es una manifestación cultural que se mantiene viva a lo largo de la región del río Magdalena, con su mayor relevancia en la Depresión Momposina y otros municipios que tienen contacto con esta corriente fluvial»*.

La música es esencialmente vocal, de estructura cíclica y revestida de forma responsorial: cantador o cantadora solista, quien anuncia el antecedente melódico, y el coro responde de acuerdo a la estrofa enunciada. Los cantos de tambora narran las situaciones cotidianas de ese mundo mágico del hombre de la ribera, cuyas experiencias le sirven de inspiración a esta expresión poética construida en […] un lenguaje sencillo, de estrofas, versos sin medida, de rima. (Ávila, pág. 30).

La tambora posee características festivas según las cuales la música y el baile se configuran en un ritual de celebración. Tradicionalmente, los habitantes de la Depresión Momposina formaban en sus calles ruedas en las que las cantadoras entonaban canciones, los tamboreros repicaban sus tambores, y parejas entraban y salían a bailar a ritmo de la tambora. En este orden de ideas, una rueda de tambora callejera estaba conformada por los siguientes personajes: cantadores y cantadoras, coros, músicos, parejas bailadoras, público en general. Añadiendo elementos como el licor, sombreros campesinos y polleras, permitían una comunicación fluida entre los actores y el hecho, llevándolo a un momento de éxtasis (Escobar C., 2015).

En este sentido, se construye un universo simbólico puesto que los habitantes de estos pueblos nacen y se desarrollan en el mismo contexto histórico, social, económico y geográfico. Asimismo, los versos, el baile, la música, el canto, entre otros, constituyen medios simbólicos que se transmiten de generación en generación por medio de la oralidad. Por ejemplo, muchas de las canciones entonadas por las cantadoras han trascendido por años con alguna pequeña modificación; no obstante, nacen otros temas de la genialidad y la creatividad de los mismos pobladores.

2.2. Espacios de visibilización

Con el transcurrir del tiempo, a estos lugares llegó el conflicto armado interno provocando muertes y desplazamientos forzados de campesinos; sin embargo, esta manifestación artística y cultural se expresa como medio y forma de resistencia, rescatando el sentir de la esperanza y la construcción de la resiliencia como parte del proceso de vida de los habitantes de esta zona. Por otro lado, con la llegada de nuevos sonidos a la región Caribe colombiana, la Tambora comenzó a sufrir una serie de transformaciones y, en consecuencia, el reemplazo por estos nuevos ritmos. Por tal razón, algunos municipios con sus gestores culturales conformaron espacios en los que la Tambora tuviera un lugar privilegiado y con esto la preservación de la misma.

En este orden de ideas, los festivales de Tambora han sido los escenarios para visibilizar sus manifestaciones. Según el maestro Cristian Pacheco, estos eventos lo que consiguen es que cada pueblo logre institucionalizar su forma de concebir el baile cantao de la Tambora. Además, este investigador considera que las diferencias que puedan existir entre los aires de Tambora se desdibujan con el sentir y la interpretación de músicos y bailadores.

Sin embargo, el surgimiento de los festivales de Tambora provocó transformaciones en esta manifestación que Escobar (2015) describe así:

- La aparición de jurados especializados en la calificación de la ejecución de la tambora.
- La diferenciación entre artistas y público, que antes eran uno solo en la rueda.
- El surgimiento de vestidos especiales para la puesta en escena de la tambora.
- La creación de unas reglas estéticas para la ejecución del baile de la tambora en escena.

- La estandarización de ritmos y parámetros para la ejecución musical de los instrumentos.

- La tendencia hacia la afinación de los coros, que antes cantaban una línea melódica de manera heterofónica.

- La aparición de voces educadas según los parámetros del canto occidental.

A continuación, un listado de algunos festivales de Tambora realizados en algunos municipios donde se desarrolla esta expresión:

- Festival nacional de la Tambora en San Martín de Loba. Veintinueve versiones.

- Festival de la Tambora y Guacherna en Tamalameque. Nace en 1978, hace 51 años, pero solo lleva veintisiete versiones.

- Festival de la Tambora tradicional en Gamarra, Cesar. tres versiones y se realiza en el mes de noviembre.

- Festival de la Tambora en Barrancabermeja, creado en 1995. Fue postergado por 13 años y se retomó en el 2016.

- Festival nacional de danzas y tamboras en Chimichagua, Cesar; se realiza en el mes de julio con veintidós versiones.

- Festival nacional de Tambora- Tambora en Cantagallo, Bolívar; se realiza en el mes de mayo desde 2016.

- Festival nacional de Tambora y danzas en El Peñón, Bolívar. Nueve versiones.

- Festival de la Tambora y la feria de la pesca con atarraya en Río Viejo, Bolívar. Se realiza hace seis años a finales de febrero en el marco de las fiestas patronales.

- Festival de la Tambora y bailes cantaos en Hatillo de Loba; lleva veinte versiones y se realiza en el mes de julio en el marco de las fiestas patronales de San Joaquín y Santa Ana.

2.3. Aires de tambora

Teniendo en cuenta que los festivales han creado un patrón con relación a la ejecución musical y dancística, los ritmos establecidos para poder participar en estos eventos son la tambora-tambora, la Guacherna, el Berroche y el Chandé.

RED ASCUN

En consecuencia, se intentará dar una definición lo más cercana posible de los aires de Tambora.

- ***La Tambora-tambora*** es una danza cadenciosa y sensual, donde los pies no se levantan del suelo, las caderas van serenas sin movimientos exagerados; en este rasca-pie de la danza, el parejo invita y persigue a la mujer, mientras ella lo esquiva. Ella coquetea, pero se rehúsa a la galantería del parejo.

- ***La Guacherna*** se considera el aire más alegre, un poco más rápido que el anterior, donde las baquetas golpean primero el cuero y después la madera, subiendo ambos palos a golpear cuero y madera en el instrumento.

- ***El Berroche***. En este aire de la Tambora una de las baquetas golpea el cuero y otra la madera, dando unas resonancias características que invitan al baile. Tiene similitud al goza'o que se presenta en un momento de la tambora-tambora.

- ***El Chandé*** es tal vez la modalidad más difundida, con el agravante de ser en muchas partes distorsionado en el aspecto de la danza; esto por cuanto en la observación de los diferentes grupos alojados a orillas del río Magdalena, se evidencian grandes diferencias en cuanto al baile; en muchos pueblos desapareció el Chandé y en otros, pocos ancianos lo bailan, por lo cual ha sido difícil recabar material auténtico sobre este aire constitutivo de la Tambora.

2.3.1. Estructura del baile

En párrafos anteriores, se explicó cómo la creación de festivales desplazó la espontaneidad de la tambora callejera hacia la construcción de un universo estético en el que muchos factores han de influir a la hora de la participación de un grupo de Tambora en alguno de estos eventos. Por tal razón, surgieron algunas figuras que se mantienen vigentes como patrón al momento de la interpretación de los aires de Tambora, ya sea desde el cuadro tradicional o para trabajos coreográficos de proyección folclórica.

Teniendo en cuenta lo anterior, las figuras más usadas son la invitación al baile, en la que el hombre con su sombrero y estrategias de conquista busca la aceptación de la mujer a bailar; los encuentros o cuatros, una figura en la que la pareja al ritmo de la música se encuentra y se aleja haciendo el movimiento en forma de espejo; los espaldeados o careos, se utilizan mucho y demuestran la conexión que existe entre la pareja bailadora, y los ochos, que son quizá la figura clave para las parejas bailadoras de los festivales de Tambora y para quienes estructuran esquemas coreográficos proyectivos.

2.3.2. Personajes

Para algunos conocedores del tema, como el maestro Carlos Vásquez, la Tambora como baile cantao tiene unos personajes importantes e imprescindibles para la configuración de un cuadro tradicional; no obstante, para las estructuraciones propuestas salidas de la tradición debe haber pleno conocimiento de estas figuras que son indispensables para que pueda existir la Tambora: en primera instancia, la cantadora; luego, el coro y los músicos, y por último la pareja bailadora. Sin los anteriores, es imposible el construir un cuadro coreográfico desde cualquier perspectiva estética a la que se le pueda llamar Tambora.

2.3.3. Vestuario

Existen distintas versiones con relación al origen del vestuario característico de hombres y mujeres que interpretan los bailes cantaos. Sin embargo, el transcurrir del tiempo y la consolidación de los festivales de Tambora han establecido un patrón de moda para los vestuarios de la pareja bailadora.

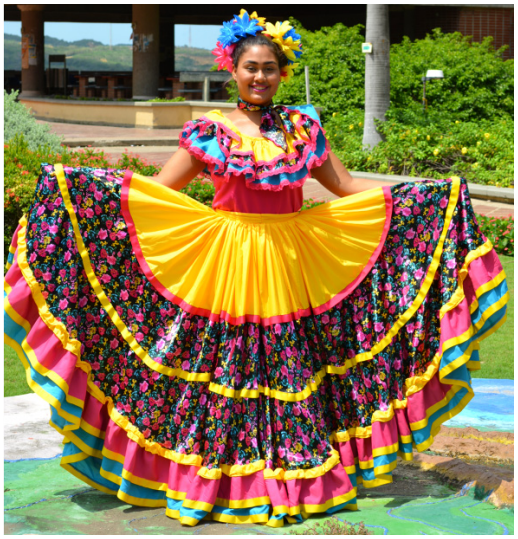
En el caso de la mujer, el atuendo más usado es la blusa cuello bandeja o blusa campesina, y la falda larga de tres sayas con estampados de flores. Además, una pañoleta amarrada al cuello, que en la actualidad cumple la función de accesorio embellecedor del vestuario; haciendo claridad de que en la época de las ruedas callejeras de Tambora, las cantadoras cubrían su cuello del sereno de la noche, manteniendo sus cuerdas vocales calientes mientras cantaban por horas.

También, la influencia occidental heredó un estilo que fue adaptado por las mujeres de esta población y fue la blusa de corte español, con mangas tres cuartas, algunas con los botones adelante y otras con los botones detrás; al igual que el atuendo anterior, una falda estampada de flores. Para ambos casos, la cabeza de las mujeres adornada con flores para resaltar la feminidad.

Por su parte, los hombres vestidos de blanco, con sombrero campesino, raspa frente o concha e jobo –dependiendo del lugar– y en algunos lugares con pañoleta amarrada al cuello, se montaban en escenarios a demostrar su destreza en el baile cantao de la Tambora y, hasta el día de hoy, es el vestuario que los caracteriza.

El siguiente registro fotográfico permite visualizar los diseños de vestuarios que se realizaron con base en los elementos arrojados por la investigación, para la puesta en escena:

RED ASCUN



Fotografía 4. Diseño de vestuario de mujer. Fuente: Propia (2019). Julia Cadena, estudiante de la Universidad del Atlántico e integrante del Grupo de Danzas Folclóricas Danzatlántico, presenta el vestuario de mujer.

Fotografía 5. Diseño de vestuario de hombre. Fuente: Propia (2019). Jeinner Chavarro, estudiante de la Universidad del Atlántico e integrante del grupo de Danzas Folclóricas Danzatlántico, presenta el vestuario masculino.

2.3.4. Planimetría

A continuación, se presentan los diferentes momentos y figuras principales de la danza:

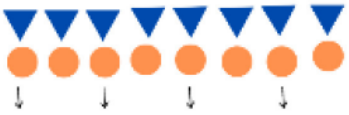
TAMBORA – TAMBORA

1.

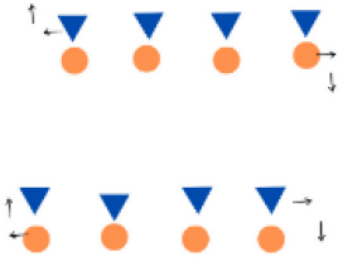
2.

3.

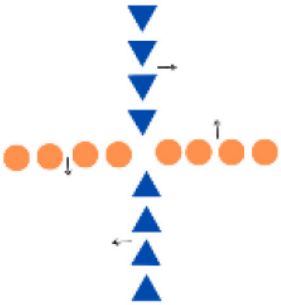
4.



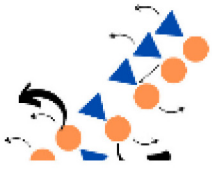
5



6

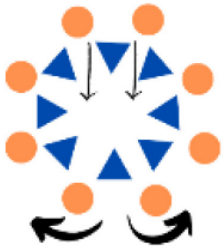


7



8

9

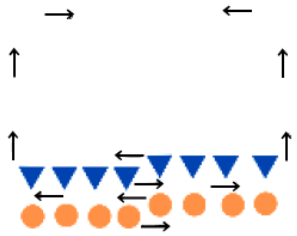


10

11

BERROCHE

12



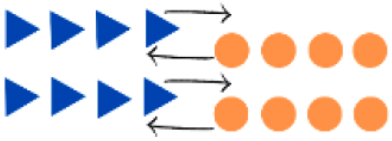
13

14

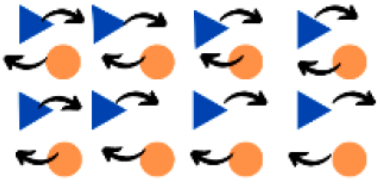
15

GUACHERNA

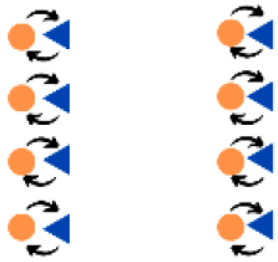
16



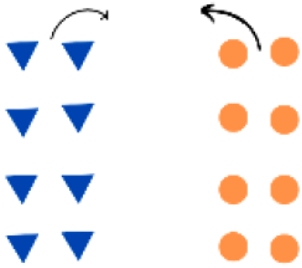
17



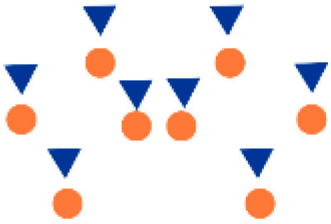
18



19

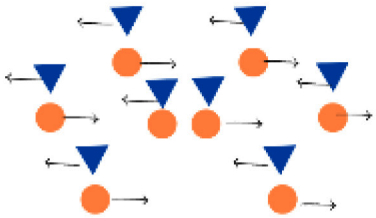


20

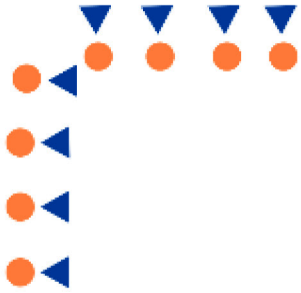


CHANDÉ

21



22



2.4. Consideraciones musicales de los aires de tambora

La Tambora es una música que invita a la danza. Es un valioso testimonio de la inmensa riqueza cultural momposina. A través de la música y la danza provenientes del corazón mismo de Loba, cuna de esta tradición ancestral (Altos del Rosario, Hatillo de Loba, San Martín de Loba y Tamalameque), es posible penetrar en lo más profundo del sentimiento de los pueblos ribereños del río Magdalena, portadores de aquella cultura anfibia descrita por Fals Borda

(2002), en aquel universo mágico evocado por el poeta tamalamequense Diógenes Armando Pino Ávila.

En este sentido, gran parte de la información aquí consignada se obtuvo *in situ*, entre los años 1990 y 1996, manifiesta el etnomusicólogo Guillermo Carbó en un contexto muy próximo a cómo se ha venido practicando la Tambora desde cientos de años y generación tras generación.

Las transcripciones de las estructuras rítmicas de los cuatro sones, ritmos o aires, como le denominan en los municipios, Tambora - Tambora, Berroche, Guacherna y Chande, se efectuaron con el interés de evidenciar las especificidades y por qué ejecutar unos ritmos determinados en la tambora y el currulao puede conducir a la transgresión –en términos identitarios– de la tradición musical oral propia de cada territorio.

Lo anterior se refleja en la forma en que los referentes musicales, representantes culturales e investigadores autóctonos defienden sus prácticas refugiándose de manera recurrente en discursos como estos: *no es la tambora de nosotros*; *así no tocamos aquí*; *ese son es de allá*, *el de nosotros es este*; *eso es respetable*, *cada municipio tiene sus tradiciones*; *nuestra Tambora es más pura*; *cada uno se identifica con los ritmos que aprendieron de sus abuelos*, *etc*.

Después de indagar sobre las posibles especificidades en el canto, el baile y la interpretación de los tambores, el cantador Ángel María Villafañe, el cantador Grilbin Sáenz y el musicólogo Guillermo Carbó –quien realizó sus estudios de doctorado sobre la Tambora lobana en 1996– coinciden desde su acercamiento particular a la Tambora en que las diferencias se encuentran en el ritmo y en la forma de tocar los instrumentos.

Otros fragmentos del trabajo que se quiere presentar se encuentran en la investigación *Etnografía Musical*: *en busca de los relatos y cantos del Río Magdalena* del profesor Bernardo Ciro Gómez de la Universidad de Antioquia, en el año 2015. En esta misma producción encontramos una transcripción de una entrevista al cantador Ángel María Villafañe del 16 de febrero de 2013, donde manifiesta: *«los bailes y los cantos entre Loba*, *Hatillo y Barranco son los mismos*, *el ritmo y modo de tocar los instrumentos sí cambian»*.

A pesar de estar tan cerca, los tres municipios de Loba presentan diferenciaciones en lo musical y tienen distintas fechas de celebración a una patrona o patrón. Por ejemplo, Barranco de Loba a la Virgen de la Candelaria, Hatillo de Loba a

la Virgen de Santa Ana y San Martín de Loba a San Martín. De esta forma, se puede concluir que la música de Tambora está ligada a lo religioso, a las labores del campo, al tema ambiental, a lo social y a todo lo que envuelve el río. La tambora hace entonces parte de la historia de la Depresión Momposina, de la región Caribe, como también ella es parte y testimonio del presente y pasado de Colombia.

2.4.1. Apreciaciones y percepciones rítmicas: la Tambora–tambora

Como se ha indicado en este trabajo, el musicólogo Guillermo Carbó (1996) definió la diferenciación entre:

Tambora con mayúscula: que engloba los 4 sones: Tambora- tambora, Berroche, Guacherna y Chandé.

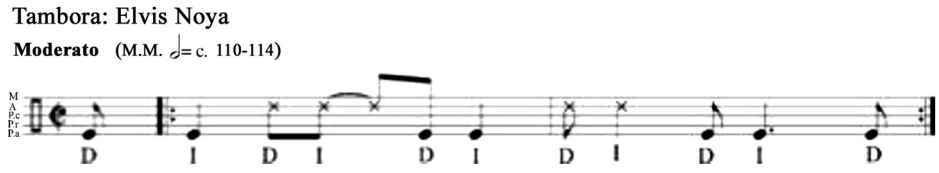
Tambora con minúscula: para distinguir el instrumento.

Tambora-tambora: así se le nombra al ritmo.

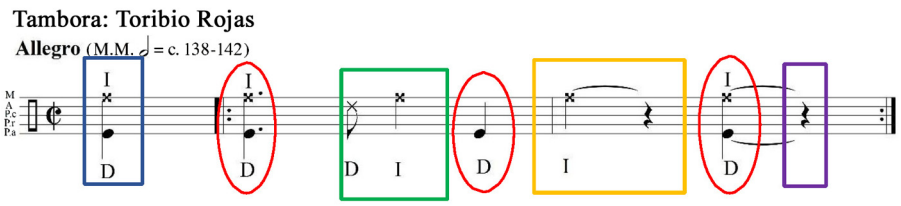
En los siguientes gráficos se exponen las tres acentuaciones rítmicas que definen y caracterizan el ritmo de la Tambora-tambora, diferenciándola de los demás sones o aires en la subregión de Loba y en la práctica de los bailes cantaos.

2.4.2. Partituras

Tambora tambora de Hatillo de Loba

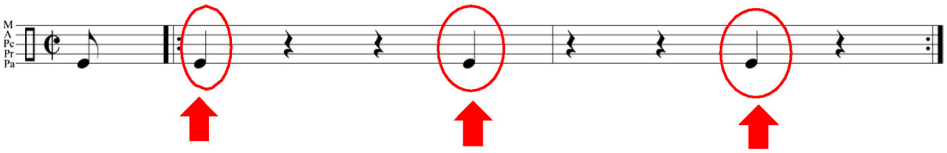


Tambora tambora de San Martín de Loba



Tambora tambora

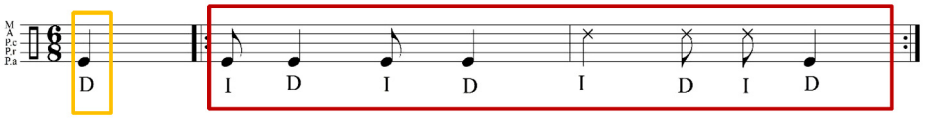
Moderato M.M. (♩= c. 110-114)



Guacherna de Hatillo de Loba

Tambora: Elvis Noya

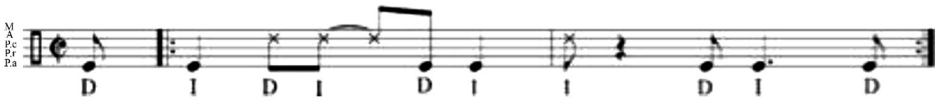
Allegro (M.M. ♩. = c. 152-156)



Tambora-tambora de Barranco de Loba

Tambora: Samir Esparragoza

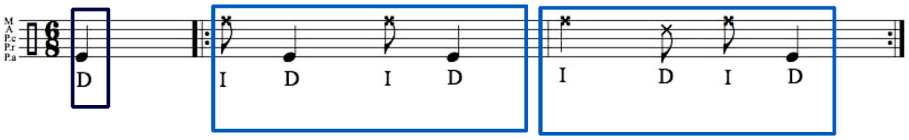
Moderato (M.M. ♩. = c. 110-114)



Chandé de San Martín de Loba

Tambora: Toribio Rojas

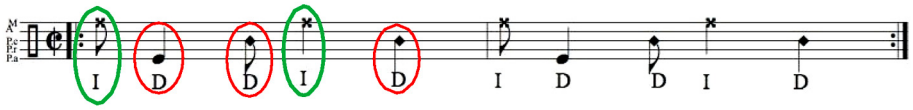
Allegro (M.M. ♩. = c. 160-164)



Berroche de San Martín de Loba

Tambora: Toribio Rojas

Allegro (M.M. ♩. = c. 138-142)



2.4.3. Recomendaciones a nivel musical

En este trabajo se realizó un análisis musical y etnográfico sobre la tambora en las poblaciones ribereñas de los departamentos de Bolívar, Cesar y Magdalena con enfoque en tres municipios de Loba: Hatillo, Barranco y San Martín y su

vínculo a muchos temas del entorno, entre ellos el religioso, labores del río, del campo, el tema ambiental, lo social y todo lo que envuelve, y el río y su cultura anfibia. Asimismo, cómo la tambora hace parte de la historia de la Depresión Momposina, de la región Caribe, del testimonio del presente y pasado de Colombia.

Como recomendación se hace un llamado a las entidades municipales, departamentales y nacionales de Cultura –apelando al Plan Nacional de Música para la Convivencia– para que se tenga en cuenta dentro de los proyectos editoriales (cartillas) la elaboración de materiales pedagógicos y musicales que recojan toda la diversidad del amplio y complejo mundo de la música de Tambora, con el fin de preservar esta tradición musical en toda la región, a través de semilleros que se desarrollen desde las escuelas municipales de música, fundaciones, grupos independientes, etc.

Lo anterior, debido a que el Ministerio de Cultura presentó una cartilla llamada *Pitos y Tambores,* la cual recoge las particularidades de las músicas tradicionales de cada región, en una propuesta de ejes de músicas tradicionales que corresponde al eje de pitos y tambores pero que no profundiza en el compendio de la música de tamboras.

3. CONCLUSIONES

En términos generales, se puede concluir que la Tambora como baile cantao es un universo con relación a su origen e incidencia en los pueblos donde se desarrolla. Por esa razón, este escrito solo hace una compilación de información que agrupa cierta parte de todo lo que este ritmo trae consigo. Asimismo, se reconoce la importancia de esta manifestación para cada uno de los municipios que bailan y tocan Tambora. En ese sentido, no se puede aseverar que alguna población en específico es la dueña de este legado folclórico; por lo contrario, se considera que cada uno de estos asentamientos ribereños posee una riqueza cultural única.

Consecuente con lo anterior, los grupos de danza y música folclórica de la Universidad del Atlántico tienen como objetivo preservar y difundir las manifestaciones músico-dancísticas de la región Caribe colombiana, teniendo en cuenta que dichas expresiones artísticas promueven el patrimonio cultural de dicha región. También, la significancia que genera el conocimiento de las tradiciones para la reconstrucción de la memoria de histórica y cultural de los pueblos de Colombia y, por ende, el despertar en jóvenes el sentido de pertenencia por lo tradicional, el despertar de la sensibilidad hacia el arte y así finalmente ir construyendo país en paz.

RED ASCUN

REFERENCIAS

Ávila, D. La tambora universo mágico. Identidad cultural del hombre de la ribera del río Magdalena. Tamalameque, Cesar.

Gómez, C. (2014). Etnografía musical: en busca de los relatos y cantos del río Magdalena. Universidad de Antioquia. 2014.

González, D. & Carbó, G. (2015). Las artes desde el caribe: sonidos, miradas, movimientos. Universidad del Atlántico.

Valencia, V. (2004). Cartilla Pitos y Tambores. Ministerio de Cultura de Colombia, Plan Nacional de Música para la Convivencia.

Escobar, C. (2015). Los festivales y el refuerzo de la tambora como forma de producción cultural en la Depresión Momposina. Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, Colombia.

Entrevistas:

Camargo, M. (2019). Cantadora de tamboras y gestora cultural.

Vásquez, C. (2019). Docente, investigador y gestor cultural.

Pacheco, C. (2019). Docente e investigador.

Pasos, M. (2019). Cantadora y gestora cultural.

Ramos, O. (2019). Cantadora y gestora Cultural.

Capítulo 4.
LA DANZA DEL GALLEGO DEL CARNAVAL DEL MUNICIPIO DE SANTA ANA, MAGDALENA

Brianne Lucía Velásquez Cuesta
Coordinadora de Extensión Cultural
Universidad Libre – Seccional Barranquilla
brianne.velasquez@unilibre.edu.co

Ricardo Sierra Vásquez
Profesor de Danzas Folclóricas
Universidad Libre – Seccional Barranquilla
risiva62@hotmail.com

INTRODUCCIÓN

Una de las preocupaciones primordiales que giran en torno a las tradiciones típicas es el conocimiento y el aprecio mutuo de las diferentes culturas que contribuyeron al enriquecimiento de la cultura colombiana; por eso juega un papel importante que las entidades universitarias establezcan vínculos de intercambios culturales, en donde los saberes tradicionales de nuestro país se revista de gran valor por su aporte cultural e histórico, con el objeto de promover estudios específicamente sobre nuestro ancestro folclórico.

La ejecución de este proyecto realizado en el municipio de Santa Ana (Magdalena) por el grupo de investigación de danzas de la Universidad Libre ha querido resaltar la danza más representativa de esta región de la ribera como lo es la *DANZA DEL GALLEGO*. Para esto los medios de información han sido las entrevistas y el intercambio de ideas, cuya esencia histórica y originalidad son los puntos de apoyo para este trabajo.

El trabajo de investigación de campo se realizó a través de entrevistas e historias de vida, se tuvo acceso a las fuentes primarias con los historiadores, gestores culturales y habitantes del municipio de Santa Ana, quienes conocen por su experiencia la tradición de su pueblo, dándonos a conocer en qué consiste la danza, cómo nació y cómo ha ido cambiando a través del tiempo.

1. FUNDAMENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

1.1. Justificación

Este trabajo surge de la necesidad de fomentar y dar a conocer mediante estos espacios de intercambio cultural, la riqueza de nuestro río de la Magdalena, y la recuperación histórica de sus pueblos, en especial del municipio de Santa Ana (Magdalena) y su danza representativa como lo es la Danza del Gallego: danza que representa a todos los santaneros como identidad cultural no solo a nivel local sino regional y nacional. Por esto es necesario fomentar herramientas que le permitan a los pobladores de esta región gestionar y preservar su patrimonio cultural mediante un plan de salvaguardia que haga posible reconocer y divulgar los componentes que configuran esta práctica cultural.

En la actualidad, esta danza se ha convertido en mecanismos de resistencia a los procesos homogeneizadores de la globalización, a las políticas equivocadas en materia cultural de las diferentes administraciones municipales que tienen como la cenicienta a los temas culturales, a las instituciones educativas que no han sabido articular los proyectos educativos a esta riqueza cultural de este pueblo enclavado a orillas del Magdalena.

1.2. Objetivos

1.2.1. Objetivo general

Fomentar la investigación en el Grupo de danza de la Universidad Libre a través del trabajo de campo con la Danza del Gallego del municipio de Santa Ana, Magdalena.

1.2.2. Objetivos específicos

a. Realizar una puesta escénica con los integrantes del grupo de danzas Unilibre, tomando como fuente de investigación «La Danza del Gallego».

b. Contribuir en el proceso de transmitir conocimientos a nuestra comunidad universitaria con este trabajo de investigación

c. Elaborar un informe del trabajo de campo que permita documentar a nuestros estudiantes desde lo cultural y lo social de los pueblos ribereños, en especial de la población de Santa Ana (Magdalena) y sus danzas.

Fotografía 1 a la 8. Registro fotográfico del Trabajo de Campo.

RED ASCUN

1. Directora de la Casa de la Cultura de Santa Ana.

2. Henrique Royero, investigador y gestor cultural.

3. Federico Díaz, docente e investigador.

4. Edilberto Campo Acuña, gestor y fundador de la Danza del Gallego).

5 y 6. Grupo de Investigación de la Universidad Libre.

7. Charla en la Casa de la Cultura de Santa Ana, Magdalena.

8. Presentación en la Plaza de Santa Ana con el grupo de danzantes.
Fuente: Los autores.

1.3. Marco referencial

1.3.1. Antecedentes históricos

El municipio de Santa Ana fue fundada el 26 de julio de 1751 por José Fernando de Mier y Guerra. Inicialmente obtuvo el nombre de Santa Ana de Buenavista. Fue reconocido como municipio en el año 1918.

1.3.2. Ubicación geográfica

Santa Ana es un municipio del departamento del Magdalena, que limita por el norte con el municipio de Plato, al Oriente con el municipio de Pijiño del Carmen, al Sur con el municipio de San Zenón, al Occidente con el departamento de Bolívar y el río Magdalena. Se caracteriza por tener una abundante red fluvial, en la que se destacan las ciénagas Guayacán, Jaraba, Sapo y Playa Afuera; los arroyos Cabellona, Calzón Blanco, Cardón, Lomita, etc., y las quebradas Chimicuica, Corozal, el Jordán. Sus principales actividades económicas son la ganadería y la agricultura, siendo la yuca y el maíz los productos que más abundan. El municipio de Santa Ana se encuentra a 120 metros sobre el nivel del mar, con una temperatura que oscila entre 28 y 32 grados. Tiene una topografía dominante, suavemente ondulada.

Figura 1. Mapa del Departamento del Magdalena
Fuente: Los autores.

1.3.3. Demografía y organización social

Para la fecha de la investigación, el total de la población del municipio era de 25.034 habitantes, de los cuales 12.643 están asentados en la cabecera municipal y 12.391 en las zonas rurales, distribuidos así: 52,5% son hombre y el 47,5% son mujeres.

Según los datos suministrados por la administración local, el 0,5% corresponde a 1.252 personas de la población residente en Santa Ana que se autorreconoce como negro, mulato, afrocolombiano o afrodescendiente; sin embargo, es importante aclarar que no se encuentra ningún resguardo indígena en la zona.

1.3.4. Cultura

El municipio de Santa Ana posee una gran riqueza cultural basada en la música, la poesía, la canción, las danzas, la literatura, el folclor, los mitos y las leyendas ancestrales, la cultura gastronómica, etc. que lo identifican a nivel regional y nacional; no obstante, estas características se han venido diezmando paulatinamente, aunque celebraciones como las tradicionales fiestas patronales de Nuestra Señora de Santa Ana siguen manteniendo cada año mantiene el interés por su celebración. El rescate de la cultura en sus diversas manifestaciones es un propósito que todos los hijos de este prodigo terruño deberán hacer realidad con la administración municipal y departamental.

1.4. Antecedentes históricos

1.4.1. Origen histórico de las festividades rivereñas

En las zonas rurales del Caribe, hasta hace unos años, el Carnaval se realizaba en forma espontánea, los pobladores sabían cuando eran los días de festejo porque estaban regidos siguiendo el calendario cristiano y no necesitaban de un decreto para celebrarse. La gente salía con sus disfraces, letanías, danzas, comparsas y comedias, recorriendo las calles y callejones del pueblo, acompañados de niños de ambos sexos, deteniéndose de casa en casa a mostrar lo que habían preparado, y a cambio de la presentación recibían unas monedas.

Por la noche, los dueños de establecimientos con música encerraban al frente del lugar un pedazo de la calle, que adornaban con guirnaldas y motivos carnavalescos. Los hombres compraban unas boletas para bailar con una mujer; ella entregaba la boleta al dueño del lugar y le daba un porcentaje de acuerdo al número de piezas bailadas. En esos salones, que luego se llamaron Casetas, era costumbre que el dueño colocara a una de sus hijas, parientas o vecinas como reina de ese baile en particular.

En algunos pueblos los que se disfrazaban cubriéndose el rostro, como era el disfraz del monocuco y otros, debían cancelar un impuesto en la tesorería y aportar una identificación. Pese a este control, se presentaban asesinaros, atracos, asaltos a viviendas y otros desmanes que llevaron a las autoridades municipales a prohibir ocultar el rostro y a exigir disfraces con el rostro descubierto.

Estos carnavales espontáneos se fueron apagando con el correr de los años por la muerte de adultos que llevaban durante años la tradición. La generación posterior no mantuvo en su totalidad la fiesta; solo insinuaban manifestaciones carnavalescas en algunas poblaciones que no pasaban de ser vestigios de una fiesta raizal.

1.4.2. Fiestas en Santa Ana

En Santa Ana Magdalena se retoman las festividades con la honra que se le hace al cumpleaños a su patrona Santa Ana; las celebraciones se efectúan del 25 al 31 de julio, realizando actividades agrícolas como muestras ejemplares, corralejas y cabalgatas. En las actividades religiosas se hace la procesión, donde la imagen es llevada en hombros por sus feligreses y el acto es seguido por una misa en honor a la patrona, Nuestra Señora Santa Ana, finalizando con una vaca loca en la plaza principal.

1.4.3. Historia de la Danza del Gallego

De los gallegos de resistencia anticolonialista a expresión del carnaval del ribereño

Hace más de quinientos años de la región de Galicia, comunidad del noroeste de España, bañada por el mar Cantábrico y el océano Atlántico, cuya capital es Santiago de Compostela, llegaron a estas tierras habitantes de allí reconocidos por el gentilicio de gallegos, buscando un mejor porvenir; muchos de ellos lograron establecerse en el Caribe colombiano, específicamente en los poblados a orillas del rio Magdalena, entre esos Santa Ana.

Doscientos setenta años, más tarde, en pleno proceso de independencia de las colonias americanas, entre ellas Nueva Granada, y más concretamente las provincias ubicadas en la costa Caribe, una manera de expresar su hastío por la deshonra provocada por la dominación colonial fue catalogar de «gallego» a todos los inmigrantes hispanos, indistintamente de su procedencia.

RED ASCUN

En los días de carnaval un grupo de hombres disfrazados ridiculizan a aquellos que los sometieron por dos siglos y medio; el bando de los gallegos significó la estocada final a través de lo que precisamente significa el carnaval: la sátira, la burla, las pullas, con vestimentas en mal estado, con prominentes vientres, narigudos con un caminar lento, traste. Los gallegos lanzaban versos o relaciones alusivos a aquellas situaciones de la vida cotidiana que desbordan los principios éticos y morales existentes.

En la revista *Matuna* de la gobernación del Magdalena (1992), se describe el vestuario de la danza del gallego de la siguiente manera: una máscara que demuestra las exageraciones de la nariz y otra parte del rostro del gallego. Un exótico vestido, simulando el vestir del buen trabajador; aquí se patentiza el trabajo y la vanidad del hombre. Una barriga llena de trapos que puede formar una circunferencia hasta de 60 cm, propia del hombre comelón de aquella época, y un garabato que es señal del bastón de mando del rey. O una horqueta de madera, la cual servía para sujetar el animal que cazaban, y la pringamoza (planta) como señal de la ley con la cual se ven obligados los reos a pagar un tributo.

En el trabajo de campo realizado en el municipio de Santa Ana los investigadores propios de la región como el señor Enrique Royero (arquitecto –investigador– representante legal de la Fundación Carnaval del Río), Federico Díaz (gestor de Cultura) y Edilberto Campo Acuña (gestor y fundador de la Danza del Gallego) manifiestan en su conversatorio lo siguiente:

> *La danza del gallego, dice el maestro Enrique Royero, «representa para la comunidad la máxima simbología de estas festividades», a tal punto que dicen los pobladores que «Carnaval sin gallego no es Carnaval». Sin embargo, debido a su importancia, no es una danza que está restringida al carnaval, pues durante todo el año se está presentando en los distintos Encuentros Culturales, festividades y festivales tanto a nivel local y regional como nacional, participando de eventos como el Festival Iberoamericano de Teatro en el Caribe, el Mompox Jazz Festival, y de otros eventos, ganando premios y reconocimientos, como la mejor danza de la noche.*

Por lo tanto, es una manifestación cultural que se está practicando constantemente durante todo el año. La danza de los Gallegos es para los santaneros la manifestación cultural más importante de su municipio, la comunidad en general se siente identificada con esta, y si bien, el disfraz en principio, representaba la burla, el remedo, la sátira y la mofa hacia los españoles, convirtiéndose en una forma de expresar la molestia hacia la dominación colonial, especialmente en época de carnaval, actualmente con la respectiva

transformación de disfraz a una danza, para la población de Santa Ana y para su creador, representa *«la alegría, el jolgorio, el regocijo, el goce, el entusiasmo, el que le pone sabor al carnaval, y es lo que nos identifica a los santaneros»*. Al ser dicha manifestación de naturaleza e identidad colectiva, al incluirse dentro del campo de las artes populares, tener la aceptación y reconocimiento de la comunidad, estar vigente con mucha fortaleza, pero sobre todo por ser de las manifestaciones más relevantes para los santaneros, fue reconocida como patrimonio cultural inmaterial del municipio.

En la actualidad, al estar siendo enseñada en las instituciones educativas, en la Casa de la Cultura, y ser practicada tanto por niños, jóvenes y adultos, la población considera que no dejará de existir, precisamente por el esfuerzo que se está haciendo en pro de ser fomentada y dada a conocer. En este sentido, la danza funciona como un vínculo permanente con la historia, recordando el contexto y los acontecimientos que marcaron el rumbo y la conformación del municipio.

En el recorrido de la investigación se estuvo averiguando sobre los orígenes y se afirma que se inició en las localidades que se consideran las cunas de la danza del gallego como Tenerife, Plato (Magdalena) y Santa Ana.

Por este tipo de investigación, sabemos y estamos seguros de que las expresiones culturales, cuando son el producto de un colectivo social y no tienen dueño, se apoyan más en las tradiciones orales, en lo mítico y en la leyenda.

El gallego de Santa Ana tiene una particularidad diferente a la de Plato y Tenerife porque cada pueblo le va incorporando algunos elementos propios; en Tenerife se dice que es la cuna del gallego, que existe como disfraz en un hecho parateatral consistente en la caza de un tigre adelantada por un cazador que lleva unos perros y un burro, y el acto subliminal es la caza y LA castración del gallego; esta es la parafernalia del disfraz en el cual aprovechan ciertas acotaciones de orden social para criticar al político y la sociedad y hacer críticas satíricas de todo lo que haya acontecido en esa comunidad durante el acto.

El vestuario de Tenerife es algo parecido al Marimonda de Barranquilla en sus inicios con traje sucio, pero de paño y corbata. El de Tenerife tiene una permanencia de más de 200 años y lleva horqueta para prensar el tigre y protegerse.

En Plato encontramos al gallego no formalizado como está en Tenerife, que es un disfraz satírico conformado por varios personajes, pero en la actualidad

RED ASCUN

se convirtió en una gran marcha encabezada por un gallego con un redoblante, , instrumento musical utilizado por los burgomaestres para llamar la atención del público y dar a conocer una nueva medida, decreto o acuerdo; en este momento se expresa la estrecha relación en palabras del hombre ribereño-animal y el pavor que le causaba a los europeos algunos animales salvajes como el tigre; pero en la actualidad solo queda el gallego que tiene como característica la lectura de un bando donde manifiestan todas sus inconformidades e irregularidades y que puede tener el mismo tiempo de existencia que los de Tenerife: casi 200 años; su vestimenta es muy parecida a la de Tenerife; el bando gallego es una manifestación que hace referencia a la mofa que hacían los esclavos a los dominadores españoles (Pineda, testimonio Oral, 2014).

En Plato el disfraz consta de ropa vieja; se utilizan pantalones anchos y camisetas largas, una máscara deforme estéticamente, es decir, todo el rostro desfigurado y una gran nariz, utilizando este elemento para no ser reconocidos en el pueblo, llevando consigo un perro, una lámpara y una horqueta de madera llena de pringamoza en la punta, utilizada para atrapar al tigre. Mientras que en Zambrano (Bolívar) los Gallegos son más parecidos a los de Plato en cuanto a su vestuario se refiere, pero no llevan la vara con la mata de pringamoza y mucho menos la horqueta; más bien portan consigo una tranca con la cual eliminan al felino para luego castrarlo y quitarle finalmente el cuero. La presentación la realizan acompañados de burros y perros.

Estas versiones llegaron a Santa Ana en el año 1850 por una familia que venía de Plato, pero los personajes como tal ya se habían fraccionado; el primer gallego fue el reconocido José Antonio Cuello de la población de Santa Ana, en el año 1921, y que la danza apareció desde 1992, con el grupo de Danzas Folclóricas Coroncoral.

El investigador Enrique Royero cuenta que en los escritos del señor Manuel Zapata Olivella se habla sobre la aparición de los españoles en Santa Ana, específicamente oriundos de Galicia, España, cuyas emigraciones se asentaron en estas poblaciones por las condiciones para explotar, como la caza y la agricultura. Esos españoles pudieron haber dado origen al Gallego santanero como un legado cultural que simboliza la apariencia física de aquellos españoles de nariz desproporcionada, ojos verdes y personas de apariencia física bastante exagerada, que tenían la particularidad de ser borrachines y toreros.

En la década de los años 90 surge como una necesidad para conseguir dinero para la fiesta. El señor Cuello cuenta que en una ocasión un señor bastante nervioso

huye del disfraz del Gallego, se mete en una casa de bahareque, trata de escapar por una ventana, pero este se lo alcanza y lo azuza hasta quitarle dinero para el ron y lo lleva para la parranda y de ahí vino progresando hasta el día de hoy, cuando tiene unas características propias.

En la década de 1960 se dan los primeros vestigios como Gallego reformado y esto se debe a unos muchachos inquietos que trataban de imitar a los gallegos, de contextura exagerada, de bastante volumen corporal, y no se encontraban en la actualidad pantalones de estas características, entonces surgió la idea de utilizar almohadas como la desfiguración de lo que estaban representando y no se supiera quiénes eran los que estaban representando el disfraz; por esto ellos no se dejaban ver cuando se estaban disfrazando: se iban para los montes, barrancos o casa de alguno de ellos y de ahí salían para hacer la representación. Estos jóvenes que no encontraron con qué disfrazarse llegaron a la iglesia, cogieron las sotanas de la liturgia, se camuflaron en las almohadas y salieron a las calles; cuentan que fue tan trascendental, que los pobladores quedaron encantados con sus pasos y nalgazos repartidos por todas las calles de Santa Ana. Inicialmente era una danza netamente para hombres, ya que era un espacio de trasgresión en el cual la mujer no podía participar y no le estaba permitido porque era muy recatada; no obstante, en la actualidad ya se permite la participación de la mujer en la danza.

Fotografía 9. Disfraz de gallegos acompañando a la reina del carnaval.
Fuente: Archivo de la Fundación Amigos de la Historia de Santa Ana (2006).

Fotografía 10. Danza del gallego con el grupo de Danzas del Colegio María Auxiliadora de Santa Ana, Magdalena.
Fuente: Archivo de la Fundación Amigos de la Historia de Santa Ana (2006).

2. ELEMENTOS DE LA DANZA

2.1. Vestuario del gallego de Santa Ana

El vestido del gallego consiste en una falda larga y ancha, utilizando almohadas adelante y atrás, amarradas con una pita para crear la ilusión de gordura o protuberancia en las nalgas y la barriga. Camisa amanzaloco o camisa normal, la horqueta y la rama de la planta de pringamoza; esta es una señal de ley, con la cual se ven obligados los reos a pagar un tributo, y también es un elemento que le colocan posteriormente como defensa, ya que el disfraz se traduce como un rebusque y mucha gente los busca para molestarlo y

Fotografía 11. Vestido de Gallego de Danzantes de Santa Ana.
Fuente: Los autores.

con este mismo elemento se defiende del perrateador o correteador (persona que azuza a los gallegos ofreciéndoles dinero) que quiere engañarlo diciéndole *«GALLEGO, GALLEGO BARRIGA DE CEBO, CINCO SI ME COGES»* y si no le da la dádiva, será víctima de los gallegos y sometido a pipazos. Manto o turbante: lo utilizan para cubrirse la cabeza. Guantes: son calcetines que utilizan para cubrirse las manos. Pipas y nalgas: para deformar su cuerpo y sobre las cuales oculta con faldas anchas y largas de surtidos colores, debajo llevan un pantalón largo y complementan su vestuario los zapatos tres puntas o comunes y corrientes. Se identifican civilmente con un número que visiblemente portan en su pecho, el cual es adquirido en la oficina de inspección de policía y tránsito de la localidad; algo así como un permiso para poder portar el disfraz.

A continuación, se muestra un registro fotográfico de los diferentes elementos del vestuario y la parafernalia del Gallego de Santa Ana:

Fotografía 12. Horqueta de madera y planta de pringamoza. Fuente: Los autores.

Fotografía 13. Manto y medias. Fuente: Los autores.

Fotografía 14. Abarcas tres puntá.
Fuente: Los autores.

La máscara del Gallego original era antropomorfa, pero acá se vuelve zoomorfa, deforme estéticamente, es decir, todo el rostro desfigurado y una gran nariz utilizando este elemento para no ser reconocidos en el pueblo. En Santa Ana en el Barrio Arriba utilizan siempre los máscaras antropomorfas a diferencia del barrio Abajo, donde son zoomorfas (Rey, 2014: 10-11).

Fotografía 15. Máscaras antropomorfas. Danza del Gallego
Fuente: Los autores.

Para las versiones de Tenerife y Plato cada personaje utiliza su vestido de acuerdo a su papel como: el Tigre, el Perro, el Burro y el Gallego; este último va de saco y corbata acompañado de su horqueta que utiliza para intimidar al tigre y darle cacería.

Fotografía 16. Máscaras zoomorfas.
Danza del Gallego. Fuente: Los autores.

Fotografía 17. Personajes del Gallego de Tenerife
Fuente: Los autores.

Fotografía 18. Cacería del tigre. Danza del Gallego.
Fuente: Los autores.

Fotografía 19. Puesta en Escena de la Danza del Gallego por parte del Grupo de Danzas Unilibre. Seccional Barranquilla.
Fuente: Los autores.

2.2. Música

Existen compositores de música tradicional y letanías dedicadas a este disfraz, comparsa o danza. Como la del arquitecto Rafael Díaz, en son de Chandé, ritmo tradicional de la música autóctona del río Magdalena y la Depresión Momposina, y en su composición sus versos dicen así:

Los gallegos de Santa Ana
Y su reina soberana
Son los que me hacen vibrar.
La dulzura de su reina
Se desgrana con su risa
Y se torna un carnaval
En el pueblo de Santa Ana
Ya se vive, ya se canta
Nadie lo puede parar
Los tigres juntos a los indios
Los gallegos con su grito
Son los reyes del Carnaval.

Composición también al estilo de letanías de Alfonso Durán:

Quiero describir a Santa Ana
En mis bellas letanías
Ya mi tierra se engalana
Aquí llega la alegría.
Comienzo por el Gallego
La danza tradicional
Si en Santa Ana no hay gallego
Se jodió el carnaval.

Los gallegos de Santa Ana y su reina soberana son los que me hacen vibrar.
Los gallegos con su grito son los reyes del Carnaval.

La música de Millo o de Banda, como se le llama en el municipio de Santa Ana, Magdalena, es una manifestación cultural en la que se utilizan instrumentos musicales de viento, como los clarinetes y millo, acompañados de la percusión (tambora, tambor alegre y llamador, guache, redoblante y bombo), que generan diversos aires musicales. De esta manera, es una tradición musical, que se relaciona con el medio, precisamente por recoger y fusionar las expresiones artísticas de la región. La música de millo o de banda es una tradición musical que hace parte de las expresiones artísticas que se dan en el municipio, y se

RED ASCUN

relaciona igualmente con el campo de las fiestas y celebraciones, porque es en esos espacios lúdicos donde se expone y presenta. Como nos comentaba el maestro Enrique Royero en su conversatorio, no hay evento cultural importante en el municipio de Santa Ana donde no esté presente la música de Millo o de Banda.

La danza del Gallego para su presentación dancística puede estar acompañada con cualquier ritmo de la región como Chandé, Puya, Garabato, etc., por ser una danza callejera. Para la puesta en escena creada se utilizan los ritmos que actualmente propone el señor Edilberto Campo Acuña (gestor y fundador de la Danza del Gallego de Santa Ana) a ritmo de Gaita (Sabana) con el tema musical la Espeluca, para mostrar los inicios del Gallego como se dio en Tenerife y Plato, y después, pasar a la creación como danza en Santa Ana con el tema el Perillero.

Figura 2. Ilustración de los instrumentos típicos de la región Caribe colombiana utilizados en la danza del Gallego
Fuente: Los autores.

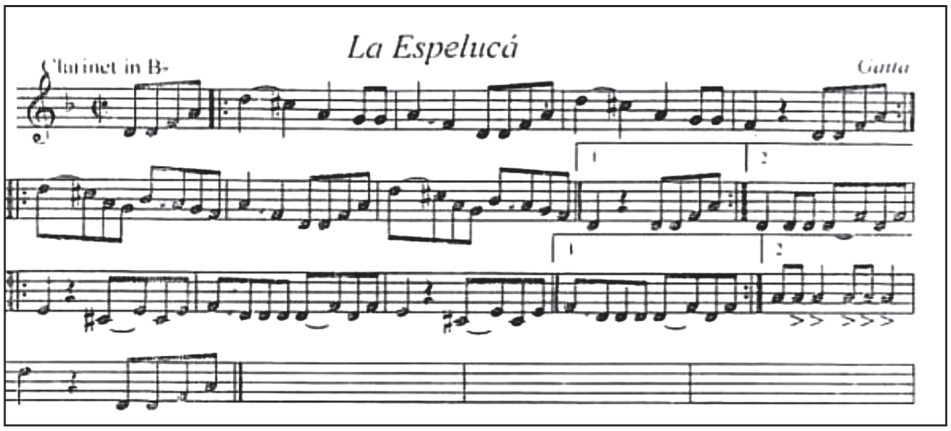
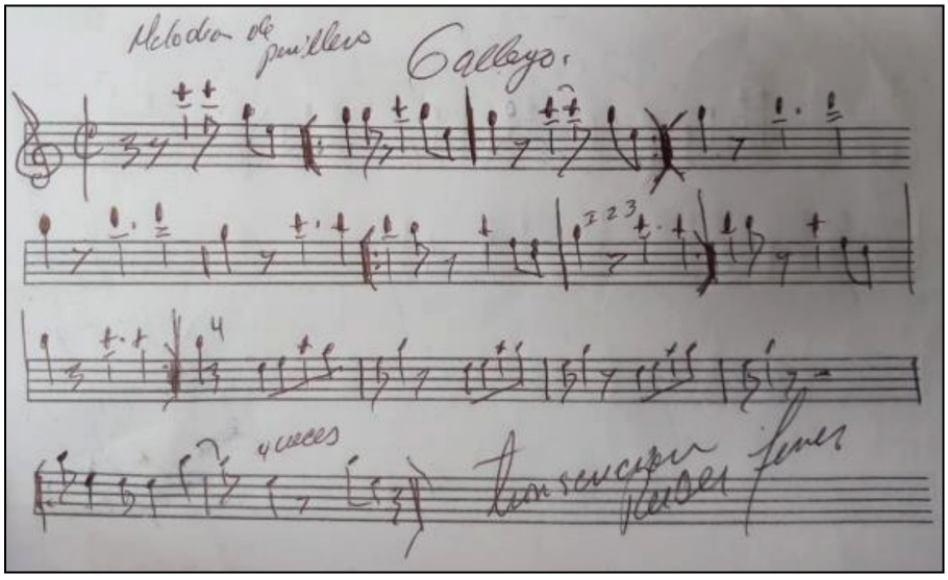


Figura 3. Partitura «La Especulá». Fuente: Los autores.



Fotografía 20. Transcripción de la partitura de «El Perillero». Fuente: Los autores.

2.3. Puesta en escena

En la puesta escénica se propende mostrar como la Danza del Gallego ha tenido transformaciones desde sus inicios en Tenerife (Magdalena) como una propuesta teatral, pasando por Plato (Magdalena) como un disfraz satírico y terminando en lo que hoy conocemos en Santa Ana en le departamento de

Magdalena como Danza del Gallego, por lo cual hemos decidido tomar varios elementos representativos y llevarlo a escena con un guion basado y estructurado en la investigación plasmada en este presente trabajo, con una asimilación simbólica que se materializa a través de sus comportamientos, oralidades, gestualidades, corporalidades y expresiones que llevan consigo un significado específico y así dar como resultado nuestro trabajo *«EL GALLEGO DEL CARNAVAL»*.

2.3.1. Coreografía

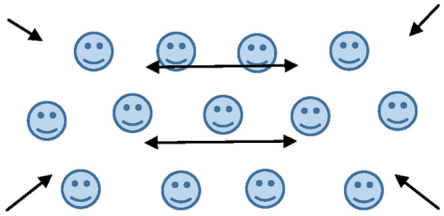
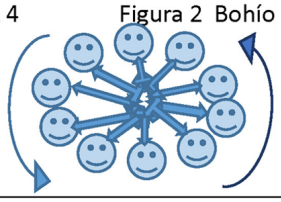
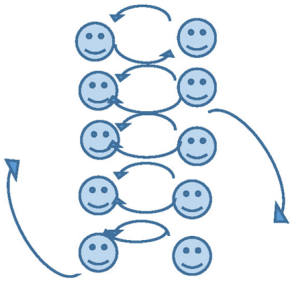
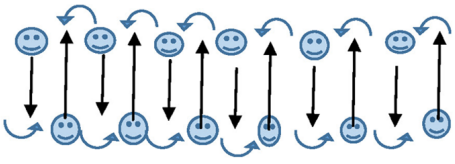
La Danza del Gallego por ser una danza callejera no tiene una coreografía definida como tal; solo hacen en su recorrido hileras y círculos, acompañados de los movimientos característicos del personaje haciendo un poco vistosa la danza y jugando mucho con su barriga y su trasero. El señor Edilberto Campo Acuña director del grupo de GALLEGO DE SANTA ANA, realiza dentro de su propuesta coreográfica bloques, círculos, líneas, y realiza con las varas juegos de figuras como bohíos, trenzas, etc.

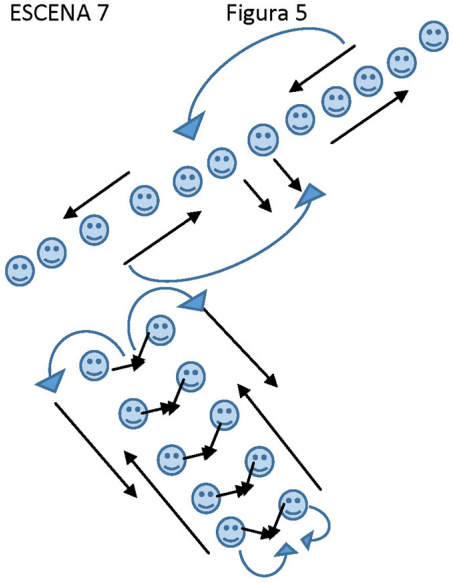
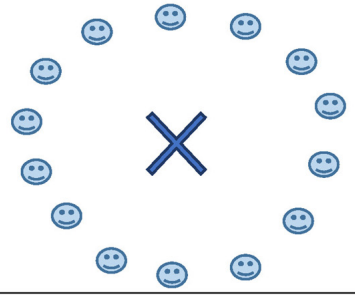
2.3.2. Plan coreográfico

Convenciones:

Gallego	Desplazamiento	Horqueta
Tigre	Giros	D Derecha
Burro	Perrateado	I Izquierda
Perro	V Vuelta	T Tiempo
F Filas		

ESCENA 1	Gallego de Tenerife: Al ritmo de la música aparecen los personajes (tigre, perro, gallego, burro) inician la pelea el Gallego con el tigre donde castran al tigre y ofrecen sus huevos al público y salen de escenario
ESCENA 2	Gallego de Plato: Al ritmo del redoblante entra bailando el gallego y sus acompañantes para hacer la lectura del bando y con el mismo ritmo musical se retiran del escenario.

ESCENA 3 Figura 1 Bloque 	Gallego de Santa Ana: Los gallegos entran en bandada al escenario acompañados de sus horquetas con los cuales hacen la marcación del ritmo en 8 tiempos con el paso básico y luego hacen 4 desplazamientos laterales que terminan en vuelta.
ESCENA 4 Figura 2 Bohío 	Del bloque organizan un círculo donde las horquetas van al centro para armar un bohío con paso básico de 8 tiempos en sentido contrario a las manecillas del reloj.
ESCENA 5 Figura 3 Trenzas 	Del círculo los Gallegos arman 2 F paralelas en 8T , hacen careos en 8 tiempos ida y regreso; luego entregan sus horquetas a sus compañeros y en parejas realizan la trenza en 8 tiempos.
ESCENA 6 Figura 4 	Las Líneas Verticales se convierten en horizontales en 8 tiempos con pasos básicos terminando en V y en esta posición entre parejas hacen un ocho, desplazados en 8 tiempos.

ESCENA 7 Figura 5 	De las líneas H se desplazan en 8 tiempos y organizan 2 líneas diagonales que se cruzan en 8 tiempos y después organizan una diagonal en el otro sentido para organizar un túnel en pareja ida y regreso con paso básico en 16 tiempos.
ESCENA 8 Figura 6 	Perrateador: Del público aparece una persona ofreciendo dinero a los Gallegos estos comienzan a corretearlos hasta que todos hacen una pirámide sobre él y luego lo enganchan con las horquetas para darle final a la danza.

3. CONCLUSIONES

El presente trabajo permite a los integrantes del grupo de danzas y el de música folclórica de la Universidad Libre interactuar con la comunidad e integrarse en lo referente al trabajo de campo, ya que cada uno realizó preguntas alusivas a la danza, así mismo a nivel musical como el aprendizaje que obtuvieron al observar la coreografía típica del municipio de Santa Ana, Magdalena.

Este trabajo investigativo da como resultado una puesta en escena donde se combinan las dos vertientes dancísticas que se dan en el municipio junto a nuestra propia versión desde la parte histórica de la Danza del Gallego a las nuevas propuestas escénicas que se dan en esa municipalidad.

Este trabajo de investigación sobre la danza del Gallego de Santa Ana Magdalena, se hizo posible, gracias al trabajo arduo de personas comprometidas con el arte y dedicadas a preservar y fomentar las tradiciones folclóricas de nuestra región.

Es por esto que la Universidad Libre de Barranquilla agradece y reconoce a los señores Enrique Royero, arquitecto, investigador y representante legal de la Fundación Carnaval del Río; Federico Díaz, gestor de cultura; Edilberto Campo Acuña, gestor y fundador de la Danza del Gallego y al señor Williston Miguel Gascón, docente y asesor cultural, por toda la información suministrada, por su apoyo y colaboración para poder llevar a escena este importante hecho cultural de los santaneros.

A los miembros del grupo de investigación: Iveth Carolina Acuña Flores, José Manuel Varela, Kelly Johana Quiroz Osorio, David José Ibáñez Díaz y Melany Donado por su entrega y dedicación a este trabajo de campo guiados por su director Ricardo Sierra, y a Reiser Ferrer Jiménez, instructor de música folclórica y quien realizó las partituras musicales, todo ello bajo el liderazgo de la directora de Extensión Cultural, Brianne Velásquez.

REFERENCIAS

Amador Fernández Alfonso Armando, Investigador cultural. Los Gallegos: De Resistencia Anticolonialista a Expresión del Carnaval del Ribereño. Publicación del Periódico El Heraldo 2015.

Daniels G. José G. Mito Boletín Historial Academia de Historia. Santa Cruz de Mompox, nro. 22-23.

Daniels, José. Diccionario de mitos y leyendas y leyendas de Talaigua Nuevo.

Inventario del Patrimonio Cultural Material e Inmaterial de los municipios de Santa Ana, Santa Bárbara de Pinto y Plato. Vicerrectoría de Extensión y Proyección Social, Universidad del Magdalena. Enero 13 del 2015.

RED ASCUN

Capítulo 5.

DEL SOCAVÓN A LOS CABILDOS: DOS COSTAS UNIDAS

Rina Orozco Rúa
Coordinadora del Área de Expresión Cultural y Artística de Bienestar Universitario
Estudiante del Doctorado en Sociedad y Cultura Caribe
Universidad Simón Bolívar
rina.orozco@unisimon.edu.co

Giovanni Fontalvo Osorio
Profesor de Música Folclórica de Bienestar Universitario
Universidad Simón Bolívar
giovani.fontalvo@unisimon.edu.co

INTRODUCCIÓN

La presente experiencia tiene como propósito ilustrar los aportes culturales y generacionales de las raíces africanas a través de un montaje escénico que expone esa configuración y representa las extenuantes jornadas laborales de los negros sometidos por los españoles, quienes trabajaban en las minas. Allí se exacerbaba externamente el jolgorio y furor de los esclavos africanos en los breves momentos de pausa laboral. Del mismo modo, se recrea esa realidad a través de la puesta en escena coreográfica que expone la tenacidad y la opresión por parte de la muchedumbre africana, la cual fue inquebrantable durante todo el período colonial.

1. FUNDAMENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

1.1. Planteamiento del problema

La presente experiencia representa los aportes de los elementos culturales africanos a los pueblos contemporáneos de Colombia, asentados en las costas Atlántica y Pacífica, los cuales permitieron las innumerables manifestaciones dancístico-musicales, que aún siguen prevaleciendo en el presente como legado de todo ese folclor. Para ello se recrean las expresiones de los Socavones y Cabildos de los tiempos de la esclavitud a manos de la imposición española a los negros africanos esclavizados en la Nueva Granada (Colombia).

Durante el siglo XVII, y especialmente a lo largo del siglo XVIII, fueron numerosas las rebeliones y huidas de esclavos; de ahí surgieron palenques y comunidades de negros fugitivos. Frente a este fenómeno (que tanta inquietud despertó en la corona española de la época) fue muy distinta la actitud de las autoridades y propietarios de los negros esclavizados de ese momento.

En primer lugar, los cabildos, las audiencias y los gobernadores establecieron penas severas para impedir y combatir la fuga y el cimarronaje; más adelante, la corona adoptó muchas de las disposiciones provinciales. Por su parte, los propietarios de esclavizados solían exigir los castigos más severos, pero difícilmente financiaban las empresas de debelación y exterminio de los palenques, no solo por los costos que significaban por los permanentes fracasos, sino porque el precio de un esclavizado cimarrón tenía una depreciación considerable (Palacios, 1989). Este hecho sentó las bases para la generalización de la toma de medidas necesarias que fomentaran la reflexión de la conducta de los españoles hacia los negros y fundamentó los precedentes para la libertad de esclavizados que hacían parte de la nación colombiana.

La experiencia evidencia la necesidad de reflexión social sobre el tema de las raíces ancestrales que cada día van más en decremento por la falta de conocimiento sobre los orígenes y fundamentos de la cultura Caribe. También contribuye a la documentación actual de la Universidad Simón Bolívar y a los diferentes grupos de danzas que hay en el plano universitario y en el profesional, a los cuales servirá de apoyo para futuros maestros y directores, quienes se encontrarían motivados a realizar procesos similares de formación coreográfica y soporte de base referencial.

A partir de lo referenciado surge la siguiente pregunta:

> *¿Cuáles son los aportes de los elementos culturales africanos a los pueblos contemporáneos de Colombia, asentados en las costas Atlántica y Pacífica, que permitieron los híbridos de manifestaciones dancístico-musicales, alrededor del trabajo en las minas y que siguen prevaleciendo como legado del folclor Caribe, representado en el montaje «Del Socavón a los Cabildos, ¿dos costas unidas»?*

1.2. Justificación

Resulta necesario el estudio de los aportes de la cultura africana a los pueblos de la actual Colombia, asentados en las costas Atlántica y Pacífica; los montajes coreográficos posibilitan recrear las situaciones alrededor de las jornadas laborales de los negros subyugados, quienes trabajaban en las minas y desahoga-

RED ASCUN

ban su furia y arrebato frente al sistema esclavista durante los momentos de descanso.

Mediante este recurso también se pone en evidencia la resistencia a la esclavitud que evidentemente opusieron la gente africana y sus descendientes, la cual fue constante durante todo el período colonial, manifestándose tanto de formas pasivas, como el desgano, la destrucción de los elementos de trabajo y la desobediencia colectiva, a las que se le sumaron otras maneras activas como la rebelión, el enfrentamiento; y el asentamiento, estas manifestaciones también dieron origen a las raíces tanto musicales como dancísticas provenientes de la madre África.

De acuerdo con lo referenciado, esta experiencia está dotada de mucha relevancia, pues permitirá tomar conciencia acerca de esas riquezas culturales que subyacen en el Caribe colombiano y que, por falta de conocimiento, así como de la absorción de géneros de otras partes, se han venido dejando de lado, a tal punto que, como legado, se están deteriorando.

1.3. Objetivos

1.3.1. Objetivo general

Reconocer los aportes de los elementos culturales africanos a los pueblos contemporáneos de Colombia, asentados en las costas Atlántica y Pacífica, que permitieron los híbridos de manifestaciones dancístico-musicales, alrededor del trabajo en las minas y que aún siguen prevaleciendo como legado del folclor, representados en el montaje «*Del Socavón a los Cabildos: Dos Costas Unidas*».

1.3.2. Objetivos específicos

a. Describir mediante una representación dancístico-musical las jornadas laborales de los negros esclavizados en tiempos de la colonia, quienes trabajaban en las minas para mostrar el desahogo y frenesí negro durante los momentos de descanso.

b. Contribuir al mantenimiento y la proyección de los legados dancístico-musicales que aún prevalecen en el Caribe colombiano.

1.4. Marco referencial

A continuación, se da cuenta de los sustentos histórico-hermenéuticos y las bases conceptuales que alimentan la presente experiencia. En primer lugar, es

necesario señalar que el negro africano apareció en la etnia y cultura colombiana a partir de la segunda mitad del siglo XVI, debido a la dificultad para la consecución de fuerza de trabajo nativa y las continuas rebeliones de los indígenas que trabajaban en las minas; hecho que llevó al régimen colonial a importar en condición de esclavizados a personas provenientes del continente africano.

> *Fue la colonia la época más vergonzosa para una civilización occidental (españoles, portugueses, holandeses, británicos y europeos en general) que recién sentaba las bases del capitalismo con fundamentos en la comercialización de esclavos, introducidos en América a sangre, fuego y religión, utilizando como medio predilecto y eficaz el genocidio y epistemicidio. Sin embargo, cabe resaltar que existen datos históricos que precisan el comercio de esclavos mucho tiempo atrás. Entre los siglos IX, X y XI, fueron Senegal y Egipto quienes protagonizaron un comercio de esclavos liderado por jefes tribales y reyes locales que iniciaron guerras contra sus vecinos más débiles con el único fin de capturar esclavos para venderlos o cambiarlos por telas, joyas y otros utensilios o recursos de valor (Mendoza et. al., p. 267).*

Los africanos y sus descendientes ocuparon en Colombia de manera principal el litoral Caribe, las zonas mineras, los valles cálidos interandinos, y en el siglo XVIII, los bosques tropicales y húmedos del litoral Pacífico. Procedentes de Sudán Occidental, Costa de Guinea y el Congo, los negros africanos portadores de las culturas Yoruba y Bantú, las más generalizadas en el Nuevo Reino de Granada. Su presencia en estas regiones influyó en la conformación étnica de la población, costumbres, magia, religión, música y folclor en general.

> *Este encuentro dio origen a nuevas formas culturales que ya no eran ninguna de las que originalmente se vieron envueltas en este proceso. El territorio neogranadino, en este caso, se vio pronto poblado de personas completamente diferentes a las existentes antes del encuentro. La mutua convivencia durante siglos condujo a la formación de un nuevo sistema cultural, amalgama de diversos elementos de las múltiples culturas involucradas en el mismo contexto (Restrepo, 2005, p. 18).*

Algunas culturas africanas se conservaron en estado puro, transmitiendo elementos culturales africanos a sus contemporáneos; otras se mezclaron con los indígenas y españoles, produciendo sincretismos culturales como se observa en el territorio colombiano. En otros casos, hubo resistencia a la imposición sociocultural española; es cuando surgen los denominados palenques, con ancestrales supervivencias negras africanas.

La región no pasó desapercibida para los conquistadores españoles, quienes pronto descubrirían las riquezas minerales de aquellas densas selvas tropicales

RED ASCUN

húmedas. La orfebrería indígena encontrada por los arqueólogos muestra que el mineral siempre fue abundante y utilizado por los pueblos indoamericanos del territorio.

Según los geólogos, la explotación minera es de antigua data. De esta manera, la región llegó a ser una de las principales productoras de oro durante la Colonia Española. Ello explica también la razón por la cual en la actualidad los colombianos que la habitan pertenecen en gran manera a la raza negra y, paradójicamente, es una de las regiones menos desarrolladas del país.

Relación entre las costas Pacífica y Atlántica en el trabajo en las minas: Según el historiador Germán Colmenares (2021), entre el siglo XVI y el siglo XIX entraron por Cartagena de Indias unos 15 millones de negros africanos, de los cuales el sesenta por ciento se quedaba en la costa caribeña y el cuarenta por ciento bajaba por Urabá, el río Atrato, hasta los puertos de Buenaventura y Tumaco, o por el río Magdalena y el Cauca hasta Cartago, a engrosar las cuadrillas de esclavos que necesitaban los Arboleda, los Mallarino, los Caicedo y los Isaac, en sus minas y en sus haciendas.

> *Podríamos pensar que en Colombia la nacionalidad desde el punto de vista ideológico se fundamenta en cuatro pilares que en cierta manera son la gramática, la hispanidad —con lo que la hispanidad representa—, el lenguaje y la religión. Esta conservadurización del país lleva a ciertas posiciones extremas de hispanofilia (recordemos, pues, a todos nuestros gramáticos presidentes, el famoso regalo del tesoro Quimbaya a la reina Cristina), bastante subida, que crea una antítesis a la vieja «leyenda negra», para dar lugar a la «leyenda rosa», montada sobre todo sobre interpretaciones de tipo institucional, de tipo jurídico, que ven en las Leyes de Indias y en la misma Recopilación…, por ejemplo, un monumento a la sabiduría y al humanismo español. (p. 113)*

En este sentido, hay que decir que en su mayoría los negros del Pacífico tienen el mismo origen étnico que los negros del Caribe. A Colombia llegaron personas africanas de diferentes tribus; por lo tanto, sus rasgos culturales eran distintos, también lo eran sus especialidades de producción; es decir, si provenían de tribus africanas con procedimientos de minería, a esa actividad eran dedicados en estos territorios lo mismo que para la agricultura.

Pese al profundo proceso de disgregación que sufrieron por parte de los hacendados caucanos para que no se rebelaran, algunos, incluso hoy en día, continúan conservando sus apellidos que indican el origen tribal de sus antepasados, como los Congo, los Mina, los Carabalí, los Biáfara o los Mandinga.

Esta migración forzosa venida del África, que ha sido considerada por los especialistas como una de las páginas más oscuras de la historia de la infamia, transformó étnica y culturalmente al país, y permitió crear por primera vez un vínculo profundo entre el Caribe y el Pacífico.

2. MONTAJE «DEL SOCAVÓN A LOS CABILDOS, DOS COSTAS UNIDAS»

Dado el anterior sustento conceptual, en este apartado se describe cómo se estructuró el montaje dancístico-musical, mediante el cual, se interpreta el recreo de los negros africanos tras las extenuantes jornadas laborales, en unos espacios que tenían como escenario las minas y como nota emotiva, el desahogo y frenesí.

Asimismo, se pone en evidencia la resistencia a la esclavitud por parte de la etnia africana y de sus descendientes, la cual fue constante durante todo el periodo colonial, expresado de formas pasivas, como el desgano en el trabajo, la destrucción de los elementos de trabajo y la desobediencia colectiva, a las que se le sumaron otras activas, como la rebelión y el enfrentamiento.

2.1. Elementos de la danza

El montaje consta de los siguientes elementos:

Socavón: Galería horizontal que conduce al interior de una montaña, bien sea para investigación o para explotación de recursos naturales.

Cabildos: Reuniones que celebraban los negros esclavos en los días de fiesta para cantar y bailar. Su nombre es tomado de la definición española de gobierno municipal y que dio origen a la conformación de reinos independientes en los Cabildos. Los Cabildos también se desempeñaban como sociedades de socorro: reunían fondos para resolver las necesidades de sus miembros y auxiliaban a los recién llegados de África. A partir de estos elementos y evocando la memoria ancestral, la cual nos permitió proyectar la manera en que nuestros ancestros realizaban las labores de minería en los socavones y los posteriores encuentros en los Cabildos, donde además de realizar los festejos propios de su cultura, permitió que a su vez, se dieran los híbridos que arrojaron como resultado manifestaciones dancístico-musicales que aún prevalecen en el tiempo como legado de nuestro folclor, entre ellos el currulao del pacífico y el *sere se sé*, danza recreada por la desaparecida coreógrafa Delia Zapata Olivella.

RED ASCUN

Fotografía 1. Puesta en escena de Trabajo en las Minas
Fuente: Los autores.

El Currulao: Es la danza patrón de las comunidades afrocolombianas del litoral Pacífico. Presenta características que sintetizan las herencias africanas de los esclavizados traídos en la época colonial para las labores de minería adelantadas en las cuencas de los ríos del occidente del territorio. En la ejecución del currulao es posible observar características propias de un rito sacramental impregnado de fuerza ancestral y de contenido mágico.

El Sere se-sé: Este baile es típico de mineros afrodescendientes. Al parecer fue asimilado de las danzas del litoral Caribe por esclavizados que se extenuaban en los socavones del oro en el norte de Antioquia durante la época colonial. Su temática describe el trabajo en las minas de aluvión. En su interpretación hombres y mujeres utilizan sus trajes tradicionales de laboreo y van provistos de antorchas encendidas. Los oficiantes se ubican en fila para ilustrar, mediante la pantomima descriptiva, el final de la jornada de trabajo. En este baile se representan diferentes escenas entra las cuales se destacan las etapas de búsqueda, zarandeo, berequeada, lavada y llevada a las bateas del metal

Fotografía 2. Puesta en escena de Danza del Currulao
Fuente: Los autores.

Fotografía 3. Puesta en escena de la Danza del Sere se-sé
Fuente: Los autores.

precioso. El cuadro de costumbres concluye con eróticos movimientos y acercamientos del vientre.

Con esta gama de posibilidades se recrea en escena los padecimientos sufridos por los esclavizados, los cuales representamos en la primer parte de nuestro montaje a través de movimientos frenéticos, que muestran sentimientos de dolor, ira y rebeldía, pero a su vez de fortaleza y tesón característicos de la etnia negra que tanta influencia tiene en nuestra cultura de las costas colombianas y que a pesar de llevar dos nombres distintos endosados por los océanos que las bañan (Atlántico y Pacífico), se funden en una sola, unida por sus orígenes e historia y alrededor de una de las actividades que desarrollaron en común como fue el trabajo en los socavones.

2.1.1. El vestuario

A continuación, se recrean los diseños de vestuario propuestos para la puesta en escena:

Figura 1. Diseño de vestuario bailarín solista y hombres en la mina y sere se-sé. Fuente: Los autores.

Figura 2. Diseño de vestuario hombre y mujer segunda parte del montaje dancístico. Fuente: Los autores.

Fotografía 5. Vestuario en escena segunda parte del montaje dancístico expresión negra Fuente: los Autores.

Figura 3. Diseño de vestuario de mujer Orikamba. Fuente: Los autores.

Figura 4. Diseño de vestuario danza del currulao. Fuente: Los autores.

Figura 5. Diseño de vestuario danza del sere se-sé. Fuente: Los autores.

2.2. Musicalización

El acompañamiento musical del montaje tuvo como inspiración el legado de los afrodescendientes lleno de múltiples posibilidades que concibieron nuevos ritmos que aportaron a la gran diversidad con que cuentan nuestras costas colombianas y que aún prevalecen en la actualidad, de los que se tomaron de la Costa Pacífica el currulao «La Mina» y de la Atlántica la chalupa, el sere se-sé, al igual que estructuras donde se aprecian congo, mapalé y son de negro, con recreaciones rítmicas en las que priman los compases de división binaria con tiempo de división ternaria, característicos de las etnias provenientes del continente africano.

Fotografía 6. Músicos con indumentaria y juego de tambores utilizados en la interpretación. Fuente: Los autores.

El componente literario se encuentra representado en los cantos; de ellos se tomaron, entre otros, fragmentos de temas como «La Mina», antiguo canto de esclavos de Iscuandé en la costa del Pacífico colombiano: este es un canto de rebeldía afrochocoano con mucho sentimiento y poder, en contra de la esclavización y el saqueo de nuestros recursos, y «El Peregollo», al igual de entonar estribillos de autoría de director musical del proyecto, maestro Giovani Fontalvo.

2.2.1. Música negra

La música negra es el elemento tradicional de esta cultura que más se conservó a través del tiempo. Su carácter mágico-religioso facilitó su ajuste al nuevo entorno natural al cual fue sometido. Su mayor aporte al folclor colombiano, sin duda, es el ritmo y la polirritmia, señalados hasta en el mismo gesto que hace el tamborero antes de dar un golpe en el parche.

Los cantos negros se caracterizan por cierto juego de intervalos típicos, en los cuales a veces la melodía toma un giro hacia el agudo como esfuerzo inicial, y pasa al sonido grave, como reposo. Otras características en los cantos negros son la forma diversa de expresar los gritos, a veces agudos y prolongados, con numerosas ondulaciones en la melodía, y la forma de manifestar las cadencias y movimientos frenéticos, donde parece manifestarse el frenesí de la selva. Se considera que generalmente los cantos negros se presentan tanto para la colectivización, como para individualización, pues es un solista quien lleva inicialmente la melodía y es un coro monofónico o polifónico, el que hace las respuestas correspondientes.

2.2.2. Instrumentos musicales

El tambor ocupa un lugar especial, propio en estos territorios con un carácter esencialmente ritual; las campanas, que en tiempos pasados se elaboraban con cualquier metal, idiófonos de sacudimiento representados en el palo de agua, las maracas y posteriormente el guache, estos instrumentos más la tambora de la cual se tienen referentes de aportes indoamericanos hacen parte de la musicalización del montaje dancístico.

La música negra africana ha aportado numerosas supervivencias en el folclor de los litorales Atlántico y Pacífico de Colombia, siendo la más influyente en las fiestas y carnavales de la sociedad colombiana contemporánea.

Fotografía 7. Ensamble musical. Fuente: Los autores.

2.3. Planimetría de la proyección escénica

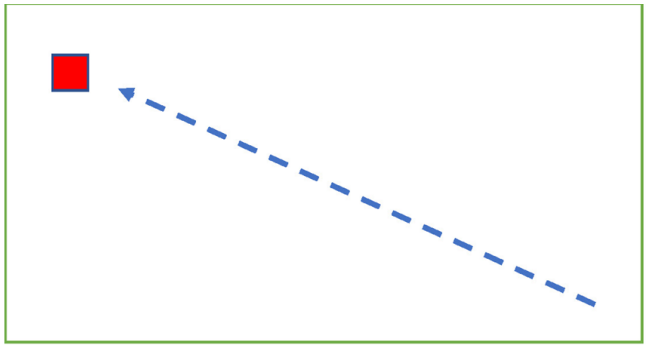
Se recrea paso a paso la puesta de proyección escénica del trabajo dancístico producto de la investigación:

Convenciones:

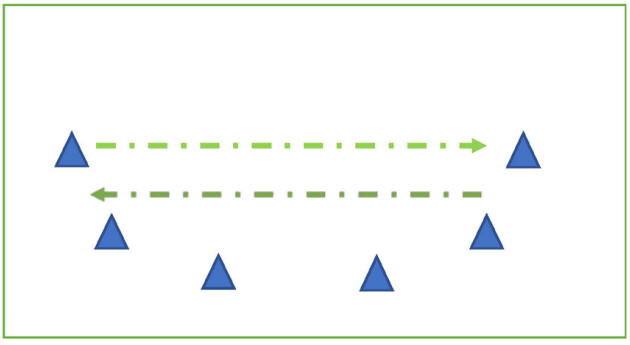
Sentido del Movimiento

Hombre

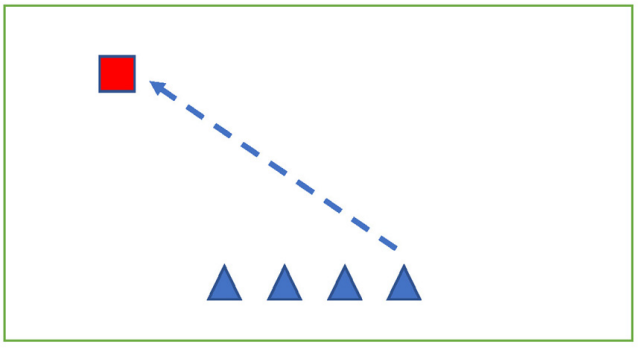
Mujer



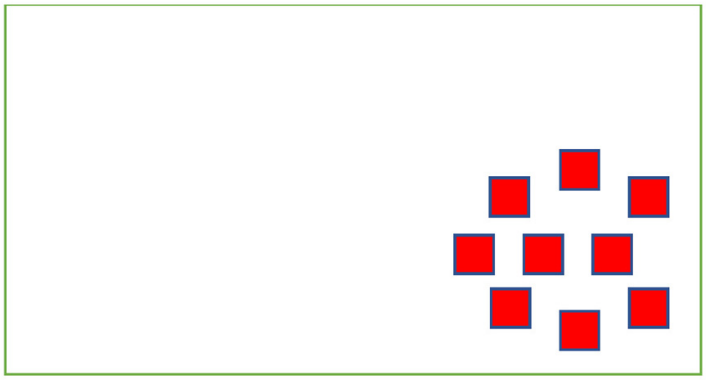
Momento 1. Entrada del solista interpretando la mina



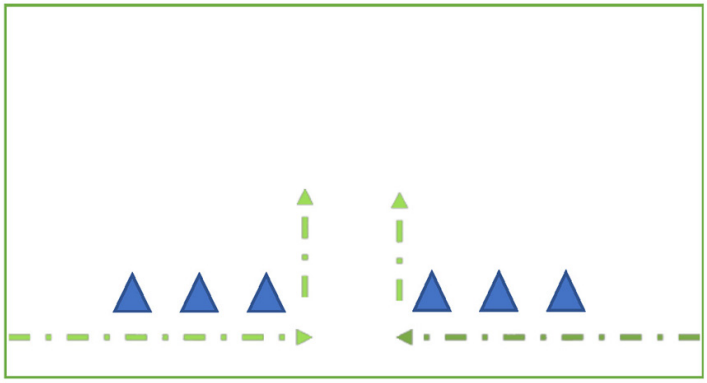
Momento 2. Mujeres en el escenario, sentadas realizando trabajo de recolección minera.



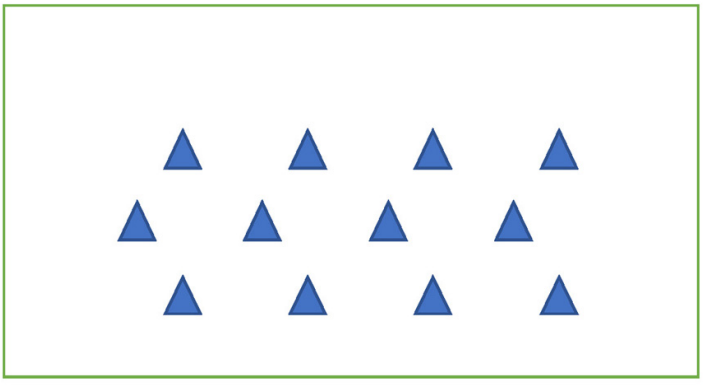
Momento 3. Solista con su canto da entrada a mujeres para la interpretación de la danza del currulao.



Momento 4. Hombres ingresan en diagonal representando con sus movimientos los trabajos realizados por los negros en los socavones.

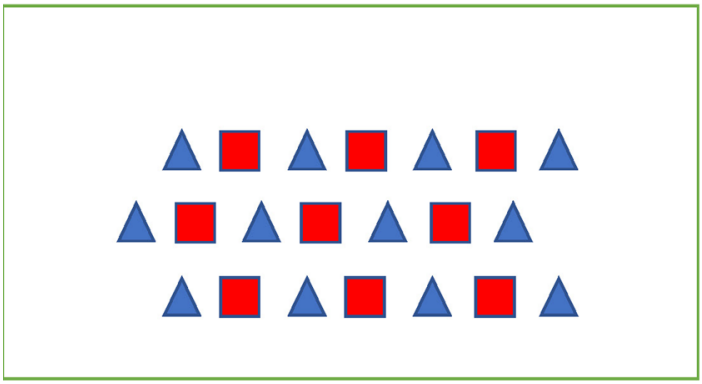


Momento 5. Ingresan cuadro de mujeres para representar movimientos de libertad.

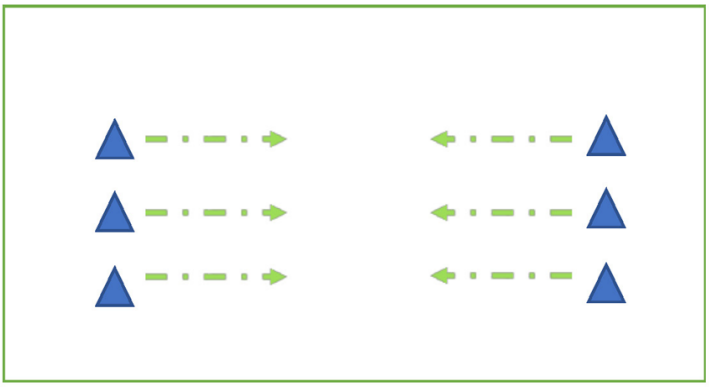


Momento 6. Bloque de mujeres.

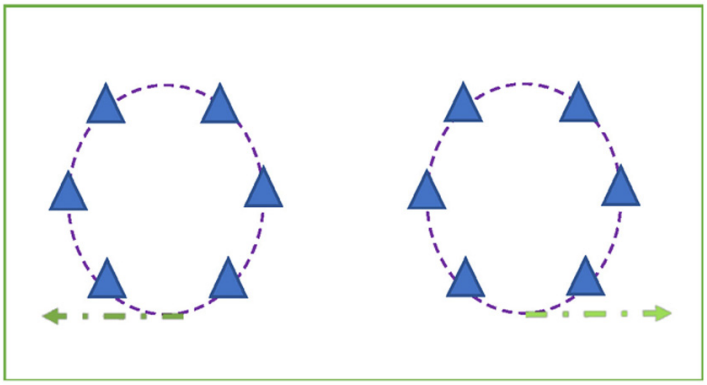
Fotografía 4. Puesta en escena de la figura correspondiente al momento 6, bloque de mujeres orikamba.
Fuente: Universidad Simón Bolívar – Historia Gráfica.



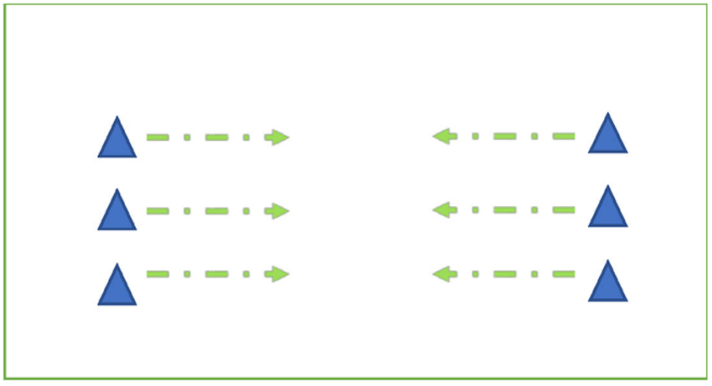
Momento 7. Mujeres y hombres se mezclan en escena para representar el frenesís, la alegría, con movimientos al sonar de los tambores.



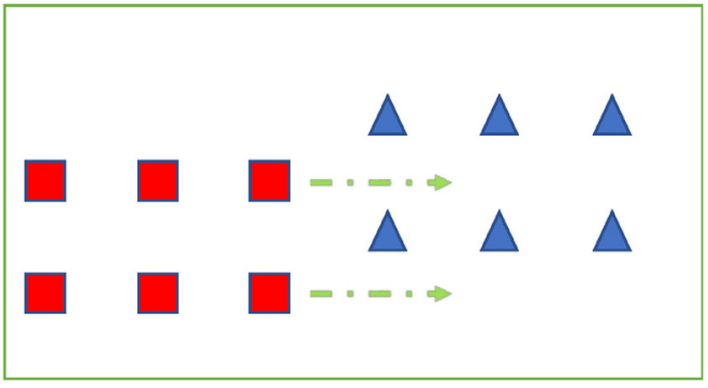
Momento 8. Ingresa el segundo bloque de mujeres por los laterales a ritmo de orikamba para dar inicio a la danza sere se sé.



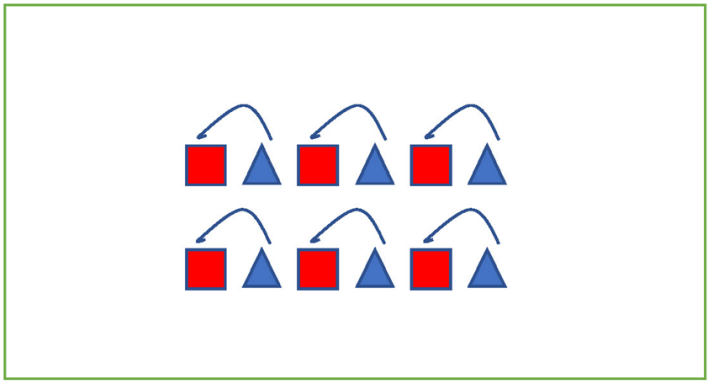
Momento 9. Desplazamientos en círculos con pasos básicos representativos de la danza.



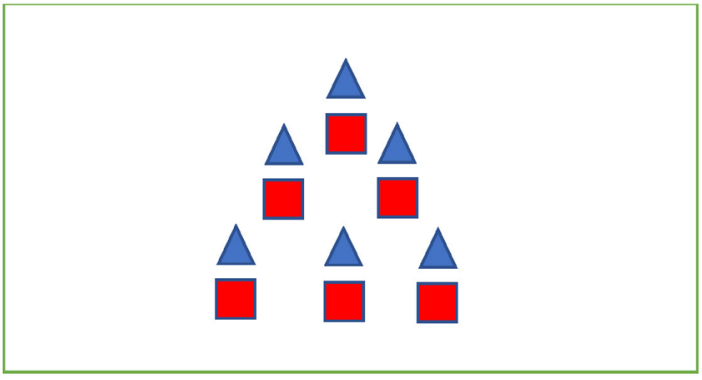
Momento 10. Bloque de mujeres con pasos básicos a ritmo de sere se-sé.



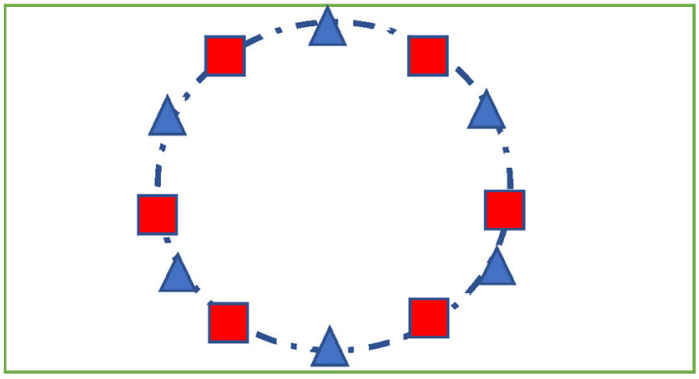
Momento 11. Entrada y cruce de hombres y mujeres.



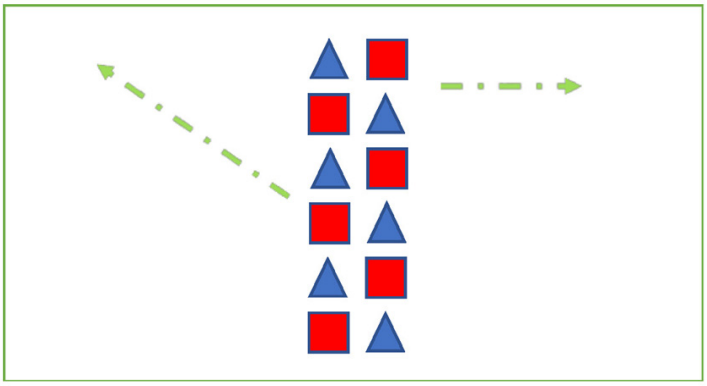
Momento 12. Hombres y mujeres de frente tomados por el antebrazo giran de derecha a izquierda.



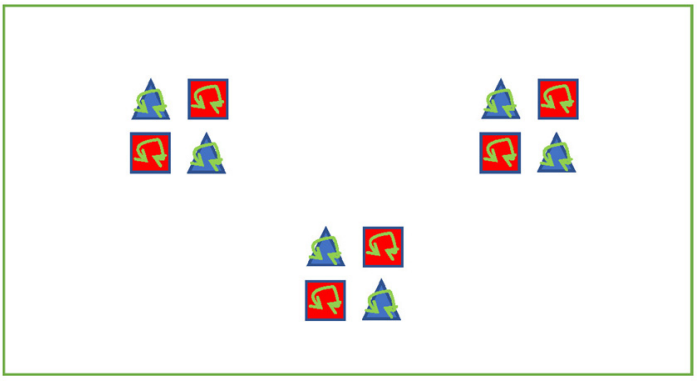
Momento 13. Con pasos básicos del sere se-sé los bailarines realizan figura de pirámide.



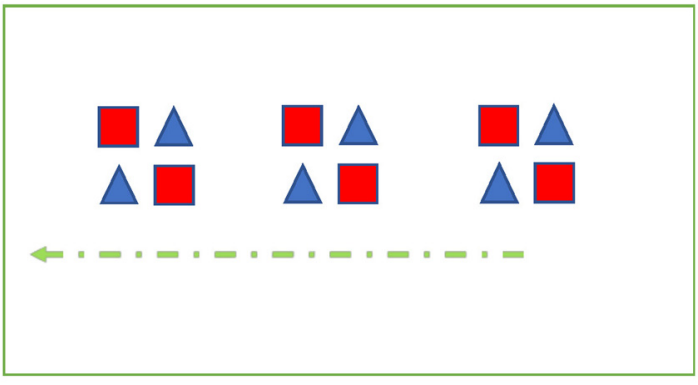
Momento 14. Realizan círculo donde se alternan las mujeres y hombres entrando y saliendo; luego realizan figura de cuadrado.



Momento 15. Pasan a una línea con paso básico para luego abrirse hacia los lados en cuartetos.



Momento 16. En la ubicación de cuarteros en el escenario giran sobre su eje de derecha a izquierda sin perder la postura de brazos.



Momento 17. Salen del escenario con paso básico.

REFERENCIAS

Colmenares, G. (2021). La catástrofe demográfica indígena. Artificios. Revista colombiana de estudiantes de historia, 18(1), 112-122.

De Friedemann, N. S. (1990). Cabildos negros, refugios de Africanía en Colombia. Caribbean Studies, 83-97.

Mendoza, J. G. B., González, M. B. M., & Amar, J. A. (2021). El negro en Colombia: Una traza de violencia que inició en la colonia y continúa en la época contemporánea. Edgar Serna M. (Editor), 266.

Nueva Historia de Colombia, Vol. 1. La esclavitud y la sociedad esclavista. Jorge Palacios Preciado. Ed: Planeta Colombiana Editorial S.A. 1989. Pág. 168-170.

Canal Étnico - Colombia Aprende

Precolombia. Introducción al estudio del indígena colombiano. At. Teresa Arango Bueno. Ed. Sucesores de Rivadeneyra S.A. Disponible en: http://www.todacolombia.com/etnias/afrocolombianos/cimarrones.html

Restrepo, C. A. (2005). La música en las Fiestas y Celebraciones del Caribe colombiano, siglos XVII y XVIII. Memoria y Sociedad, 9(18), 78-87.

Capítulo 6.
DANZA DEL PALOTEO: UN SIGLO DE HISTORIA

Iván de Jesús Cisneros Cano
Director del Grupo de Danzas Folclóricas
de la Universidad del Atlántico – Danzatlántico
icisca.19.60@gmail.com

Jaider Hermosilla Peñate
Director del Grupo de Música Folclórica – Sección
de Cultura de Bienestar Universitario
jaiderhermosilla@mail.uniatlantico.edu.co

Ledis Roncallo Sarmiento
Coordinadora de la Sección de Cultura
ledisroncallo@mail.uniatlantico.edu.co

INTRODUCCIÓN

El presente documento de fundamentación teórica tiene como propósito describir la danza del Paloteo en términos de justificación, pertinencia, contenido y metodología. Para esto, reúne los hechos, experiencias y vivencias de directores, bailarines y músicos de distintas agrupaciones dancísticas de la región Caribe sobre la danza del Paloteo, en sus diversas manifestaciones culturales y ritos de fe.

En cuanto al contenido y su pertinencia, partiendo de la importancia del estudio de nuestras manifestaciones culturales y folclóricas, se ahonda en el origen, historia, ubicación geográfica, composición dancística y musical, transcendencia y situación actual de la misma a través de la indagación bibliográfica, documental y entrevistas. Exponiéndose además las razones y causas por las que se elige dicha manifestación cultural. De otra parte, se coloca de manifiesto su contribución en la formación integral y de la sensibilidad artística de los estudiantes y demás actores involucrados en la investigación que se llevó a cabo en el municipio de Gaira, departamento del Magdalena, sobre la danza del Paloteo, teniendo en cuenta esta danza como una expresión del folclor del Caribe colombiano.

De esta manera se le da relevancia al proceso creativo utilizado por el grupo para el diseño del esquema coreográfico y puesta en escena del Paloteo, ya que es una de las danzas más representativas del Carnaval de Barranquilla.

1. FUNDAMENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

1.1. Justificación

Desde una perspectiva amplia las manifestaciones artísticas y culturales dan lugar a que nazca un interés por conocer las tradiciones o costumbres de un determinando lugar, razón por la cual esta investigación contribuye al desarrollo de dimensiones sensoriales, intelectuales, aptitudes y habilidades de los integrantes pertenecientes a los grupos institucionales de danza y música de la Universidad del Atlántico en el marco de la cultura local y la proyección pluricultural a nivel nacional.

De otra parte, en cuanto a los aspectos socioculturales e históricos, se evidencia las razones por las que la danza del Paloteo contribuye al patrimonio cultural de la región Caribe por medio de la difusión de expresiones artísticas a lo largo de un siglo de historia. Además, haciendo alusión a su importancia a nivel coreográfico, se incentiva a la participación activa de los actores implicados en el diseño, creación y ejecución de una puesta en escena que plasme la semblanza y multiculturalidad de la danza.

1.2. Metodología

La forma en que se indagaron todos los aspectos relevantes de la danza del paloteo a nivel de historia y ejecución fue a partir de una investigación cualitativa e inductiva, empleando entrevistas a personajes destacados en la materia, entre los que se encuentran Leopoldo Jiménez, director del grupo Paloteo de Gaira, y Graciela Orozco Méndez, conocida como Chela del Mar, gestora cultural de la ciudad de Santa Marta. Además de lo anterior, se llevó a cabo la recopilación de material bibliográfico acerca de la danza del Paloteo en el Museo Antropológico de la Universidad del Atlántico y diferentes investigaciones realizadas para identificar los aspectos generales de la danza y su posterior puesta en escena.

Para ello se utilizaron diferentes instrumentos de investigación como lo fueron las entrevistas y la observación, con los cuales se logró obtener la recolección de los datos necesarios que nutren el presente trabajo investigativo.

La población objeto de este estudio se sitúa en la región Caribe colombiana, en los departamentos de Atlántico y Magdalena, tomando como referencia la ciudad de Barranquilla como epicentro del Carnaval, haciendo mayor énfasis en la ciudad de Santa Marta y la población de Gaira, donde se encuentran unas de las primeras manifestaciones de la danza del Paloteo siendo símbolo de sus habitantes y aporte a la riqueza cultural de la región.

RED ASCUN

La investigación-creación es parte de la metodología utilizada en el presente trabajo investigativo, tomándose esta según Lindo, M. & Atencia, J. (2018) como *proceso que conlleva un resultado y que no deviene precisamente del campo de la danza, sino que es factible reconocer que sus pretensiones y funciones se ajustan a la naturaleza del proceso creativo desde todas las técnicas del arte y, en especial, la danza* (p. 38).

Teniendo en cuenta lo anterior, dado que el fin de la investigación-creación es servir como soporte teórico y apoyo a la construcción escénica del proceso coreográfico, esta es implementada por el Grupo de Danzas de la Universidad del Atlántico. Como fase de este proceso encontramos primeramente lo correspondiente a la recolección de datos para la investigación, en la que se utilizaron los instrumentos antes mencionados; para lograr este fin los estudiantes del grupo de danzas en cabeza de su director general y musical se trasladaron a la población de Gaira y la ciudad de Santa Marta como lugares de referencia para la toma de datos proporcionados por las diferentes entrevistas, las cuales sirvieron como Fuente directa de aprendizaje para la posterior fase creativa de la puesta en escena. El recorrido por los orígenes de la manifestación de la danza del paloteo como epicentro del presente trabajo fueron rastreados hasta las manifestaciones propias de los hacedores del Carnaval de Barranquilla, quienes adoptaron esta como parte de su ambiente festivo y representación de la original encontrada en el Magdalena; es por ello que en esta ciudad se realizaron tomas de datos que complementaron los antecedentes históricos sobre los cuales se fundamenta esta danza, parte del patrimonio vivo del Carnaval.

Como forma de llevar a la escena todo lo investigado como justificación teórica de la danza del paloteo, se da paso a la *Fase de Creación* en la que por medio de las referencias obtenidas se desarrollan talleres para el aprendizaje de los golpes de palos y movimientos característicos de esta danza hasta lograr el acercamiento más acertado a su presentación. Luego de ello se construyó la coreografía tomando como referencia el sustento dado por las indicaciones de los portadores de la tradición, a lo cual se hicieron adaptaciones para enriquecer la puesta en escena sin perder la esencia de una manifestación folclórica. Paralelamente a la creación dancística el director musical fue llevando sus procesos de aprendizaje y escritura en pentagrama, aportando sus conocimientos junto al grupo de estudiantes para salvaguardar esta interpretación del folclor que no se hallaba registrada; de esta manera se complementaron los procesos para empalmar y dar los ajustes necesarios que llevaron a término el proceso de la puesta en escena. Dentro del desarrollo para este montaje coreográfico también se implementó la creación del vestuario, el cual siguió los patrones referenciados en la investigación logrando un complemento que realzara la distinción y elegancia de esta

danza guerrera, para lo cual con el equipo de vestuaristas se dieron las indicaciones necesarias buscando no perder la originalidad en su concepción.

En la concepción de estas dos fases entre investigación y creación, fue relevante y significativo el aporte como investigadores para la recolección de la información y posterior creación artística, de los estudiantes del grupo de danza de la Universidad del Atlántico «Danzatlántico», entre los cuales se destacan Dina Almanza, Eydelmar Barrios Barranco, Rony Barrios Morales, Melannye De la Victoria, Brahayan Hernández Núñez y Javier Reales Gutiérrez.

Fotografía 1. Estudiantes del Grupo de Danza de la Universidad del Atlántico «Danzatlántico» en entrevista con el señor Leopoldo Jiménez, director del Paloteo de Gaira. Fuente: Los autores (2017).

Fotografía 2. Entrevista con Graciela Orozco, gestora cultural del Departamento del Magdalena. Fuente: Los autores (2017).

1.3. Marco referencial: origen y desarrollo de la danza

La danza del Paloteo posee diferentes bases europeas debido al descubrimiento, conquista, colonización e independencia ligada a la historia colombiana y ejemplifica los enfrentamientos que se daban en ese entonces entre españoles y criollos, donde los primeros utilizaban mosquetes mientras los segundos se defendían con palos.

El Paloteo tuvo sus primeras apariciones a mediados del siglo XIX en la población de Gaira, departamento del Magdalena, inspirándose en las luchas de los marineros que encallaban en Santa Marta. Seguidamente, se extendió a Barranquilla aproximadamente en 1916 por los señores Luis Miguel Rivas y Vicente Angulo (Grupo Institucional de Danza Universidad Tecnológica del Magdalena, 1990). Esta manifestación folclórica era ejecutada solo por hombres, ya que en la época de la independencia eran ellos quienes se enfrentaban en las batallas, demostrando la fuerza que los caracterizaba, animado solo por el redoblante y la armónica, ejecutándose en forma de rueda. Así como también, recurrían a muestras de figuras sencillas durante la puesta en escena. No obstante, hoy en día se ejecutan cargadas a los bailarines, líneas o bloques bajo los parámetros rítmicos de la melodía compuesta por instrumentos como redoblante y armónica con el propósito de captar la atención del pueblo.

Posteriormente, Ángel Custodio Pedroza fundó en 1936 el grupo «Paloteo Mixto» incluyendo a mujeres, quienes fueron cambiando *«el bombacho por faldas y la espada por palos de dividivi o guayacán»*. Este menciona en una entrevista realizada por la revista Huella de la Universidad del Norte (2012) lo siguiente: *«Yo lo hice con mujeres y hombres para llamarlo mixto, ya que se veía mejor con la participación de las mujeres. Lo hice en un principio con ocho parejas; también con el mismo sonido musical del paloteo de Santa Marta, pero los colores me los ingenié yo»* (p. 43).

Hoy en día, en el Carnaval de Barranquilla, se celebra el festival de danzas Especiales y de Relación en cual participan el grupo de danza Paloteo Mixto, Danza Paloteo Bolivariano del Sur Oriental de Rebolo, Danza Paloteo Barranquilla, la Danza del Paloteo Juvenil de Sabanalarga y el Paloteo de Gaira (Grupo Argos, Fundación Carnaval de Barranquilla & Fundación Marina Puerto Velero, 2015).

2. ESTRUCTURA DE LA DANZA

Coreográficamente, esta danza presenta varias partes y con ella una determinada melodía. La secuencia es la siguiente:

1. Marcha
2. Himno
3. Versos de Saludo Casa y Bandera
4. Versos de Palos
5. Paseo
6. Revuélvelo.

Cabe anotar que cada grupo es libre de decidir el orden de ejecución de la danza. En el trabajo de proyección realizado, producto de esta investigación, se siguió el patrón de los grupos tradicionales del Carnaval de Barranquilla. Se inicia con la marcha o pase de banderas, destacando los países libertados por Simón Bolívar y otros países hispanoamericanos. Esta parte musicalmente lleva un compás de 2/2. Seguidamente, se enuncia el verso saludo de casa y los versos de bandera. Luego, se da paso a la música de paloteo o paseo donde los bailarines cambian las banderas por palos y recitan versos en referencia a estos. En esta parte se juega con los palos con un compás musical de 4/4. Finalmente, el compás musical varía a 6/8 donde los danzantes ejecutan el revuélvelo o lucha donde las figuras se tornan más complejas por la velocidad rítmica, como se puede observar en las partituras (Grupo Institucional de Danza Universidad Tecnológica del Magdalena, 1990).

2.1. Himno del paloteo

Salve, oh patria, oh patria mil veces gloria a ti, gloria a ti.

Y en tu frente, en tu frente radioso más que el sol contemplando en lucir. Y en tu pecho, en tu pecho rebosan más que al sol contemplando el lucir e indignado los hijos del yugo del Soberbio Pichincha decora.

Y aclaramos por siempre señora, que esta sangre fue vertida en el sepulcro.

Y a otros seres que a todito el mundo que perdieron su sangre por Dios, Dios murió.

Y acepto en el ocaso que esta sangre fue vertida en el sepulcro. Y a otros seres que a todito el mundo vertieron su sangre por Dios.

Pararan, pararan, pararan, a vencer o morir. Pararan, pararan, pararan a vencer o morir.

Tomado de: Grupo Institucional de Danza Universidad Tecnológica del Magdalena (1990).

2.2. Versos

Los versos son creados por los directores o integrantes de las agrupaciones dependiendo del lugar y acto que se lleva a cabo. Suelen ser realizados en forma de rima, décima o cuarteto y poéticos. Por tal motivo esta danza se cataloga como *danza de relación* dentro del Carnaval de Barranquilla. A continuación, se muestran algunos versos:

2.2.1. Versos de Casa y Bandera

Verso Saludo de Casa

Señores con gran deseo
a esta casa hemos venido
para bailar complacidos
la danza del paloteo.

Para llevar ese deseo
a todos los concurrentes
de este público tan consciente,
que bien le puedo obsequiar
un cariño singular
y es con clave decente.

2.2.2. Versos de Palos

A mí me llaman maracas,
pero mi nombre no es así.
Las maracas se perdieron,
los palos están aquí.

Paloteo por tradición,
ante todo lo primero.
Porque fue una herencia grande,
Que dejaron mis abuelos

Tomado de Jiménez (2016).

2.3. Vestuario y parafernalia

Según el Paloteo tradicional tanto el hombre como la mujer utilizaban bombachos y camisas con el propósito de tener una uniformidad. Sin embargo, según nuestras investigaciones muchos de los directores afirman que, si la mujer fue incluida en la danza, esta debe conservar su feminidad y reflejarla en las prendas que utiliza.

2.3.1. Vestuario del hombre

Gorro: Alto, en forma de anillo, el cual puede ir adornado con piedras, lentejuelas y cualquier tipo de elementos decorativos y puede ser ajustado a presión o con un cordón de seda.

Camisa: Manga larga, algunas con puños, abombachada y de color llamativo.

Pechero: Se encuentra ubicado en la zona del pecho, tiene aproximadamente 20 cm de largo y 18 cm de ancho, adornado en el borde con encaje y en la parte central con lentejuelas, piedras o medallas con el propósito de hacerlo llamativo. Puede terminar en punta o de forma ovalada y del mismo color del gorro y fajón.

Fajón: Su ancho es aproximadamente de 10 a 12 centímetros. Es el mismo color del tocado, pechero y medias.

Capa: Adornada con encaje en el borde, de tela llamativa y aproximadamente de 90 cm de largo, en forma de campana.

Pantalón: Ligeramente ancho con forma de bombacho hasta la rodilla. En algunas ocasiones, lleva encaje al final del mismo.

Medias: Del mismo color del tocado, pechero y cinturón.

Zapatos: Babuchas o abuelitos de color negro o de otro color opcional.

2.3.2. Vestuario de la mujer

El vestuario de la mujer es igual que el de los hombres. Sin embargo, presenta una pequeña variación en cuanto al uso del pantalón, pues este se reemplaza por la falda y se utilizan medias veladas. Se debe aclarar que los colores que se escogen son de acuerdo con el criterio del director artístico, ya que no es mandatorio el uso de colores específicos.

En la figura a continuación se puede observar el vestuario utilizado en la Danza del Paloteo:

RED ASCUN

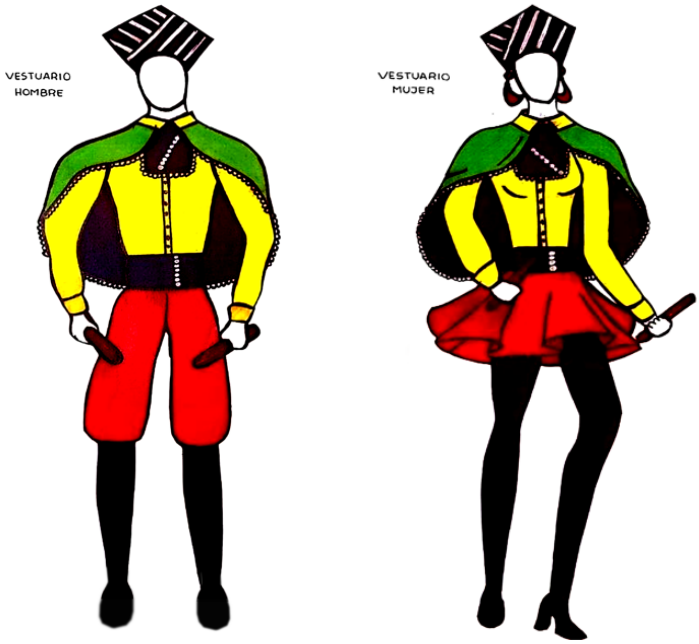


Figura 1. Diseño de vestuario utilizado en la danza del Paloteo. Fuente: Los autores.

2.4. Estructura musical

2.4.1. Origen de la música

Mario Alfonso Jiménez Pimienta de 76 años de edad, oriundo del corregimiento de Gaira, Magdalena, es el creador de las melodías ejecutadas en la agrupación de paloteo de Gaira. Su inspiración surge gracias a su padre quien le tarareaba estas melodías cuando apenas tenía 9 años (Jiménez, 2016).

2.4.2. Musicalidad

La danza del Paloteo es ejecutada desde el punto de vista musical con un acordeón o dulzaina (violina o armónica) y redoblante. Cabe resaltar que algunos grupos emplean guacharaca o maracas.

Acordeón diatónico: Instrumento compuesto de un fuelle, perteneciente a la familia de los aerófonos de lengüeta libre. En el lado izquierdo se encuentran los bajos acompañantes y en el lado derecho las notas para su melodía. Las líneas melódicas ejecutadas en la danza del Paloteo varían dependiendo de una fase específica.

Dulzaina (Violina o Armónica): Instrumento medieval de tubo cónico y lengüeta doble. Al igual que el acordeón, su ejecución tiene distintas variaciones dependiendo la fase.

Fotografía 3. Estudiantes del Grupo de Música Folclórica de la Universidad del Atlántico en Taller de Apropiación de la Musicalidad de la Danza del Paloteo. Fuente: Los autores (2017).

Redoblante: Tambor tocado con palillos con el cual se ejecuta un toque vivo y sostenido tocando rápidamente. Sin embargo, tradicionalmente existen grupos que optan por utilizar un instrumento alternativo llamado tamboril o caja.

Maraca: Instrumento musical hecho con una especie de calabaza vacía, la cual se llena con semillas u otros objetos que producen el sonido al ser agitados. Sin embargo, algunos grupos, como instrumento tradicional utilizan la guacharaca y el guache a manera de innovación.

2.4.3. Organología

Es clave tener en cuenta que en el primer y tercer ritmo el bajo del acordeón no interviene en ningún momento. Se dice que esta danza en sus inicios era ejecutada con acordeón, caja (redoblante, un membranófono sin entorchado con membrana de cuero) y guacharaca. Sin embargo, en la actualidad se usa el

acordeón, la dulzaina, el redoblante, el guache y en algunos casos los tambores y la tambora. Asimismo, el paloteo de los bailarines juega un papel fundamental, ya que hace parte de la musicalidad de este ritmo como tal. A continuación, se muestran los instrumentos utilizados en la Danza del Paloteo:

2.4.4. Partituras

Figura 2. Ilustración de los instrumentos musicales utilizados en le danza del Paloteo. Fuente: Los autores.

Fotografía 4. Entrevista a Robinson Liñán del Grupo Musical los Chamanes. Fuente: Los autores (2017).

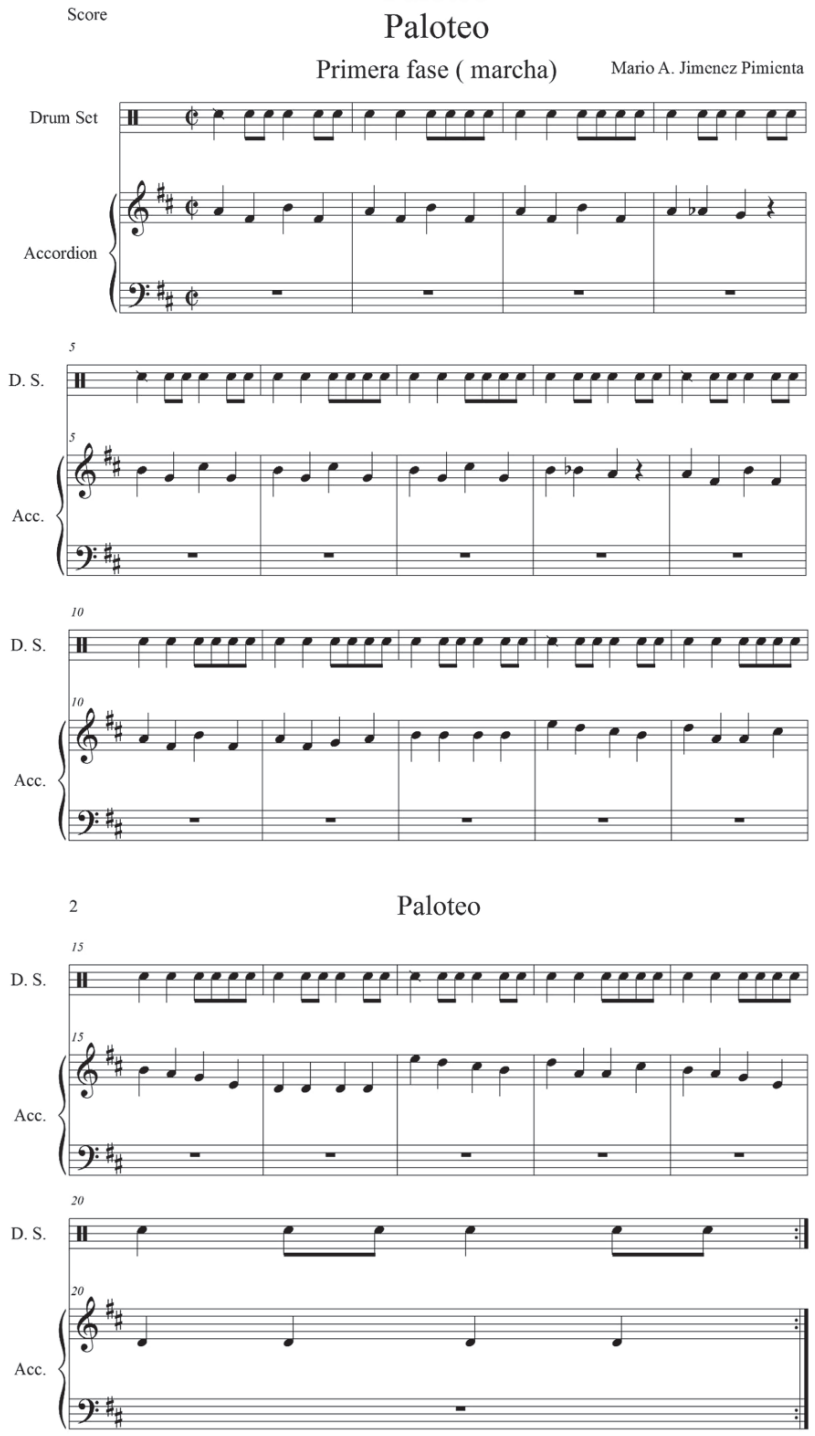


Figura 3. Partitura Paloteo, primera fase. Fuente: Los autores.

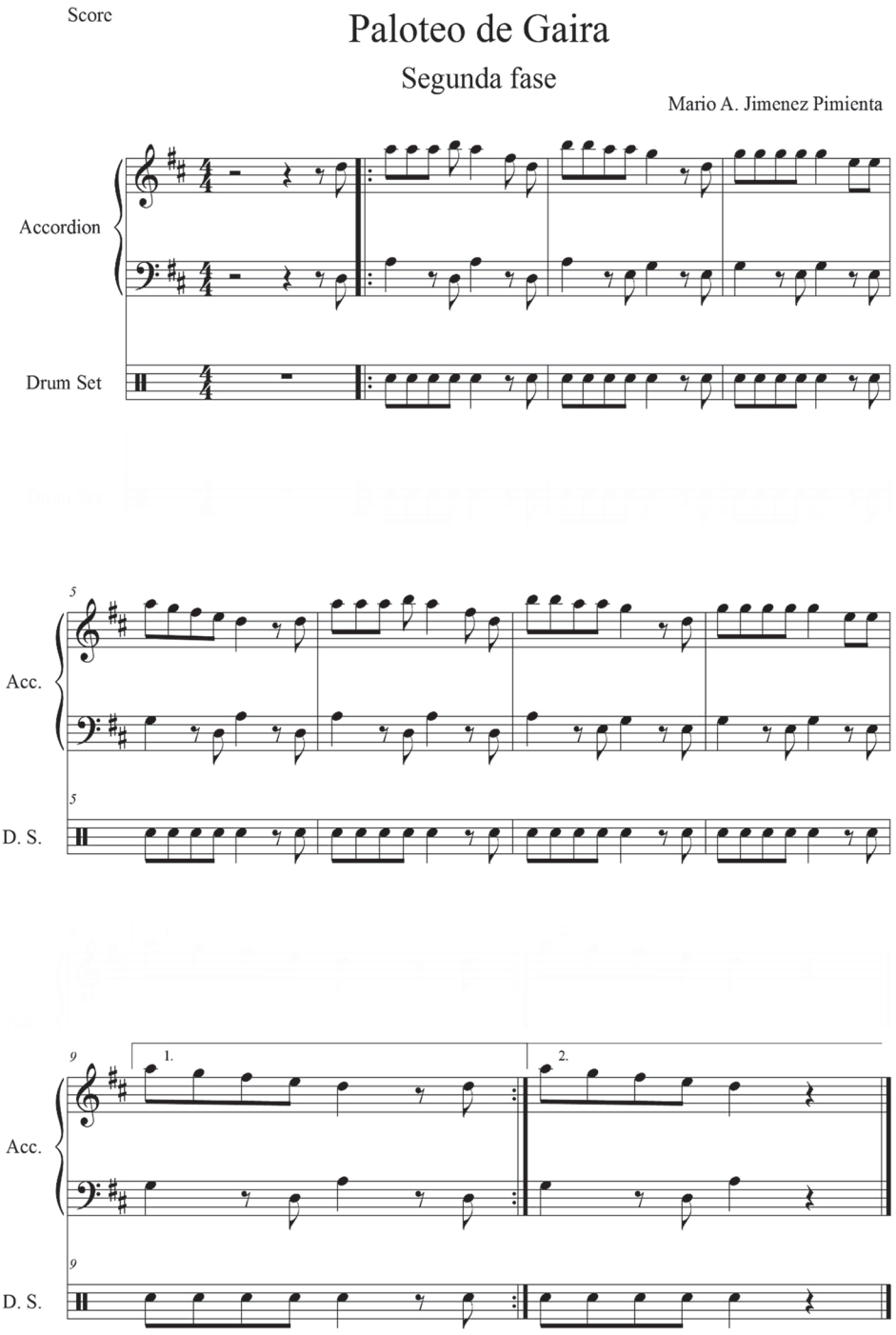


Figura 4. Partitura Paloteo de Gaira, segunda fase. Fuente: Los autores.

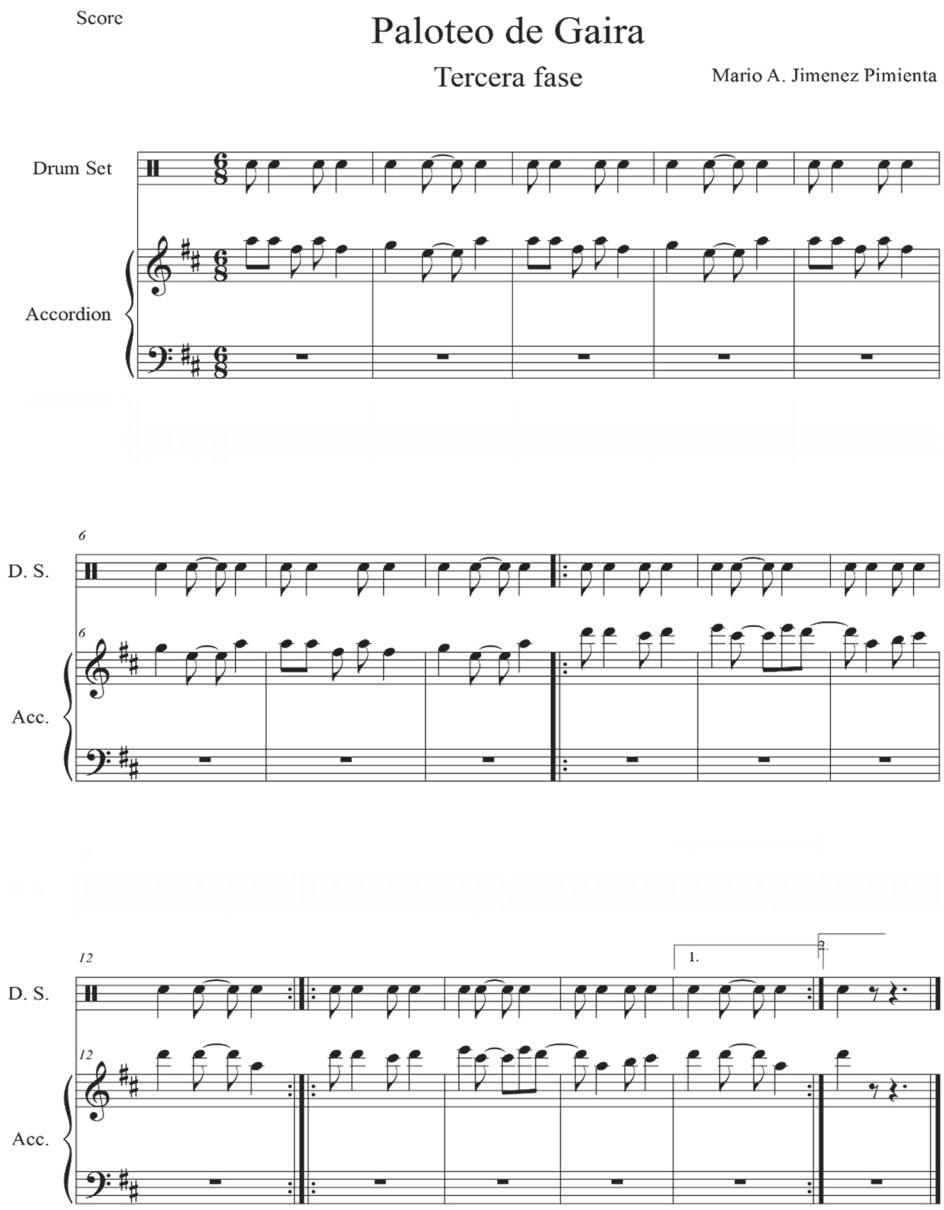


Figura 5. Partitura Paloteo de Gaira, tercera fase. Fuente: Los autores.

2.5. Planimetría

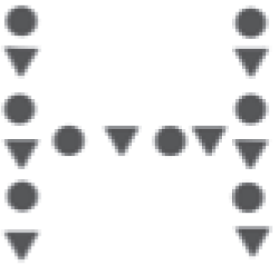
A continuación, se relacionan las figuras básicas acompasadas con los momentos en los cuales se cantan los diversos versos característicos de la danza:

Entrada: En dos grupos (hombres y mujeres) entran los bailarines con las banderas marchando en diagonal para encontrarse en el centro en 8 tiempos.

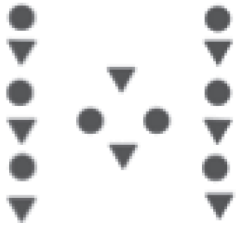
1. El grupo se compacta en un bloque en el centro ubicado en diagonal.

2. De la diagonal se pasa a una vertical buscando posición para el primer verso.

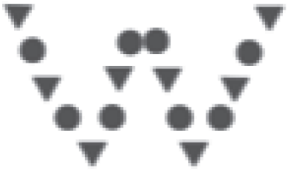
3. Posición del grupo para verso de casa.



4. Los bailarines se ubican en forma de (H), donde la horizontal se desplaza en forma de regla.



5. La horizontal forma una (V) para recitar los versos de Colombia, Venezuela y Perú.



6. Los bailarines forman una (W) en ocho tiempos.

7. En dieciséis tiempos los bailarines forman tres grupos, donde recitan los versos de Ecuador y Chile.

8. Se realiza una fuente en busca de un círculo.

9. Se define el círculo y los bailarines se preparan para formar dos verticales.

10. Realizadas las verticales en doce tiempos, los bailarines buscan en cuatro tiempos cuatro horizontales.

11. En esta posición se realizan cuatro versos de palo.

12. En ocho tiempos las mujeres realizan dos verticales en los extremos del escenario y los hombres ejecutan un enfrentamiento.

13. En el paloteo de pareja se realiza una secuencia de golpes de 3X2, trabajando cada dos parejas en forma de puente.

14. Las parejas quedan en diagonal, sin perder la horizontal y se cruzan una hacia abajo y otra hacia arriba.

15. Después del cruce los bailarines se desplazan paloteando, formando una (L).

16. Con el cambio de fase se forma una diagonal paloteando en 4X4.

17. La diagonal se divide en dos, formándose dos horizontales.

18. Los dos horizontales se desplazan formando una sola en el centro.

19. Después de la horizontal se desprende en dos verticales en parejas a los extremos del escenario y realizan una secuencia en forma de cruz.

20. Se ubican cuatro cuadrillas con una secuencia de palos.

21. Final.

3. CONCLUSIONES

En términos generales, se puede concluir que la danza del Paloteo es una danza de relación, que si bien sus orígenes fueron aproximadamente hace un siglo, hoy en día sigue vigente en diferentes manifestaciones culturales, entre ellas, el Carnaval de Barranquilla.

Por otro lado, cabe manifestar que, a lo largo del tiempo, ha tenido diversas variaciones en cuanto a los grupos a nivel dancístico y musical pero que ha permitido una proyección de la misma, debido a la dinámica de las figuras y juegos que se muestran en escena. Consecuentemente, con esto, se contribuye a la formación integral y sensibilidad artística del público.

Por último, se reconoce las razones por las cuales la danza del Paloteo promueve el patrimonio cultural de la región Caribe por medio de la difusión de expresiones artísticas a lo largo de un siglo de historia inspirada en la lucha por la libertad de la República de Colombia.

REFERENCIAS

Acosta, A & Díaz, A. (s.f.). El Paloteo. Corregimiento de Gaira, Santa Marta: Autor.

Grupo Argos, Fundación Carnaval de Barranquilla & Fundación Marina Puerto Velero (2015). Somos Carnaval de Barranquilla, la mirada de sus artistas. Barranquilla: Autor.

Grupo Institucional de Danza Universidad Tecnológica del Magdalena (1990). Trabajo de Investigación sobre la danza del Paloteo. Santa Marta: Autor.

Universidad del Norte (2012). La danza en el Carnaval de Barranquilla. Huellas, 72, p. 168-172.

Entrevistas:

Coronado, A. (2016). Directora del grupo de Paloteo Juvenil de Sabanalarga, Atlántico.

Jiménez, L. (2016). Director de la Fundación Cultural Paloteo de Gaira, Magdalena.

Liñán, R. (2016). Director del Colectivo Musical Los Chamanes.

Orozco, G. (2016). Gestora Cultural y Docente en la Institución Educativa Distrital Juan Miguel de Osuna. Santa Marta, Magdalena.

Capítulo 7.
SEXTETO: EXPRESIÓN PALENQUERA DE UNA HERENCIA AFROCUBANA «ORIKI RI PALENGE RI MA LEGAO RI KUBA»

Rina Orozco Rúa
Coordinadora del Área de Expresión Cultural y Artística de Bienestar Universitario
Estudiante del Doctorado en Sociedad y Cultura Caribe
Universidad Simón Bolívar
rina.orozco@unisimon.edu.co

Giovanni Fontalvo Osorio
Profesor de Música Folclórica de Bienestar Universitario
Universidad Simón Bolívar
giovani.fontalvo@unisimon.edu.co

Fredy Barriga Lemus
Profesor de Música Folclórica de Bienestar Universitario
Universidad Simón Bolívar
fbarriga@unisimon.edu.co

INTRODUCCIÓN

La presente experiencia tiene como propósito resaltar los aportes dancístico-musicales que los afrocubanos trasmitieron a los palenqueros en el siglo XX, cuando en las plantaciones de azúcar en la zona bananera, los cubanos amenizaban sus jornadas laborales a través de expresiones musicales que traían con ellos de su natal Cuba y que en esos momentos llamaron la atención de los afrocolombianos por el ritmo y jolgorio que los cubanos irradiaban al interpretar. Todos estos acontecimientos despertaron el interés y la motivación de nuestros hermanos palenqueros por conocer más acerca de estas corrientes musicales, lo que permitió más adelante la apropiación y adecuación del formato musical *Sexteto*.

Lo aprehendido se adoptó como propio y permitió la incursión del Sexteto como danza que en sus inicios no tenía una estructura establecida, ya que cada persona la ejecutaba a su sentir. De las fuentes investigadas se destacan los aportes del coreógrafo e investigador Carlos Franco Medina, quien viajaba frecuentemente a San Basilio de Palenque para obtener información y crear así coreografías. Sin embargo, es Matilde Herrera, mujer oriunda de San Basilio de

Palenque, quien lo consolida a través de su observación. *«Mati»* como se le conoce, extrajo los movimientos que comúnmente hacían las personas de su pueblo en las festividades, realizó la base de lo que hoy en día es la danza del Sexteto; juntándolos de tal manera que sirvieran para la consolidación de coreografías que mantuvieran la esencia real que se desprende del ritmo del *Sexteto Palenquero*.

Fotografía 1. Registro del trabajo de campo, Entrevista a la maestra Matilde Herrera
Fuente: Los autores.

1. FUNDAMENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

1.1. Justificación

El interés primordial del grupo de danza y música folclórica de la Universidad Simón Bolívar es resaltar la importancia de las emociones y el sentir al momento de interpretar un ritmo musical; en este caso el Sexteto en su origen expresaba el enamoramiento y galanteo del hombre hacia la mujer y la coquetería con sutileza de la mujer hacia el hombre, que a pesar del transcurrir del tiempo y de las adaptaciones a nivel dancístico se preserva su esencia.

De un modo particular, el estudio de campo surge como aliciente para describir el recorrido auténtico y cultural del *Sexteto Palenquero* alrededor de los años 30 cuando grupos de campesinos cubanos y palenqueros trabajaban en los ingenios azucareros. En su tiempo de laboreo y descanso los cubanos interpretaban ritmos

típicos de su región, llamativos y contagiosos al oído, que lograron despertar la atención de los campesinos palenqueros para aprender acerca de ese formato. Fue entonces cuando de manera creativa usaron sus recursos naturales para la fabricación artesanal de la marímbula, la timba, los bongoes, las maracas, el güiro y la clave, dando origen al Sexteto Palenquero haciendo alusión a los seis instrumentos.

Es de mucho valor el soporte de estudio, ya que permite responder a los interrogantes existentes acerca del origen y la subsistencia de la danza y la música del Sexteto Palenquero, siendo de gran importancia porque contribuye a la documentación que puede ser tomada como referente teórico de este género dancístico-musical.

Fotografía 2. Sentires del Sexteto Palenquero: Registro de la puesta en escena por el Grupo de Danzas de la Universidad Simón Bolívar
Fuente: Historia Gráfica, Universidad Simón Bolívar.

1.2. Metodología

Como interesados en contribuir con el mantenimiento y la preservación del folclor del Caribe colombiano se empezó la recolección de la información en el departamento de Bolívar, específicamente en los corregimientos de María la Baja, San Pablo, San Basilio de Palenque y finalmente, en la ciudad de Barranquilla.

Fotografía 3. Registro del trabajo de campo: Entrevista a las portadoras de la tradición Pabla Flórez y Ceferina Márquez en el corregimiento de María la Baja. *Fuente: Los autores.*

Una de las ideas fundamentales del trabajo de campo fue conocer las fuentes más cercanas y representativas relacionadas con el formato del Sexteto Palenquero; de igual modo, recorrer las calles de dichos corregimientos, llegar a conocer y comprender su cultura, escuchar la forma en que se enorgullecen, cuando muy expresivamente le dan un sello de identidad al Caribe colombiano.

En este proceso se utilizó como instrumento de investigación las entrevistas, la observación participativa y las historias de vida de hacedores e historiadores como el maestro Rafael Cassiani Cassiani, Basilio Márquez, Matilde Herrera, Pabla Flórez y Ceferina Banquez, quienes de forma muy gentil se abrieron a retroceder en el tiempo, recorriendo cada rincón de su vida para relatar sus vivencias, observando y escuchando, con muchas sonrisas jocosas que los caracterizaban, sus relatos. Expresiones como el canto, el baile y la dramatización son algunas de sus experiencias al hablar sobre la creación, el sostenimiento y la difusión del Sexteto Palenquero.

1.3. Marco conceptual

Para el desarrollo de la presente experiencia se tuvieron en cuenta los siguientes constructos, organizados de manera sistemática para su comprensión y aplicación a la muestra artística.

Lumbalú: Es una ceremonia de carácter fúnebre y ritual que se realiza con ocasión de un velorio en San Basilio de Palenque.

Palenque: Hace referencia a una comunidad/asentamiento de esclavos cimarrones que, en la época de la colonia, se organizaban para subsistir de forma independiente, fundando poblados de difícil acceso llamados palenques; esto para la zona Caribe y señalando como sinónimo la palabra quilombo.

Cimarrones: Esclavos rebeldes, algunos de ellos fugitivos, que llevaban una vida de libertad en rincones apartados de las ciudades o en el campo, denominados palenques o quilombos.

Marimba: Instrumento de percusión semejante al xilófono, que consiste en una serie de tablas delgadas y de distintos tamaños, puestas sobre unos tubos metálicos, los cuales se golpean con unos palillos que tienen en la punta una bola dura.

Timba: Término de procedencia africana que hace referencia al tambor.

Afrodescendiente: Hace referencia a las personas nacidas fuera de África que tienen antepasados oriundos de dicho continente

1.4. Contextualización geográfica

San Basilio de Palenque, situado a 60 km de Cartagena, es una comunidad de descendientes de cimarrones africanos del siglo XVII. Benkos Biohó fue el líder mítico cuya fiereza quedó plasmada en los reportes que los gobernadores de la Provincia de Cartagena enviaban a la Corona. Desde 1603, la fuga de esclavizados de la ciudad de Cartagena y sus alrededores inquietó a las autoridades.

Los fugitivos no solo partían con las herramientas de labranza y las armas de fuego, sino que fundaban pueblos en las ciénagas inaccesibles de la región. Desde sus fortalezas descendían al valle del río Magdalena para proveerse de las embarcaciones que transportaban víveres, oro y todo tipo de mercancías. La guerra duró casi un siglo hasta que, en 1691, el rey de España optó por la negociación y les otorgó las tierras en las que habían levantado sus poblados.

Las experiencias de los afrodescendientes de San Basilio de Palenque se entremezclaron con las vivencias mestizas y mulatas de propios y foráneos a lo largo del Caribe colombiano, a raíz de ello se han enriquecido sus diversas manifestaciones culturales; no obstante estas interacciones, sus tradiciones y costumbres se han mantenido a lo largo del tiempo.

2. CONTENIDO DE LA PROPUESTA ESCÉNICA

2.1. Elementos de la danza

Con la puesta en escena se pretende exaltar cómo los cubanos cantaban y danzaban ritmos originarios y representativos de su natal Cuba dentro de los espacios laborales en las zonas bananeras y los ingenios azucareros. Los palenqueros interesados por el canto y los sonidos que emanaban las voces de los cubanos despertaron el deseo de aprender al respecto de estas manifestaciones musical, llevándolos a reproducirlas, apropiando e impartiéndoles su propio estilo. En el montaje escénico se expone cómo los palenqueros lo traen a sus tierras, lo amoldan a su sentir expensándolo a través de sus movimientos que por lo general reflejan la fuerza que los caracteriza, sus vivencias, enamoramientos y galanterías.

Fotografía 4. Puesta en escena de la obra «Sexteto: Expresión Palenquera de una Herencia Afrocubana»
Fuente: Los autores.

Asimismo, se pretende resaltar que, en ese momento histórico en Palenque, ya existían danzas rituales como el lumbalú y otras danzas como el bullerengue o la chalupa, siendo esta última recreada por las mujeres como representación de sus raíces. Diferencia que se pretende expresar en la puesta en escena, haciendo alusión e interacción de lo existente frente al nuevo formato musical que estaba llegando a Palenque.

La directora artística y coreógrafa del grupo de danza de la Universidad Simón Bolívar, Rina Orozco, propone con esta creación, conservar la recopilación de

movimientos que de manera frecuente hacían los negros al bailar el Sexteto Palenquero en sus festividades y los combina, creando el montaje escénico teniendo como base la expresión de emociones festivas y la esencia originaria de la danza. Se evidencia en el desarrollo de la muestra coreográfica distintas parejas que expresan el goce de una herencia afrocubana desde la expresión misma palenquera, haciendo juego de movimientos significativos que hoy por hoy se convirtieron en parte de su identidad.

Fotografía 5. Doctora Rina Orozco, directora artística y coreógrafa del Grupo de Danzas de la Universidad Simón Bolívar, acompañada de estudiantes con la indumentaria de la danza del Sexteto Palenquero. Fuente: Los autores.

2.2. Vestuario

El vestuario característico y distintivo contiene los siguientes elementos: en la primera parte las mujeres portan un vestido de color blanco que representa esa figura de libertad de las negras en sus momentos de goce, haciendo contraste con su color de piel.

En la siguiente escena, las mujeres llevan un vestido estampado de arandelas y un turbante liso y otro con tela de flores, conservando las características y costumbres utilizadas por la maestra Matilde Herrera en sus montajes como representación del jolgorio de los negros, que en sus inicios ella tomó como referente, los vestidos de sayas que usaban las personas de la época, que la

maestra modificó puesto que las personas que bailaban con ella en ese momento eran «paticorticas», término utilizado por ella en su relato.

A continuación, se presenta el diseño de vestuario utilizado en la mayor parte del montaje dancístico:

Figura 1. Diseño de vestuario de mujer en el Sexteto Palenquero. Fuente: Los autores.

Figura 2. Diseño de vestuario masculino para el Sexteto Palenquero. Fuente: Los autores.

En busca de mostrar los rasgos propios de las mujeres palenqueras, se utiliza los peinados típicos de la región, para representar su esencia. Los hombres llevan un sombrero de concha de coco, camisa estampada y pantalón caqui, como se aprecia en la figura a continuación relacionada.

Entre la parafernalia de la danza se resalta la integración del balay, que es una pieza artesanal tejida que tiene funciones relacionadas con las labores cotidianas del campo o las que sus creadores le asignen; de igual manera la representación de la caña de azúcar como forma de ejemplificar el trabajo y el contexto agrícola en el que se desarrolló la danza, estos elementos también se identifican en las figuras relacionadas:

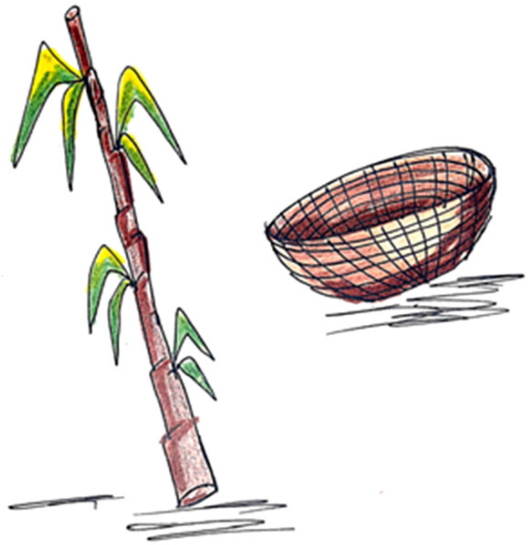


Figura 3. Ilustración de la parafernalia Balay y caña de azúcar.
Fuente: Los autores.

Fotografía 6. Parte inicial de la puesta en escena con uso de la parafernalia (caña de azúcar).
Fuente: Los autores.

2.3. Musicalización

Para conocer la historia y el surgimiento del formato musical de Sexteto ha de remontarse alrededor de los años 1920 en Cuba, época que según el maestro Basilio Márquez[2], es donde este formato musical; el proceso parte de la concentración de elementos culturales de España y del África, que se posesionaron en algunas zonas de la isla e influencian a los músicos de la parte oriental de Cuba.

Se conoce en los registros de la música cubana a músicos estadounidenses que entraron por la parte del oriente a Cuba y allí se unían a las pequeñas fiestas de los pueblos; en estas se interpretaban ritmos que incorporaban varios instrumentos como el tiple y el bajo, entre otros. Comenta el maestro Basilio Márquez que *la influencia norteamericana llegó con unos soldados que estaban en esa parte de Cuba y así se fueron originando estos tipos de formato en los cuales ya no bastaba que fuera solamente uno o dos golpecitos con un tambor para hacer música sino a manera de grupo y de ahí es donde empiezan a surgir los primeros grupos y alrededor de esa época empezaron a formarse los Sextetos*.

Primeramente, el Sexteto solo lo conformaba un instrumento de percusión, con la marímbula, el tres, la guitarra y el cantante. Luego el Sexteto surge como formato musical, el cual se constituye por seis instrumentos, principalmente la marímbula, los bongoes, la timba o conga, las maracas, la clave y la guacharaca, constituyéndose así el formato para el Sexteto, cuyo mayor exponente en la isla es el Sexteto Nacional de la Habana, que surge alrededor de 1930.

El formato de Sexteto llega a Colombia y, para ser más certeros, a San Basilio de Palenque que es un poblado fundado por cimarrones quienes al mando de Benkos Biohó huyeron al monte para recuperar su libertad. Estos hechos sucedieron en el siglo XVII, en lo que hoy es el municipio de Mahates (Bolívar). Argumenta el maestro Rafael Casiani Casiani, uno de los grandes músicos de San Basilio de Palenque, cantante y director del Sexteto Tabalá, que este formato llegó a las zonas bananeras alrededor de los años 30, donde laboraban personas de San Basilio de Palenque, las cuales tenían cercanía con trabajadores que habían viajado de Cuba para laborar en el campo. En medio de su laboreo estos cubanos y afrocubanos pregonaban melodías del Sexteto Nacional y los palenqueros muy intrigados les preguntaban qué clase de música ellos cantaban.

[2] Basilio Márquez es músico de profesión y director de primer nivel de orquestas y conjuntos musicales, fue miembro de la Comisión Nacional de Evaluaciones Artísticas de Cuba, fundador del Grupo Eclipse; trompetista del prestigioso Grupo Irakere; profesor de la Escuela Nacional de Artes de la Habana y director de la Jazz Band de la Escuela Nacional de Música de la Habana.

RED ASCUN

Figura 4. Ilustración de los instrumentos musicales. Fuente: Los autores.

Comenta el maestro Rafael Cassiani Cassiani que su tío, Martín Cassiani Cáceres, estuvo presente cuando los cubanos le explicaron y le brindaron la información de cómo se conformaba un Sexteto. Los palenqueros adoptaron el formato y comenzaron a pregonar canciones del Sexteto Nacional y así nace el primer Sexteto en San Basilio de Palenque, el cual pudo adaptarse a su manera en el modo de ejecutar ciertos instrumentos y a través del cual el palenquero comenzó a escribir sus propias canciones relacionadas con las vivencias en su pueblo.

Fotografía 7. Registro del trabajo de campo: miembros del Grupo de Danza y Música Folclórica de la Universidad Simón Bolívar con el maestro Rafael Cassiani Cassiani. Fuente: Los autores.

2.3.1. Musicalización del montaje

Para el montaje se tuvo en cuenta la información recolectada, la cual hace referencia a un formato musical proveniente de Cuba, el cual adquirió su propia sonoridad e identidad dancístico – musical, como lo manifestara el maestro José Valdez Simanca «Simancongo», marimbulero del Sexteto Tabalá en su escrito Sextetos Afrocolombianos.

Basados en ello y tomando lo encontrado en las fuentes consultadas, se procedió a recrear la primera parte del montaje, la cual hace referencia a la forma en que llegan estas expresiones a Colombia, específicamente a las bananeras y azucareras apostadas en el Caribe colombiano. Para esto se utilizan instrumentos propios de este género musical cubano como el güiro, los bongós, la timba, la clave, la marímbula y las maracas, los cuales fueron adaptados y construidos por nuestros campesinos afrodescendientes con base en las orientaciones dadas por los nativos cubanos.

En la música de este primer segmento, se utilizan bases de Son y Guajira para hacer alusión a lo originalmente transmitido por la mano de obra cubana, la cual es acompañada por coros de composición original del director musical del grupo de la Universidad Simón Bolívar, maestro Giovani Fontalvo Osorio, inspirados en la historia de cómo llega, se instala y se arraiga en el contexto cultural local la expresión surgida en Cuba, utiliza para ello la lengua nativa palenquera y el castellano que a la letra dice:

> *«con sentimiento cubano el sexteto ahora es colombiano.*
> *Ri cuba mini, andi palegue a kela»*

Con el fin de mostrar el tránsito que hace la música de Sexteto y su fusión con lo propio para dar origen a la versión palenquera, se incorpora en la interpretación una chalupa palenquera y luego, con las mujeres en la escena, se interpreta el baile en el Sexteto en primera instancia interpretando lo original, para luego acoger y mostrar esa nueva expresión donde se ubica una propia identidad.

Finalmente, y después de haber mostrado el corto trayecto de hibridación de este legado, se interpreta el hasta hoy conocido y felizmente arraigado Sexteto Palenquero, interpretando para ello el tema *«Dámelo»*, éxito de la consagrada agrupación palenquera Sexteto Tabalá.

Sin ser oriundo de nuestro país, el Sexteto se adoptó para enriquecer el amplio y diverso universo de expresiones dancísticas musicales del Caribe colombiano. Por ello y para ello y apuntándole a su salvaguarda, el grupo de música y danzas de la Universidad Simón Bolívar le apostó a su investigación y documentación

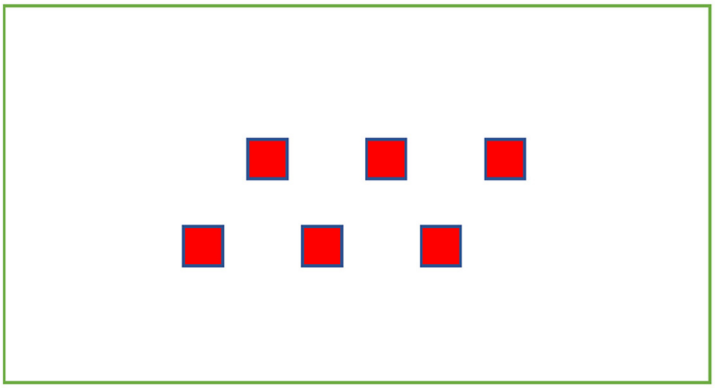
RED ASCUN

compartiendo el saber con las comunidades universitarias que se dan cita en los encuentros organizados por la Red de Bienestar Universitario ASCUN-Cultura en el ámbito nacional.

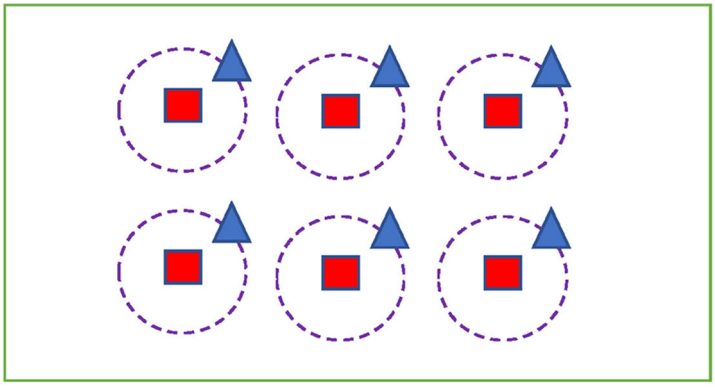
2.4. Planimetría

Convenciones:

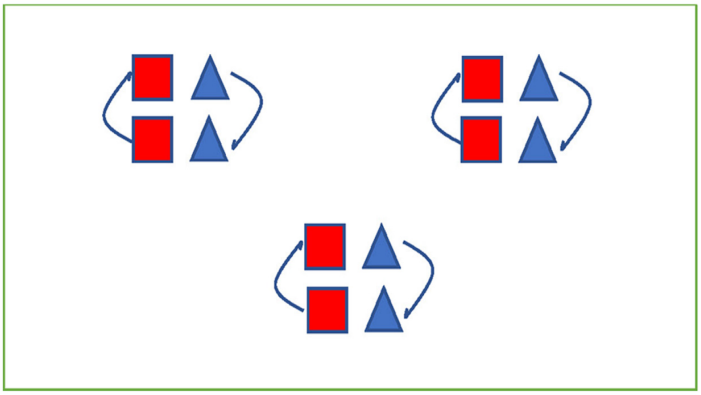
- Sentido del movimiento
- Hombre
- Mujer



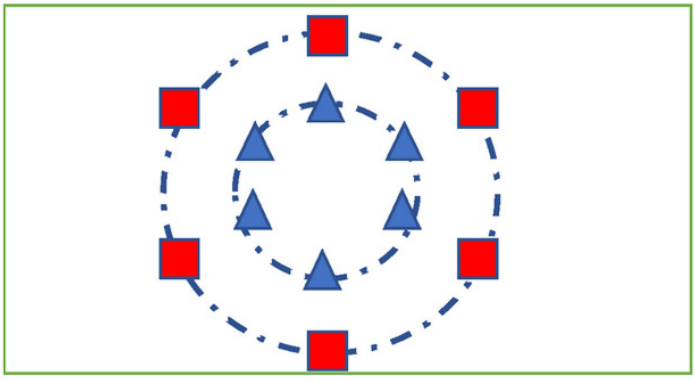
Momento 1. Los hombres inician la danza con un espacio de laboreo donde representan el trabajo con la caña y su cotidianidad.



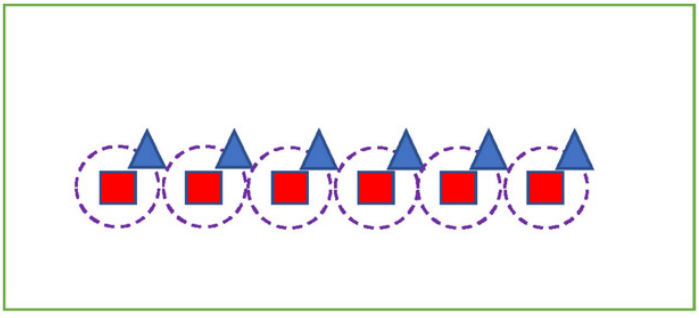
Momento 2. A ritmo de sexteto el hombre representa su goce de terminar su jornada laboral y su momento de esparcimiento donde ejecuta la clave 3/2 con sus pies para darle llamado a las mujeres y ellas a su vez responden con la clave y movimiento de falda. Donde el hombre la corteja y la invita a bailar y ella accede ejecutando giros alrededor de su parejo.



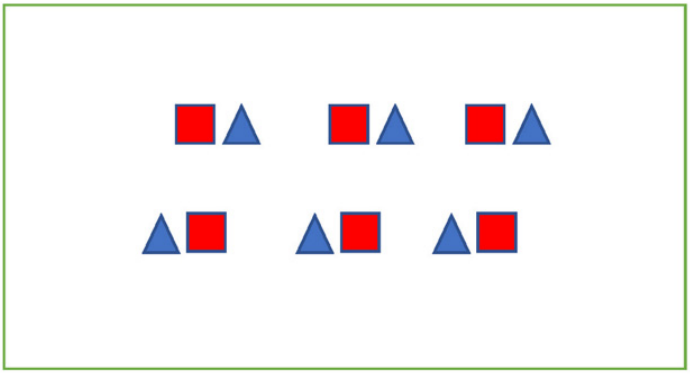
Momento 3. Seguido las parejas proceden a armar cuartetos para realizar juegos coreográficos en los puntos 2, 5 y 8 del escenario.



Momento 4. Del juego de parejas los bailarines pasan a un círculo central donde las mujeres están ubicadas dentro y los hombres afuera del círculo realizan cambios de pareja en cuatro tiempos.



Momento 5. Las parejas realizan una línea entre los puntos 3, 0 y 7 del escenario para bailar con su pareja; la mujer dar un giro teniendo como eje a su parejo.



Momento 6. Para finalizar la danza, las parejas se colocan en bloque, ejecutando pasos libres, coqueteo y juego entre parejas hasta salir del escenario.

REFERENCIAS

Banquez, Ceferina (16 de julio de 2016). (Directores e integrantes del grupo de danza y música folclórica de la Universidad Simón Bolívar, Entrevistadores), María la Baja, Bolívar.

Cassiani, Rafael (17 de julio de 2016). (Directores e integrantes del grupo de danza y música folclórica de la Universidad Simón Bolívar, Entrevistadores), San Basilio de Palenque, Bolívar.

Flórez, Pabla (16 de julio de 2016). (Directores e integrantes del grupo de danza y música folclórica de la Universidad Simón Bolívar, Entrevistadores), María la Baja, Bolívar.

Herrera, Matilde (18 de julio de 2016). (Directores e integrantes del grupo de danza y música folclórica de la Universidad Simón Bolívar, Entrevistadores), Barranquilla, Atlántico.

Los Palenques en Colombia, Canal Etnico - Colombia Aprende. Obtenido de http://www.todacolombia.com/etnias-de-colombia/afrocolombianos/palenques.html

Márquez, Basilio (18 de julio de 2016). (Directores e integrantes del grupo de danza y música folclórica de la Universidad Simón Bolívar, Entrevistadores), Barranquilla, Atlántico.