



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
MÉRIDA VENEZUELA

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES –MÉRIDA
DOCTORADO EN ANTROPOLOGÍA

**ETNOMUSICA Y BAILE RITUAL, EN LA CELEBRACION DEL CORPUS
CHRISTI DE LOS INDIGENAS KANKUAMO
- Atánquez-Colombia**

www.bdigital.ula.ve

TESIS DE GRADO COMO REQUISITO PARA ASPIRAR AL GRADO
ACADEMICO DE DOCTOR EN ANTROPOLOGIA

Por:
CANDIDATO A DOCTOR
Mg. ÁLVARO RENÉ BERMEJO GONZALEZ

TUTORA
Dra. NELLY GARCIA GAVIDIA
UNIVERSIDAD DEL ZULIA

MÉRIDA, OCTUBRE 2015

C.C.Reconocimiento

**UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
DOCTORADO EN ANTROPOLOGÍA
Mérida-Venezuela**

RESUMEN

**ETNOMUSICA Y BAILE RITUAL, EN LA CELEBRACION DEL CORPUS
CHRISTI DE LOS INDIGENAS KANKUAMO
- Atánquez-Colombia**

Autor: Mg. Alvaro René Bermejo González

Tutora: Dra. Nelly García Gavidia

Fecha: Enero 2015

RESUMEN

En la celebración del Corpus Christi realizada anualmente en Atánquez-Valledupar, población del norte de Colombia, perteneciente al territorio indígena Kankuamo, se destaca junto al rito católico (Misa y procesión), la presencia activa de tres danzas tradicionales: las *Kukambas* (que podría representar la presencia indígena), los Diablos (elemento de procedencia europea), junto a Negros y Negritas (presencia africana). Cada una de estas danzas, tiene un universo simbólico en donde conviven la música, el baile, la parafernalia y sobre todo un fuerte acervo que a través de la tradición oral han pervivido desde tiempos lejanos. La presente investigación, indaga sobre las dinámicas de esa celebración, además de establecer relaciones entre las particularidades etnomusicales, la danza y el ritual del baile, que se expresan en el culto al Santísimo Sacramento; inmersos en una práctica sonoro-bailable, que se verifica una vez al año; en una perspectiva etnomusicológica

Palabras clave: Etnomusicología, danzas, organología musical, ritual de baile, transcripción musical.

**UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
DOCTORADO EN ANTROPOLOGÍA
Mérida-Venezuela**

RESUMEN

**ETHNOMUSIC RITUAL AND DANCE IN THE CELEBRATION OF CORPUS
CHRISTI KANKUAMO INDIGENOUS
Atánquez-Colombia**

Author: Mg. Alvaro René Bermejo González

Tutor: Dra. Nelly García Gavidia

Date: Enero 2015

ABSTRACT

In celebration of Corpus Christi held annually in Atánquez - Valledupar, population of northern Colombia, belonging to the indigenous territory Kankuamo, stands next to the Catholic rite (Mass and procession), the active presence of three traditional dances: the Kukambas (which could represent the indigenous presence), the Devils (element of European origin), along with Black men and woman (African Presence). Each of these dances has a symbolic universe where music, dancing, and paraphernalia live, especially a strong heritage that through the oral tradition have survived from ancient times. This research investigates the dynamics of the celebration, as well as establishing relationships between musical particularities, dance and ritual dance, which are expressed in the cult of the Blessed Sacrament; immersed in a sound - dance practice, it is checked once a year, in an ethnomusicological perspective.

Key words: Ethnomusicology, dances, musical ensembles, ritual dance, musical transcription.

TABLA DE CONTENIDO

	Pág,
Acta Veredicto.....	ii
Resumen	iii
Abstract	iv
Tabla de Contenido	v
Lista de Tablas.....	viii
Lista de Figuras	ix
Reflexiones iniciales y Agradecimientos	xi
Motivaciones	xiii
 INTRODUCCION	 1
 PRIMERA PARTE:	
CAPITULO 1: DE LAS TEORIAS	
1.1. Soporte epistémico	19
1.2. Teorias-Categorías	26
1.3. Antropología de las religiones.....	28
1.4. Dar – recibir y volver a dar	32
1.5. ¿Cómo abordar los rituales?.....	34
1.6. La etnomusicología	41
1.6.1. Etnomusicólogos contemporáneos	45
1.6.2. Etnomusicología como disciplina investigativa	48
1.7. Antecedentes	51
 CAPÍTULO 2: METODO Y METODOLOGÍAS	
2.1. El método.....	57
2.2. Estrategias metodológicas	59
2.2.1. Observación participante	59
2.2.2. Descripción.	60
2.3. Técnicas de registro	62
2.3.1. Entrevista	62
2.3.2. Grafía y transcripción musicales	63
2.4. Etnología.....	64
2.5. Métodos de análisis	65
 SEGUNDA PARTE	
CAPÍTULO 3: ETNOHISTORIA Y ACTUALIDAD DE LOS KANKUAMO	
3.1. El contexto de la sierra nevada de Santa Marta	69
3.1.1. Lo geopolítico: departamento del Cesar	74
3.1.2. Valledupar.....	74
3.2. Atánquez desde lo geohistorico	76
3.2.1. Etnohistoria de los Kankuamo	77
3.3. Las cuatro patas dela mesa	82

	Pág.
3.3.1. Mitos y leyendas Kankuamo	86
3.4. La coca, el poporo, los Mamos	89
3.5. La ley de origen y la línea negra	93
3.6. Los Kankuamo hoy: reetnización violencia y disyuntivas.....	95

CAPITULO 4: DESCRIPCIÓN ETNOGRÁFICA DE LA CELEBRACION DEL CORPUS CHRISTI

4.1. De Bélgica a Atánquez: la fiesta de Dios	102
4.2. Procedencia y llegada a América.....	107
4.3. El Corpus Christi Kankuamo	112
4.3.1. Las Jerarquías. Los Capitanes	119
4.3.2. El día de corpus	122
4.3.3. La octava del corpus	129
4.4. Etnomúsica en el corpus christi de Atánquez	134
4.4.1. Organología	135
4.4.1.1. Membranófonos	137
4.4.1.2. Idiófonos	140
4.4.1.3. Aerófono	141
4.5. Ritual del baile	142
4.5.1. Esquemas	150
4.5.1.1. Secuencia de Rituales Pre-Corpus Christi	150
4.5.1.2. Secuencia de rituales Día del Corpus	151
4.5.1.3. Recorrido	152
4.5.2. Mapas	153
4.5.2.1. Fechas y recorridos de las 3 danzas	157
4.5.3. Espacio y Territorio	159
4.5.4. Proxemia	161
4.6. Características artísticas de las danzas.....	164
4.6.1. Parafernalia	165
4.7. La procesión católica, espacio cultural	169
4.8. Atánquez musical.....	171
4.8.1. El chicote	172
4.8.2. Las palomas.....	173

CAPITULO 5: ANALISIS INTERPRETATIVO

5.1. Papel invisibilizado de una mujer	175
5.1.1. Trasformación de la fiesta de dios	177
5.2. Rituales del Corpus Christi en Atánquez: como baluartes culturales.....	180
5.2.1. Espacio sagrado- espacio mundano	181
5.2.2. Se va la sierra, se va: ritual de salida.....	182
5.2.3. Rituales y tanatología en el culto al santísimo	184
5.3. Otros corpus del mundo: Venezuela-Colombia.....	187

	Pág.
5.4. Análisis etnomusical y correlación con el baile.	188
5.4.1. Análisis melódico.	189
5.4.1.1. Forma musical.....	191
5.4.2. Análisis rítmico.	191
5.4.3. Análisis de la instrumentación.....	192
CAPITULO 6: RESULTADOS	
6.1. Construcción de la tesis doctoral: obra a muchas manos.....	194
6.2. Transcripciones rítmicas	195
6.2.1. Transcripción rítmica del toque de la caja en las Kukambas .	196
6.2.2. Transcripción rítmica toque de la caja en los diablos	196
6.2.3. Transcripción rítmica de las castañuelas	197
6.2.4. Transcripción rítmica toque del tambor en los negros y negritas	198
6.3. Transcripciones melódicas.....	199
6.3.1. El carrizo en la danza de los diablos.....	199
6.3.2. El canto en los negros y negritas	200
6.3.3. El verso de las Kukambas.....	200
6.3.4. Canto de despedida.....	201
6.4 El etnógrafo benefactor social (ebs) y las antropologías del sur.....	201
6.5. Otros aportes y valores agregados.....	205
6.5.1. Conversatorio-foro “comparto la tradición del corpus”:	205
6.5.2. Proyecto educativo “salvaguado mi corpus”	205
6.5.3. Campaña “Dona un par de libretas para los niñ@s Kankuamo	205
6.5.4. Gestión.....	206
6.6. Presencia afro en procesión española.....	206
CONCLUSIONES	209
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	215
WEBGRAFIA	221
ANEXOS	225
Anexo 1. Glosario	226
Anexo 2. Referencias de entrevistas	228
Anexo 3. Fotografías	229

LISTA DE TABLAS

	Pág.
Tabla No 1: Principales datos de Valledupar.	76
Tabla No.2: Actuales grupos étnicos y lenguas en la Sierra Nevada de Santa Marta.	84
Tabla No. 3: Cronología de acontecimientos importantes referentes al desarrollo histórico del Corpus Christi	106
Tabla No. 4: Jerarquía de las Danzas de Corpus Christi en Atánquez. ...	121
Tabla No 5: Danzantes del Corpus Christi de Atánquez, por género.....	128
Tabla No. 6: Caja para Danza de los Diablos.	137
Tabla No 7: Tambor para Danza de Negros y Negritas.	138
Tabla No 8: Caja para Danza de las Kukambas.	139
Tabla No. 9: Maraca en la Danza de las Kukambas.	140
Tabla No.10: Castañuelas en la Danza de los Diablos	140
Tabla No. 11: Carrizo (flauta) en la Danza de los Diablos	141
Tabla No. 12 Fechas y características de recorrido de las Danzas en el Corpus Christi de Atánquez.	159
Tabla No 13. Resumen de principales características artísticas de las Danzas de Corpus Christi en Atánquez- Colombia.....	165
Tabla No 14: Cuatro prácticas culturales asociadas con la muerte en el culto al Santísimo, en Atánquez-Valledupar-Colombia	186
Tabla No. 15: Presencia de Danzas en Procesiones del Corpus Christi, en ciudades y/o referentes estudiados	188

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura No 1: Foto de jóvenes, con el atuendo de Kukamba.	xiv
Figuras 2-3: Mapas- Colombia en Suramérica- la Sierra Nevada de Santa Marta, ubicación geográfica.....	69
Figura No. 4: Mapa del Departamento del Cesar, división política.	75
Figura No. 5. Mapa -ubicación de Atánquez en Valledupar.	78
Figura No. 6: Foto de una planta de Coca (Ayu).....	89
Figura No. 7: Foto de un Mama Kogui, con su poporo y mochila.	92
Figura No. 8: Mapa de la Línea Negra y sus puntos.....	94
Figura No. 9: Frontispicio del Convento de Mont Cornillon en Lieja-Bélgica.	103
Figura No. 10: El autor de la Tesis, en el interior de la capilla del Convento de Mont Cornillon. Lieja-Bélgica.	103
Figura No. 11: Foto de la Estatua de Santa Juliana, en jardines del Convento. Lieja-Bélgica.	103
Figura No. 12: Foto, el experto historiador explica al autor sobre Biografía de Santa Juliana -Cripta de capilla de la Colegiata de Saint Feuillen, Fosse de la Ville Bélgica.	104
Figura No.13: Foto el autor de la Tesis, con investigador italiano Lucio Ricceti, Orvieto Italia.....	104
Figura No.14: El autor en la Basílica de Santa Cristina. Detalle del relicario en donde se conserva la sangre de Cristo, según la tradición del “Milagro de Bolsena”. Bolsena-Italia.	105
Figura No 15: Foto, 3 diablos rendidos a la puerta de la Iglesia. Ocumare de la Costa–Venezuela.	109
Figura No 16: Fotos de Capitanes.	119
Figura No. 17: Foto de Juvenal Mindiola Capitán de la Danza de los Diablos.	121
Figura No 18: Carricero “Tino el Diablo”.	128
Figura No 19. Músico del “Palenque”, interpreta Tambor mono-membranófono, para la Danza de negros y Negritas.	142
Figura No.20: Rituales celebrados antes del día de Corpus.....	150
Figura No 21: Secuencia de rituales día de Corpus.....	151
Figura No 22: Secuencia de rituales día de la Octava de Corpus.....	152
Figura No 23: Primer recorrido de las danzas, el día de la Santísima Trinidad.	153
Figura No 24: Trayecto de danzantes, en la víspera (amanecer) del día de Corpus.	154
Figura No 25: Procesión el día de Corpus Christi.	154
Figura No 26: Trayecto en la víspera del día de la Octava de Corpus....	155
Figura No 27: Trayecto recorrido al amanecer el día de la octava de Corpus.	155

	Pág.
Figura No 28: Procesión de la Octava de Corpus.....	156
Figura No 29: Recorrido previo y lugar de realización del “Juego”.	156
Figura No 30: Recorrido de la Despedida.....	157
Figura No 31: Esquema de organización espacial en la Procesión.	163
Figura No 32: Foto de Kukamba, muy cerca al Palio. Octava de Corpus.	166
Figura No. 33: Foto de Kukambas adultos del año 1994.	167
Figuras No 34-35: Diablos danzantes de Atánquez.....	168
Figuras No 36-37: Fotografías de Negro y Negrita del año 1994.....	169
Figura No. 38: Foto de Aprendizaje musical.	174
Figura No 39: Ruta seguida por el Corpus Christi, Segú Huayhuaca (1988)- reelaborada por Álvaro Bermejo(2013).	178
Figura No 40: La Serpiente que se muerde la cola en la iconografía Maya	183
Figura No. 41: Transcripción rítmica del golpe básico de la Caja en la Danza de las Kukambas de Atánquez.	196
Figura No. 42: Transcripción rítmica del golpe básico de la Caja en la Danza de los Diablos de Atánquez.	196
Figura No. 43: Variante No 1 de golpe básico de la Caja en la Danza de los Diablos de Atánquez.	197
Figura No. 44: Variante No 2 de golpe básico de la Caja en la Danza de los Diablos de Atánquez.	197
Figura No.45: Corcheas que representan el ritmo básico de las castañuelas en los Diablos danzantes.	197
Figura No 46: Transcripción rítmica del golpe básico del Tambor en la Danza de los Negros y Negritas de Atánquez.	198
Figura No 47: Transcripción rítmica de variante No 1 del golpe básico del Tambor en la Danza de los Negros y Negritas de Atánquez.	198
Figura No 48: Transcripción rítmica de variante No 2 del golpe básico del Tambor en la Danza.	198
Figura No 49: Melodía del Carrizo en la Danza de los Diablos de Atánquez.....	199
Figura No 50: Canto de los Negros y Negritas de Atánquez.	200
Figura No 51: Grafía de Versos de las Kukambas.....	200
Figura No 52: Canto de Despedida.....	201
Figura No.53 (Anexos): Tutosoma: Gorro tradicional que simboliza los picos nevados de la Sierra.....	229
Figura No. 54 (Anexos): Dibujo que representa a Kaku Seránkua: Dios creador.....	229
Figura No. 55 (Anexos): Copia en pdf. De reseña en prensa –Diario de Yucatán- sobre charla realizada en Hunucmá- Yucatán -México, Marzo 2012. Enviada por María Alejandrina Quijano.....	230

REFLEXIONES INICIALES Y AGRADECIMIENTOS

Para el autor de esta investigación, presentada como requisito para aspirar al título de Doctor en Antropología, en la Universidad de los Andes, el hecho de escribir estas líneas, se convierte en doble motivo de felicidad, porque representa la culminación de una etapa, iniciada hacia mediados del 2009, la cual ha brindado muchas satisfacciones y aportado competencias investigativas, que hoy permiten avizorar, un mejor futuro personal y laboral.

Son muchos años de trabajo investigativo, sobre el Corpus Christi de Atánquez-Valledupar, Colombia, comunidad que ha recibido al autor y ha posibilitado un continuum de aprendizaje sobre saberes y tradiciones ligados a una cosmovisión mestiza, reflejada en la celebración anual del Corpus Christi, en un contexto indígena.

La posibilidad que un docente de música, se haya podido convertir en un etnógrafo, construyendo fuertes lazos con aquellos habitantes sumado al aporte de una serie de beneficios a la comunidad que comparte sus saberes; aspecto que permite visibilizar un cumulo de expresiones artísticas que se agrupan alrededor de la Etnomúsica y el ritual del Baile, en esa celebración.

La realización del “los itinerarios culturales”- planteados en el soporte epistémico, posibilitaron la concreción de objetivos planteados previamente. Las vivencias en las casi 40 horas, entre ida y vuelta del viaje, entre Barranquilla, Maracaibo-Mérida, permitieron acopiar un cumulo de vivencias, sueños, expectativas, horas de estudio, debates, ensayos, acertado direccionamiento tutorial y aprendizaje con doctores, que dirigieron los seminarios, posibilitaron adquirir competencias investigativas, circunscritas al quehacer antropológico y por ende su aplicación práctica en la actualidad.

Solo resta agradecer al Dios Creador y a tanta gente, protagonistas de primer orden, quienes, cual un concierto musical, en donde el hecho sonoro se hace posible con el concurso de muchos: A las Universidades del Atlántico, Barranquilla, Colombia, Universidad del Zulia y por su puesto la

organización administrativa y docente del Doctorado en Antropología de la Universidad de los Andes de Mérida-Venezuela.

A mi familia, que tanto apoyo y comprensión me han brindado. Atrás han quedado las horas de “vuelo”, para acceder a la población de Atánquez, pero también a las tutorías en Maracaibo y a la formación doctoral en Mérida. Todo ello, es motivo de satisfacción, por la lejanía geográfica, de estos sitios, pero en los tres escenarios hubo acogida plena, hecho que se refleja a lo largo del escrito.

Álvaro Bermejo González

www.bdigital.ula.ve

C.C.Reconocimiento

MOTIVACIONES

Cualquier desprevenida persona, podría preguntar: ¿Por qué hacer un viaje tan largo entre Barranquilla-Colombia y Mérida, Venezuela, para obtener un Doctorado en Antropología?, la respuesta sin lugar a duda merece un análisis, el cual resumimos a continuación:

Como primera medida, porque la cualificación académica se adquiere en los lugares e instituciones, que poseen una óptima estructura y además, tienen calidad y calidez humana. En el caso particular del autor de la investigación, es un convencido de la calidad académica en la Educación Pública, por esa razón, realiza las casi 40 horas, entre ida y vuelta del viaje, lo que ha posibilitado adquirir competencias investigativas, circunscritas al quehacer antropológico.

Todo este escrito, es parte de un cumulo de vivencias, sueños, expectativas, horas de estudio, viajes, debates, ensayos, acertado direccionamiento tutorial y aprendizaje de doctores, que dirigieron los seminarios. A nivel particular, este trayecto se inició con los estudios de pregrado; así las cosas, el mismo representa una profundización desde la teoría y praxis antropológica, de una investigación iniciada en la década de los 90's, del siglo pasado, cuando el autor de este escrito, presenta la tesis para optar por el título de licenciado en Música, en la facultad de Bellas Artes, de Barranquilla Colombia, cuyo título es: "Aproximación a la Etnomúsica de la Sierra Nevada de Santa Marta".

La estructura del Doctorado, tuvo un acertado direccionamiento y tanto en lo académico como en lo operativo, y un complemento, que demuestra el grado de satisfacción, lo constituye, el convenio con la Universidad del Zulia (LUZ), que permitió a la vez, contar con una Tutoría pertinente en todos los órdenes.

El hecho de estudiar este doctorado, brinda la posibilidad de abrir puertas, hacia la participación en diversas esferas sociales, tales como

comunidades intelectuales, además de ámbitos locales- con fuerte tradición oral-en donde podemos interactuar, siempre comprometidos con la justicia y el reconocimiento de derechos, necesidades e identidades diversas. Todo el cúmulo de Seminarios, Cursos, asesorías recibidas, Ponencias en Congresos, eventos culturales, etc., permiten también señalar caminos hacia la cualificación en el desempeño profesional y académico en actividades altamente relevantes para el país y la región.

Es importante también destacar, la imbricación suscitada entre los objetivos propuestos inicialmente, y la existencia de líneas de investigación del Doctorado, junto a las Tutorías, las que permitieron ir redireccionando, la propuesta a fin de consolidarla, con miras a la realización de la tesis, la cual humilde y respetuosamente colocamos a disposición de la posteridad, como contribución a necesidades de un contexto que se redefine alrededor de una celebración multicultural: el Corpus Christi.



Figura No 1: Jóvenes, con el atuendo de Kukamba, durante celebración del Corpus Christi, Atánquez- Colombia, en su mano derecha la maraca. Mayo de 2013.

Foto Álvaro Bermejo G.

INTRODUCCIÓN

El presente texto, se centra en las características y particularidades etnomusicales y del ritual del baile ejecutado en la celebración del Corpus Christi, en una pequeña población del norte de Colombia, perteneciente al territorio indígena Kankuamo. Esta investigación antropológica, busca dar respuesta a diversas inquietudes, por esa razón en el denominado el problema, se abordan las preguntas de investigación, los objetivos generales y específicos, también la justificación y viabilidad y las metas propuestas en la misma.

El texto se divide en 3 partes, *EN LA PRIMERA* de ellas, se hace énfasis en cómo la aplicación de los conocimientos adquiridos en los diversos seminarios, pasantía y cursos a los que el autor asistió, permitieron el desarrollo de esta tesis, en especial aquellos espacios que posibilitaron recabar información sobre teorías, como las contempladas en el capítulo 1; que fundamentan los diversos postulados teóricos, que soportan al corpus del trabajo; seguidamente- se explica, cual es el soporte epistémico, del trabajo, también los elementos que nos aportó Antropología de las religiones, las generalidades de la Etnomusicología, junto a los antecedentes, cercanos que tiene la temática.

En el capítulo 2, se abordan los métodos y estrategias metodológicas, las técnicas de registro utilizadas, para luego destacar la sustentación sobre la importancia de utilizar la grafía y transcripción musical. Se continúa con una corta disertación sobre la Etnología, y finalizar el capítulo con los métodos de análisis. De esa forma se cierra la primera parte.

La *SEGUNDA PARTE*, inicia con el capítulo 3, allí se trata el tema del contexto serrano (relativo a la Sierra Nevada de Santa Marta), con los aspectos geopolítico del Departamento del Cesar, ubicado en el macizo montañoso; siguen los principales datos de Valledupar, ciudad a la cual, queda anexo Atánquez; este último se estudia desde lo geohistórico y con

el fin de entender en mejor manera ese contexto, se continúa con el aparte *Las Cuatro Patas de la Mesa*, metáfora de los cuatro pueblos originarios, del macizo; que en la cosmovisión indígena serrana sirve para explicar el equilibrio.

Luego se describe la importancia de la hoja de la coca, la cual para esos pueblos indígenas tiene una connotación ritual; de igual manera un utensilio ritual denominado *el poporo*, con el cual los indígenas, mantienen un vínculo con la Madre (Naturaleza), por intermediación de los Mámos, quienes son los guías espirituales de esas comunidades, por ello se explica el rol de estos últimos; en cuanto su engranaje social. De la misma manera se trata el significado de la ley de origen y la línea negra, esta última referida a un tipo de coordenadas o convenciones geográfico-espirituales, que han sido legadas, a las nuevas generaciones gracias a la tradición oral. Para finalizar este capítulo se presentan las entrevistas a actores culturales y se describe la actualidad de los Kankuamo y la dinámica del proceso de reconstrucción de sus identidades.

La *TERCERA PARTE*, inicia con el Capítulo 4, se hace la descripción etnográfica de la celebración, denominada originalmente “la Fiesta de Dios” ; se narra el tránsito de la celebración desde Bélgica, hasta Atánquez, particularizando, las características del Corpus Christi Kankuamo, todo ello como preámbulos a lo que se considera el aporte fundamental e inédito de la investigación: la Etnomúsica y el ritual del baile en el marco de la celebración. Aquí, se abordan los principales aspectos de las 3 Danzas, los actores principales que engalanan el antes, durante y después la procesión litúrgica; se describe la organología musical utilizada, así como la parafernalia, sus recorridos, fechas, la jerarquías y finaliza con un complemento denominado “Atánquez musical”, que permiten comprender, el contexto desde lo musical.

Seguidamente en el Capítulo 5, denominado Análisis interpretativo, se describe y analizan diversos aspectos tales como papel invisibilidad de una

mujer, la transformación de la “Fiesta de Dios”, como también se realiza la comparación entre Atánquez y su Corpus Christi, con otros del mundo, haciendo énfasis en los acercamientos y distanciamientos que posee la celebración en Venezuela y en Colombia. Se abordan las secuencias ritos y rituales del corpus Kankuamo, y se finaliza con un análisis etnomusical de las melodías instrumentales, toques y canto presentes en la fiesta.

En el Capítulo 6, se exponen los resultados de la investigación, y allí se destaca la grafía básica de los golpes, toques cantos y melodías que interactúan en la celebración. Como aspecto a destacar, el autor se propuso transcribir los golpes básicos de los instrumentos musicales utilizados en la fiesta, junto a la correlación que guardan estos con el ritual del baile. Aquí las técnicas etnomusicológicas no son fines, sino herramientas o mediaciones que permitieron conformar un corpus de trabajo en el ámbito antropológico; hasta hoy inexistente. De la misma manera los valores agregados que generó la investigación en la comunidad atanquera. Aquí se enfatiza una categoría propuesta por el autor, que identifica como *El Etnógrafo Benefactor Social*, destacando el doble rol, que se podría asumir al realizar el trabajo antropológico en comunidades diversas. Se finaliza con las Conclusiones y seguidamente las referencias bibliográficas, la webgrafia y los anexos.

Atánquez es una población situada en la falda sur-oriental de la Sierra Nevada de Santa Marta-Colombia, año tras año celebran el *Corpus Crhisti*, convirtiéndose en la máxima celebración dentro de su calendario festivo, en el que la mayoría de sus habitantes se lanza a las calles a participar de esta manifestación transcultural.

Año tras año, un día jueves, en los meses de mayo o junio- ya que en el calendario es una fecha movable- se celebra en diverso países el Corpus Christi. En Atánquez, esa festividad adopta matices interculturales propios, donde los fuertes elementos que conforman el tejido intercultural colombiano, son el común denominador, destacándose junto al rito católico

(Misa y procesión), la presencia activa de tres danzas: la *Kukambas* (que podría representar la presencia indígena), los Diablos (elemento de procedencia europea), Negros y Negritas (presencia africana), cada una de ellas tiene un universo simbólico en donde conviven la música, el baile, la parafernalia y sobre todo un fuerte acervo que a través de la tradición oral han pervivido desde tiempos lejanos, el estudio de esa celebración se convierte en una invitación a desentrañar sus dinámicas, y la relación de estos con expresiones artísticas como son la Música y Danzas, así también la resignificación que la celebración toma dentro de la dinámica de reencuentro con lo indígena.

Podríamos asegurar, que las prácticas en esa celebración religiosa, junto al baile y la música tienen un sentido y significación básica fundamental para la vida y expresión de esa cultura, donde los capitanes de cada danza, - estas últimas a la manera de cofradías, dirigen y vigilan que cada faceta del rito sonoro-bailable, se verifique ordenadamente antes, durante y después de la celebración. El estudio de estos hechos se pueden relacionar con los planteamientos de Radcliffe-Brown, quien afirmaba que: “para intentar comprender una religión, hemos de concentrar primero nuestra atención, en los ritos más que en las creencias”, y que “los ritos tienen una función social específica siempre y cuando tengan para su efecto que regular, mantener y transmitir de una generación a otra los sentimientos de los que dependen la constitución de la sociedad” (Radcliffe-Brown, 1972:167).

El estudio y comprensión de las motivaciones que mueven a un músico o danzante, a participar en los ritos, eventos, sucesos de la celebración, hasta el mismo límite de sus fuerzas, se convierten en una oportunidad para inquirir desde la teoría antropológica, el ¿por qué?, ¿para qué? de esa práctica, así mismo, como hilo conductor que existe entre el presente pasado, reforzado por la práctica de esos lenguajes artísticos, en esa medida, el ritual es una secuencia estereotipada de actos que comprende gestos, palabras, objetos, etc. celebrado en un lugar determinado con el fin

de influir en las fuerzas o entidades sobrenaturales en función de los objetivos e intereses de los que lo llevan a cabo, los actores del ritual. (Turner, 1972).

En ese orden de ideas las acciones y los objetos percibidos por los sentidos en un contexto ritual como una mediación simbólica, tienen múltiples significados. Pero una revisión bibliográfica de fondo se observa la poca existencia de material que aborde el estudio antropológico desde lo etnomusical y relación con el baile ritual, presente antes, durante y después de la celebración, antes mencionada, entre los *Kankuamo*.

En cuanto al baile, los pocos estudios que existen, se limitan a describir los hechos muy superficialmente; y sobre lo musical, tampoco existe literatura que exprese en forma gráfica, los patrones rítmicos, tímbricos, melódicos y características de altura, entonación, de los cantos e instrumentos que interpretan los músicos, en la procesión del Corpus Christi, de Atánquez.

Gracias a un proceso político de reetnización, emprendido desde principios de los años noventa del siglo pasado hasta el presente, se creó el Resguardo indígena *Kankuamo*, lo que permitió tanto a los indígenas como a los criollos vivir un proceso de redefinición de sus identidades tomando como referente la celebración del Corpus. Muchos atanqueros- originarios o nativo de Atánquez- en sus prácticas rituales utilizan como código simbólico temporal de sus identidades, la presencia de prácticas religiosas haciendo una síntesis de sus cosmovisiones originales. En consecuencia, la celebración del Corpus, toma matices, tanto individuales como colectivos, en los cuales no solo participan los *Kankuamo* sino los otros con quienes conviven, produciéndose una verdadera situación intercultural.

Con el fin de centrar la problemática, antes expresada y delimitar el ámbito, en que se circunscribe esta investigación, los **INTERROGANTES** que se responderán en la investigación son:

- ¿Cuáles son las relaciones entre la música y el baile en el culto al Santísimo Sacramento, durante la celebración del *Corpus Christi* entre los *Kankuamo* de Atánquez- Valledupar-Colombia?

- ¿A través de técnicas etnomusicológicas es posible hacer una grafía como medio de preservación diferente a la tradición oral de una práctica ritual sonoro-bailable durante la celebración del *Corpus Christi Kankuamo*,

- ¿De qué manera la celebración del *Corpus Christi Kankuamo*, sirve como un mecanismo estructurante de los grupos sociales y étnicos de Atánquez?

- ¿Cuál es el universo representativo de las territorialidades para los danzantes del *Corpus Christi* de Atánquez?

- ¿Cuál es la importancia del *Corpus Christi* en el proceso de construcción de las identidades de los actuales *Kankuamo*?

Y los **OBJETIVOS** a lograr son los siguientes:

- Interpretar las relaciones entre música y baile que se expresan en el culto al Santísimo Sacramento, durante la celebración del *Corpus Christi*, entre los *Kankuamo* de Atánquez-Valledupar, Colombia.

- Analizar a partir de técnicas etnomusicológicas, las melodías y toques de instrumentos musicales utilizados en la práctica ritual sonoro-bailable, durante la celebración del *Corpus Christi Kankuamo*,

Así mismo:

- Describir el universo representativo: musical, dancístico, entre los integrantes de las Danzas: Kukambas, Diablos y Negros-Negritas.

- Interpretar los significados de la celebración del *Corpus Christi* entre los *Kankuamo*.

- Analizar las reglas sociales que estructuran la participación de grupos humanos en un espacio cultural aglutinante.
- Analizar la relación de la resignificación del Corpus Christi con la el proceso de construcción de identidades.
- Transcribir en grafía musical universal, ritmos y melodías presentes en la celebración.

Esta investigación **SE JUSTIFICA** porque a través de la historia, todas las grandes civilizaciones, han dado a la actividad artística, un papel fundamental. Tanto el ser humano del remoto pasado, como el hombre actual, asumen que la música, el baile y las artes en general, son expresiones creativas que le producen múltiples sensaciones ya sean estas materiales o espirituales.

En consonancia diversos autores en una multiplicidad de disciplinas - y en especial las ciencias sociales - se muestran a favor del abordaje musical como parte importante de los sistemas simbólicos de cualquier pueblo. El mejor ejemplo de ello, y para solo nombrar uno, es Claude Lévi-Strauss, para quien existe una estrecha relación entre la música y el mito, relación que él denomina: *de similitud y contigüidad*; similitud en cuanto es expresión de una totalidad, y contigüidad respecto que ambos son manifestaciones de una misma estructura mental humana. Temática que profundiza al afirmar que: "La estructura de solución mítica de conjugación es muy semejante a los acordes que resuelven y ponen fin a la pieza musical, porque también ellos ofrecen una conjugación de extremos que se juntan por única y última vez (...). No ha sido inventada por la música, sino que inconscientemente se ha recogido de la estructura del mito." (Lévi Strauss, 1987: 68).

Entre los pueblos amerindios, tal como ocurre en otras latitudes, las actividades artísticas y específicamente las musicales, aparecen correlacionadas con variadas prácticas culturales; que relacionan al hecho religioso y lo sagrado, en su vida espiritual-cultural, revelando por diversos medios, realidades divinas y humanas.

En este orden de ideas, los pueblos originarios de la Sierra Nevada de Santa Marta, no son la excepción, para ellos tanto la música, como el baile, el canto, la gestualidad, etc., son parte importante de su cosmovisión y modo de vida; un ejemplo de ello lo explica acertadamente el antropólogo y arqueólogo colombo-austriaco Gerardo Reichel-Dolmatoff, quien escribiendo sobre los *Koguis*, otra etnia indígena serrana; asegura: “El contenido de los cantos es exclusivamente de carácter religioso.

La gran mayoría de los mitos, tradiciones tribales, descripciones de ceremonias u otros temas, se cantan y se aprenden por medio de los cantos “, líneas más adelante añade: “Es asunto de prestigio cantar varias horas sin cansarse” (Reichel- Dolmatoff, 1985:85) Por otra parte, el *Corpus Christi* se verifica en una multiplicidad de países, siendo una celebración cristiana, toma variados caracteres de acuerdo a la iglesia, sea esta griega, copta, armenia, o católica-romana, entre otros.

En los países latinoamericanos, también se celebra con mucha fervorosa, destacándose Panamá, Perú, Ecuador, Bolivia, Colombia, Venezuela. Se ha datado históricamente en México hacia 1539, la primera celebración del mismo, en la cual participó el muy nombrado conquistador Hernán Cortes (Martínez, 2013), también se destaca la de Cuzco en el Perú del año 1572, que son ejemplos muy antiguos en Latinoamérica.

La celebración del *Corpus Christi*, fue traída por los españoles en los períodos conocidos como conquista-colonia y la misma se fusionó con elementos africanos y amerindios, para constituir la expresión de identidades propias, que gracias a la tradición oral ha pervivido.

Para el caso de México, un monje franciscano Fray Toribio, quien aportó en su cartas importantes descripciones de la época; él escribió hacia 1539, acerca de primeros acercamientos de indios al cristianismo: “aunque los indios casi todos son pobres, los señores dan liberalmente de lo que tienen para ataviar adonde se tiene de poner el *Corpus Christi*, y los que no

tienen entre todos lo reparten y lo buscan de su trabajo" (Fray Toribio, citado por Martínez-Díaz, 2013:45).

En cuanto al origen o precedencia de la celebración, se remonta al año 1246, en Lieja, Bélgica, cuando la hoy Santa Juliana de Mont Cornillon propicia dicha celebración; iniciando un recorrido, que pasa por varios países hasta llegar a España, allí al parecer consolida una fuerte relación con los autos sacramentales y luego es traído por los españoles, de la "Sacra Iberia" (López-Sanz, 2008), a suelo americano.

Pero ese hecho atrás aludido, no es muy difundido, en cuanto a la relación con el origen de la celebración, proporcionalmente se conoce mucho más, el papel de un clérigo, como uno de los actores del denominado "Milagro de Bolsena", sobre el cual, la tradición afirma que un Cura, de nombre Pedro de Praga, quien tuvo dudas sobre la presencia real del cuerpo de Cristo al momento de la Eucaristía; cuando celebraba la misa, al momento de partir la hostia, vio salir de ella sangre empapando el corporal. Suceso que fue informado al Papa Urbano IV. La reliquia- que aún se conserva- fue llevada en procesión a Orvieto el 19 junio de 1264. También se puede apreciar la piedra del altar en Bolsena, manchada de sangre. En ese mismo año, el Papa Urbano IV, promulga la Bula *Transiturus de hoc mundo*, en la cual instaura la fiesta para todo el mundo católico.

Sobre esa celebración, que tiene un carácter universal, se considera sobre la misma: "Fue instituida por el papa Urbano IV (1261-1264), por medio de la bula *Transiturus*." (García Gavidia, 2002: 328-329), Luego se expande por diversos países europeos, para finalmente llegar a territorio americano con los conquistadores españoles y así tomar diversos matices al crisol del mestizaje sociocultural, a partir del siglo XVI, en las "indias", como denominaron los españoles al suelo americano.

En su celebración, los *Kankuamo* por su parte, danzan, bailan y celebran ofrendas (llamadas mandas, o promesas), allí se vincula un gran número de habitantes de esa población serrana; como hecho destacable aparece acompañando al rito central (procesión) católica, tres Danzas

tradicionales, en la que sus integrantes están jerárquicamente organizados. Ellos utilizan para bailar una parafernalia especial, antes durante y después de la fecha asignada por el calendario, la práctica ritual les permite introducirse en otro espacio y tiempo en donde el proceso recibir, dar y devolver, es un ciclo que hace parte de *modus vivendi* dentro de su calendario festivo en el cual sobresale la festividad del *Corpus Christi*.

Los grupos organizados en estas danzas, bailan, recrean sus tradiciones, musitan oraciones, cantan e improvisan versos al “Santísimo”, en dos días, de dos semanas seguidas, esto quiere decir que tanto un jueves – el día del *Corpus*- de acuerdo al calendario católico, en fecha movable-como también ocho días después, bailan en la denominada “octava”. Tal como ocurre en diverso países de Latinoamérica, en donde se verifica una relaboración de prácticas culturales, es por ellos que Mora (2013), considera esta característica como un “rito de calle claramente diferenciado del rito oficial de la Iglesia Católica: la misa.” (Mora Queipo y Otros. 2013:122).

En relación a la importancia de la música y el rito los investigadores Barreiro-Santos-Cerra (2013), consideran que: “...tanto en las sociedades occidentales, como en las no occidentales la música acompaña ritos sociales o personales, situando este tiempo espacio especial, que es el del ritual, fuera del tiempo y espacio cotidiano”

Aunque existe poca producción literaria e investigativa, que asume el estudio del *Corpus Christi* de Atánquez, en la bibliografía consultada, ninguna busca interpretar la relación entre Etnomúsica y el ritual del baile, con el universo simbólico, constituido en el culto al “Santísimo”, durante la celebración del *Corpus Christi*.

Cada una de las tres Danzas: *Kukámbas*, Diablos, Negros y Negritas, tienen su propia particularidad, una concepción de territorialidad, pertenencia e identidad, donde conviven múltiples aspectos socioculturales, los cuales – y ante todo- tienen un fuerte acervo, preservada por medio de la tradición oral, de generaciones pretéritas a las actuales. La importancia de un trabajo de esta naturaleza estriba en que por una parte es la primera vez que se

aborda desde el punto de vista etnomusicológico esta celebración, y en segundo lugar, el hecho que durante el desarrollo del trabajo de campo, en la convivencia con la comunidad sus pobladores manifestaron su interés por que la transcripción etnomusicológica permita que su celebración sea conocida por todos y se conviertan en una fuente de preservación de la celebración.

La Antropología nos permite –a través de las herramientas etnomusicológicas– conocer la relación de la música, con el ritual del baile antes, durante y después de la procesión, permitiendo además de considerar esta celebración como un hecho social total: donde nada sea ajeno y se puedan valorar la resignificación del encuentro entre los grupos sociales y étnicos que en ella participan.

Atánquez, es el centro de esta celebración, en la actualidad esa población debido a las mezclas interétnicas se caracteriza por estar habitada por campesinos. Sobre estos últimos, Clarac manifiesta: “son los herederos más directos de la mezcla, de esta re-estructuración cultural que se dio, desde la llegada de los españoles y la de otros grupos étnicos, como los de África,” (Clarac, 2004:44). Aunque algunos se autodefinen como campesinos, la mayoría se reconoce como indígenas.

Son propósitos de la investigación explicar los significados subjetivos asignados por los actores a su quehacer tradicional, el cual anualmente cobra vida. Así mismo, descubrir el conjunto de reglas sociales, que dan sentido a la participación en espacios, con valores simbólicos para ellos. De otro lado, al no existir literatura musical ni grafía sobre este tipo de etnomúsicas, únicamente la posibilidad de preservación hacia el futuro, lo constituye la tradición oral; hecho que en ocasiones no garantiza la perdurabilidad de este patrimonio inmaterial. Por esa razón esta investigación viene a llenar un vacío existente, inclusive con la posibilidad, a futuro de contrastar estas células rítmicas, con otras que se utilizan en diversos contextos de Colombia, Ibero y Latinoamérica y Europa.

En paralelo la investigación analiza e interpreta porqué un conjunto de acciones, que moviliza grupos humanos de diversos estratos socioeconómicos, concatenados anualmente al ritmo y melodía de una organología instrumental, la cual fundamentalmente, se compone del *Carrizo* (aerófono), *las Maracas* (idiófonos de sacudimiento) y *la Caja* (bimembranófono de percusión): De igual manera indaga sobre el sentido que posee esta práctica cultural, en honor al Santísimo, para quienes la practican.

Todo ese corpus de trabajo descrito en líneas anteriores, realizado y analizado desde la perspectiva antropológica sociocultural, habrá de beneficiar a la comunidad académica de Latinoamérica y el mundo, como también a la propia comunidad, especialmente la que anualmente participa de la celebración del Corpus Christi, asentada en Atánquez, corregimiento de Valledupar, Departamento del Cesar, en la Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia.

Además, el hecho de abordar con criterios etnográficos y etnomusicológicos, a la celebración del Corpus Christi, permitió evidenciar aspectos hasta ahora desconocidos; “A primera vista, las investigaciones antropológicas y sus aplicaciones parecen ser una mezcolanza de empeños inconexos”... y en ese mismo sentido: “No obstante un examen más profundo y cuidadoso, revela pronto el hilo común que enlaza esos estudios y otros muchos más dentro de la disciplina”. (Beals-Hoijer, 1978:59).

El trabajo además tuvo pertenencia porque propendió por llenar un vacío existente, respecto a la poca existencia de investigaciones de este tipo en la Región Caribe de Colombia. Así mismo, la investigación generó unos valores agregados, que propendieron por la consecución de beneficios comunitarios, de los cuales se dará cuenta en los capítulos subsiguientes; aclarando que este tipo de beneficios, no han sido bajo ninguna circunstancia condicionados para la obtención de la información, en los escenarios en donde la celebración se verifica.

Esta investigación fue **VIABLE**, porque reunió las condiciones necesarias para realizarse. Así mismo por la acogida que la comunidad donde se realizó, brindó al investigador, quien por algo más de 20 años, ha visitado esa región y en particular durante la celebración del Corpus Christi. Desde el año 1994 hemos hecho presencia en esos lugares, en un primer momento se consolidó el Trabajo de Grado para la Licenciatura en Educación Musical, con la investigación titulada: “Aproximación a la Etnomúsica de la Sierra Nevada de Santa Marta”, durante el año 1996. En ese sentido, y teniendo en cuenta los postulados de Saltalamacchia quien considera que:

“el investigador organiza su objeto desde un mundo complejo de representaciones cuyo fundamento son las sociabilidades en que vive o ha vivido (y que desde entonces lo habitan) y lo mismo ocurre con los sujetos que conforman su objeto de investigación. Razón por la cual la investigación no es sino el efecto de las múltiples relaciones producidas entre las representaciones sociales del investigador y las representaciones de los sujetos que son incluidos en su trabajo de investigación” (Saltalamacchia, 2005:193)

También ha sido viable esta investigación por la asociación estratégica entre las líneas de investigación de la Maestría en Antropología de LUZ: “Lo sagrado y la diversidad religiosa: creencias y prácticas” y “Problemática de las identidades”, con el Doctorado de la ULA, lo que hizo posible tener una tutora. Así mismo las consultas de bibliografía en Venezuela, en LUZ, en la ULA, la UCV, y a nivel de Europa en España, Italia, Bélgica y Francia, como también, se hicieron consultas en librerías, que posibilitaron la adquisición de textos, que hoy son parte de la biblioteca personal. Gracias a los viajes, financiados por la Universidad del Atlántico, a Bolivia, México y Perú.

Además de lo anterior, es posible afirmar que la investigación fue viable, porque en ella se pudieron conjugar una serie de factores, circunstancias y recursos estos últimos, relacionados con el orden financiero, humano y material, traducido en parte en la conformación de una *Biblioteca*

personal, de la cual hay que decir que constituyéndose en uno de los primeros pasos del proceso de investigación científica, la búsqueda de fuentes bibliográfica permite soportar la información sobre los antecedentes del tema, escoger las teorías y autores con los cuales se estructuran las partes de nuestro trabajo. En ese orden de ideas, gracias al proceso de formación emprendido con el Doctorado en Antropología, paulatinamente se pudo ir recopilando material bibliográfico en diversidad de países, que el autor, visitó en búsqueda de información pertinente.

En la actualidad, en nuestros anaqueles, poseemos un conjunto de obras, la mayoría de ellas relacionada con la celebración del Corpus Christi, abordados desde los histórico, lo socioantropológico, lo geográfico, lo cultural- en pocas palabras interdisciplinariamente- constituidas por libros, revistas, artículos, folletos, ensayos, periódicos, afiches, fotografías, audios, videos, mapas y entrevistas, producto de la adquisición de los mismos en países como México, Panamá, Colombia, Venezuela, Perú, Ecuador, Bolivia, Chile y Argentina, como también en países europeos, tales como Alemania, Francia, Italia y España., todo ello sumado al tiempo y voluntad para realizar los viajes, posibilitaron viabilizar y llevarla a buen término la presente investigación.

Es pertinente además remarcar en esta introducción, que el presente texto debido a los **AJUSTES** realizados al proyecto original, ha ganado consistencia y pertinencia, porque un primer aspecto representado con el Anteproyecto: el cual partió de una versión inicial muy corta, luego de múltiples versiones, gana consistencia y fue transformándose de acuerdo a las sabias orientaciones, de la Tutora Dra. Nelly García Gavidia, ya fuera en escenarios diversos tanto virtuales como en físico, tales como la Universidad del Zulia o en su residencia, donde amablemente fuimos recibidos, todos sus tutorados, inclusive en la Universidad de los Andes. Un elemento importante, o hilo conductor que nunca cambió fue la temática, referida al Corpus Christi Kankuamo, no así, su enfoque y técnicas de abordaje

antropológico, que se iban nutriendo, con las competencias investigativas, adquiridas por la participación en diversos seminarios, cursos, lecturas propias del plan de estudio del doctorado.

Como ejemplo se puede citar lo correspondiente al mismo título, el cual en un principio se esbozó como “Proceso artísticos en la celebración del Corpus Christi”, categoría demasiado amplia, que posteriormente se empezó a delimitar, por las razones atrás esgrimidas.

Consideramos, que el trayecto ha sido ganancioso porque durante el recorrido doctoral, cada uno de los seminarios en la ULA y en LUZ, permitieron gradualmente la apropiación conceptual de la teoría antropológica, para ser validada desde la propia praxis como educador e investigador musical, del autor de la presente tesis. De la misma manera la participación como ponente en Congresos, Seminarios Internacionales, Foros y Simposios en Colombia, Venezuela, México, Bolivia y España, unido a la revisión bibliográfica en instituciones de Ecuador, Alemania, Bélgica e Italia, posibilitaron un mejor soporte referencial de la presente investigación.

Teniendo en cuenta los ajustes referenciados líneas atrás, nos permitió consolidar unas **METAS**, las que seguidamente se relacionan:

- La primera es convertirse en un auténtico Etnógrafo, competencia que se adquieren si se tiene vocación, un acertado direccionamiento, preparación, mente abierta y que la labor se conciba, no sólo describir y analizar e interpretar unos patrones sociales evidenciados y observados en medio de una comunidad, si no que el mismo ejercicio etnográfico genere habilidades para resolver los problemas que surjan durante el proceso, y sobre todo, tener respeto por las personas, representaciones, usos, costumbres y asumirlos con seriedad. Respecto al etnógrafo y la praxis que debería asumir el investigador en un contexto determinado, para categorizar aquel que elige a modo de retribución, realizar, además de su labor, traer beneficios para la comunidad., se propone una denominación: El Etnógrafo como Benefactor Social, propuesta que se explicita en el Capítulo 6.

- Desde las técnicas etnomusicológicas, se pretende identificar las melodías del canto y tañido del carrizo (flauta cabeza de cera), golpes de tambor, toque de maracas, presentes en la celebración del *Corpus Christi Kankuamo*, y transcribir los mismos, para analizar además su imbricación contextual y la relación con el ritual del baile, entre los danzantes participantes de la celebración.

- En conjunto, con el análisis etnológico, se analizarán las dinámicas en torno al papel de las prácticas rituales de actores culturales, de la celebración, así como su incidencia en el proceso que los actuales *Kankuamo* han emprendido respecto de la asunción de una identidad indígena.

- De igual manera se pretende establecer un estudio de la incidencia entre el ciclo ritual y las expresiones artísticas, presentes en esa celebración.

- Se procura, con la realización de esta investigación, impactar positivamente en la comunidad académica y local (de la población objeto de la investigación), estudios que se esperan, sean valorados como aportes fundamentales en la actual consigna del hombre caribeño: el conocimiento del acervo cultural y de sus múltiples escenarios socioculturales.

- Así mismo, se espera incentivar a otros investigadores de la región para que emprendan este tipo de investigaciones, con grupos indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta, zona que posee diversidad de expresiones tradicionales, cuyo estudio está aún sin profundizar.

En relación a la DELIMITACION TEMATICA, la misma se circunscribe a la interpretación de las relaciones entre música y baile que se expresan en el culto al Santísimo Sacramento, durante la celebración del Corpus Christi, entre los Kankuamo de Atánquez-Valledupar, Colombia; de igual manera a partir de técnicas etnomusicológicas, se analizaran melodías y toques de instrumentos musicales utilizados en la práctica ritual sonoro-bailable, durante esa celebración.

Así mismo cuando nos propusimos realizar esta investigación, en un lapso no mayor a 5 años, comenzando a partir desde el año 2009, la investigación se **delimitó temporalmente**. Sumado a lo anterior, que el autor de la tesis, desde la década de los 90's, ha podido realizar trabajos de campo, en la comunidad serrana, los cuales han ido consolidando el trabajo- y por ende el presente texto- alrededor del principal marco de celebraciones Kankuamo: el Corpus Christi.

Finalmente, del mismo modo se menciona que la realización de esta investigación trajo consigo unos LIMITANTES, constituidos en factores externos, muchas veces convertidos en obstáculos, que eventualmente se presentaron durante el desarrollo de la misma, entre ellos:

- La dificultad para que los tiempos planificados en el traslado a la población de Atánquez, coincidieran con los tiempos de los actores culturales. En algunas ocasiones, la no permanencia de ellos, en sus casas en fechas planificadas previamente (de común acuerdo.), se tradujo en retraso en la realización de entrevistas.

- La asistencia a los cursos y seminarios El cambio de clima, alimentación, comodidad ciudadana, en ocasiones se vio reflejado por brotes de gripes, afecciones gástricas y fiebres, aspecto que también ocurrió algunas veces, al hacer inmersión en el ámbito de la Sierra nevada de Santa Marta.

- La lejanía geográfica de Barranquilla-Colombia a Mérida –Venezuela, con sus respectivas 40 horas de viaje por carretera, trajeron consigo un cumulo de situaciones, muchas veces relacionadas con dinámicas de la circulación en la frontera colombo-venezolana, en uno u otro sentido tales como la colocación sellos para entrar o salir de uno a otro país, interminables colas, intolerancia de algunos guardias, irregularidad para horario de salidas de autobuses; cansancio físico al regreso.

- El hecho de no tener un pregrado, ni maestría en Antropología, en algunas ocasiones se convirtió en todo un reto, debido a los requerimientos de algunos doctores en sus respectivos seminarios.

Todos estos elementos han hecho posible el estudio y comprensión de la celebración en donde se vinculan un gran número de habitantes de esa población serrana; en la cual como rito central aparece la procesión Católica, acompañando de tres Danzas tradicionales, en la que sus integrantes están jerárquicamente organizados, bailan , cantan y le cumplen un compromiso, al Santísimo anualmente.

www.bdigital.ula.ve

C.C.Reconocimiento

PRIMERA PARTE

CAPITULO 1 DE LAS TEORIAS

“En la posibilidad de transgredir límites disciplinares, se crea la necesidad de la interdisciplinariedad”.

Doctora Nelly García Gavidia-
Seminario Antropología Fundamental
III-ULA, Mayo 18, 2012.

En el presente capítulo daremos a conocer: el soporte epistémico, las teorías y programas teóricos así como los antecedentes que sustentan este trabajo; haremos la discusión de los mismos y justificaremos por qué hemos tomado esas opciones. De igual manera, expondremos los métodos y técnicas metodologías que nos han servido de guía tanto para la recolección de la Información como para el análisis de la misma y al final los ajustes hechos al proyecto inicial.

1.1. SOPORTE EPISTÉMICO

Comenzaremos este aparte del capítulo, dando respuesta al siguiente interrogante: ¿Cómo quien escribe, un Profesor de Música colombiano, interesado por las voces, melodías y ritmos de otros pueblos, ha buscado en la Antropología, particularmente en la Etnomusicología, herramientas teórico metodológicas que le han permitido no solo leerlos, si no hacer propuestas para su preservación y reinterpretación?

Para responder a la interrogante que abre este capítulo diremos que hemos seguido algunos “itinerarios culturales” parafraseando el título del libro de James Clifford (1999) El primer itinerario ha sido el salir de la comodidad del aula como profesor de Etnomúsica de una universidad colombiana para

trasladarse a Atánquez en la Sierra de Santa Marta. Cruzar esa frontera espacial y cultural que existe entre el especialista y profesor universitario y las comunidades indígenas de ese macizo montañoso, especialmente los Kankuamo. El segundo es el recorrido desde la música y la danza hacía una práctica religiosa, que debe ser entendida integralmente. El tercer itinerario es el cruzar las fronteras geopolíticas entre Colombia y Venezuela para ir a la Universidad de los Andes sede el Doctorado en Antropología, espacio académico donde se realizó la investigación. Y finalmente, recorrer durante un corto tiempo –la duración del doctorado – a través de seminarios y las tutorías el recorrido por la Antropología. Ésta ofrece herramientas tanto teóricas como metodológicas, para aprehender no exclusivamente las culturas humanas sino la variabilidad y potencialidades de sus productores, es decir de los seres humanos: ello nos permite aprehender cómo lo han vivido, la viven, la vivimos y la viviremos.

Ahora bien, para fortalecer la reflexión antropológica y la postura epistemológica que asumimos, hemos recurrido a la filosofía, particularmente, a la fenomenología y la hermenéutica ya que el modelo que propondremos concibe a la antropología con niveles de investigación: el etnográfico que es descriptivo y fenomenológico, el etnomusicológico que permitirá proponer una grafía para la preservación de estas formas musicales, el etnológico que además de tener los dos componentes anteriores es comparativo e interpretativo y que utilizamos para comparar las danzas y músicas diferentes que se expresan al interior de la celebración y finalmente la propuesta de resultados donde estarán conjugadas en una síntesis todos los elementos anteriores, para que sea verdaderamente una lectura desde la Antropología.

Comenzaremos por reconocer el carácter fenomenológico de la etnografía, ya que el propósito de la investigación es y ha sido la comprensión de una celebración y el significado que tiene para sus practicantes. Siendo que la etnografía implica observar directamente en el

campo, en un primer momento nuestra tarea es un ejercicio fenomenológico. El fenomenólogo, según Taylor y Bogdan (1987) quiere entender los fenómenos sociales desde la propia perspectiva del actor. Examina el modo en que se experimenta el mundo. La realidad que importa es lo que las personas perciben como importante.

Los mismos autores, consideran que la fenomenología, es una corriente filosófica o una tendencia. El término viene de fenomenológico, término que a partir de Husserl devino en una forma de referirse al trabajo de este filósofo o de algunas de las variedades de fenomenología que existen. Quizás uno de los que puso en boga el término de fenomenología haya sido Lambert cuando en 1764 en el prefacio del *Neues Organon*, señalaba que la fenomenología era la investigación dirigida a distinguir entre la verdad y la apariencia, desde ese entonces, la fenomenología es la “teoría de la apariencia”, el fundamento de todo saber empírico. Husserl – y sus seguidores que muchos denominan la “escuela fenomenológica” -, la variedad entre ellos es tan grande y extendida que va desde el mismo Husserl hasta, Geiger, Merleau-Ponty, Stein, Spiegelber, Scheler, Hartmann y Heidegger en los fundamentos de sus filosofías, Gabriel Marcel, Sartre en los fundamentos de su filosofía existencialista, Ricoeur, etc, han remarcado que la fenomenología es más un método, “un modo de ver”.

Por medio del método fenomenológico, si se estudia por ejemplo el significado que posee para un danzante el hecho de participar anualmente, en la celebración del Corpus Christi, se podrían distinguir cómo son las cosas a partir de cómo uno piensa qué son en realidad, alcanzando así una comprensión más precisa de las bases conceptuales del conocimiento. Además, desde la fenomenología, se puede interpretar el modo en que se experimenta el mundo. La realidad que importa es lo que las personas perciben como importante, tal como lo evidencias los músicos, danzantes, promeseros, o asistentes al rito cristiano de la misa- procesión, inmersos en

el Corpus Christi Kankuamo, con la presencia de 3 danzas y sus integrantes, conforman todo un universo de interpretaciones de la realidad.

Aunque a pesar de referenciar a los autores Taylor y Bogdan, nos corresponde hacer una crítica, debido a que ellos, no dejan claro como aprehender las significaciones del sujeto, en esa medida apelamos a las explicaciones que ofrece el mismo Husserl. En contraste con lo que ocurre en el caso de las ciencias de la naturaleza, el fenomenólogo lucha por lo que Max Weber (1968) denomina *verstehen*, esto es, la comprensión en un nivel personal de los motivos y creencias que están detrás de las acciones de la gente, premisas que son importantes al momento de abordar a diversos actores de la celebración.

Para el fenomenólogo, la conducta humana, lo que la gente dice y hace, es producto del modo en que define su mundo. La tarea del fenomenólogo, es aprehender ese proceso de interpretación, como lo constituyen las dinámicas tradicionales e innovadoras presentes antes, durante y después de los ritos particulares, que se verifican antes durante y después de la procesión del Corpus Atanquero. Aquí, el proceso de interpretación actúa como intermediario entre los significados. De lo anterior se deduce que se necesita utilizar elementos teóricos propios del interaccionismo simbólico. El cual es definido como: “el que analiza el sentido de la acción social desde la perspectiva de los participantes. Se sitúa dentro del paradigma interpretativo, este paradigma concibe a la comunicación como una producción de sentido dentro de un universo simbólico determinado”. (Pantoja y Zúñiga, 2006:235).

Otro de los conceptos fundamentales de la fenomenología de Husserl (1997), es el de *evidencia de intuición*, que consiste en una ampliación del concepto de percepción y que se refiere a una verdad más originaria que la proposicional: esta verdad es la de lo que aparece y su finalidad es llegar a descubrir las esencias aprehendidas directamente en la intuición. Así las cosas, la intuición en la fenomenología musical por parte de los grandes

compositores de la música es un hecho constatable, en los que la historia de la música aporta multiplicidad de ejemplos.

En cuanto a la relación fenomenología y etnomusicología, el antropólogo contemporáneo argentino, Carlos Reynoso, asegura que: “la musicología comparada- nombre con el que se denominó a la Etnomusicología, en sus comienzos- comenzó siendo de hecho, fenomenológica” (2007:205). Ese investigador, dedicado a la reconstrucción y crítica de la teoría antropológica, también argumenta que fue Carl Stumpf (quien fuera inicialmente alumno del filósofo y psicólogo alemán Franz Brentano y seguidamente maestro de Edmund Husserl), fue el primero en inaugurar la etnomusicología, con un artículo en el año 1886, titulado “*Lieder Bellakula Indianer*”, ese aporte más el análisis de cantos aborígenes –ya grabados a través del fonógrafo, junto la creación del Archivo de Berlín en 1905, hacen que a Stumpf, por su labor y aportes, sea considerado el pionero de esa disciplina, que desde sus albores buscaba aprehender del proceso interpretativo de las músicas no occidentales, aclarando que el termino música occidental, regularmente es utilizado para referirse a las músicas académicos europeas.

En el mismo sentido, Javier Miranda un director de orquestas, en su análisis de la obra del también director Sergei Celibidache, considera que desde la fenomenología musical, el sonido es la primera condición para que la música pueda llegar a producirse y su estudio arroja luces sobre cómo afecta éste a la conciencia humana (Miranda, 2014). El conocimiento del sonido como tal en la naturaleza junto con todos sus parámetros permite distinguir dos fases en la relación entre el sonido y el sujeto: noesis y noema, los cuales define así:

Noesis: Es el primer contacto de nuestra conciencia con el material sonoro, en el caso del director de orquesta, la primera lectura de la obra y para un etnomusicólogo, la primera audición de géneros, formas, estilos musicales propios del grupo social a estudiar.

Noema: En esta fase, y mediante la reducción, la información pasa a formar parte de la conciencia. Lo que implica un análisis, lo cual, para el autor de esta investigación, estaría circunscrito al ámbito del trabajo etnológico. A propósito del término reducción o reducciones, fue el mismo Husserl, quien lo consideró y propuso acceder a la subjetividad trascendental o conciencia pura mediante una serie de pasos, llamados por él reducciones. Sobre el término, es definido por el Diccionario lexicón, versión online, como “que en reescribir una obra musical que había sido originalmente pensada y compuesta para un determinado instrumento o conjunto instrumental diferente al de la obra reescrita”

En segundo lugar, la relación y convivencia con los actores culturales, permite la reinterpretación fenomenológica cara a cara, visto de esa forma el texto etnográfico sería una construcción a muchas voces, porque el mismo es multidialógico, ya que en él se da una heteroglosia (en términos de Mijaíl Bajtin). Destacando un aspecto vivencial que permitió la convivencia con actores, protagonistas de la celebración y que produjeron aprendizajes, estos últimos obtenidos de los capitanes de las danzas, danzantes, músicos y los mismos Mámos entrevistados; experiencia que constituye el material empírico y corpus de trabajo de esta investigación.

Para el autor siempre que la convivencia lo permitió y hubo oportunidad, el aprendizaje musical se convirtió en doble motivo de satisfacción, de un lado el hecho de aprender a tañer los carrizos (aerófonos), Caja (percusión bимembranófono), tambor (mono-membranófono); y por el otro, la situación vivencial permitió un mejor acercamiento al sujeto/objeto de estudio, y entender las formas de interpretación de los instrumentos musicales durante la procesión del *Corpus Christi Kankuamo*, en Atánquez. Esta experiencia produjo la satisfacción, de compartir conocimientos: ellos desde sus saberes ancestrales y el autor desde el ámbito académico. Toda esta malgama de momentos, experiencias, reflexiones, prácticas musicales, análisis produjo conocimiento.

En tercer lugar, la música está íntimamente relacionada con el cuerpo y éste es la frontera existente en todo ser humano, porque en cada sociedad el cuerpo se revela, en el escenario cultural de un modo destacado, a fin de visibilizarlo como territorio íntimo y a la vez público. Así mismo, es un pilar fundamental que configura identidad. Es el cuerpo, leído desde la teoría antropológica, donde podemos interpretar cómo, los actores como sujetos y en su condición social en distintos contextos realizan prácticas y usos complejos, que posibilitan generar imágenes mentales e inculcan cualidades morales; aspectos ampliamente estudiados por las técnicas corporales y la Antropología del cuerpo.

En relación a lo corporal, para los danzantes del *Corpus Christi Kankuamo*, el cuerpo vendría a servir de operador fundamental, que posibilita la socialización, de un compromiso previamente adquirido, en el cual la emoción, unida a las concepciones espirituales reafirman al individuo como ser cultural. Finalmente, es innegable que el interés de esta investigación tiene como núcleo la relación Música, Danza, experiencia con lo sagrado y que todas estas expresiones culturales pueden ser aprehendidas como códigos simbólicos fundamentales de estos grupos en su proceso dinámico de conformación de sus identidades (revisaremos más adelante las teorías que nos servirán de fundamento para su lectura), expresadas en un conjunto ritos y creencias que para comprenderlas necesitamos la descripción e interpretación de todas las prácticas discursivas: musicales, gestuales y narrativas que se presentan.

Nuestra comprensión es hermenéutica y para aprehender en su dimensión significativa ese hecho social total es innegable que quien nos sirvió de guía fue el trabajo del filósofo Paul Ricoeur (2001). Para Ricoeur, la comprensión hermenéutica se basa en una concepción del lenguaje, y también del tiempo (Ricoeur, 1997); así mismo en sus planteamientos filosóficos, da relevancia a un hecho que para él, es significativo en la acción

humana: la existencia de una interconexión entre la función narrativa y la experiencia humana del tiempo. Al respecto considera que: "... la cualidad común de la experiencia humana, marcada, articulada y clarificada por el acto de relatar en todas sus formas, es su carácter temporal. Todo lo que relatamos ocurre en el tiempo, lleva tiempo, se desarrolla temporalmente y, a su vez, todo lo que se desarrolla en el tiempo puede ser relatado" (Ricoeur, 2001:16).

En esos planteamientos, el texto se convertiría en el medio más apropiado para delimitar, ordenar y explicitar la experiencia humana del tiempo, remarcando que el relato para Ricoeur, constituye una forma muy elaborada de comprensión.

1.2. TEORIAS - CATEGORIAS

Al inicio de este capítulo, conviene destacar por ser pertinentes, los conceptos de investigadores en relación a un hecho importante: "toda teoría emplea palabras o conceptos presupuestos que provienen de teorías y disciplinas anteriores, y cuyo sentido se acepta como conocido e introducido por ellas" (Saltalamacchia, 2005: 238).

En ese orden de ideas, la presente investigación está fundamentada en diversos postulados teóricos, todos aquellos que hemos considerado que nos darían pautas para la comprensión del sujeto/objeto que estamos estudiando y que han permitido brindar un soporte a la generación y la orientación sobre la construcción y producción de nuevos conocimientos. Sus requerimientos, han permitido que exista un entrecruzamiento de teorías, con la finalidad, de brindar una fundamentación conceptual a la presente investigación.

Inicialmente y de acuerdo con las necesidades de la presente investigación, que implican que el investigador se involucrara en un contexto y con actores sociales multiculturales alejado de su cotidianidad;

los planteamientos de la Antropología Social y Cultural, son los que responden a esas necesidades. Esta área de la Antropología algunos autores, tales como Ascensión Barañano la definen como la rama de la antropología que estudia: “las diferentes formas de vivir, pensar y sentir de los distintos individuos y grupos, como un todo compartido, complejo, integrado, cambiante y sumamente diverso, inconcebible sin sus actores sociales, que conjuga el individuo con su sociedad, lo común y lo individual, lo público y lo privado, la conducta con las ideas y los sentimientos, lo particular con lo general.” (Barañano, 2010:13).

La Antropología Social y Cultural hace una transición entre las antropologías: la social y cultural. Este proceso que sigue la disciplina se inaugura con la propuesta de Claude Lévi Strauss, cuando definió lo que era etnología y etnografía:

“Faltan por definir la etnografía propiamente, y la etnología. Nosotros las distinguiremos, de manera sumaria y provisional, pero suficiente para el inicio de nuestra búsqueda, afirmando que la etnografía consiste en la observación y el análisis de grupos humanos considerados en su particularidad (a menudo elegidos, por razones teóricas y prácticas, pero que no tienen nada que ver con la naturaleza de la investigación, entre los más diferentes a nosotros), y que busca restituir, lo más fiel posible, la vida de cada uno de ellos; mientras que la etnología utiliza de manera comparativa (y con fines que habrá que determinar posteriormente) los documentos presentados por el etnógrafo. Con estas definiciones, la etnografía toma el mismo sentido en todos los países; y la etnología corresponde aproximativamente a lo que se entiende, en los países anglosajones (donde el término de etnología cayó en desuso) por antropología social y cultural (la antropología social se consagra sobre todo al estudio de las instituciones consideradas como sistemas de representación, y la antropología cultural a las técnicas, y eventualmente también a las instituciones consideradas al servicio de la vida social). (Lévi Strauss; 1974:4-5).

La Antropología Social y Cultural, posibilita, porque ofrece teorías y métodos, el proceso de producción de conocimiento de la realidad humana: pensamiento y prácticas en su variabilidad y diversidad. Es esa la razón por

la cual inscribimos nuestra investigación dentro de esa área de la antropología y con ello el propósito de nuestro trabajo: comprender, aprehender los comportamientos, y el sentido de las prácticas discursivas expresadas en la conmemoración del Santísimo Sacramento por los danzantes del *Corpus Christi*. En nuestro trabajo se dan la combinación de la Antropología y el Arte dos formas de explorar cómo los humanos perciben, se relacionan, construyen y dan sentido al mundo en el que viven.

A fin de tener una mejor comprensión y desentrañar los motivos, por los cuales un danzante se sacrifica, bailando horas y horas; el promesero camina la procesión incluso descalzo; el que no vive en la población llega de lejos para cumplir su “manda” o promesa y los novicios danzantes deben someterse a los reglamentos de los mayores, aspectos que propician la existencia de un universo simbólico entre los *Kankuamo*, constituido por el culto al “Santísimo”; hechos que en líneas generales se podrán asumir gracias a la teoría antropológica social y cultural, atrás referenciada.

Siendo la conmemoración del Santísimo, llamada también celebración del *Corpus Christi*, una celebración religiosa, ubicada dentro de una religión específica que es el cristianismo católico, en consecuencia el primer nivel de las teorías a utilizar se inscribe dentro del área temática de la Antropología de las Religiones.

1.3. ANTROPOLOGÍA DE LAS RELIGIONES

En las Ciencias Sociales, desde los inicios de la modernidad, se han elaborado programas y modelos teóricos, científicos, a partir de los cuales se busca comprender y explicar lo que la religión es para los pueblos; estos programas pueden agruparse en 4 tipos:

1. En un primer momento, existió la reacción de asumir que la religión era una dimensión superable de la sociedad ya que fue concebida para dominar a los seres humanos, y se juzgaba la alienación del hombre religioso y su falta de consciencia política. Este supuesto alimentó dos programas

teóricos de las ciencias sociales: el marxismo y algunos funcionalistas. En ambos se propone la hegemonía de lo político y promulgan la secularización. Se afirma y anuncia que lo religioso desaparecerá (es el opio del pueblo de Marx, o el desencantamiento del mundo propuesto por Weber) tarde o temprano por la difusión de la ciencia, por la educación en la escuela, por la razón y el progreso. Este modelo con todas sus variables ha estado presente en la sociología desde sus inicios y considera que las religiones son una invención de profetas, sacerdotes, clérigos, etc. Así como también asume que para explicar las ideologías religiosas se debe explicar por los grupos que las crean y las practican (García Gavidia, 2008). De las nociones a utilizar para el estudio de la religión.

2. En el segundo programa se ubican los teóricos que han sido clave en el estudio de las religiones: Émile Durkheim y Marcel Mauss y con alguna variante Max Weber. Si bien ellos forman parte del programa positivista, se les considera separadamente del modelo anterior ya que proponen y crean una Ciencia Social de las Religiones. Durkheim y Marcel Mauss hacen una elaboración teórica de lo sagrado y de lo simbólico y ponen las bases de una teoría sociogenética del hecho religioso. Y, por su parte Max Weber crea una remarcable sociología de la religión como sistema de acción social y subrayó la importancia de la legitimación simbólica.

3. El tercer programa es la propuesta estructuralista que surge a mediados del siglo XX, este modelo pone el acento en lo simbólico - los mitos o los ritos por separado – y omite el peso de lo sagrado. La religión para ellos es sólo un efecto de los sistemas culturales que están íntimamente ligados al pensamiento simbólico. Para ellos no hay contenidos religiosos, solo formas, estructuras tomadas entre todas las otras, como el mito que no es sino lenguaje y pensamiento dispuestos por sobre determinaciones semánticas. Los estructuralistas desaparecen el sujeto/objeto religioso. Sin embargo, en este programa hay variantes como la de aquellos que proponen la dominación simbólica.

4. Finalmente está el programa del individualismo metodológico que se opone tanto al estructuralismo como a las propuestas anteriores. Considera que la religión es un hecho secundario y que lo sagrado no tiene dimensión objetiva ni responde a hechos exteriores a los individuos.

Sin embargo, en las Ciencias Sociales de las Religiones, surgida en el siglo XIX, hubo dos tareas que fueron urgentes y que todavía hoy continúan: la recolección de los datos de los fenómenos religiosos existentes y su sistematización. La antropología, la sociología y la psicología, cada uno en su dominio, se ocuparían de ello. En el caso, específico de la antropología, desde sus inicios hace de las religiones una temática preferencial ya que al abordar los sistemas curativos estaba presente un orden distinto al de sólo lo terapéutico.

Hoy por hoy, la Antropología aborda la presencia de las manifestaciones religiosas, enfrentándose críticamente a: a) su universalidad; b) su complejidad; c) la diversidad de los datos empíricos; d) la complejidad y variabilidad de las significaciones que emergen de los problemas de su definición. La extensión del término religión y su amplio uso, así como también, la constatación que lo religioso es un fenómeno particular y profundamente humano - existen plurales y diversos mundos religiosos -, garantiza la pertinencia del uso del término, así como el interés por entender este tipo de fenómeno que pone en evidencia la desbordante imaginación que la humanidad ha tenido en la búsqueda de la trascendencia, salvación y/o en su experiencia con lo *sagrado*. (García Gavidia, N; 2008).

La multiplicidad de creencias y prácticas rituales que existen y han existido en la historia humana no son más que una constante de la experiencia de lo sagrado - realidad sustantiva, papable y natural - la cual comprende a la vez y de manera simultánea un elemento de carácter individual y otro de carácter colectivo. (Prades, J, 1987) Lo sagrado debe entenderse como una estructura integradora de la existencia humana que se caracteriza por ser diversificada y en la cual está implícita: a) toda

experiencia religiosa, b) la relación con un concepto de orden hierático, c) la forma como el objeto sagrado garantiza los imperativos rituales, d) el concepto liminal destinado a anunciar que el actor social penetra en un dominio concebido y sentido de otro orden, e) los objetos discernibles en todas las religiones. (Isambert, François–André, 982).

Todos estos aspectos pueden ser descritos a partir del análisis, a la cual el hombre ha llegado a través de las prácticas y creencias religiosas (más no únicamente por medio de ellas). Tomando en cuenta esas consideraciones es oportuno señalar que la noción de religión debe fundarse en la experiencia humana. En este sentido hoy, se afirma que en todas las religiones existe una condición que es sentida y vivida por aquellos que las siguen, en ellas hay una definición del individuo, una contradicción dolorosa entre la permanencia relativa del ser social y la fragilidad irremediable del ser individual. (Julliard André; 1991; García Gavidia y Valbuena Carlos; 2005). Después de lo dicho es innegable que en el trabajo la Antropología de las Religiones será uno de los instrumentos teóricos para ubicar el estudio.

Dentro de la Antropología contemporánea, el programa teórico propuesto por Clifford Geertz, señala que: “Un sistema de símbolos que obra para establecer vigorosos, penetrantes y duraderos estados anímicos y motivaciones en los hombres, formulando concepciones de un orden general de existencia y revistiendo estas concepciones de una aureola de efectividad tal que los estados anímicos y las motivaciones parezcan de un realismo único” (Geertz, 1992:89) De allí que en este trabajo se toman como elementos para el análisis:

1. Que el Santísimo Sacramento es un sistema simbólico.
2. Que concita en un mismo espacio cultural a los atañeros
3. Se expresan en estos rituales emociones, sentimientos, concepciones de la vida, una fe, un orden de continuidad en el tiempo que se hace presente anualmente, para reafirmar así, sus identidades regionales, étnicas, y religiosas.

Terminamos este aparte, con un aporte de filósofo colombiano Carlos Arboleda, que asegura: “puede considerarse que la religión es un factor de integración, cohesión y conservación de la realidad social, o bien puede considerarse como un factor de desintegración, o cambio de la sociedad, según se mire la religión desde el punto de vista de las teorías funcionalistas o desde las teorías del conflicto” (Arboleda, 2010:23).

1.4. DAR – RECIBIR Y VOLVER A DAR

En la celebración, se destaca el hecho palmario y manifiesto que existe una necesidad por retribuir un favor recibido, por ello son acogidos los aportes de Marcel Mauss (2009) en cuanto al principio teórico del *Don*, con el cual buscó demostrar que en todas las sociedades existentes se verifica un sistema de trueque generalizado, mediante un ciclo, referido a: donación, recepción y de retribución de bienes tanto simbólicos, como materiales. Además del Don, otro de los aportes, de Mauss, que utilizamos en nuestro trabajo investigativo, es el que se denomina *Sistema de prestaciones totales*, conclusiones a las que llega, el autor utilizando ejemplos de grupos étnicos australianos y de indígenas norteamericanos. El autor, consideró que este sistema estaba dotado de una significación a la vez social, religiosa, mágica, económica, utilitaria y sentimental, jurídica y moral. Estas prestaciones surgen en un contexto voluntario, para el caso de los danzantes de Atánquez, relacionado con una promesa de baile, a cambio de favores.

Si se observa la relación entre baile-música-obligación-honor y el culto al Santísimo en el *Corpus Christi Kankuamo*. El hecho de bailar en honor al Santísimo, durante varios días entre dos semanas interrumpidas por días laborales, es una cuestión de honor por cumplir la palabra (llamada por ellos devoción) y crea una obligación, la cual nos remite a Marcel Mauss, para quien: “Esta obligación se expresa de manera mítica, imaginaria o, si se quiere, simbólica y colectiva: adopta la apariencia del interés unido a las cosas intercambiadas.” (Mauss; 2009:139).

Por las razones atrás esgrimidas y debido a que para muchas personas, participantes de la procesión enmarcada en la celebración del *Corpus Christi* entre los *Kankuamo*, existe algo totalmente imperativo: la obligación de devolver dignamente; la práctica cultural se traduce en una virtud (promesa) que obliga a que estos dones circulen bajo el esquema de dar-recibir-regresar, práctica que lleva implícita toda una carga cultural junto a aspectos normativos realizados por el danzante, que impactan su economía, su temporalidad, e implican niveles de participación. Son importantes para profundizar sobre estos planteamientos, las apreciaciones de Alain Caillé, quien considera, al don como un paradigma emergente, que hace presencia, toma pertinencia y se visibiliza cada vez más, en múltiples ámbitos de la vida social y cultural, del hombre actual; siendo ejemplificado por las nuevas formas de solidaridad en diversas esferas de la vida cotidiana. El autor, al respecto dice: “El paradigma del don hace de la donación el momento constitutivo primero de la realidad humana, el momento en el que se funda, por la misma donación, la identidad personal y el vínculo social” (Caillé, 2000:110).

Para Caillé hay dos grandes paradigmas, que tienen reconocimiento en las Ciencias Sociales: el primero es el individualismo (de corte metodológico) el cual “pretende hacer derivar todas las acciones, reglas e instituciones de los cálculos”, y el segundo El holismo (culturalismo, estructuralismo, funcionalismo, etc.) que declara lo contrario que la acción de los individuos (o de los grupos, clases, ordenes, etc.), para autores como Navarro (2010), estos paradigmas simplemente buscan expresar o actualizar una totalidad a priori, que le preexiste, y que aparece así a su vez como la única real. Según Caillé (2010) el tercero es incomprensible para esos dos paradigmas, ya el que primero lo disuelve como “interés” y el segundo como obligación. En esa medida, la propuesta de Caille, es o puede ser utilizada para explicar el rito que se practica en Atánquez.

La actualización de la teoría Maussianiana del Don, propuesta por Caillé como un paradigma emergente, pone el acento en el reconocimiento de lo social y de lo individual. Esta ceremonia del Corpus Christi, es un rito religioso y en tanto cumple una función social, reúne a toda una comunidad cristiana católica de la región; así mismo se marcan las individualidades tanto en el pago de una promesa como en las actividades de liderazgo de los capitanes de las tres danzas; pero también del individuo que participa en el rito. Hay en esta conmemoración interés en participar, en mover la economía, en mantener el rito. Lo que convierte a este rito y sus rituales en una obligación de los que allí participan.

1.5. ¿CÓMO ABORDAR LOS RITUALES?

Los aportes de Víctor Turner, sobre el contexto ritual, se convierten en soporte de la investigación, este insigne antropólogo, considera que es de gran importancia estudiar la estructura semántica del rito, el autor define en dos ámbitos; esta estructura, en la primera de ellas, conceptúa el rito como: “Una conducta formal prescrita en ocasiones no dominadas por la rutina tecnológica, y relacionada con la creencia en seres o fuerzas místicas” (Turner 1980:21).

Así mismo, en el segundo ámbito, considera al ritual compuesto por: “una secuencia estereotipada de actos que comprende gestos, palabras, objetos, etc. celebrado en un lugar determinado con el fin de influir en las fuerzas o entidades sobrenaturales en función de los objetivos e intereses de los que lo llevan a cabo los actores del ritual.” (Turner, citado por Ametrano, pdf sin fecha).

El aporte de Turner, quien realizó su trabajo a mediados del siglo XX con los Ndembu, África central, es el haber propuesto un programa teórico-metodológico novedoso, que puede leerse como una síntesis donde se recogen, entre otros, los aportes de Van Gennep, Gluckman, de Jung, etc.,

que explica e interpreta el ritual en su dimensión dinámica y simbólica. Buscó interpretar los significados de los rituales y en base a la comparación entre éstos en un contexto preciso proponer una definición extensiva que puede ser aplicada al estudio concreto de rituales practicados en otras sociedades del orbe mundial.

Correlacionando los aportes de Turner, con la celebración del Corpus Kankuamo, en Atánquez, en este, se recrean hechos primordiales, de tal manera que puedan coexistir los mitos y rituales, relacionado con la ubicación de las Danzas, en cuanto a lo espacial, porque según un mito de origen (ver capítulo 3), las Kukambas y los Negros y Negritas, defienden al santísimo, del peligro relacionado con los Diablos. De igual manera, durante el culto al santísimo, se verifican Ritos de Paso, término acuñado por el antropólogo francés, de origen alemán, Arnold van Gennep en 1909.

La celebración del Corpus Christi es un rito religioso que posee la movilidad, que le da Turner y van Gennep a los Ritos Vitales. Estableciéndose así una diferencia con Durkheim y Eliade, para quienes los ritos son menos dinámicos.

Estas fases, se cumplen debido a que entre otros hechos, los capitanes, que usualmente son campesinos, asumen el mando tanto espiritual, como político en la celebración. De la misma manera, lo(as) niño-a-s o neófitos iniciados, participan un tanto pasivamente de los bailes y rituales que el momento precisa.

En cuanto estructura semántica, Turner hace énfasis a las relaciones entre los símbolos y signos y las cosas o ideas que representan al rito y poseen los siguientes atributos:

a) Múltiples significados: Las acciones y los objetos percibidos por los sentidos en un contexto ritual (esto es el vehículo simbólico) tienen múltiples significados, hecho que se evidencia entre los danzantes y participantes de la celebración, para los que la procesión toma diversos significados.

b) Unificación de la aparente disparidad de significados. Esto es, los aparentes significados distintos están interrelacionados por analogía o asociación de hecho o de pensamiento, característica, que practican los diversos grupos socioeconómicos, que participan de la procesión al santísimo sacramento.

c) Condensación o concentración. Muchas ideas, relaciones entre las cosas, acciones, interacciones y transacciones son representadas simultáneamente a través del vehículo simbólico, para este caso la custodia, el santísimo, sacramento, por el cual bailan los danzantes sus capitanes, niños, ancianos y jóvenes.

d) Polarización de los significados. Esto es, los símbolos principales en el proceso ritual tienden a ser agrupados en dos polos semánticos opuestos: I) un polo normativo o ideológico del significado simbólico que recoge los múltiples significados morales e ideológicos que tienen los símbolos. II) un polo sensorial que agrupa los deseos y sentimientos que se expresan en el proceso ritual. Polos que podrían ser representados por el bien (las *Kukambas*) y el mal (los diablos).

El análisis de la teoría sobre el rito y los mitos son dos columnas que permiten fortalecer la presente investigación que se realiza en un contexto serrano- término que se utiliza para designar el contexto de la alta, media y baja montaña en la Sierra Nevada de Santa Marta - en el cual la mayoría de sus habitantes conviven con prácticas culturales, mediadas por esos dos elementos. En términos del filólogo e historiador francés Dumézil (1971), quien comparando antiguos mitos de numerosos pueblos indoeuropeos, llega a la conclusión que estos obedecían a estructuras narrativas muy similares que a su vez, traducían una visión de la sociedad dividida en tres funciones:

- **La función sagrada-jurídica**, referida al poder; esta función está presente en el rito del Corpus Kankuamo y la asumen los capitanes, durante la celebración, al tomar decisiones que hasta pueden cambiar la fiesta, además al dirigir durante el culto, ocupan un lugar céntrico en los rituales,

finalmente existen acuerdos entre los integrantes de las danzas y el cura, que oficia en la misa y procesión.

En este ámbito también se podría circunscribir el hecho que muchos danzantes, a pesar de estar en orillas políticas diferentes, comparten espacio, la práctica cultural y los ritos que se verifican, antes, durante y después de la procesión.

• **La función guerrera**, que también está presente en el rito analizado ya que, partir de una influencia lejana por los Autos Religiosos, en la celebración se escenifica una lucha del bien contra el mal. Además el día de la octava, se plantea un tipo de enfrentamiento denominado por los danzantes "El Juego", en el cual se pueden escuchar versos, acompañados de música, en la Danza de Negros y Negritas, grabados el Jueves 22 de junio del año 1995:

--"Se está llegando la hora de ofrecerse este combate"

Otro verso dice:

--"Ya el combate se ofreció de los Diablos con los Negros"

• **La función de producción**: relacionada con toda la escenografía para la celebración del rito. En nuestro caso de estudio está dada por todos los insumos que se requieren, para la parafernalia de los danzantes, necesarios para participar en los rituales. Entre ellos: hojas de palmas y fique, además de plumas de aves, para confeccionar la indumentaria de las Kukambas. Cuero de oveja y tela satinada de color rojo, madera para las máscaras y cascabeles que usan los Diablos; así mismo machetes de madera, sombreros adornados con múltiples flores, que portan los negros. Cintas y faldas multicolores que utilizan los y las negritas. También se destaca que se eleva la producción de elementos que se producen cotidianamente; ente ellos, la alta producción de panela (papelón), para la celebración.

Como trasfondo del culto al Santísimo Sacramento, está obviamente el Cristianismo católico, practicado de una manera diversa, por danzantes, quienes bailan en honor a un símbolo iconográfico (la custodia), asisten a las misas programadas para tal fin durante las dos (2) semanas – no continuas- que demora la celebración.

En ese marco, es importante conocer aportes teóricos desde la antropología y la sociología, por esa razón nos parecen importantes los postulados teóricos de José Mardones (1996); para quien la fe enmarcada en el cristianismo tiene un conjunto de capacidades integradoras y de adaptación, que históricamente y aun en la actualidad permiten al interior del cristianismo una diversidad de prácticas religiosas, sin que se pierdan las señas identitarias de aquella religión, el culto al Santísimo Sacramento y la Misa. Recordemos que en Concilio, el IV de Letrán, del año 1215, “recordó a los hombres que el centro de la vida se encontraba en la Misa, porque, bajo las especies que constituían la Forma por antonomasia, se encontraba Cristo mismo en cuerpo, sangre, alma, humanidad y divinidad: de ahí la gran esperanza que a cada hombre acompañaba desde su nacimiento” (Suarez, 1987:121).

Posteriormente a través de la Bula *Transiturus* el Papa Urbano IV, institucionaliza la festividad del Corpus Christi (García-Gavidia 2002), el recorrido de la celebración, la cual llega a España y luego a América, para amalgamarse con otras celebraciones precoloniales, hasta llegar a Atánquez, población enclavada en la Sierra Nevada de Santa Marta en Colombia. Allí, el culto al santísimo, adquiere matices propios uno de ellos es la coexistencia del creencias, significados, representaciones, usos, valores, instrumentalización y concepciones diversas, con los cuales al catolicismo, le ha correspondido negociar.

Volviendo a Mardones, el autor plantea que los cultos y celebraciones entre otras actividades que revisten un aura sagrada, se constituyen en

formas políticas de los que el autor denomina “religión civil” (Mardones, 1996:36), De la misma manera, plantea: “ las formas lúdicas, las manifestaciones deportivas y folclóricas , son otro modo suave y moderado de exaltación tribal y de sacralización de un “nosotros” colectivo” (Mardones, 1996:370), todo ello como trasfondo, que explica la necesidad que la Iglesia católica, ha tenido de establecer procesos de negociación con las comunidades, tales como procesiones, devoción por vírgenes, santos, fiestas patronales, bailes, promesas, ejemplo de ello se encuentran diseminados por todo el mundo católico.

Por las características de la tesis, consideramos importantes los planteamientos teóricos sobre las Identidades, ellos nos aportan desde lo histórico social, elementos referidos a la correlación entre lo individual y lo colectivo, a fin de observar procesos donde los actores sociales, recrean, negocian y se redefinen, constantemente. Cabe aquí afirmar que entre los participantes del Corpus Christi de Atánquez, aun cuando sea de forma circunstancial y solamente en el marco de la celebración se conforma una identidad colectiva: “En las identidades colectivas hay una pertenencia a una misma unidad donde los elementos son solidarios. Una identidad colectiva es, entonces, también una entidad que reagrupa en su seno individuos diferentes que tiene por particularidad común pertenecer a ese colectivo (una misma entidad) que está compuesta de individuos, por ejemplo, una ciudad, una región, un país, es una entidad que se da en la convivencia con los otros.” (García Gavidia, 2013).

Se remarca el hecho, gracias al cual, las identidades son asumidas como representaciones colectivas que se configuran e inventan en la relación con los otros, son importantes sus aportes para los objetivos de esta investigación, en cuanto los danzantes, capitanes y actores culturales se sumergen en la celebración, y allí asumen identidades en relación con su devoción al culto al Santísimo.

De igual forma, y debido a las características y requerimientos de la presente tesis, también se consideraron necesarios los aportes de la Antropología del Cuerpo, y en primera instancia es David Le Breton, con sus postulados, el autor que nos permite un mejor soporte teórico. Así las cosas, este antropólogo y sociólogo francés, conceptúa que: "El cuerpo es una construcción simbólica, no una realidad en sí mismo. No es un dato indiscutible, sino el efecto de una construcción social y cultural."(Le Breton; 2000:113).

Refiriéndose a las celebraciones en los sectores populares "la persona está subordinada a una totalidad social cósmica que la supera", por lo que además plantea que:

"El principio de la fisiología humana está contenido en la Cosmología. El cuerpo humano es, en las tradiciones populares, el vector de una inclusión, no el motivo de una exclusión (en el sentido no en que el cuerpo va a definir al individuo y sepáralo de los otros, pero también del mundo); es el que vincula al hombre con todas las energías visibles que recorren el mundo. No es un universo independiente replegado sobre sí mismo, como parece en el modelo anatómico, en los códigos del saber vivir o en el modelo mecanicista. El hombre, bien encarnado (en el sentido simbólico), es un campo de fuerzas poderosas de acción sobre el mundo y está siempre disponible para ser influido por este"(Le Breton; 2002:33).

Ello implica que no habría ruptura entre la carne tanto del hombre como la del mundo, como replantaciones diversificadas de la cultura ligada a un contexto, para este caso, el serrano, en donde los danzantes bailan, hasta el cansancio en honor a su devoción, el baile es entonces el vehículo concitador, para aglutinar esas fuerzas poderosas, aludidas por Le Breton.

Por las particularidades que resultan de la simbiosis de música y danza, durante la celebración del Corpus Christi Kankuamo, los aportes del antropólogo Edward Hall, sobre la Proxemia, son totalmente pertinentes, porque configuran la relación del hombre con el espacio circundante, este autor define la proxemia como: "la ciencia que estudia las relaciones del

hombre con el espacio que le rodea, en el que se comunica con hechos y señales” (Hall; 1992:25). En cuanto a los elementos que permite la interacción de personas con sujetos y objetos en un espacio determinado, Hall establece 4 tipos de relaciones, que son contextualizadas por el autor de esta tesis, en su tesis de magister. Seguidamente la clasificación: a) Relación Íntima, b) Relación interpersonal. C) Relación Social y d) Relación Pública.

Estos 4 tipos de relaciones, sirven para analizar la relación de actores culturales (músicos, danzantes, capitanes, promeseros) que interactúan a partir de diversos intereses, pero que confluyen anualmente, en un espacio al que ellos consideran sagrado. En términos de Duvignaud: “Allí ocurre algo que los antropólogos borran demasiado frecuentemente con su análisis: la rítmica y la danza ayudan al cuerpo a despojarse intelectualmente del “yo” impuesto “(Duvignaud; 1979:25).

Literalmente, el día de Corpus en Atánquez, cambia la cotidianidad tranquila por un ambiente festivo, lleno de turistas, familiares, allí sobran los motivos para realizar “parrandas”, una vez concluya la procesión, al son del Carrizo (aerófono), las Maracas (idiófonos de sacudimiento) y la Caja (bimembranófono de percusión), por esa razón existe la necesidad desde la teoría musical, para determinar qué tipo melodías se utilizan en el tañido del Carrizo (flauta cabeza de cera), o el canto vocal, los toques del tambor o la Caja, incluso las maracas, que conforman la organología instrumental presente en esa celebración y la Etnomusicología ofrece las técnicas de estudio, que permiten resolver esos cuestionamientos.

1.6. LA ETNOMUSICOLOGÍA

El interés por la música tradicional de diversos pueblos, no es algo nuevo; las teorías antropológicas como las preconizadas por Émile Durkheim, destacan el sentido e importancia de estudiar desde sus bases, las relaciones sociales en sociedades primitivas, también en el

estructuralismo, de Claude Lévi-Strauss, según el cual todos los mitos tribales están desarrollados a raíz de uno primitivo, y la música cumple un rol definitivo en esa estructura. De igual manera este insigne científico francés; al explicar al referirse a la importancia de aprender a leer los mitos, decía: "Por lo tanto, tendríamos que leer el mito aproximadamente como leeríamos una partitura musical, dejando de lado las frases musicales e intentando leer la página entera (...). Y sólo considerando al mito como si fuese una partitura orquestal, escrita frase por frase, podremos entenderlo como una totalidad y extraer así su significado." (Lévi-Strauss, 1987:68).

A través de su devenir, la Antropología ha mostrado su interés por describir la importancia de la música – tanto en sociedades occidentalizadas, como las no alfabetizadas- sobre todo en lo atinente a su función social y el uso tiene para los seres humanos; especificando más el tema, cuando nos referimos a uso, esto se refiere a las situaciones humanas en las que se utiliza la música, y cuando referenciamos su función, la misma se correlaciona con los propósitos a los que sirve: allí aparece la Etnomusicología como una disciplina o área académica, encargada del estudio de la música, pero enfatizando dimensiones culturales. Pero, ¿Qué es la Etnomusicología? Y ¿Cuál ha sido su desarrollo histórico? seguidamente y en forma resumida, se intenta responder estos cuestionamientos: Al intentar encontrar una definición disciplinar se encuentran diversas, pero para efectos de esta investigación se asumen dos (2):

La que concibe la etnomusicología como un aparte o estudio de la música en su cultura (Merrian 1960), y la siguiente, definida por Ramón Pelinsky, quien la considera como una disciplina o campo de trabajo en el que se investigan los acontecimientos significativos de los seres humanos, en un contexto espacio -temporal determinado (Pelinsky 2000)

Primeramente, estaba circunscrita al estudio de las músicas no-occidentales, tal como las de África, Asia y las Américas indígenas, entre

otras. Cuando a fines del siglo XIX, el estudioso Guido Adler presentó su propuesta taxonómica de los sectores que componían la investigación musical, incluyó en la primera definición de lo que hoy se denomina etnomusicología un evidente componente de observación transcultural” (Cámara de Landa, 2010); Adler bautizo esa propuesta como “musicología comparada”; años seguidos hacia 1877 con la invención del fonógrafo, John Ellis (1814-1890), propuso a partir de las primeras grabaciones crear una medida logarítmica denominada el “cent’s”, para medir los semitonos musicales que permitían la transcripción musical de melodías, que para ese entonces eran catalogadas como “exóticas”. En acústica musical, el cent es la menor unidad usual que se emplea para medir intervalos musicales. Es equivalente a una centésima de semitono temperado. Posteriormente con Carl Stumpf, Curt Sach y Eric Von Hornsbostel, y la nombrada escuela de Berlín, se fue consolidando lo que más tarde Jaap Kunts (1950) denominó Etnomusicología.

Para las primeras grabaciones, se utilizaron rollos fonográficos. Con el fonógrafo, se facilita el análisis posterior de melodías, y la transcripción a la notación occidental. Hacia 1905, en Berlín se crea la Escuela Alemana de musicología comparada, más conocida como- Escuela de Berlín-al frente de la cual estaba el psicólogo y músico Carl Stumpf (1848-1936), unos años más tarde en 1914, los músicos e investigadores Erick Hornbostell y Curt Sachs, crean un sistema de clasificación organológica de instrumentos musicales, que adquirió características universales y aún hoy se utiliza.

En cuanto al término, aparece impreso por vez primera en francés Etnomusicologie, en el año 1.950, en un libro de la autoría del holandés Jaap Kunst (1891-1960), titulado: "Musicologica: a Study of the Nature of Ethno-Musicology, its Problems, Methods and Representative Personalities", años después el termino ya no se separa –con el guion- y se consolida etnomusicología.

Debido a la rivalidad en la segunda guerra mundial, la relación Alemania-Estado Unidos, pospuso un hecho mediante el cual, los postulados de la escuela de Berlín, fueron retomados y reconceptualizados, por eminentes etno-musicólogos norteamericanos como Allan P. Meriam (1923 – 1980), quien publica en 1964 un gran libro denominado: “The Anthropology of Music”. A nivel latinoamericano, se reseñan los siguientes hitos:

- En Argentina, el Instituto Nacional de Musicología, que unos años atrás fundara –como gabinete- Carlos Vega luego hacia 1959, se instaura la cátedra Musicología (incluida la etnomusicología) en la Facultad de Música, de la Universidad Católica Argentina, allí se formaron entre otros el venezolano Luis Felipe Ramón y Rivera y la reconocida Isabel Aretz.

- En 1963 se realiza en Cartagena de Indias-Colombia, la “Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología” promovida por el Consejo Interamericano de Música (CIDEM) donde se discutieron diferentes trabajos bajo este nombre.

- Hacia 1970 por iniciativa de unos entusiastas investigadores entre ellos Aretz y Ramón, el gobierno de Venezuela, con el apoyo de la OEA, se crea en Caracas, el INIDEF, en el cual se formaron profesionales de diversos países suramericanos. Entre ellos la colombiana Fidelia Herrera, autora de estudios sobre el canto de vaquería en el caribe Colombiano, docente de la cátedra Folclor en la Facultad de Bellas Artes-Universidad del Atlántico, Barranquilla –Colombia quien además, fue docente del autor de esta tesis.

En cuanto a los aportes, una de las grandes contribuciones de la Escuela Alemana de Musicología Comparada fue recopilar, clasificar y analizar la música popular, en sociedades no europeas; ellos empezaron a cuestionar y analizar a la música desde su función en la sociedad. En relación al Sistema de Clasificación Organológico, desarrollado por Curt Sachs y Erich Von Hornbostel en el año 1914; fue paulatinamente siendo acogido por los estudiosos tanto académicos como extracadémicos; consiste

en dividir a los instrumentos en cuatro familias. Una de sus grandes particularidades es que puede ser adaptado a cualquier realidad particular en cualquier parte del mundo. Por esa razón Pérez de Arce (2013), opina: “Para la realidad organológica de América prehispánica, en cambio, el sistema SH (iniciales de los apellidos de Curt Sachs y Erich Von Hornbostel) es el más adecuado, porque se basa en la única herramienta metodológica existente que sea confiable y estable para toda la muestra”. (Pérez de Arce, 2013: texto en internet sin paginado)

A partir de la ordenación todos los instrumentos recopilados tendrían cabida en el sistema clasificatorio; utilizando números que permiten ampliar infinitamente las subdivisiones de clasificación: inicialmente las cuatro divisiones principales: (1) idiófonos, (2) membranófonos, (3) cordófonos, (4) aerófonos.

1.6.1. Etnomusicólogos contemporáneos

Existe un número importante de especialistas de esta disciplina, para efectos del resumen, a continuación una selección:

Alan Lomax (1915 - 2002), hijo del también etnomusicólogo John Lomax, desarrolló un sistema propio para el análisis de canciones, al cual denominó *cantométrica*, donde principalmente trataba de encontrar las relaciones entre la sociología y el corpus musical. Otro etnomusicólogo reconocido fue *Mantle Hood* (1918 -2005) fue el autor de “The Ethnomusicologist” en 1971, publicación en la que además de incluir los datos obtenidos con el melógrafo, aparato que recoge las vibraciones sonoras para su posterior estudio, defendió la necesidad de estudiar la música desde dentro con interpretes nativos asumiendo el papel de estudiante, método llamado bi-musicalidad- o bilingüe musical. En la Universidad de Los Ángeles, California, crea el *Centro de estudios y Experimentación Musical*.

Bruno Nettl (Checoslovaquia, nace en Marzo 1930) este teórico contemporáneo aún está activo, ha escrito diverso libros entre los que se destaca “Teoría y Método en la etnomusicología” (1964). “Musicología Comparada y antropología de la música” (1991) y Estudio de Etnomusicología (2005). A partir del estudio de las etnomúsicas de los indígenas del sur de los Estados Unidos, Nettl realizó aportes significativos al análisis teórico; además, estudio música del medio oriente en especial de Irán. También se centra en los últimos años en el estudio de la improvisación musical y la comprensión del cambio musical en todo el mundo junto a la historia intelectual de la etnomusicología.

Se menciona además a Charles Seeger (1886-1979), sobre su obra se destaca precisamente, un hecho, canalizar un anhelo de relación norte-sur, mediante una unión musical Pan-Americana, pero los principales aportes de Seeger, son los siguientes:

- Una definición integradora del campo de la musicología;
- Las limitaciones que para esta disciplina tiene su enfoque en términos del lenguaje,
- La necesidad de relacionar los estudios descriptivos de hechos musicales con el contexto humano de los que ellos emergen y hacia el sistema de valorización, del que estos hechos forman parte (lo que él denominaba continuum sociocultural (Kuss 1980:29).

Es importante, también destacar otras personalidades de la etnomusicología, tales como los investigadores(a)-s:

- **José (Josñe) Jorge de Carvalho**, quien es un destacado antropólogo, investigador y autor de textos sobre etnomusicología, comunidades afro del Brasil, estudios de arte, religiones comparadas, mística y espiritualidad; además de culturas populares y étnicas. Entre sus publicaciones destacamos: “Hacia una estética de la sensibilidad musical contemporánea”. Participo en proyectos de investigación en la Fundación de Etnomusicología y Folklore de Venezuela.

- **Marita Fornaro Bordolli**, Doctora en Música y Antropología; profesora Adjunta de Etnomusicología del Centro de Investigación en Artes Musicales y Escénicas del Litoral Noroeste-República de Uruguay. Entre sus publicaciones se destaca: *“La investigación etnomusicológica en Uruguay: un primer panorama”*. Realiza interesantes aportes sobre el trabajo de gabinete, que incluye la clasificación de los materiales colectados y fichaje técnico (de informantes, grabaciones, fotografías, especies musicales, etc.) para la constitución de un archivo fonográfico.

- **Jordi Raventós Freixa**, docente de la Universidad de la Rioja-España, autor de un interesante artículo denominado: *“Etnomusicología en tono filosófico: Una reflexión musical sobre el debate entre el pensamiento analítico y el continental”*, en el cual aborda diversos ángulos de interpretación respecto al método cantométrico de Alan Lomax, como también el ámbito disciplinar de una etnomusicología global”.

- **Lina Barrientos Pacheco**: Musicóloga/etnomusicóloga, académica de la Universidad de La Serena desde el año 1984. Su línea de investigación la ha enfocado principalmente en la etnomusicología andina chilena, con énfasis en estudios sobre la música en la Religiosidad Popular de Fiestas Patronales y Fiestas Marianas del Norte de Chile. Resultados de sus investigaciones han sido expuestos a través de conferencias y ponencias en congresos, jornadas o seminarios a nivel regional, nacional e internacional (EEUU, España, Francia, Uruguay, Perú, Bolivia y diversas Universidades de Chile) y a través de publicaciones, en revistas de difusión académica y científicas. Lideró el proyecto “ACHALAI” Acciones para la recuperación del patrimonio sonoro musical prehispánico, en el cual el autor de la presente investigación pudo trabajar.

- **Samuel Araujo**, profesor asociado de la Escuela de Música de la Universidad Federal de Rio de Janeiro, donde coordina el Laboratorio de Etnomusicología. Preparó las compilaciones Yearbook for Traditional Music Nº 34 (Universidad de Los Ángeles, 2002), Estudios de folclore e música

popular urbana, que incluye artículos de Guerra-Peixe (Ed. da UFMG, 2007) y Música em debate: perspectivas interdisciplinares (MauadX Ed.). Es miembro de la Comisión Ejecutiva del International Council for Traditional Music (ICTM); Conferencista; a nivel internacional; a través del Ministerio de Cultura ha sido tutor de varios proyectos etnomusicales en Colombia, específicamente en uno de ellos dirigido por el autor de este trabajo investigativo.

Nota: Se subraya el aspecto destacable; gracias a trabajos efectuados en conjunto, con los 2 últimos etnomusicólogos (Lina Barrientos -Chile- y Samuel Araujo- Brasil), se pudo interactuar con ellos en físico y en medios virtuales. En especial fueron importantes los direccionamientos realizados a la presente investigación, por el etnomusicólogo brasileiro Samuel Araujo, quien incorpora al abordaje etnomusicológico las teorías sobre Investigación-Acción-Participativa (IAP) del reconocido sociólogo colombiano Orlando Fals Borda a través de las cuales, los mismos actores culturales reflexionan sobre su quehacer cultural (Araujo 2011), de igual manera, la permanencia investigador en un contexto dado y las relaciones que el investigador logre consolidar, permitirían un verdadero intercambio, de saberes (Fals Borda; 1993) para el caso de Atánquez, entre saberes propios de la tradición oral se intercambian con los académicos.

También mencionamos a Francisco José García Gallardo, docente de la Universidad de Huelva por un artículo denominado “Etnomusicología lugar de encuentro”, en su contenido, el autor considera la gran importancia que la etnomusicología, ha adquirido en los últimos años por su carácter interdisciplinar.

1.6.2. La Etnomusicología como disciplina investigativa

Inicialmente se destaca Carl Stumpf, porque además de sus aportes a la fenomenología, también se considera uno de los pioneros de la musicología comparada, tal como se documenta en su estudio sobre los

orígenes de la cognición musical humana. En el año 1875, publica una obra denominada en alemán “Tonpsychologie”, considerada como su mayor contribución a la psicología. De igual manera, hizo una amplia gama de estudios de las características fenomenológicas de los sonidos de diferentes instrumentos, los factores determinantes de la melodía, la fusión de tonos y la consonancia y la disonancia de tonalidades musicales. Esta investigación fue posible gracias a la excelente colección de dispositivos acústicos en el Instituto de Física., lo que posteriormente le induce a crear en 1905, el Archivo Fonográfico de Berlín.¹

Según Carlos Reynoso (2006) son múltiples los etnomusicólogos que recomiendan metodologías de trabajo a partir de sus propias particularidades, entre ellos, los que este autor identifica como pertenecientes al Culturalismo y la Antropología de la Música; con importantes nombres como los de: Alan Merriam, Jonh Blacking, Antony Seeger, entre otros.

El primero de ellos, Alan P. Merriam, considera que: “La etnomusicología debe definirse como el estudio de la música en la cultura, pero es importante que esta definición se explique profundamente para que se entienda de manera correcta” (Merriam, 1990:6). Particularmente, consideramos que desde lo etnomusicológico, la disciplina permite profundizar en la investigación de los sonoro, porque esta proporciona herramientas metodológicas, las cuales inicialmente permiten la observación participante, que implica estar in situ, y recopilar material musical, que posteriormente permiten contrastar patrones rítmicos, analizar la métrica, relacionada con los compases, pulso, ritmo, acentuación, tonalidad en las melodías, sean estas vocales o instrumentales.

¹Archivo Fonográfico, situado en el Museo Etnológico de Berlín, en el cual el autor pudo realizar una investigación documental en una visita realizada durante el mes de septiembre de 2013

De la misma manera, Merriam, propuso el estudio de la música desde una triple perspectiva que atendería a los sonidos, comportamientos y conceptos. Según su planteamiento, para comprender realmente una música se debería conocer, además de la organización que adoptan los sonidos en la música de cada grupo cultural, la concepción que tiene la gente y los comportamientos que conllevan las diferentes músicas que interpretan o escuchan.

Tomando en cuenta lo planteado por Isabel Aretz, cuando afirmaba que en la Etnomusicología, “es condición esencial de nuestra disciplina no conformarse con estudiar lo que suena, si no profundizar también en la relaciones que existen entre el hombre, su contexto y su música” (Aretz, 1991:16).

Un recurso metodológico que la etnomusicología proporciona, es la clasificación organológica, la cual permite el abordaje de cualquier hecho musical para poder catalogar adecuadamente los instrumentos musicales utilizados, en un contexto determinado ; para ello se tienen en cuenta los aportes y específicamente el sistema de clasificación de Sachs-Hornbostel, del año 1914 y que se renueva de acuerdo a los avances tecnológicos.

Pero también es cierto que en algunos casos hay tendencia a confundir tanto términos como el radio de acción de etnomusicólogos y musicólogos , al respecto el teórico e investigador musical Max Jardow Pedersen, sobre el campo de acción etnomusicológico, considera que : “es generalmente la música popular tradicional, pero también podría interesarse por los mismo temas que el musicólogo; sin embargo, como punto de salida toma la música viva, convive con los músicos en su ambiente social en el cual se toca y compone la música, haciendo “ el trabajo de campo” siendo más bien este último concepto lo que lo distingue del musicólogo” (Pedersen, 2003:5).

Agregaríamos que además del trabajo de campo, hay la necesidad de comprender dinámicas históricas, saber transcribir la música, usar la grafía y sobre todo interpretar el hecho musical contextualmente, para luego textualizar y por ende socializar a las comunidades, su aportes.

Para efectos de esta investigación, algunos elementos que nos parecen relevantes, son tomados de postulados teóricos de Isabel Artez (1991) y de Max Jardow Pedersen, este último considera que: “uno de los méritos de la etnomusicología -relacionado con la comunicación musical de significados- es dejar por sentado que la música es mucho más que una producción de sonidos y que constituye una expresión de relaciones sociales culturales y espirituales con relaciona al ambiente en el cual se representa” (Pedersen, 2003:79).

En cuanto a la transcripción musical -es importante recalcar- sobre las diversas músicas de tradición puramente oral, (Fernández 2007), común en todos los países americanos. El problema de la representación musical -en este caso- consiste, entonces, en transformarla en otro tipo de representación que pueda resultar más objetiva en función de un mejor acercamiento científico, además el hecho de registrar con la grafía musical, melodías, toques, golpes del tambor o tañido de maracas, brinda mayor posibilidades de preservación en el tiempo, como alternativa válida respecto a la tradición oral (Bermejo, 2012).

A favor de esa práctica se encuentran la mayoría de etnomusicólogos, tales como Gilbert Rouget, para el cual: “En etnomusicología al margen de la escucha y de la observación directa son necesarias fuentes primarias de información a través de la grabación sincrónica del sonido y de la imagen” (Rouget, 1981:2). De igual forma, en este aparte, convine citar al antropólogo argentino Carlos Reynoso, quien asegura que: “la teoría debe proporcionar las herramientas para resolver el problema”. (Reynoso, 2009).

1.7. ANTECEDENTES

Comenzaremos a hacer referencia al estado arte, sobre las obras, investigaciones, artículos, y trabajos relativos a la celebración del Corpus Christi, que han antecedido este trabajo y le sirvieron de referente:

- En el 2002, en la Universidad de Castilla la Mancha, se publica un texto compilado por Gerardo Fernández Juárez, Fernando Martínez Gil, titulado: *“La Fiesta del Corpus”*, en los contenidos de sus 16 capítulos, se privilegian formas de celebrar el Corpus Christi en ciudades de España, e incluyen dos artículos de la América del Sur: México y el Cusco, en Perú. En uno de los artículos de la autoría de Fernando Martínez Gil, titulado *“Los Sonidos de la Fiesta: Música y ceremonial en el Corpus Christi”*, se describen algunos apartes musicales, se referencia en forma genérica aspectos como las melodías usadas dentro de la iglesia, durante la misa, pero no aportan grafía ni descripción profunda, ni mucho menos análisis musical.

- En el libro: *“Toledo Entoldado: Corpus Christie”*, de la autoría de Ricardo Martín García (2011), editado por Cuarto centenario ediciones. El autor explica las características de la celebración del Corpus de Toledo, y destaca el trabajo de muchas personas que decoran las calles, balcones, fachadas y ventanas y sobre todo el uso de toldos para el recorrido procesional, pero no aporta estudio sobre la música, sólo se hace una somera descripción del hecho musical, pero no se encuentra en él, grafía ni análisis musical.

- En el 2009 se publicó el texto *“Demonio, Religión y Sociedad entre América y España”*, compilado por Fermín del Pino Díaz y editado en Madrid, por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Allí aparece un artículo denominado: *“Mascaras y Representaciones del Diablo en las Fiestas del Corpus Christi. Un estudio de Antropología comparada entre España y América”*, de la autoría de la Dra. Nelly García Gavidia, el cual nos permitió conocer el trabajo de campo, los ritos y diversos momentos de la celebración, como también el papel de las cofradías en la localidad de Camuñas- de la provincia de Toledo, en la comunidad de Castilla-La Mancha- España.

- *La Festividad del Corpus Christi en el Cusco*, de Luis A. Huayhuaca. (1988) Publicada en Cusco Perú, hace una descripción de las características

de esa festividad, se destaca que en la procesión, se cargan múltiples figuras de santos, lo que no ocurre en Colombia ni Venezuela, tampoco aporta datos profundos sobre la musicalización, solo frases cortas sobre esa importante actividad.

- El libro *“Compadres y Priostes: La fiesta andina como espacio de memoria y resistencia cultural”*, de Luis Fernando Botero (Compilador) del año 2011, Quito-Ecuador, hace énfasis en que a la llegada de los españoles a tierras americanas – incluidos los sacerdotes- se percataron que una fiesta indígena, en honor al Sol, se llevaba a cabo en las mismas fechas que la fiesta de Corpus Christi y vieron la oportunidad de incluir a los danzantes indígenas como parte importante en la celebración religiosa. En su capítulo 6 denominado “Danzantes indígenas en la fiesta del Corpus Christi” y en el capítulo 7 denominado “El Corpus Christi en Salasaca”, este último de la autoría de Carmen Sarsoza Tobar y Lida León Cisneros, en donde se describen los apartes de la fiesta. No posee descripción sobre los bailes, ni planimetría, como tampoco grafías musicales.

- En el libro: *“Danzas Folklóricas de la Villa de los Santos”*, de la autoría de Julio Arosemena Moreno (1994), editado por el Instituto Nacional de Cultura de Panamá; el autor hace una detallada descripción de las danzas típicas de la ciudad de la Villa de los Santos- provincia de Los Santos- Panamá. Le dedica amplio despliegue informativo a las danzas de Corpus Christi; aunque le faltaría sustento desde la teoría antropológica, entre los aportes se destaca que el texto posee grafía musical, para cada una de las danzas del Corpus Christi, así como la planimetría detallada de los bailes en cada una de ellas.

- *Los Idiomas de la Reetnización*, de Patrick Morales, publicado en el año 2012, por la Universidad Nacional de Colombia, en sus páginas se describe la celebración de Atánquez, a nivel histórico y en tiempos actuales. Contiene detalladas referencias para entender cómo los atanqueros, asumieron el proceso de reetnización, y el papel primordial que tuvo el

Corpus Christi, respecto a ese direccionamiento. De este texto se obtienen los mapas, del recorrido de la procesión y los danzantes, en los diversos momentos de la celebración. En lo musical sólo describe acciones en forma genérica, pero no tiene referentes etnomusicológicos, ni grafía musical.

- El artículo *Corpus Christi en Yucatán: pasado y presente* (1993). de la autoría de Francisco Fernández Repetto, Edward Montañez y Genny Negroe, publicado en el número 187, de la Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán- México. En su contenido se describe las características de celebración en la población maya de Hunucmá- Yucatán, en donde uno de los ritos de salida lo constituye la quema de la boxita, representada por una muñeca de color negro, la cual es quemada, para despedir la fiesta. Como aspectos importantes, destacamos que al realizar una Pasantía en esa universidad mexicana, pudimos compartir información, con el primero de esos autores, además pudimos contactar a los organizadores de la celebración en Hunucmá, por lo que se organizó una conferencia, para compartir conocimientos sobre las particularidades de las fiestas, tanto en Suramérica, como en México.

- El Trabajo de Grado de la Universidad Central de Venezuela. *“Muchos Diablos: cuatro visiones: un estudio múltiple a la celebración de Corpus Christi, Diablos danzantes de San Francisco de Yare”* de la autoría de Fernando Gómez, año en sus capítulos, hace mucho énfasis a la ambigüedad de los danzantes, pero musicalmente solo menciona en cortas frases el hecho musical.

En cuanto las fuentes virtuales, en Internet, existen miles de conexiones(links) que nos remite a la palabra *Corpus Christi*, muchas describen características de la fiesta, en ciudades o poblaciones. Un ejemplo de esta fuente virtual, lo constituye la Tesis “Recuperación de la Memoria Histórica de los Kankuamo” tesis laureada del programa de Maestría en Ciencias Humanas, de la Universidad Nacional de Colombia. Autores: Adriana Pumarejo- Patrick Morales (2003) en: www.bdigital.unal.edu.co.

Contiene diversos relatos, mitos, leyendas, así como el recorrido que los autores hacen, en su trasegar etnográfico, por la población.

- Hay pocos artículos en revistas indexadas (ver webgrafía), entre ellos se referencian a continuación: El artículo “Tarasca, Gigantes, Diablillos y música en la celebración del *Corpus Christie* de la provincia española de Venezuela”, de la autoría de Montserrat Capelán Fernández, presentado en el Congreso Internacional 1810-2010: 200 años de Iberoamérica en Santiago de Compostela 2010. No aporta información musical, solo menciona la actividad como acompañante de la programación, pero no describe las particularidades, de dicha celebración.

- El artículo “*El Danzante, ícono cultural de la fiesta de las octavas de Corpus Christi de Pujilí*”- Ecuador, de la autoría de Sylvia Herrera D y Elena Monge. Estudio sobre la participación del Danzante dentro de las fiestas del Corpus Christi. Revista Kalpana Num. 8; está relacionado con el personaje más relevante de la fiesta del Corpus Christi de la ciudad de Pujilí: el Danzante-, que forma parte de los desfiles que se organizan para la ocasión. Aporta una visión global, destacando sobre el rol que cumplen las danzas y sus danzantes danzante en la celebración. En lo musical y coreográfico, solo describe muy generalizadamente las características del baile e indumentaria.

- Un folleto denominado “*Corpus Christi la Villa de los Santos*” editado por la Asociación Rescate de Danzas Miguel Leguizamo, de Panamá (2014), en la cual se describe en forma de resumen los componentes y particularidades de la fiesta en la Villa de los Santos. Aunque no posee gráfica musical, permite obtener una visión generalizada sobre el calendario y cronograma litúrgico junto al papel de las 9 danzas, que interactúan en la celebración, que permitió contrastar su dinámica cultural con la de otras celebraciones en Venezuela, Colombia, México, Ecuador y Perú, visitadas por el autor de la investigación.

- Blogs: Se encuentra información general de la población y se hace alusión a algunos aspectos del Corpus, entre ellos tenemos:
 - *atanqueztierrahermosa.blogspot.com,*
 - *giomarluciaguerrabonilla.wordpress.com,*
 - Sitios web:, *atanquez.com*

www.bdigital.ula.ve

CAPITULO 2: METODO Y METODOLOGIAS

“No construimos verdades, construimos conocimientos”- Doctora Yanet Segovia, Seminario Principios Etnográfico- ULA Julio 3 ,2009.

La presente investigación es entendida fundamentalmente como una construcción social del conocimiento entre los investigadores y los investigados, por esa razón el método que permitió obtener la información lo constituye la etnografía, estableciendo una interrelación entre: el investigador, los especialistas del culto – capitanes, Mamas, músicos, danzantes-, y los habitantes de Atánquez.

La investigación es también interpretativa, porque partiendo de niveles perceptivos, busca la aprehensión y descripción de componentes musicales y dancísticos presentes en el culto al santísimo.

Seguidamente, el método y técnicas para el análisis, utilizados para esta investigación:

2.1. EL MÉTODO

El primer nivel de aproximación a nuestro sujeto/objeto de investigación es el etnográfico. La *Etnografía*, a partir de la descripción de la comunidad, los actores culturales, sus prácticas y actividades, antes, durante y después de la celebración y los procesos artísticos imbuidos en ella, específicamente para estudiar la connotación que tiene la Etnomúsica y el ritual del baile en la celebración del Corpus Christi. Esta etapa, reconocida como particularidad metodológica y central de la Antropología, es el punto de partida, en gran medida porque los estudios etnográficos constituyen la primera etapa de la investigación; suministran a la antropología la materia prima para la elaboración de sus conceptos y posterior análisis, (Escalante 1981).

Respecto a la importancia y relevancia de la etnografía, García Gavidia, (2008) considera que:” la etnografía ha adquirido una relevancia que antes no tenía”. En el mismo artículo, esta insigne científica social considera que: “La etnografía no sólo es una de las disciplinas de la antropología, sino que además es su instrumento de método”. En el mismo sentido y recalcando la importancia de la etnografía, en un aparte de un material de estudio, impartido por la Dra. Nelly Gracia Gavidia, en el programa de Maestría en Antropología de la Universidad del Zulia, ella considera que:

“La etnografía, comienza con la observación sobre el campo, luego se hace la descripción y análisis de los grupos humanos (pequeños que puedan ser totalmente aprehendidos), según técnicas metodológicas generalmente no estadísticas (pero tampoco las excluye) cuyo propósito es la reconstitución de diversos aspectos - o de alguno de ellos (económico, tecnológico, demográfico, jurídico, religiosos, de salud/enfermedad, la familia, la apropiación del espacio, la educación, lo alimentario, los intercambios materiales y simbólicos, etc.) – de la vida humana en grupo” (2008:75)

En la actualidad se acepta que es la etnografía, el primer nivel de la investigación antropológica, y por el hecho de comprender el trabajo de campo, se ha constituido en el mejor medio de acceso para la obtención de la información. Al respecto, Miguel Martínez considera que: “el objetivo inmediato de un estudio etnográfico es crear una imagen realista y fiel del grupo estudiado, pero su intención y mira más lejana es contribuir a la comprensión de sectores o grupos poblacionales más amplios que tienen características similares” (Martínez; 2007: 182).

El trabajo de campo en la etnografía, constituye un corpus técnico, secuenciado que implica observar, describir e interpretar, a fin de comprender fenómenos sociales y culturales. Desde la Etnomusicología, el método etnográfico, proporciona los elementos que permiten grabar *in situ*, material audiovisual, especialmente el relativo a tonadas musicales vocales, golpes de tambor, tañido de flauta y toque de maracas, presentes en la celebración.

2.2. ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS

Fundamentalmente se utilizaron las estrategias: observación participante, la entrevista, la descripción y las técnicas de registro:

2.2.1. Observación Participante

Se utilizó en primera instancia, como técnica interactiva que requirió la implicación del autor como investigador en los acontecimientos, eventos o fenómenos. La observación, se da en la etnografía – por ende en la etnología y la antropología – porque no hay un individuo humano que esté separado o fuera de la historia, en la cual se insertó desde el mismo momento de su nacimiento. Esto quiere decir que tiene un contexto y una corriente de pensamiento, una cultura, unas tradiciones, una lengua; aún más tiene un repertorio de símbolos o como dice Martínez, “vive inmerso en un universo simbólico: nada puede experimentar o discernir que no sea por intermedio de formas lingüísticas, símbolos científicos, obras de arte, símbolos míticos, ritos religiosos”. (Martínez, 1997:46).

Esta situación obliga a nuestro intelecto a ser selectivo cuando observa y todo sujeto sólo observa lo que es significativo para él. El observador no solo afecta al fenómeno que estudia sino que en parte también lo crea en su pensamiento. La observación es el registro sistemático y confiable de los comportamientos y/o conductas manifiestas. La observación – es en nuestro caso– la técnica fundamental. El ojo del etnólogo debe ser especializado y en este acto y práctica de observar nos implicamos como totalidad. La observación es básica cuando los objetivos que nos hemos propuesto son determinar, describir y analizar.

De igual manera, es básico cuando la técnica de análisis es el análisis de contenido. Y cuando observamos nuestro intelecto es selectivo y pone de manifiesto la formación previa, las expectativas teóricas adquiridas, los valores, las actitudes, las creencias, las necesidades, los intereses, los

miedos y los ideales. De allí que tengamos la tendencia a ver lo que queremos ver o lo que nos han sugerido que veamos. Lo que es observable depende de la formación previa, de las expectativas teóricas y del instrumental teórico particular para la observación del caso, y de la comprensión del observador. (García Gavidia, 2005). Toda observación exige:

a) Una teoría. “No existen hechos objetivos inviolables o no interpretables, toda observación por muy científica que sea, está cargada de teoría (Martínez, 1997:47).

b) Toda observación es una cognición debido a que se encuentra ordenada y estructurada; esto se lo aporta la teoría que es la que permite su planificación, la toma de decisiones sobre lo que debo observar, el cómo, el cuándo, el donde y en qué condiciones; de igual manera, orienta el trabajo para saber cómo manejar y cómo controlar la observación y finalmente como interpretar los hechos.

c) Toda observación exige un interés; no hay conocimiento sin interés. La realidad sólo la conocemos cuando la observamos, tal como lo señala Heisenberg (1958:52)- Citado por García-Gavidia; la observación tiene un rol decisivo en el evento y la realidad varía, dependiendo de si la observamos o no. Sólo conocemos la realidad cuando la observamos, ya que es imposible describir lo que sucede entre una observación y otra. La decisión consciente sobre la manera cómo observar los hechos (la teoría) determinará, hasta cierto punto, la percepción de los hechos; así por ejemplo si en el estudio que hago tengo un informante que es maestro y al mismo tiempo vecino sus respuesta dependerán si lo considero vecino o si lo considero maestro. (García Gavidia, 2005).

2.2.2. Descripción

Sin olvidar una de las máximas, reiterada en las sesiones tutoriales recibidas por el autor de la tesis, en el sentido que “Una buena descripción

puede conducir a una buena etnografía; más una buena descripción no es suficiente para hacer una buena etnografía”.² (García Gavidia; 2012). Iniciamos este aparte, con la definición aportada por un diccionario; allí describir significa: "*Delinear, dibujar, figurar una cosa, representándola de modo que dé cabal idea de ella. 2. Representar a personas o cosas por medio del lenguaje, refiriendo o explicando sus distintas partes, cualidades o circunstancias. [...]*" (Diccionario de la Lengua Española, 1992:498).

Entonces, la descripción es la representación de una realidad y a la vez es la premisa orientadora de la Antropología. Tal como afirmo sobre la descripción etnográfica, Poblete (2014): "...ella representa es una construcción de la experiencia de un observador que habla desde una comunidad y tradición específicas".

El corpus del trabajo antropológico, junto a sus etapas secuenciales, orientados por la significación, nos indican la necesidad de realizar descripciones, lo más cerca a la realidad posible; siendo su función principal la representación; a través de la narración y el relato etnográfico, que luego de analizados transcribimos a un texto. En ese sentido, "la eficacia del trabajo de campo está no en el hecho de ser una investigación consciente y activa sino en que es un aprendizaje espontáneo, y es por esto que hay tanta dificultad para encerrarlo en un texto" (García-Gavidia, 2008:86).

Así las cosas consideramos que una descripción valedera debe ser antes que nada viable, y debería poseer un sentido dentro de las comunidades: científico-académica y en paralelo con los habitantes del contexto en donde se realizó, sean estos participantes directos o no de la investigación.

² Asesoría de tesis: Junio de 2012- Universidad del Zulia, Maracaibo.

2.3. TECNICAS DE REGISTRO

Primeramente durante la realización de los trabajos de campo, se utilizó un cuaderno de notas de campo, en el que se resumían hechos, particularidades, datos importantes en ensayos de las danzas, entrevistas a miembros de las mismas, músicos y demás actores culturales inmersos en la celebración. Una vez finalizada la jornada- preferiblemente en horas nocturnas- y con la finalidad de hacer un registro secuenciado de lo que se observaba se utilizó un diario. Sobre éste Pedersen (2003) considera que un diario también sirve, para mostrar un margen más humana de los que investigan con la etnomusicología, y además es útil al reconstruir eventos, detalles musicales, que usualmente se olvidan.

También se utilizaron técnicas de grabación en video – de cintas y en formato digital- y audio- con grabadora de casetes y en formato digital- con el fin de recopilar golpes, toque de instrumentos musicales, así como sus técnicas de interpretación, como también registros narrativos(entrevistas escritas) con miembros de las jerarquías de cada Danza, acerca de la práctica del baile, momentos y diversos aspectos del culto al Santísimo, que permiten realizar una descripción detallada de la información.

2.3.1. Entrevista

Al momento de investigar en un medio social y cultural esta técnica de aplicación contextual referida a la tradición antropológica, se le considera como un gran instrumento que permite complementar los datos recogidos a través de la observación. Durante el trabajo en el campo , al emplear la entrevista, propendemos por dar cuenta exhaustiva y rigurosamente del pensar del otro, ya que es más fácil mediante la aplicación de entrevistas comprender esas formas de expresión del otro.

Para que ello sea posible se necesita construir un contexto de confianza con el entrevistado, situación que permite establecer un dialogo sobre

temáticas generales y relevantes para el estudio. Este dialogo adquiere la condición de una “conversación informal” sin embargo, en el contexto de los argumentos metodológicos la entrevista opera de forma instrumental.

Sobre la importancia de la entrevista en etnografía, Rossana Guber considera que: “este tipo de entrevista cabe plenamente en el marco interpretativo de la observación participante, pues su valor no reside en su carácter referencial –informar sobre cómo son las cosas– sino preformativo. La entrevista es una situación cara-a-cara donde se encuentran distintas reflexividades pero, también, donde se produce una nueva reflexividad. Entonces la entrevista es una relación social a través de la cual se obtienen enunciados y verbalizaciones en una instancia de observación directa y de participación “(Guber; 2001:80). En la perspectiva de esta antropóloga contemporánea, la entrevista se constituye en una serie de intercambios discursivos entre alguien que interroga y alguien que responde, mientras que los temas abordados en estos encuentros suelen definirse como referidos no a la entrevista, sino a hechos externos a ella.

A nuestro modo de ver las cosas, los enunciados y verbalizaciones atrás referenciados implican, desde la praxis de la entrevista, la imbricación en un proceso comunicativo de doble vía, primeramente la escucha hacia el otro (el entrevistado) y también de tratar de comprender cómo el otro escucha la pregunta que le hacemos. La calidad de la tarea de indagación depende en gran parte del desarrollo de estas competencias para obtener información valedera, en aras de nuestros propósitos previamente concebidos. Aspectos que revalidan lo heteroglósico de la investigación, que permite a muchas voces pronunciarse a través del texto.

2.3.2. Grafía y Transcripción Musical

La grafía musical la podríamos entender como un conjunto de signos, y convenciones que sirven para realizar la expresión gráfica de los sonidos.

Esta temática está referida al uso del lenguaje musical para fines escriturales.

Respecto a la transcripción en la música, para efectos ilustrativos, se utiliza la definición que da el etnomusicólogo Pedersen: “Transcribir a los efectos de la etnomusicología quiere decir que el etnomusicólogo durante las audiciones de sus grabaciones escribe la música en pautas”, y seguidamente el autor afirma, que “Es importante subrayar que la transcripción etnomusicológica, tiene el objetivo de estudiar los detalles que especialmente tienen el interés propio” (Pedersen, 2003: 63).

Es innegable el hecho que en la actualidad la transcripción musical se ha facilitado, por la existencia de los equipos tecnológicos que permiten grabar los sonidos, no así en tiempos pretéritos, cuando se realizaba la transcripción en el mismo sitio y al mismo momento cuando se producía, ello implica una relación temporal diversa. Esa relación en nuestro trabajo de transcripción se hizo, en un pequeño gabinete, consistente en un computador personal, con puerto USB, para conectar la grabadora digital, flauta dulces, piano electrónico, todos ellos, permitieron analizar a posteriori, la música recabada in situ.

2.4. ETNOLOGÍA

Como segunda instancia se realiza una *Etnología* del hecho cultural, el análisis y significado del material etnográficamente recabado; realizando comparaciones y hechos particulares de los participantes de la celebración con las que poseen otros grupos étnicos. La etnología como disciplina es definida en el portal Ciencia & Tecnología (2008) como “...el estudio comparativo de los comportamientos culturales de diversas sociedades a partir de los datos obtenidos previamente a través de la labor etnográfica de documentación y descripción cultural de cada una de ellas. Es una disciplina analítica y comparativa.”

En relación a esta etapa, debido a que en cada comunidad existen una serie de sistemas culturales, símbolos, significados y preceptos míticos, los mismos se pueden estudiar, haciendo inmersión a través de la observación participante, en sus celebraciones; las que conforman sistemas y subsistemas culturales, los que pueden ser analizados, tal como lo plantea la Antropología Cultural de la Escuela Norteamericana. Sobre esos sistemas, Clifford Geertz, afirma que: “Aunque los sistemas son la verdadera sustancia de la Antropología Cultural, interesada básicamente en intentar determinar el significado de los que están haciendo ese o aquel pueblo, este proceso es inherente a ella” (Geertz,1994:2).

En esta investigación, se aspira lograr amalgamar en una primera instancia la experiencia de campo, el estudio comparado relacionado con la celebración, así como los procesos transculturales que le han –y le siguen– impactando Y en un segundo momento: lograr un nivel de abstracción que propicie el análisis, que incluyen las categorizaciones, transcripciones musicales, rítmicas y organológicas, posteriormente éstas, permiten la generación de la teoría en sí, que a su vez busque retroalimentar esa generación de conocimiento antropológico, buscando que el mismo sea explícito, que conforme un todo coherente, visible, entendible, pero que a la vez favorezca la aparición en el lector de nuevas interrogantes.

2.5. MÉTODOS DE ANÁLISIS

Constituyéndose el análisis interpretativo en una maximización de las partes más relevante de la presente investigación; su finalidad consiste en “proporcionar conocimientos, nuevas intelecciones, una representación de los “hechos” y una guía práctica para la acción. Es una herramienta” (Krippendorff. 1990:28).

En la investigación se utilizaron además de las fuentes documentales (antropológicas y etnomusicológicas) , diferentes perspectivas teóricas como

por ejemplo, Mauss, Caillé, Turner, Krotz, Geertz, Dumezil, Bajtin, Hall, Araujo, Merrian, Stumpf, Rouget, Reynoso, Celibidache. De quien nos hemos alimentado para hacer esta lectura.

En el aspecto musical, el autor realiza un análisis, con base a la experticia adquirida en su formación musical de pregrado. Respecto al análisis musical el investigador musical y comunicador social de la ciudad de Cuenca- España, Luis Ángel de Benito, define análisis musical así: “Desde una perspectiva general, entendemos por “análisis musical” la disciplina técnica que forma parte del estudio de la música y que toma como punto de partida la música en sí misma, esto es , sus elementos constitutivos, para llegar a la verdadera “comprensión de la obra musical”, desde un punto de vista histórico, estético, sociológico, etc. “ (De Benito, 2004:25).

Sobre la misma temática; Enrique Blanco - en su portal de internet <http://enriqueblanco.net>- considera que: “En el caso de la música, el tipo de análisis que nos interesa es solamente el que nos pueda aportar una mayor comprensión de los puntos de apoyo y de la intención y significado de cada fragmento de la obra. Cualquier dato que no sirva a este cometido debe rechazarse por inutilizable”. Entendiendo, que los limites para utilizar tipos de análisis, están directamente relacionados con el interés de esta investigación que es analizar, a partir de técnicas etnomusicológicas, las melodías y toques de instrumentos musicales utilizados en la práctica ritual sonoro-bailable, durante la celebración del Corpus Christi Kankuamo, en la misma utilizaremos la propuesta de Benito, para realizar los análisis señalados.

Así las cosas, y siguiendo a Blanco; dentro del análisis musical, existen distintos tipos, tales como: melódico, armónico, rítmico, contrapuntístico, de la instrumentación, de la dinámica, histórico, del grado de tensión, inclusive otros menos comunes tales como: el análisis fractal y el análisis de proporción.³

³ El **Análisis Fractal**: Tiene en cuenta los sucesos que se producen a pequeña escala y considera que determinan los que se producen en los niveles superiores; mientras que el

Partiendo de la premisas que no todos los anteriores tipos de análisis son importantes, y que solo deberíamos utilizar los que sean realmente significativos en concordancia con la delimitación y los objetivos que nos proponemos. En ese sentido, en la presente investigación nos circunscribimos a 3 tipos de análisis musicales:

- Análisis melódico, que incluye la forma musical.
- Análisis rítmico.
- Análisis de la instrumentación.

En relación al análisis de la forma musical, la misma es definida por el Diccionario Enciclopédico de la Música, como:

“Los esquemas que tienen validez general y permiten clasificar las composiciones musicales. No son vinculantes y con la evolución del arte musical se han hecho cada vez más libres. La estructura es sinónimo de forma musical. Según el modo en que se suceden los periodos, las formas se clasifican en:

- Forma monopartita A-A-A (periodos todos iguales, como una canción que en las distintas estrofas repite la misma melodía.)
- Forma variación A-A'AA' (periodos sustancialmente iguales, pero presentados de distinta forma)
- Forma bipartita A-B (con dos periodos radicalmente distintos)
- Forma pluripartita A-B-C (cada periodo es distinto)” (ps. 444-

445).

Como complemento, nos parecieron importantes los planteamientos de Lawrence Ferrara, para hacer el análisis musical. A él lo hemos conocido a través de la obra de Nagore (2004). Ferrara hace una interesante propuesta sobre la cual María Nagore, escribió:

“Lawrence Ferrara, por su parte, va más allá elaborando un programa de análisis ecléctico, en el que utiliza los métodos que él denomina *fenomenológicos* (que describen el sonido en-el-tiempo), *convencionales* (que describen la forma musical o sintaxis) y *hermenéutica* (que describen los significados referenciales). Su finalidad es “comprender mejor la interacción

Análisis de proporción: se estudia la alternancia de pasajes tensivos y distensivos en una obra musical.

dinámica entre los variados niveles de significación musical y proponer un sistema a través del cual se puedan explicar sistemáticamente esos niveles individualmente y en su interacción con cada uno de los otros” (Ferrara. 1991- citado por Nagore 2004)

Es importante reseñar que en cada una de esas aproximaciones analíticas, incluidas en los tipos de análisis melódico, rítmico y de la instrumentación aquí utilizados, se coloca el acento en una aparente dimensión aislada de su significación musical. Dimensión que se torna unívoca, desde el punto de vista de los resultados esperados.

www.bdigital.ula.ve

SEGUNDA PARTE

CAPITULO 3: ETNOHISTORIA Y ACTUALIDAD DE LOS KANKUAMO

“Al investigado se le debería llamar colaborador más no informante” Doctor Omar González Nájuez, Seminario Etnolingüística- ULA, Abril 15, 2010

3.1. EL CONTEXTO LA SIERRA NEVADA DE SANTA MARTA

La Sierra Nevada de Santa Marta se ubica al norte de Colombia, entre los Departamentos de Magdalena, La Guajira y Cesar, de este último, Valledupar es su capital, a la que también se conoce como “Ciudad de los Santos Reyes” y la “capital mundial del Vallenato”, ya que allí se realiza el muy conocido “Festival de la Leyenda Vallenata”; con ese género musical que ha traspasado fronteras.



Figuras 2-3: Colombia en Suramérica- la Sierra nevada de Santa Marta, ubicación geográfica.

Fuentes: <http://tectoclub12.wikispaces.com/> y <http://www.banrepcultural.org/museo-del-oro>

Este majestuoso macizo, con sus cúspides nevadas, es la montaña costera más alta del mundo y posee las dos mayores montañas de Colombia, alberga el Parque Arqueológico Teyuna (Ciudad Perdida), cuna de los Tayrona, considerada la más monumental civilización indígena del país, destacándose allí, uno de sus principales poblados, descubierto en 1976, por diversas excavaciones arqueológicas, llamado Buritaca 200 o “ciudad perdida”.

A pesar de la oleada de colonos, que se instalaran en sus regiones, la Sierra Nevada, fue declarada por la UNESCO como reserva de la Biosfera y Patrimonio de la Humanidad en el año de 1979. Sobre estas tierras imponentes, también hay que decir, ha sido motivo de inspiración de cantores, poetas y compositores. Allí, en sus casi 17.000 kms², existe un nicho ecológico que posee todos los pisos térmicos y tan solo a 42 kilómetros del mar Caribe, se yerguen los picos Colón y Bolívar, este último a 5775 msnm, con nieves perpetuas, que son consideradas por indígenas “El centro o corazón del mundo” y representadas con el uso de un tipo de gorro particular llamado por los Arhuacos: “*Tutosoma*”(ver Anexo, Foto No 1).

Esta sierra, sirve de fuente a 36 ríos, entre los cuales mencionamos el Ranchería, el río Fundación, el Ariguaní, el río Frio, el San Sebastián, el Guatapurí, Río Cesar y muchos más, algunos desembocan en el mar Caribe y otros en un cuerpo de agua llamado la Ciénaga Grande. Posee una biodiversidad de ecosistemas, que brindan refugio a varias especies de aves, de felinos, como el jaguar, mamíferos como el oso de anteojos, etc. También hay variedad en su flora; las diferencias climáticas ofrecen condiciones que posibilitan a los habitantes de estas tierras poder disfrutar de una multiplicidad de alimentos. Así como la existencia de diversos pisos térmicos permiten la crianza de ganado y especies menores. Estas particularidades han permitido en un pasado reciente el constante movimiento de familias indígenas, que de acuerdo a las cosechas en variadas altitudes, optan por

migrar, de acuerdo a los tiempos de siembra –cosecha, con sus enseres, animales y pertenencias, estableciendo una actividad que particularmente llamaríamos: trashumancia climática

Sobre esos territorios Álvarez (2007) señala: “La sierra es considerada como un cuerpo humano, en donde los picos nevados representan la cabeza, las lagunas de los páramos el corazón; los ríos y las quebradas las venas; las capas de tierra los músculos y los pajonales el cabello. Con esta base toda la geografía de la sierra es un espacio sagrado” (Blogspot, culturas de Colombia).

A nivel humano, en la actualidad, viven allí alrededor de sesenta mil indígenas de las etnias *Kogui*, *Arhuaco*, *Wiwa* y *Kankuamo*, o como ellos se autodenominan los "hermanos mayores", término que ya fue referenciado en páginas anteriores. En la actualidad estos pueblos amerindios, comparten espacio con criollos con algunos extranjeros y con colombianos llegados principalmente del interior del país. Ello genera tipos de relaciones disímiles, que varían, entre la desconfianza, la tolerancia y compañerismo, las cuales tienen en el desconocimiento de valores culturales del otro, un común denominador. Importante: el término criollo, se utiliza en función a la definición aportada por Gracia Gavidia (2003).

A nivel arqueológico, se evidencia una relación de los antepasados de estos pueblos, con la fauna de esa región (Reichel-Dolmatoff ,1951); ejemplo de ello son el jaguar junto a la culebra, el sapo y la rana. En otros espacios de la América del Sur, se da la misma situación, como ejemplo, lo señalado por Clarac en referencia sobre el baile, cuando afirma que: “se nota especialmente en las imitaciones que hacen los danzantes, de la forma de caminar y gritar de los animales, especialmente de la culebra” (Clarac, 1985:58). Refiriéndose a prácticas culturales andinas; en los cuales tienen lugar de privilegio estos animales en leyendas y relatos míticos. Sobre este tema, la Dra. Clarac, profundiza además con base a estudios de Wagner, sobre posibles relaciones interétnicas entre los indígenas andinos

venezolanos y los Taironas serranos de Colombia. Entre ellos, los anteriores animales, poseen un sitio destacado tanto en los motivos cerámicos y arte rupestre (Legast, 1980).

Es importante destacar que desde los tiempos de la conquista, colonia y en la república, esa región serrana ha sido visitada por diversidad de cronistas, investigadores como entomólogos, etnólogos, geógrafos, naturalistas, etc., para efectos de esta investigación, junto a *Gerardo Reichel-Dolmatoff*, se destaca a otro gran investigador *Konrad Theodor Preuss*, quien realizó trabajo etnográfico en esa región; ambos dejaron huellas porque en múltiples aspectos fueron pioneros, en la actualidad sus planteamientos y publicaciones, son de obligatoria consulta. Gerardo Reichel Dolmatoff, investigador señala con respecto al baile y las máscaras entre los Koguis, que:

“Aunque tradicionalmente debería existir para cada Madre, Padre o Dueño un baile y una máscara correspondiente, ellas están actualmente limitadas ya a algunas pocas. Las principales son la máscara de *Heisei*, la del Aguacero que es la misma como la del Sapo o de la luna y que representa a *SákaMankulú*, luego la de *Surlí* que es el “Hijo de la Madre”, la del Sol o del Este” *Heisei*, representa a la Muerte, *Mánkulu*, se relaciona con el sapo o el dueño de la enfermedad y *Surlí* con el Sol (Reichel-Dolmatoff, 1985:134)

Por lo observado en la experiencia de campo, es posible correlacionar lo señalado con el autor y el marco de la celebración del *Corpus Christi Kankuamo*, específicamente en la Danza del Diablo, debido al hecho que sus danzantes portan una máscara del Diablo y a través del baile rinden culto al “Santísimo”. Estos se sitúan en medio de las otras dos Danzas; las *Kukambas* y la de Negros y Negritas, al respecto el autor de la presente investigación destaca que aun siendo las 9:00 p.m. o las 11:00 p.m. Todavía hay danzantes bailando, incluso algunos pequeños grupos amanecen hasta el otro día, por ende es de notar el gran esfuerzo físico que hacen los danzantes, ya que inician su trasegar a la madrugada y bailan todo el día y parte de la noche. (Bermejo, 2012).

Estos danzantes bailan en honor al “Santísimo”, los Diablos son los únicos en usar una parafernalia vistosa (ver capítulo 4) entre la que se destaca el uso de una máscara, elemento que, se reitera, podría establecer alguna conexión contextual, con las máscaras usadas por los *Koguis*.

En cuanto a los estudios de Konrad Theodor Preuss, quien en tiempos de la primera guerra mundial, convivió con los *Koguis*, y al que podría considerarse el precursor de los estudios etnográficos en esa montañosa región, describe rituales que se realizan a lo largo de un ciclo anual; en ese marco de celebraciones, destaca que es deber de los danzantes-algunos de ellos portadores de máscaras-establecer contacto con los seres y poderes sobrenaturales, para de esa forma, invocar lluvia o asegurar la estación seca. Como contraparte se ofrecen a los ancestros míticos y a los difuntos ofrendas, denominadas "pagamento", es decir, pago. Práctica cultural muy arraigada entre las poblaciones indígenas serranas; que ha pervivido hasta la actualidad (Preuss, 1993).

Según Reiche-Dolmatoff y Preuss, lo primordial en este contexto es que el individuo que usa la máscara, conozca los pasos del baile y las palabras del canto, las cuales están en una lengua ritual llamada “teyuan”. Estas ceremonias coinciden con los equinoccios y los solsticios y aun hoy en día muy secretamente, alejadas de los ojos de turistas, se realizan detrás de las cuchillas de los páramos, en ese macizo montañoso. Para esos grupos humanos, amerindios, asentados en la Sierra Nevada de Santa Martas, son muy importante las actividades relacionadas con ritos y celebraciones, durante las cuales, se baila, se canta, se participa de ceremonias, etc., todo como parte primordial de su modo de vida y cosmovisión particular.

A partir de nuestros propios análisis y reflexiones sobre el trabajo de campo realizado en estas serranas tierras, podríamos considerar que estas prácticas, se enmarcan en la teoría del Don propuesta por Marcel Mauss (2009), aspecto que se profundiza líneas adelante.

3.1.1. Lo Geopolítico: El Departamento del Cesar

Como entidad territorial el Cesar es relativamente nuevo, antes de su creación desde lo normativo, pertenecía al Departamento del Magdalena, en su conformación intervinieron grandes personajes de la política colombiana. Este departamento se creó mediante la Ley 25 del 21 de junio de 1967, firmada por el presidente Carlos Lleras Restrepo, fue inaugurado oficialmente, seis meses después, en diciembre de ese mismo año (Castro, 2000).

Su primer gobernador fue Alfonso López Michelsen, quien años después debido a su papel protagónico en la etapa del naciente departamento, ocuparía la presidencia del país; a este líder político se le dedican múltiples canciones. Desde antes de su fundación oficial, el departamento aglutinó, habitantes de diversas tendencias culturales e idiosincrasia; por ello Álvaro Castro Socarrás; señala que: “identifica ciertos rasgos de carácter sociológico, surgidos de un conglomerado triétnico⁴ con una cultura autóctona que se manifiesta a través del folclor” y seguidamente afirma: “este fenómeno de transculturización es realmente prodigioso y fue relevante para la creación del Departamento. (Castro, 2000:216-217).

A nivel general, está constituido por 25 *municipios*, 165 corregimientos y 3 inspecciones de policía. Se destaca su capital Valledupar, fundada hacia el año 1550.

3.1.2. Valledupar

Es la capital del Departamento del Cesar, fue fundada un 6 de enero, del año 1550, por un Capitán español, de nombre Hernando Santana, quien en la ceremonia de fundación, dijo: “ En el nombre de la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo y de los bienaventurados apóstoles San Pedro y San Pablo y de los Santos Reyes, a quienes se toma de abogados de esta

⁴ A nuestro juicio y respetando los planteamientos del autor, lo que verdaderamente se verifica es un proceso de interculturalidad entre las tres etnias, porque tal como él lo plantea, una sola cultura autóctona a partir de la trietnia, sería un contrasentido.

Seguidamente, en el Siglo XVI, trajeron de África, hombres y mujeres sometidos a la esclavitud, algunos de ellos escaparon y posiblemente convivieron con los indios, para en muchos casos, conformar los llamados "Palenques" (Romero, 2009). Llamados Cumbes en Venezuela, Kilombos en Brasil, la denominación sirve para describir poblados de negros fugitivos, pero en esa región no hay certeza probada de su existencia.

Como municipio Valledupar, tiene 25 corregimientos, con diversidad de particularidades. Para efectos prácticos de esta investigación, en la siguiente tabla los principales datos de esta ciudad:

Tabla No.1: Principales datos de Valledupar, En: www.valledupar.com,

Ubicación	10° 29' de latitud Norte y 73° 15' de longitud Oeste
Número de Habitantes	354.449 según datos del censo 2005 (DANE, Departamento Administrativo Nacional de Estadística).
Temperatura promedio	32° C
Altitud	169 mts sobre el nivel del mar
Extensión	4.493 Kms cuadrados
Comunas	6
Barrios.	175
Corregimientos	24
Veredas.	102

Organizados por Álvaro Bermejo G.

Dentro de los 25 corregimientos citados, se encuentra Atánquez, del cual a continuación, se señalan los principales aspectos

3.2. ATÁNQUEZ DESDE LO GEOHISTÓRICO

Con una población estimada de unos 6.000 habitantes, Atánquez es un poblado que está ubicado en el Departamento del Cesar en la región Caribeña Colombiana, podría decirse que es la "capital" del pueblo Indígena *Kankuamo*, quienes viven en la vertiente suroriental de la Sierra Nevada de Santa Marta. A su vez, es un corregimiento del Municipio de Valledupar, esta última es la capital del Departamento del Cesar muy conocida por la

celebración del Festival vallenato, que año tras año corona a los ganadores de las diversas categorías, los cuales son denominados reyes del Acordeón, en categorías Infantil, aficionado y profesional. Sobre su creación por vía administrativa, fue creado según Acuerdo Municipal 02 del 4 de enero de 1906, siendo alcalde de Valledupar el Dr. Moisés Martínez. Hoy Atánquez forma parte del recién creado Resguardo *Kankuamo*, constituido según resolución No. 012 de Abril 10 del 2003 del Instituto Colombiano de la Reforma Agraria (INCORA), institución gubernamental creada en 1960 y suprimido en el año 2003.

La población se encuentra ubicada en medio del río Chiscuinya y el Candela, ubicada entre los 1200 y los 1700 m.s.n.m. Compuesta por calles empedradas que cruzan pequeños cerros y que conforman hileras de caminos que se comunican entre sí, tiene diversos barrios entre ellos : Delicias, Medellín, Libertador, Fátima, Alfonso López, San Isidro, Monte Azul, la Lomita, las Margaritas, Hogar del Niño, Centro, El Carmen, Ribería, Las Cumbres, Villa Unión, Villa Armando, Simón Bolívar, El Progreso, Ocho de Julio y recientemente el Barrio “Los Destechados” como producto de una invasión; se observa aquí, que ninguno de esos barrios posee nombres indígenas, a pesar de estar ubicado en la Sierra Nevada de Santa Marta, todo lo contrario, se verifica con los toponímicos situados alrededor de la población, con cerros y parajes, tales como Guingueka, Marokaso, Chiclaque, Ganasake, Chiscuinya, entre otros.

3.2.1. Etnohistoria de los Kankuamo- Relatos

A nivel histórico Atánquez, aparece reseñada por vez primera hacia 1693, con la llegada al poblado de un clérigo franciscano llamado Fray Francisco Romero, en sus escrito menciona a San Isidro de la Sierra, luego en 1727, otro monje capuchino, Silvestre de Bata, lo referencia como “San Isidro de los Tanques”, en donde habitaban unas 50 personas. (Morales,

2011:48 y 55). Hacia 1872 y luego en 1866, la población es visitada por el cura Rafael Celedón, quien además de sus labores eclesiásticas, se encarga de recopilar algunas palabras de la lengua Kankui,

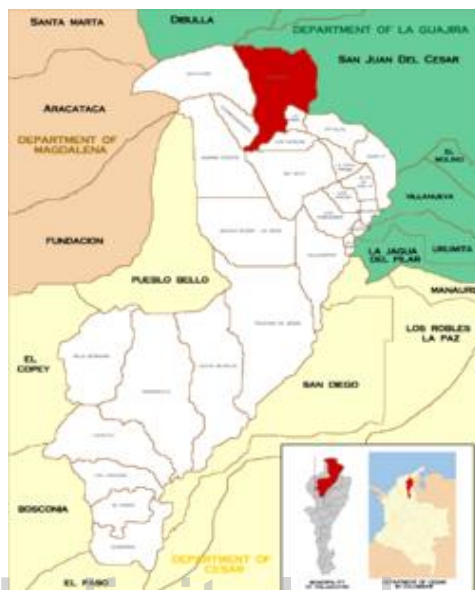


Figura 5. Mapa de la ubicación de Atánquez en Valledupar.

Tomado de: <http://www.digplanet.com/>

Sobre la fundación de Atánquez, recogida de varios fuentes primarias y secundarias ha llegado a nosotros la versión más popularizada, que afirma que el fundador fue el *Mámo Tutaka*, hijo del también *Mámo Kunchaka*, el relato indica que *Tutaka*, aún está allí debajo del campanario de la actual iglesia. “cuenta la tradición que sus restos reposan en ese lugar” (Bermejo, 2012:93). Al respecto existe un relato recogido en la década de los años 50’s, por Reichel- Dolmatoff, G y Dussan, A. y que fue publicado en la revista *Divulgaciones Etnológicas* V, año 1956, la cual dice:

“Debajo de campanario está enterrado un hijo de Mama Kuncháka, que llamaban Mama Tutaka. Así decía Tío Belacho. Allí pagaba para que no vinieran las enfermedades del Valle. Tío Belacho me decía que primero iban a poner el pueblo donde llaman Iglesia Vieja. Se juntaron y adivinaron dónde hacer el pueblo Guaingéka, adivinó que lo iban a poner en Iglesia Vieja para ver él, desde su

casa el cerro Guaingéka. Duriba adivino que en Candela para estar cerca de él y para ver el pueblo desde arriba. Entonces Tutaka adivinó que debían poner el pueblo aquí mismo. Y por eso lo enterraron aquí”

Ese Mámo- denominación que dan los indios serranos al Mama- por medio de un proceso adivinatorio, dio las instrucciones y escogió el lugar donde la población debía asentarse. Razón por la cual en la actualidad, uno de los principales sitios, para bailar, arrodillarse y hacer sus rito orales en voz muy baja, desconocida por los danzantes de menor rango; este lugar corresponde precisamente el campanario de la iglesia.

En el sitio web Atánquez tierra Hermosa, encontramos el siguiente relato:

“Se juntaron los Mámos: Tutaka, Kunchaka, Crésipo, Guaingeca y Duriba, reconocidos como los más fuertes y sabios de la región para elegir el sitio donde se fundaría el nuevo pueblo. Duriba que vivía en el cerro Mamagallá, adivinó que este era el sitio especial para el asentamiento por estar cerca del río Candela y así podía mirar el pueblo desde arriba. Guaingeca adivinó que lo iban a poner en el mismo sitio en que antes estaba o sea en la Iglesia Vieja para poder ver él, desde su casa los cerros Mamagallá y Guaingéka. Kunchacá adivinó que Dumaskamaque que era el lugar bueno porque allí estaban enterrados los antepasados y era el sitio de más fácil acceso hacía la Sierra Nevada.”

Pero como todas las historias tienen sus momentos de felicidad y tristeza, los *Kankuamo*, ante el embate de los colonizadores se fueron debilitando, hasta casi la extinción de su forma de vida, cultura, ritos, lengua y tradiciones. Hubo múltiples penetraciones culturales, que se produjeron desde la colonia, también en periodos conocidos como la Gran Colombia, la República y más recientemente en casi todo el siglo XX. Como ellos estaban en la parte más baja de la montaña, y por ende de más fácil acceso a poblaciones indígenas serranas, sus territorios fueron paulatinamente ocupados por misioneros, comerciantes, y colonos mestizos; durante los periodos atrás referenciados por lo cual se generaron los procesos de

transculturación⁵, mezclándose con españoles y negros por lo cual la mayoría abandona sus raíces indígenas hasta tal punto que perdieron su lengua, religión y costumbres.

Un hecho importante en la historia de los Kankuamo, lo constituye la construcción de la iglesia, el cual forma parte de los puntos con valor sacro recorridos, por los danzantes del Corpus Christi. Seguidamente un relato consignado por Reichel-Dolmatoff, y en versiones más actuales Morales y Pumarejo (2003), de una señora apodada “La Chucuará” y quien vivía en “Juaneta”, un cerro cercano a Atánquez:

“Cuando ella era una niña aún, había llegado un día a Atánquez para encontrarse con un grupo de hombres negros quienes estaban terminando de derrumbar los muros de la iglesia para construirlos de nuevo. El maestro de obra era un negro, y la niña le regaló unos guineos al pasar. Al cabo de un rato cuando los muros habían alcanzado unos dos metros se cayeron; esto sucedió cinco veces. Entonces el maestro de obra le conto a la niña de esa cuestión tan rara; esta su vez le contó a su padre, el Mama, quien tras largas horas de adivinación, le conto a los albañiles, que al excavar las bases de la iglesia habían removido los huesos de un antiguo Mama, cuyo espíritu intranquilo estaba derrumbando los muros, debido a que no se le había hecho el pago: Después de consultar con el Mama, el maestro de obra hizo el pago, y al cabo de unos días, termino la iglesia”

En la tradición oral, recogida en entrevista realizadas en Junio de 1996, al antiguo Capitán de la danza de los Diablos Abel Alvarado, personaje que fue asesinado a finales del año 2007 por un grupo armado al margen de la Ley, quien era un Mamo, líder espiritual y comunitario; relató: “cuando los *Mamos Kankuamo* (ver numeral 3.4) vieron que ya todo se iba a acabar, que todo estaba perdido, porque estaba entrando la civilización; entonces mandaron a llamar a los *Kogui* de *Makutama* para hacerles dos grandes entregas: prestarles su tierra, porque tenían mucha, y entregarles su

⁵A partir de la redefinición que hace de ese término la Dra Nelly Garcia Gavidia, del original del cubano Fernando Ortiz. En “La medicina transcultural una propuesta para la prevención de la tuberculosis” (conferencia presentada en el IV Seminario Internacional Miguel Ángel Jusayú. Facultad Experimental de Ciencias Universidad del Zulia, Maracaibo. 2013.)

sabiduría. Así entregaron la máscara de oro de bailar Cansamaría y dijeron que pasarían algunas generaciones para devolverle esas riquezas“ (A. Alvarado - entrevista personal el 7 de junio del año 1996.)

Los *Kankuamo* son uno de los cuatro pueblos que habitan la Sierra Nevada, junto con los *Koguis*, los *Arhuacos* y los *Wiwas*. Según su cosmogonía, cada una de los pueblos representa metafóricamente una pata de la mesa, que es la Sierra, y ellos son los guardianes del equilibrio del mundo desde esta montaña que nace casi en el mar Caribe y se eleva hasta cumbres nevadas. Los esposos Dolmatoff, a partir de la convivencia por 14 meses en el territorio Kankuamo, en su obra del años 1951 denominada “The people of Aritama the Cultural Personality of a Colombian mestizo Village.”, recientemente traducida y publicada, por la Universidad javeriana de Colombia, nos muestran que al momento de realizar el estudio, el choque cultural en la población era evidente; por esa razón ellos expresan: “Este estudio fue de carácter antropológico y etnográfico. Durante nuestra estadía, entre 1951-1952, en esa localidad observamos un tenso proceso de cambio cultural de la cultura indígena a la mestiza-criolla” (Dussán de Reichel, 2011:12), habiendo pasado ya unos 60 años, el proceso de transculturación hizo posible que a pesar de choque culturales e imposiciones religiosas, en la comunidad pervivan elementos culturales, entre ellos las características únicas de la celebración del Corpus Christi.

Todos estos elementos hacen posible plantear, que sobre la ethnohistoria Kankuama, hubo un tiempo anterior a la llegada de los europeos, otro de transición cuando estos llegan a la región – para el caso de Atánquez- asociado al para entonces novedosos cultivo de caña de azúcar, hacia finales del siglo XVIII y posteriormente los tiempos del mestizaje, conocidos en la historia colombiana como Conquista, Colonia, independencia y época republicana, con los consecuentes impactos, negociaciones culturales y episodios diversos, que dan como resultado una

palpitante actualidad, que busca una redefinición basada en su pasado-presente.

3.3. LAS CUATRO PATAS DE LA MESA

De esa manera se asumen los pueblos amerindios, que originalmente poblaban la Sierra Nevada de Santa Marta, como metáfora del equilibrio, que existe en una mesa con sus cuatro patas. Esa concepción tiene su principio en los mitos de origen: el Mito Kogui de la creación, el cual señala:

“...primero estaba el mar y todo era oscuro, primero solo estaba la Madre , ella era *alúna*- el Padre y un hijo, que no eran gente ni nada, eran espíritu y pensamiento, luego se formaron los 9 mundos y en cada mundo le adicionaban una parte al cuerpo del futuro hombre, se divide el mundo en dos lados el azul y el negro, empiezan a nacer los llamados Padres del Mundo, una vez formado el noveno mundo los padres hicieron una casa sobre el agua, al lado de un gran árbol. Así nació Sintana, el primer hombre el cual junto a sus ocho hermanos se casa posteriormente con sus nueve hermanas...” (Reichel-Dolmatoff, 1985:115)

En nuestra experiencia, relativa a diversas conversaciones con los actuales Kankuamo, ellos a pesar de ser-en su gran mayoría- católicos, guardan en su memoria, recuerdos o remembranzas de elementos míticos, sobre todo relacionados con *Kaku Seránkua*, el Dios creador, él es motivo de charlas, y alusiones, incluso respeto por su nombre. El mito, en términos de Carlos Evia “es un ente vivo y la esencia de su capacidad para sobrevivir está en su continua transformación para asimilar las nuevas condiciones que la sociedad le impone” (Evía, 2009:14)

En segunda instancia, se referencia un mito Arhuaco, contenido en una “Declaración conjunta de las cuatro organizaciones indígenas de la sierra nevada de santa marta para la interlocución con el estado y la sociedad nacional” que dice:

“*Kaku Seránkua* es el creador del universo en él está representada la ley de origen. A *Seránkua* se le encomendó organizar el mundo, este mundo según la ley de (*Seránkua* y

Seynekun la madre tierra) lo primero que hizo fue organizar a *gwi*, la roca la estructura el sostén, la columna para darle consistencia y fortaleza. Luego *Seránkua* cruzo un hilo de pensamiento por el centro y lo levanto, apareciendo el cerro *aruaviku* (pico Bolívar) que era cerro arriba y cerro abajo y empezó a funcionar así como un motor. Luego, en cada punto o extremo ubico a *kadukwa*, *shukwakula*, *shendukwa*, quienes sostendrían el mundo, en cada una de las cuatro esquinas puso un guardián para que el mundo material gire con un ciclo que siempre revitalice la vida, A todos ellos y muchos más les quedo la misión de comunicar la ley de ser a los Mámos para que ellos organicen los cuatro guardianes *kaggaba*, *wintukua*, *Wiwa* y *Kankuamus*” (Fuente: sitio web: ctcsierranevada.org)

Consideramos que debido la cercanía geográfica y a los muy seguros intercambios culturales de antaño, toda esa gama de mitos son compartidos por los cuatro pueblos serranos, particularmente los Kankuamos, los recrean, los resemantizan, les dan nuevos significados de acuerdo con la contemporaneidad y una actualidad, que les permite manejarse entre el mundo de los criollos y los amerindios. Sobre este tópico; Claude Levi-Strauss, asegura que: “Si los mitos tienen un sentido, éste no puede depender de los elementos aislados que entran en su composición, sino de la manera en que estos elementos se encuentran combinados ” (Lévi-Strauss. 1974:233.)

Una situación muy particular se verificaba hasta hace unos 15 años: los Koguis, los Wiwa y Arhuacos, debido a que los Kankuamo, perdieron su lengua, su vestuario tradicional y la mayoría de sus costumbres ancestrales, ya no los consideraban indígenas. Esta circunstancia, trajo consigo cierto trato discriminatorio hacia estos últimos. Entonces según el grupo mayoritario, “la mesa estaba coja”, porque le faltaba una pata, aspecto corroborado en charla con un gran Mamo, (Mámo Arhuaco Zayremaku - Juan Marcos Pérez- en entrevista personal el 6 de junio del año 1994.)

Pero una vez que un alto porcentaje de los habitantes de Atánquez, toma la decisión de reintegrarse a aquel sistema ancestral, y por consiguiente deciden solicitar al gobierno Colombiano, el reconocimiento de

su resguardo, la oposición entre representantes de los otros 3 pueblos, no se hizo esperar. Pero en la actualidad, esa diferencia, como lo hemos podido verificar, cada vez más se supera, al apreciar manifestaciones rituales, con autoridades de los 4 pueblos, quienes aseguran que ya las 4 patas están otra vez unidas. De igual forma, la metáfora de las cuatro patas de la mesa, tiene en *las cuatro piedras del fogón* un sinónimo, también muy utilizado para referirse al equilibrio.

Otro elemento de los cuatro (4) grupos humanos que originariamente habitaban este macizo montañoso, es la auto denominación que ellos mismos se hacen, la cual se relaciona en la tabla que sigue, junto a la respectiva lengua.

Tabla 2: Actuales grupos étnicos y lenguas en la Sierra Nevada de Santa Marta.

Denominación	Lengua
Kogui (o kágaba	Koguián
Arhuacos(Ijkas o Bintukuas)	Ikan
Los Wiwas (o Arzarios	Damana
Los Kankuamos (o atanqueros)	Kankui-¿?-extinto

Fuente: María Trillos (2009)

Según estudios lingüísticos de la década de los 50's del siglo XX, realizados por Gerardo Reichel Dolmatoff y reafirmados por lingüistas contemporáneos, las 3 lenguas que permanecen en la actualidad *koguián*, *Ikan* y *Damana*, pertenecen a la familia chibcha (Trillos, 2009:188). Además esta investigadora complementa el cuadro anterior con la información de la existencia de lenguajes rituales llamados: "*Teyuan y Terruna*", al cual no tienen acceso los no nativos. Consideramos importante mencionar que según la versión de un *Mamo Kankuamo* "su lengua (la *Kankui*) está vigente pero oculta y no la vamos a dar"⁶

⁶ No se coloca la referencia, por no tener la autorización de esa autoridad tradicional

Continuando, con lo lingüístico, es importante destacar que un misionero llamado Rafael Celedón, pionero de la lingüística amerindia en Colombia, al parecer fue el primero en ocuparse de ese tipo de estudios en la Sierra Nevada de Santa Marta. Según él, las lenguas de los kóggaba (como este autor denomina a los kogui), de los guamaka (como denomina a los wiwa) y de los atanqueros (como llama a los Kankuamo) estaban muy relacionadas entre sí. La lengua bítukua (como Celedón llama la lengua de los ika) era la más diferente de las cuatro lenguas que se hablaban en la Sierra Nevada (Celedón, 1890:26). Esta relación fue posteriormente demostrada por estudios lingüísticos, entre ellos el realizado por la Dra Trillos.

En relación a la auto denominación de “Hermanos mayores”, por parte de estos cuatro pueblos serranos, el motivo principal lo constituye el hecho según el cual, ellos fueron los primeros en ser creados, en aquella cosmogénesis, recibieron de la Madre y los Padres tutelares el encargo de proteger y cuidar de la naturaleza, incluyendo a los “Hermanos Menores”, que son todos los demás pueblos, que viven en Colombia y el mundo, esto se simboliza en los tres círculos o anillos con los que representan a *Kaku Seránkua*

Ellos como hermanos mayores, deben “pagar” a la naturaleza por el agua, las cosechas, la lluvia, además por las faltas de colombianos, franceses, ingleses, etc. por eso los ritos de “pagamentos” son de gran importancia en su sistema de creencias y la responsabilidad adquirida para que haya equilibrio en el universo. Los Mamas, existen para hacer lo que los padres(o dueños o primeros habitantes en su cosmogonía) les enseñaron en el principio de los tiempos.

Otro hecho particular, es que existe multiplicidad de fuentes bibliográficas que aseguran un hecho irrefutable: son los actuales Koguis, Wiwas, Arhuacos y *Kankuamo*, descendientes de los antiguos Tayronas, tal como se expresa en la siguiente cita: “El nombre tairona, no corresponde a

todos los grupos que allí vivían. En realidad solo se llamaba "tairona" a un grupo que vivía en la ladera norte de la Sierra. El nombre ha sido adoptado por los arqueólogos para identificar la última fase de la ocupación pre - colonial de la Sierra Nevada. Sus descendientes son los Kogi, Ijka y Sanká"(Lumbreras, 1999:336).

Sin embargo, en diversos trabajos de campo, realizados por el autor y específicamente en conversaciones dentro y fuera de las casas ceremoniales (*Kankuruas*), se ha escuchado, los relatos de los propios indígenas, en el sentido que el Tayrona, no era propiamente originario de la Sierra, si no que llego de otras tierras, las cuales designan como del norte de Centroamérica, o tierras mexicanas para mayor precisión. Este hecho llama a la atención e invita a realizar trabajos que puedan contrastar las versiones acá mostradas.

Para finalizar este aparte, es importante mencionar que en la tradición de los pueblos serranos, el numero 4 representa el equilibrio, por esa razón sus fogones son de cuatro piedras, ahora en equilibrio – por el retorno de los Kankuamo.

De igual forma, existe un lugar denominado "*La Piedra de las Cuatro Etnias*" , en donde los cuatro pueblos indígenas deben "pagar" a la Madre Naturaleza , este sitio está muy relacionado con un misterioso pozo motivo de múltiples relatos, leyendas e historias: "el Pozo Turuguma", lugar mítico que se relaciona seguidamente:

3.3.1. Mitos y Leyendas Kankuamo

Sea cual fuere la índole: el origen de los hombres, el nacimiento, la vida, la muerte, Los relatos míticos nos suministran datos relevantes sobre el corpus de creencias, sobre la producción económica, cultural y artística, como también los modos en que una sociedad, se organiza espiritual y familiarmente. Por lo tanto todas esas creencias, están vinculadas también a las técnicas corporales del grupo y de las sociedades que participan en esos

modos de organización y producción (Finol, 2012). Cada uno de los 4 grupos étnicos serranos, poseen mitos, interrelacionados entre sí.

A continuación se transcriben, relatos, leyendas y un mito Kankuamo. El primero de ellos aparece en el sitio web Atánquez tierra hermosa, relacionado con un misterioso cuerpo de agua:

“ Unos indios del pueblo de Maruamake andaban buscando una vaca que se les había extraviado, pero esta al sentirse perseguida por los pero se asustó y al ir corriendo por toda la orilla del rio Guatapurí cayó a un pozo conocido como Turuguma. Los indios se fueron a la parte de abajo a esperar aquel animal que saliera pero sólo vieron una inmensa mancha de sangre que cubría todo el pozo y no vieron más rastro del animal causándoles temor porque según la creencia todo ser viviente que cayera allí no volvía a salir, ya que el agua estaba embrujada por lo que nadie a bañarse allí. Un mamo de esta tribu quiso saber el misterio de ese pozo que tronaba y echaba humo luego a la orilla gritando fuerte se lanzó al agua, en donde vino una gran serpiente y se lo tragó. Como el tenía poderes hizo fuego, quemó a la culebra y logro a salir después de una desigual batalla. A nadie le contó lo ocurrido y se fue a vivir a la cabecera del arroyo de Macana donde murió llevando el secreto de lo que había visto” (<http://atanqueztierrahermosa.blogspot.com/2007/10/mitos-y-leyendas-kankuamos.html>)

El segundo mito, recopilado por los esposos Reichel-Dolmatoff(1949) se relaciona con un animal mítico: el tigre y dice:

“Un hombre tenía dos hijas, una jovencita y otra ya mayor. Tenía dos rozas; la una al lado de la casa y la otra lejos. Allí tenía el maíz. Entonces el hombre se fue a la otra roza y dejo a las muchachas solas. Entonces paso un viejo y las encontró solas y dijo: “voy a acompañarles”. “No”, dijo la muchacha mayor. Entonces la hermanita le pregunto por qué no y ella dijo que era mejor que un joven las acompañara. Un día paso un joven y dijo: “voy a acompañarles”. Entonces la muchacha dijo que sí y se quedó con el hombre. E iban jugando y el hombre ese levantándoles comida. Un día cuando el joven estaba jugando con la muchacha, la hermanita vio que estaba pintando en el cuerpo. Tenía la camisa rota por ahí se le vio la pinta. Es tigre, pensó ella. Tiene pinta. Y él trayéndoles ñeque, zahino y cauquero. Pura carne de monte para comer. Y se puso bonita la muchacha y gorda. Un día dijo el hombre. “bueno me voy a despedir. Voy a

hacer un viaje a San Juan”. Cuando bajó el sol, a ella le dio sueño. Allí durmieron en una troja. Entonces la hermana oía el pujido del tigre. Y no puedo despertar a la hermana. Entonces se subió a la troja y la otra se quedó dormida junto a la candela. Y el tigre tumbó la puerta. Le comió los pechos, la barriga y las nalgas. Y aguaitando para arriba. Y la hermana sabía que ese había sido el enamorado. Cuando vino el día se fue. Se despertó la muchacha quejándose: “ ¡ Estoy comida!”. “ Te lo dije”, decía la otra. Avisaron a la gente para coger el tigre. Lo buscaron y lo mataron. Lo sepultaron y a ella la botaron encima de la sepultura porque ya era del tigre y no de ellos.”

El tercer mito se relaciona con el Corpus Christi. Pumarejo- Morales (2003), el cual refiere que:

El Santísimo Sacramento está guardado en la Custodia. Pero los Diablos vienen a atacarlo, a agredirlo, pretenden ahora ocupar su lugar sagrado. Entonces llegan las Cucambas a avisarle de la llegada de los amenazantes Diablos, que ya se encuentran muy cerca. Ellos vienen con sus espuelas a retarlo. Es cuando llegan los negros, el Palenque para defenderlo. Por es que las danzas tienen ese orden: las Cucambas siempre están de frente al Santísimo, luego se encuentran los Diablos y finalmente los Negros. el Diablo él trata de pasa pa' donde está la Custodia, pero es que entonces la Cucamba que tampoco lo deja pasa, eso es una pelea que hay ahí. Pero el Diablo nunca puede encontrarse con la Custodia, porque sí coge de pa'trás están los Negros y si coge de pa' lante está la Cucamba, que lo coge a pico, entonces nosotros tenemos allí un resguardo, tenemos al Santísimo resguardándolo. Por eso es que se le hacen cruces a los machetes, en fin se le hacen tantas cosas pa' que el Diablo tenga temor.

Los Diablos amenazan a la Custodia, ellos le golpean en la puerta de la iglesia, alzan sus brazos y retroceden sus manos hasta el pecho, llamándola. Los Negros alistan sus machetes, con cruces y custodias para que el Diablo tema y se retire, para que el Santísimo pueda ganar una vez más. Las Cucambas vienen de la Nevada, a avisar con el sonido de las maracas y la caja que los Diablos vienen a atacar al Santísimo.”

Una particularidad o hecho que contiene el relato es la confrontación, parecería reafirmar uno de los ritos de salida, que practican las danzas del corpus Christi Kankuamo, relativo a lo que ellos mismos denominan: “el

juego”, pero que la población no danzante (espectadores) le llaman “la pelea”; descrito en el 3er momento (literal 4.3).

3.4. LA COCA, EL POPORO, LOS MAMOS



Figura 6: Planta de Coca de la Sierra Nevada de Santa Marta
Foto Shayra Bermejo

La hoja de Coca, o “Ayu” en lengua Arhuaca, cuyo nombre científico es *Erythroxylum coca*, de la familia de las: Eritroxiláceas, es una planta originaria de la vertiente occidental de los Andes, considerada una de las primeras plantas sagradas, en la cosmovisión de diversos pueblos aborígenes de Suramérica. (Cariboni 1995). Para los indígenas serranos, constituye el pensamiento, es el espíritu, es el medio para conocer la esencia, misma de la naturaleza, sirve para establecer puentes comunicativos, para poder dialogar, y cuando hay necesidad, entrar en comunicación con seres de otras dimensiones. A partir de una síntesis de versiones recogidas por el autor de la investigación, de varios indígenas pertenecientes a los 4 grupos originarios antes aludidos, la Coca o Ayu, tiene diferentes usos, alimenticio, medicinal y ritual, pero es ante todo alimento espiritual.

El saludo practicado entre cualquiera de los indígenas serranos, es un rito de cortesía, tal vez a los ojos de turistas o no expertos les parecería extraño; sin embargo, ese saludo, es parte de una tradición que se sigue repitiendo aun en tiempos actuales que consiste en saludarse intercambiando hojas de coca que portan en sus respectivas mochilas, posteriormente pasan a los saludos verbales e iniciar la conversación. Como aporte a este aspecto, se transcribe una entrevista del indígena Arhuaco Gunemakú:

A.B: ¿Cómo es tu nombre?

J.V: Mi nombre es Jhony Villafañe.

A.B: ¿pero tienes un nombre en Ijka?

J.V: Si, es Gunemakú.

A.B: ¿O sea tienes dos nombres?

J.V: La verdad, si!, el que te dije primero es para estar entre los “bunachis” el otro me lo puso el Mama.

A.B: Quisiera que me explicaras, ¿Cómo es el saludo entre los indígenas Arhuacos?

J.V: Bueno, cuando nos encontramos, antes de hablar entre nosotros- por ejemplo si aquel que vine allá- señala con el dedo a otro indígena- viene llegando, seguro que tú le conversas. Pero nosotros, antes nos saludamos a la tradición.

A.B: ¿Podrías explicar un poco más?

J.V: Si, claro. Nosotros cuando nos vamos a saludar, primero metemos la mano en la mochilita⁷, que llamamos “ziyu”, esa solo es para el Ayu (Hojas de Coca) y tomo un poco entre mis dedos; camino hacia donde el otro y le echo mi poquito de Ayu en su ziyu. Y él hace lo mismo.

A.B: ¡O sea que intercambian hojas de Coca, y después es que conversan?

⁷ las Mochilas, son bolsos con colgaderas, hechos generalmente de lana de oveja, poseen diversos tejidos que tienen significados simbólicos, para la cultura serrana.

J.V: Si!, así es!. (J.Villafañe-Gunemakú- entrevista personal el 25 de septiembre del año 2012.)

En cuanto a plantaciones de la coca, por lo general existen cerca de las casas de las indígenas, llamadas en Colombia chozas o bohíos, sus hojas se recogen y se tuestan, de esa manera quedan listas para ser masticadas, tal como lo hicieron los Incas del Perú y los actuales Aymara en Bolivia. En las tierras serranas, se mastica sobre todo si se va a participar de alguna conversación, tanto dentro como afuera de la *Kankurua*., nombre dado a las casas ceremoniales, con techos cónicos; de ellas existen las de hombres y las de mujeres.

En una unión inseparable, la Coca se mezcla con harina de concha de mar, que previamente se ha introducido, en un calabacito- denominado en Venezuela Tapara- (recipiente hecho del fruto del *Crescentia Cujete*), a este recipiente le denominan *Poporo*, usado sólo por los hombres, que son los únicos que *poporean*. Erróneamente en diversidad de libros, antropólogos, sobre todo del interior de país, a este acto le denominan “mambeo” o mambear, pero en la etnografía realizada, por el autor de esta investigación, nunca ha escuchado que haya identificación con esa designación.

En los grupos culturales serranos, los *Mamos*, o *Mamas*, representan el poder espiritual y político, tiene funciones sociales variadas, entre estas: aconsejar, impartir autoridad- en ocasiones usar castigos- hacer ritos de curación, protección, Entre los Mamos hay una organización jerárquica y se considera que los de *Takina*, *Makotama* y *Seishua* (lugares Kogi) son los de más alto rango de toda la sierra.

Los Mamas son hombres de gran preparación y conocimiento; abarcan una dimensión social e individual, civil y religiosa, y son los protectores y defensores ante las fuerzas sobrenaturales (Botero, 1987).



Figura 7: Foto de un Mama Kogui, con su poporo y mochila. Lugar sin referencia tomada de <http://grumberto.blogspot.com>

Para finalizar este aparte, en el cual se referenciaron algunos elementos relativos a mitos de origen, lo mismo que a un rito de cortesía y el poporeo, junto al rol de los Mamos; es bueno tener en cuenta el papel que ellos juegan en los ritos, debido a que representan el poder espiritual y político, son los guardianes de la tradición. Pero ¿Cuál es la garantía de su eficacia?, preguntas que en esta investigación no respondemos aun siendo testigos de sus logros y liderazgo innegable. Estas respuestas, se podrían sintetizar, mediante una alusión, que al respecto hace Marcel Mauss, quien considera que: “El mago no inventa en cada ocasión los ritos y las representaciones, la tradición que observa es la garantía de la eficacia de estos y de la autoridad de las ideas” (Mauss, 1970:72)

En ese sentido mucha gente, que a la distancia mira estos hieráticos personajes se preguntan: ¿Es el Mama un Chaman?, ¿Es un sacerdote? o ¿Es un mago? Jaqueline Clarac, con su amplia experticia, su voz pausada

Pero vehemente, asegura: “ ¡ellos son sacerdotes!”.⁸

Los Mamas constituyen una institución sagrada, que por sus características y prolongados tiempos de formación a sus participantes, en el

⁸ Jaqueline Clarac de Briceño, en Defensa de Candidatura de la Tesis Doctoral. Universidad de los Andes. Mérida-Venezuela. 26 de noviembre de 2014.

aprendizaje de la videncia, como del uso de las plantas medicinales, de la adivinación y manejo de las enfermedades y su terapéutica, son los especialistas culturales, un verdadero cuerpo sacerdotal.

3.5. LA LEY DE ORIGEN Y LA LINEA NEGRA

Para los pueblos indígenas serranos, la Ley de Origen es una especie de brújula de orientación en el devenir de su existencia, implica el conocimiento y cumplimiento de preceptos, normas, estamentos, y usos del conocimiento que la madre naturaleza les ha proporcionado y en consecuencia, por esta razón se autodenominan “*guardianes de la naturaleza*”. La creación y estructura del mundo se encuentran establecidas, para las comunidades indígenas de la Sierra, de acuerdo con esa ley, la cual se erige como fundamentación mítica del ordenamiento de su cosmos y de su entramado social. En ella subyacen lineamientos tan básicos como los relacionados con las indicaciones acerca de las conductas cotidianas pero también con complejas normas que vinculan el actuar humano con los designios deíficos. (Duque, 2009, p:209-210).

Mientras que la denominada *Línea Negra* se relaciona con los espacios: límites y fronteras de territorios, perímetros que han sido o son las tierras ancestrales. Las ceremonias en que se le “paga a la madre” se denominan “pagamentos”, y se realizan en diversos puntos, alrededor de la Sierra, demarcados por la Línea Negra como parte inherente a las tradiciones de los pueblos serranos. A continuación en la figura, se señalan estos puntos:

Cada punto representado en el mapa, coincide con un lago, colina, montaña, o playa, los cuales son visitados periódicamente para hacer “pagamentos”. La explicación sobre esos límites y su función, en palabras de Amado Villafañá, indígena arhuaco- referencia en webgrafía- establecen:

“Para nosotros, la Sierra Nevada es el origen, el comienzo y el centro del mundo. Los sitios donde la gran Madre nos dejó la Ley de Origen están conectados por la Línea Negra, la conexión sagrada,

material y espiritual. Todo en nuestro territorio está relacionado: lo de arriba y lo de abajo, lo espiritual y lo material, la nieve y el mar.”

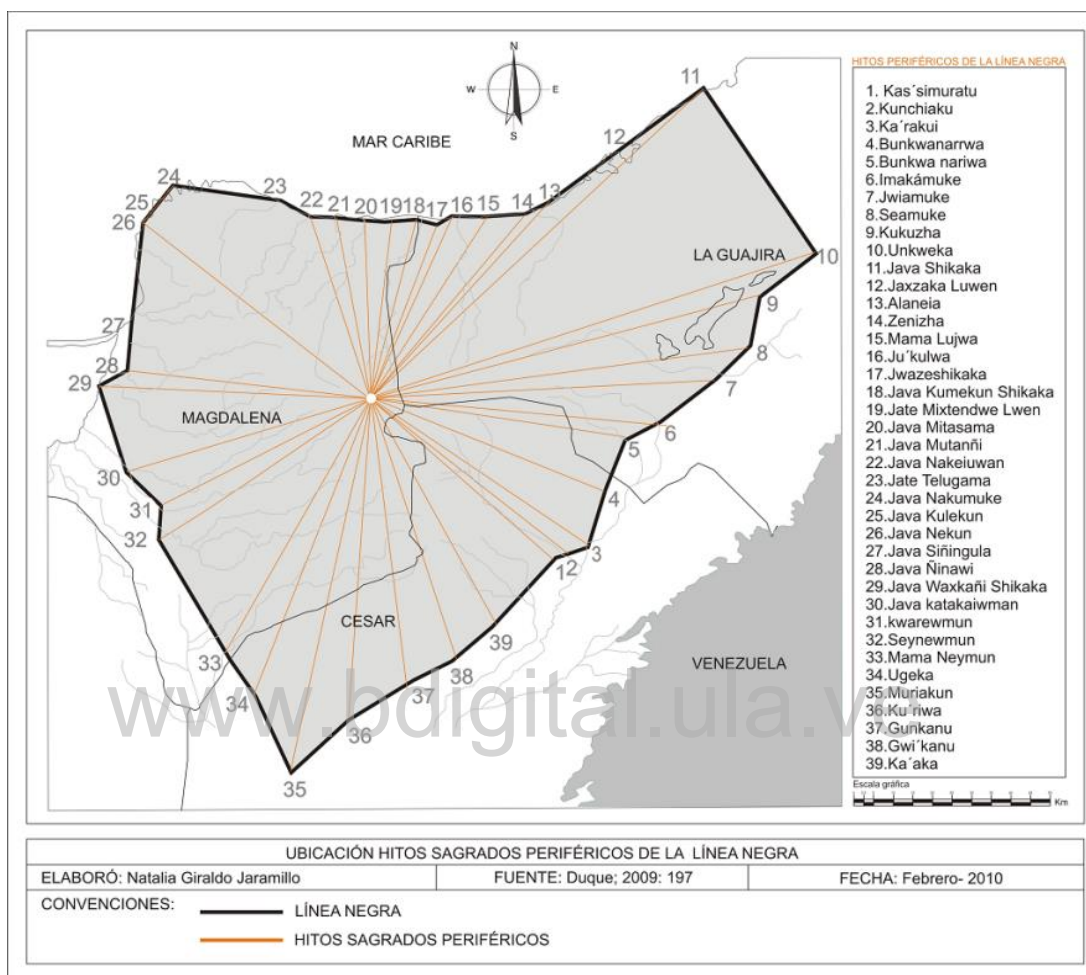


Figura No. 8 La Línea Negra y sus puntos

Tomado de: <http://digitaltribalism.blogspot.com/>

“En cada uno de estos lugares tradicionales los mamos se concentran, bajan al mundo de abajo en pensamiento y traen las ideas, la fuerza para gobernar de acuerdo con la Ley de Origen.”

Lo anterior quiere decir que los Mamos, como sacerdotes y guías espirituales de los Koguis, Wiwas, Arhuacos y Kankuamos, están muy ligados a cada uno de los puntos geográficos, como parte de ese límite natural, que circunda a la Sierra, la misma es representada iconográficamente, según versiones recopiladas en diversos trabajos de

campo, en el primero de los tres anillos que aparecen, alrededor del Dios Creador Kaku Serankua. (ver anexo Foto No 2)

3.6. LOS KANKUAMO HOY: REETNIZACION, VIOLENCIA Y DISYUNTIVAS

Para iniciar este aparte, se transcribe parcialmente una entrevista realizada el en el año 1999, en Atánquez-Valledupar-Colombia, a Abel Alvarado, en su momento Capitán de la danza de los Diablos.

A.B: ¿Cómo se asumen ustedes, aquí en Atánquez?

A.A: somos indígenas Kankuamo!

A.B: ¿Pero a ustedes no le preocupa que los otros grupos étnicos de aquí de la Sierra nevada. Aseguren cosas como: “ya Kankuamo no es indio”?

A.A: Ellos poco a poco irán entendiendo!

A.B: ¿Cuénteme algo de esa historia. Tengo entendido que hasta hace pocos años, a muchos de ustedes los atanqueros, hasta les ofendía, que los llamaran indios?

A.A: Mire, le voy a contar más o menos así rapidito, cómo fue la cosa. En tiempos de mi papá; cuando el Viejo Chico, estaba joven(risas..) , cuando no había luz en este pueblo, solo habían 2 barrios, el del centro o sea la plaza y aquí, el de la Lomita. Entonces, ellos- los placeros- quieran ser de la alta, y nos echaban vainas a los de la lomita, y que porque nosotros éramos indios, y se burlaban de nosotros los lomiteros, porque ellos eran civilizados y nosotros no. El pueblo fue creciendo, muchos se murieron y se llevaron secretos a la tumba; otros nacieron como yo.... (pausa)

-Entonces, prácticamente nos volvimos campesinos, la mayoría renegaba de sus raíces indígenas. Hasta las autoridades que eran de aquí mismo, los inspectores de policía, renegaban de sus antepasados, decían : pa’que las tradiciones?, es mejor progresar!, así decían algunos.

-Y es verdad lo que alguien escribió por ahí... que cuando uno iba al valle (Valledupar)- señala con su índice hacia abajo- allá lo fregaban a uno diciéndole: quítate indio!...y si uno iba arriba – señala con su dedo -hacia la montaña donde los koguis, o los wiwas por ejemplo, entonces ellos nos decían: quítate civilízao, ya tú no eres indio!. muchos nos empezamos a preguntar: ¿Entonces nosotros, que es lo que somos?

A.B. Ajá, y que paso después?, ¿Qué es lo que empieza a cambiar la cosa?

A.A: Por allá a mediado de los ochentas, un grupo de gente, sobre todo los que estábamos metidos en lo cultural, porque organizábamos la artesanía, el Festival Folclórico, a la comunidad, pues vimos que era importante buscar otra vez, nuestras raíces. Por mi parte yo había empezado a aprender cosas de la tradición, que la madre naturaleza, me tenía guardada, hoy en día ya tengo mi propia Kankurúa o teorarica, en lengua Kankuama.

A.B: A propósito de lengua Kankuama, si en ese momento, que la gente decidió, iniciar ese proceso, ¿Cómo hicieron, si ya el Kankuamo había perdido lengua, vestuario y muchas tradiciones?

A.A: ¡Eso fue duro!, la mayoría no creía. Pero ayudó mucho la nueva Constitución, porque en otras partes ya lo habían hecho. Luego se organizó la OIK, y la cosa se fue volviendo política, yo me aleje por eso.

A.B: O sea que usted no apoya el proceso ya?

A.A: Si lo hago!, pero desde la tradición y apoyando al Festival Folclórico, con las danzas “Tutaka”. Además, pues Ud. sabe, como Capitán de los Diablos hay un compromiso con el santísimo. Todo eso ayuda al proceso. (A. Alvarado, entrevista personal, 2 de junio de 1999)

Por iniciativa de un grupo de docentes junto a actores y gestores culturales, en el año 1984, realizan en Atánquez, la primera versión del Festival Folclórico y Artesanal de la Sierra Nevada; del que Morales señala: “Durante el primer festival se conformaron tres o cuatro grupos de gaita y chicote (ver numeral 4.9.1.) ; cuyas presentaciones públicas tuvieron lugar en la plaza del pueblo. Los vestidos de cada agrupación elaborados en algodón blanco-camisa y pantalón para los hombres, mantas cruzadas para las mujeres- fueron presentados como una recuperación de la manera de vestir de indígena Kankuamo y financiado por la organización del festival” (Morales. 2011: 93-94).

Esas acciones, permitieron que muchos jóvenes se empezaran a preguntar: ¿Realmente quiénes somos?, ¿Somos indios o somos civilizados? En paralelo una asociación de mujeres artesanas también emprendió un trabajo de recuperación especialmente para la elaboración de mochilas –a

diferencia de las mochilas, de los otros grupos étnicos serranos, la Kankuama se fabrica en fique (Agave Americana).

El Festival se realizaba bianual y se escogió la fecha para que coincidiera con la realización del Corpus Christi. En muchas de esas versiones, La figura de un Mamo Arhuaco llamado Juan Marcos Pérez (Zairemakú), acompañaba con su caracol marino-denominada Guarura en Venezuela- bailes tradicionales de esa etnia tales como “la culebra” o “el sapo”.

Como antesala y coadyuvante del proceso iniciado se podría mencionar que hacia la década de los 80's se hizo una recopilación de diferentes géneros musicales que se traduce en la publicación de una compilación escrita y sonora denominada “Anchiyama; Sones y melodías Kankuama”, en este trabajo, - que solo es descriptivo, porque no incluye grafías, ni transcripciones musicales- se intenta explicar las diferencias entre los géneros y expresiones sonoro-bailables, y permite acercarse al amplio repertorio de melodías.

La dinámica emprendida por el Festival permitió redescubrir sonos y melodías que las nuevas generaciones no conocían. Siguiendo a Morales: “en ese orden de ideas, el festival buscaba así mismo posicionar y preservar una identidad de la región, acorde con las transformaciones producidas en el plano de las relaciones entre los actores locales. Este posicionamiento, sin embargo, se construyó claramente desde el terreno de lo folclórico” (Morales. 2011:97).

Años después se promulga en Colombia la Constitución de 1.991, la cual en su artículo 1 dice: “Colombia es un Estado social de derecho, organizado en forma de República unitaria, descentralizada, con autonomía de sus entidades territoriales, democrática, participativa y pluralista, fundada en el respeto de la dignidad humana, en el trabajo y la solidaridad de las personas que la integran y en la prevalencia del interés general”. Y en su

artículo 7 expresa: “El Estado reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la Nación colombiana”; (en: www.unesco.org/culture/).

La nueva constitución del año 1.991 reconoce el carácter multiétnico y pluricultural de la nación y posibilitó a los grupos étnicos reconocidos una serie de reivindicaciones entre ellas las transferencias especiales de recursos económicos, salud gratuita, exoneración del servicio militar obligatorio, autoridades con autonomía propia y asignación de tierras.

A mediados de Diciembre del año 1.993 se realiza en las poblaciones de Chemesquemena y Atánquez el I Congreso Kankuamo, durante el cual se promulgan el nacimiento de la Organización Indígena Kankuama (OIK) y se elige como directivo de la misma, a un cabildo gobernador, además de cabildos menores. Estas acciones, como era de esperarse produjeron consecuencias, entre ellas: el recelo de las otras etnias, por el proceso y el recelo de algunos miembros de la misma comunidad. Al año siguiente, de la conformación de la organización, durante la realización del festival, se presenta ante la comunidad a Abel Alvarado, como el Mama de los Kankuamos, hecho que trajo consigo toda una suerte de reacciones: burlas, escepticismo y no faltó quien catalogara a ese líder cívico, como un “vivo”.

Para ese mismo año- 1993- se activa una iniciativa apoyada por la comunidad europea y la ONIC: consultas para la construcción de una Ley Orgánica de Ordenamiento Territorial, que buscaba en consenso con las otras etnias, sobre el ordenamiento territorial de la Sierra Nevada de Santa Marta. Además, se buscó experiencias similares a la Kankuama, una de ellas las del Resguardo Indígena de San Andrés de Sotavento en el Departamento de Sucre. Así, las cosas, los congresos se convierten en escenarios propicio, buscar la consolidación del “renacer Kankuamo”, como lo han designado los dirigentes de la organización, Ya se han realizado 3, el segundo en el año 1995 y el último de ellos en el año 2005.

A través del INCORA- Instituto Colombiano de la Reforma Agraria- y mediante la resolución 012 del 23 de abril de 2003 se creó el resguardo

indígena (ver glosario) Kankuamo; el cual se ubica entre las cuencas del río Guatapurí y río Badillo y está conformado por doce comunidades que son: Atánquez, Guatapuri, Chemesquemena, Pontón, Las Flores, Mojao, Los Haticos, Rancho de La Goya, Ramalito, La Mina, Río Seco y Murillo.”

Los actuales Kankuamos reafirman sus identidades desde lo étnico y político, a través de prácticas religiosas que implican la redefinición de la cosmovisión serrana, que es expresada por ellos en medio de la actividad de “poporear” en los lugares denominados Kankurúas o sitios sagrados.⁹

De diversas anotaciones en las notas de campo, escribimos diversas frases y expresiones lanzadas al aire por Kankuamos, tales como:

- “Antes muchos viejos no habían dejado el poporo, lo habían escondido, lo sacaban de noche”

- “La Madre y Kaku Seránkua, entregaron el Ayu, a los 4 pueblos de la Sierra, por eso nosotros poporeamos y las mujeres tejen mochila”.

- “Otra vez aprendimos a pagarle a la Madre, a la lluvia, al fuego, a la tierra, nuestros Mamos son poderosos y respetados en la Sierra”

- “Ya las 4 patas de la mesa otra vez están!, la mesa estaba coja con 3 patas, los Kankuamos ahora somos indio otra vez”

Pero no todos los atanqueros comparten el proceso, debido a diferencias, de tipo político e ideológico, muchos han optado por irse a “la oposición” y hasta han creado un movimiento denominado “Atánquez Libre”, mientras su contraparte asume diversos lemas entre ellos, uno aportado por Eugenio Arias(s.f.): “ Somos un pueblo invadido pero jamás conquistado”

Sobre la violencia que afecta a Colombia desde hace más de cinco décadas, los Kankuamo, tampoco han sido ajenos a los embates de la misma. El hecho de vivir en la media montaña, tener una población con

⁹ En diversas ocasiones, el autor de la tesis, es invitado a participar- en calidad de invitado- al rito de poperar, dentro de la Kankurua, allí, se permite hacer preguntas, pero no entrevistas grabadas.

abastos, tiendas y un pequeño comercio, hace que grupos radicales, armados al margen de la ley, preconizando alguna tendencia política, sea de derecha o de izquierda, han dejado una huella imborrable de su paso violento por esos territorios serranos. Respecto a esta temática, en un informe de la Acnur¹⁰, se puede acceder a denuncias de líderes indígenas serranos, quienes hacen un recuento de las causas y consecuencias de la violencia en su región:

“Desde la conquista española han sufrido diferentes incursiones violentas: primero, las misiones evangelizadoras; después, en la época de la violencia, los campesinos desplazados; más adelante, la bonanza marimbera¹¹; en los años 80, la incursión de la guerrilla con su consecuente usurpación de territorios, reclutamiento, ruptura de actividades económicas, amenazas y asesinatos selectivos. En la década de los 90 ingresaron los paramilitares y la guerra entre ambos grupos armados implicó masacres, secuestros, confinamiento, más asesinatos selectivos y desplazamiento de 400 familias que huían de la violencia” (en: http://www.acnur.org/t3/uploads/media/COI_2475.pdf?view=1)

Sobre el mismo tema, en un periódico local de Valledupar llamado “El Pilón”, extraemos los siguientes aportes:

“Estas acciones violentas dejaron entre los años 1985 al 2008, 451 Kankuamos muertos, más de 300 viudas o madres cabeza de hogar, más de 400 familias desplazadas de manera forzosa del territorio, asesinatos y amenaza sistemática de sus hombres y mujeres líderes, además del señalamiento y la estigmatización de la población, el desconocimiento y pérdida de sus tradiciones como pueblo indígena”.

(Cuan Yelene. Diario el Pilón, edición junio 17, 2013)

Todos esos hechos de violencia, provocaron el desplazamiento de personas pertenecientes a la etnia Kankuama, algunas cifras del mismo diario, dan cuenta que fueron más de 13 mil, tuvieron que salir de su

¹⁰ ACNUR: Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados, es la agencia de Naciones Unidas que brinda protección y asistencia a los refugiados en el mundo.

¹¹ Denominación popularmente, dada a un período, en que se empezó a sembrar y comercializar ilícitamente la marihuana (*Cannabis sativa*) en la Sierra Nevada de Santa Marta.

territorio en las estribaciones de la Sierra Nevada de Santa Marta al ser víctima del accionar de la guerrilla, autodefensas y hasta del Ejército Nacional con los llamados falsos positivos. Aunque como hecho rescatable, la celebración del Corpus Christi, nunca se suspendió, a pesar de lo delicado de la situación de orden público.

En lo educativo se asumió un modelo de educación llamado “Makú Joguki”, También denominado ordenamiento educativo del pueblo indígena Kankuamo, el cual incluso recibió premios como modelo etnoeducativo, por parte del Ministerio de Educación de Colombia. Ese modelo está siendo implementado en la única institución educativa el “Instituto Técnico San Isidro”; pero a su turno, muchos padres optaron por sacar sus hijos, de la institución, entre ellos los no partidarios del proceso de reetnización o los practicantes evangélicos u otras agrupaciones autodenominadas cristianas.

Estas características constituyen particularidades dentro de la diversidad transcultural de la población y ellas se evidencian y afloran con mayor intensidad en la celebración del Corpus Christi, el cual por esa razón se viene a convertir en una especie de catalizador de tolerancia.

CAPITULO 4 DESCRIPCIÓN ETNOGRÁFICA DE LA CELEBRACION DEL CORPUS CHRISTI

“Somos los primeros en reconocer que en el interior de cada grupo de creencias análogas existen matices, diferencias, incompatibilidades, que el origen y difusión de esos ceremoniales plantean una cantidad de problemas insuficientemente estudiados todavía”
(Eliade, 2010, p. 48)

4.1. DE BÉLGICA A ATANQUEZ: LA FIESTA DE DIOS.

En cuanto al rol de Juliana de Mont Cornillon, y su papel primordial en la institucionalización originaria de la celebración, se transcribe a continuación aparte de la catequesis que el Papa Benedicto XVI, efectuó el día 17 de Noviembre del 2010:

“El Señor le hizo comprender el significado de lo que se le había aparecido. La luna simbolizaba la vida de la Iglesia en la tierra, la línea opaca representaba en cambio la ausencia de una fiesta litúrgica, para cuya institución se pedía a Juliana que trabajase de modo eficaz: es decir, una fiesta en la que los creyentes habrían podido adorar la Eucaristía para aumentar su fe, avanzar en la práctica de las virtudes y reparar las ofensas al Santísimo Sacramento” (Benedicto XVI) ¹²

En cuanto al rol de Juliana de Mont Cornillon, y su papel primordial en la institucionalización originaria de la celebración, se transcribe a continuación aparte de la catequesis que el Papa Benedicto XVI, efectuó el día 17 de Noviembre del 2010:

Curiosamente, para la mayoría de estudiosos y participantes del *Corpus*, el papel de una mujer, en cuanto al origen de la celebración, es un hecho casi desconocido. Porque fue Juliana, una monja que nació en la población de Retinne (Bélgica) hacia 1193 y que habitó en el convento de

¹² Intervención en la Plaza de San Pedro, el día 17 de Noviembre del años 2010, fuente: <http://www.zenit.org/es/articles/benedicto-xvi-una-mujer-en-el-origen-del-corpus-christi>

Mont Cornillon, quien a partir de una visión, fue la primera en proponer la celebración que denominó “*La Fête Dieu*”. Según ella, la visión inicialmente le produce miedo, pero al cabo de algunos años fue comprendida, y hasta fue complementada con una orden recibida por parte del mismo Jesucristo, quien le revela la necesidad para que exista una fiesta especial en honor al cuerpo y sangre de Nuestro Señor. (Cottiaux, 1991)

Seguidamente, esta monja comunica la propuesta a una serie de miembros de la jerarquía católica de Lieja, entre quienes sobresalen Jacques Pantaleón, en ese tiempo archidiácono de Lieja y más tarde Papa Urbano IV; a pesar de la negativa de muchos clérigos, se avala esta iniciativa, entonces por ello, se celebrara el primer Corpus Christi de la historia en 1246, en Lieja- la actual Bélgica.

Como aspectos importante, en la búsqueda de información veraz y de las propias fuentes, el investigador pudo tener acceso a las mismas, a través de un viaje realizado a Europa, entre los meses de septiembre –octubre 2013; que le permitieron recabar material, en sitios de interés relacionados con la celebración; destacando Lieja-Belgica; Orvieto y Bolsena, en Italia y Barcelona España, a continuación en las figuras 9 a 14, algunas fotografías.



Fig. 9 Frontispicio
Foto: Alvaro Bermejo



Fig. 10, Autor de la tesis en el
interior de la capilla del
Convento de Mont Cornillon
Foto. Hnma, Marie



Fig. 11. Estatua del
convento de Mont
Cornillon en Lieja-
Bélgica.
Foto: Alvaro Bermejo



Figura 12; el experto historiador Mosieur Fignaut, explica al autor, la Biografía de Santa Juliana y muestra un fragmento de huesos de la santa. Cripta de Colegiata de Saint Feuillen, Fosse de la VilleBélgica, Septiembre 2013.
Foto: MadmoiselleHenisse.



Figura 13: Con el autor de la Tesis, el investigador Lucio Ricceti, autor del libro "Un vilupetto di taffetàcrimisino" Storia di una festa dal Corporale al Corpus Domini; Septiembre 2013- Orvieto Italia
Foto: Gloria Mendiola.



Figura 14: Izquierda; el autor en la Basilica de Santa Cristina la derecha detalle del relicario en donde se conserva la sangre de Cristo, según la tradición del “Milagro de Bolsena”. Bolsena-Italia, Septiembre 2013.

Foto: Sra. Silvana Polifronni.

www.bdigital.ula.ve

Remarcamos, el papel de aquella mujer del Siglo XII ; en lo que hoy es una gran celebración sincrética y multivocal, que mueve masas y no deja de sorprender a los académicos quienes nos acercamos a interpretar y comprender cada vez más, las dinámicas que ha ido tomando en distintos contextos geográficos del planeta , en tiempos de la contemporaneidad.

A continuación en la tabla los principales acontecimientos históricos que giraron en torno a la instauración de la celebración:

Tabla No 3: Cronología de acontecimientos importantes referentes al desarrollo histórico del Corpus Christi.

No.	Año(s)	Acontecimiento- Personajes	Repercusiones
1	1193-1258	Juliana de Mont Cornillon	A partir de visiones y una posterior conversación con Jesucristo, la monja convence a las autoridades de instaurar una celebración que faltaba en el calendario cristiano: al cuerpo y sangre del Cristo.
2	1246	Primera celebración del Corpus en Lieja-Bélgica , a petición de Juliana se denomina “ la Fête de Dieu”	Sin el visto bueno de autoridades eclesiásticas locales, la fiesta se realiza a nivel regional en la Diócesis de Lieja.
3	1263-1264	El Milagro de Bolsena-Italia : lugar Iglesia de Santa Cristina ; la leyenda dice que un dubitativo Pedro de Praga de Bohemia , hizo una peregrinación a Roma, y pidió a Dios le mostrara sobre la real presencia de Cristo en la eucaristía. Cuando Pedro realizaba la misa al momento de la consagración emanó sangre dela Hostia, siendo recogida en un corporal	El acontecimiento se difunde rápidamente; produce el informe del obispo al Papa Urbano IV, quien delega una comisión para determinar la validez del milagro.
4	1264	Traslado de “ la sangre del Señor” a Orvieto –Italia	En esos años, el Papa no residía en Roma, si no en Orvieto, ciudad en la provincia de Terni-Italia.
5	1264	El Papa Urbano IV promulga la Bula <i>Transiturus de hoc mundo</i> (1ª y 2ª versión)	Se instaura la celebración en toda la iglesia latina.
6	¿1280? ¿1282? ¿1319?	Toledo Sevilla Barcelona	Primera celebración del Corpus Christi en España.
7	1311,	Realización del Concilio de Vienne	El Papa Clemente V Ratifica la Bulla de Urbano IV.
8	1314	Se introducen personajes grotescos en la procesión	Ciudad e Gerona, Cataluña-España, lo mismo hacia el año 1400 en Valencia ¹³
9	1317	El Papa Juan XXII	Recopilación de leyes para extender la fiesta a toda la iglesia.
10	1447	El Papa Nicolás V	Personalmente sale en Procesión, dándole un impulso a esta práctica.
11	1545-1563	Realización del Concilio de Trento	La presencia de Jesucristo en la Eucaristía es real y verdadera. Se muestra preocupación por lo que consideró eran prácticas abusivas durante la celebración.
12	Siglos XVI-XVII	Estructura dual de la celebración	La oficial: la jerarquía católica, el clero. La popular: los gremios, hermandades, cofradías.

Autor: Álvaro Bermejo Gonzále

¹³ El autor Francisco Very (1984) , establece una conexión entre la aparición de Tarascas, gigantes, dragones en la Procesion de Corpus Christi, en do ciudades españolas, y la relaciona con la celebración de las Saturnalias Romanas

4.2. PROCEDENCIA Y LLEGADA A AMERICA

La dinámica de las adiciones ha sido una característica fundamental de la celebración, la mayoría de veces, por donde quiera que ha pasado, ha ganado elementos, algunos de ellos, incluso fueron prohibidos (Moran, 2000). Al nacer en Bélgica, la fiesta es practicada por algunas diócesis de ese país. Años más tarde, hacia 1264, en Bolsena- región de Viterbo, Italia; se produjo el denominado “Milagro de Bolsena”, el cual es más conocido en el mundo católico, en cuanto a la relación con el origen de la celebración, que el rol de la hoy Santa católica Juliana. Así las cosas el 8 de sept de ese mismo año, el papa Urbano IV promulga la Bula papal *Transiturus de hoc mundo*, para instituir que en todo el orbe católico, se efectuara una celebración anual; en honor al cuerpo y sangre de nuestro señor. Por encargo del papa, se designa al posteriormente canonizado, Santo Tomas de Aquino para que escriba el oficio ritual; el cual reemplaza al de Juliana. Luego años después, se adiciona la procesión, “celebrándose la primera procesión sacramental en 1279. Santo Tomas de Aquino sistematizaría esta doctrina” (Llamazares, 2002).

Como se expresó líneas atrás, una vez aprobado en Bélgica, se establecen sus principales preceptos mediante el ritual de la misa, elaborado por la misma monja Juliana, pero unos 20 años después, se verifica su primera transformación (adiciones) cuando “el mismo Urbano IV, encarga a Tomas de Aquino, el oficio de dicha celebración, adaptado al rito romano, que reemplazó al elaborado por Juliana” (Moran, 2002:73).

Respecto a la Bula papal, el investigador italiano Lucio Ricetti, con base a rigurosas indagaciones documentales de la época, afirma que fueron en realidad dos versiones del texto:

“ L’11 agosto 1264 papa Urbano IV, residente in Orvieto, scriveva la bolla Transiturus. Un documento complesso, con due diverse versioni: indirizzata al Patriarca di Gerusalemme, la prima (Transiturus de mundo), dell’11 agosto; la seconda (Transiturus de

hoc mundo), scritta a circa un mese di distanza dalla prima, nei giorni immediatamente antecedenti l'8 settembre 1264, era destinata all'intero mondo cattolico" (Ricetti, 2014:21)

En varios países europeos, aun en la actualidad se practica la celebración, para el caso de Italia, la celebración se le denomina Corpus Domini- Día del Señor- instituida por el Papa Urbano IV, quien durante ese período, no tenía la corte en Roma, sino en Orvieto, una población de la región de Umbria. Años después, el papa Clemente V, en 1311, durante el Concilio de Viena, ratifica el contenido de la Bula, de Urbano IV y vuelve a institucionalizar la celebración. Posteriormente, otro papa, Juan XXII, en 1316 dispuso que el Santísimo Sacramento "fuese llevado procesionalmente por las vías públicas para que recibiera la adoración de los fieles y añadió la festividad de su octava"; (Llamazares, 2002:125 y 127).

Consecutivamente se va expandiendo por otros países, tal como Alemania, Francia, Italia, hasta llegar a España. Sobre la llegada a suelo español, al respecto en fuentes bibliográficas consultadas, no hay unanimidad sobre la fecha y el lugar exacto en que se realiza la primera celebración en España, el historiador español Santiago Valiente Timón, escribe: "Sabemos que en Toledo el castellano monarca Alfonso X el Sabio participó en la celebración del Corpus en el año de 1280. Dos años más tarde (1282) tenemos noticias de la celebración del Corpus en Sevilla. A medida que avanza el siglo XIV empiezan a ser abundantes las referencias sobre celebraciones del Corpus en el Reino de Castilla por medio de procesiones" (Valiente. 2011:46).

En el mismo sentido, José Vizuite señala: "En 1317 existe en Pamplona una hermandad del santísimo Sacramento, que celebraba una procesión, con carros triunfales", (Vizuite. 2000:33); mientras que en el libro el Corpus Christi de Cusco, leemos: "siendo la ciudad de Barcelona, la primera, en 1319, y en Valencia en 1335" (Huayhuaca, 1988:32). Seguramente a futuro irán apareciendo más documentos que aclaren este

interrogante, de los que se tiene certeza es que la celebración se va expandiendo hacia otras ciudades y regiones del país ibérico, y por causa del descubrimiento del almirante Cristóbal Colón, desde finales del Siglo XV y principios del XVI; el clero español la lleva a América, entonces al llegar a suelo amerindio, se nutre de otras realidades culturales, hasta amalgamar la actualidad de esa celebración.

El Corpus Christi se celebra en diversidad de países del mundo católico, en sus comienzos, en España pudieron tener una relación con los autos sacramentales. Toma diversos matices de acuerdo a la rama ya sea de la iglesia griega, copta, armenia, ó católica-romana. En los países latinoamericanos también se celebra con mucha fervorosa, destacándose Panamá, Bolivia, México, Colombia, y Venezuela. En esta última, existen la *“Cofradía del Santísimo Sacramento de los Diablos Danzantes de Yare”*, la cual baila desde el Siglo XVIII. Hecho que permitió, en el año 2012 declararla Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, a los Diablos Danzantes. Particularmente se pudo acceder a una aproximación etnográfica, en el Corpus de Ocumare de la Costa- Estado Aragua, en el año 2012.



Figura No 15: Al piso 3 diablos rendidos a la puerta de la Iglesia. Ocumare de la Costa–Venezuela.- Junio 2012.

Foto: Álvaro Bermejo G.

Sobre el Corpus Christi en Venezuela en el Siglo XVII, hacia el año 1619, el Cabildo de Caracas, organizaba los festejos populares y los esclavos, eran tomados en cuenta; el Cabildo acordó cómo y cuáles serían las características de la fiesta del Corpus; en esa disposición se parecía a las danzas de mulatos, y a las danzas de indias, procesión con pasos de figuras mudas para que la representación fuese más convincente, además de la cofradías de negros y mulatos(Actas del Cabildo de Caracas IV, 1951, VI, 289)

En relación a lo anterior, Miguel Acosta Saignes, reafirma la participación de morenos en esa celebración caraqueña, al señalar que: “La cofradía del Santísimo, en Caracas, estuvo “dedicada a honra y gloria del Augusto Soberano Sacramento del Altar, por el gremio de morenos libres...”Fue, pues, el resultado del proceso social que condujo a que a mediados del Siglo XVIII, ya hubiese muchos morenos libres. (Acosta, 1985:62).

De acuerdo crónicas de la época, en el calendario ritual de los indígenas, antes de la llegada de los españoles, había coincidencia con el solsticio de verano y la realización de fiestas. Un cronista de la época, refiriéndose a los indios de Cumaná (Venezuela), escribió: “En dos cosas se deleitaban mucho estos hombres, en bailar y beber, suelen gastar ocho días arreos en bailes y banquetes” (López de Gomara, 1877:173) tal vez por ese motivo, se infiere que en tiempos de la colonia, la música ya era usada como vehículo evangelizador en indígenas, negros o mestizos.

Muchos misioneros utilizaron las artes como el teatro, la música, la plástica como medio para la evangelización, al respecto Claro asegura que “La música fue usada como una eficaz herramienta de evangelización. A los misioneros de la Nueva España y del Perú se les obligaba a enseñar música a donde quiera que fueran porque era considerada una herramienta indispensable para la conversión de los naturales” (Claro. 1994:78).

En Colombia, se data del año 1564, según Susana Friedmann(1982) ; quine reseña un documento en el cual cita: “cuando los Muisca recibieron

el Santísimo Sacramento” (Friedemann, 1982:29). También allí se hace alusión hacia el año 1636 de una descripción de la festividad en Santa Fe de Bogotá, por el entonces arzobispo de la Nueva Granada, fray Cristóbal Torres.

En este país, también existen muchas ciudades, municipios y corregimientos en las que el Corpus Christi, toma diversos matices, muy propios de prácticas culturales y cosmovisiones de sus habitantes destacándose, en el Caribe Colombiano el municipio de Mompox (Departamento de Bolívar), en donde se conoce una carta del año 1780,- conservada en el Archivo General de Indias. Sevilla España- en la cual se restringía los aportes a la organización de la celebración. De la misma forma, la fiesta se asienta en Guamal, Ciénaga, Santa Marta (Departamento del Magdalena) y Valledupar (Departamento del Cesar), en esta última, queda ubicado Atánquez.

Además de la conquista y colonia, la celebración se expande en nuestra opinión por dos razones: en primer lugar porque a través de la bula *Transiturus de hoc mundo*, se señalaba que la conmemoración debía realizarse en todo el orbe cristiano y en segundo lugar porque fue una conmemoración que permitió a las masas católicas las escenificaciones al margen de lo que la jerarquía señalaba, la adición de elementos festivos y prácticas culturales como por ejemplo el uso de máscaras. Pero es importante renombrar un hecho: las prohibiciones, “desde la óptica del uso social prevalente en el momento, por el cual la autoridad civil, o eclesiástica, se ve abocada a la reiterada prohibición de determinadas prácticas (Moran, 2002: 70).

La palabra fiesta nos remite a reuniones sociales, a compartir a espacios en donde debe primar la alegría por una circunstancia determinada, o por el mero hecho, de interactuar con el otro; en términos amistosos sean estos conocidos o no. Las mismas – a través de aspectos normativos- han sido institucionalizadas, en la gran mayoría de países del mundo, o sea que

son aceptadas y mantenidas por la sociedad por distintos motivos, ya sean religiosos, tradicionales, patrióticos, festivos, etc. En términos de Caro y Baroja: “son breves periodos de religioso júbilo consagrados a celebrar un acontecimiento esperado... durante todo el año” (Caro Baroja 1989:21).

Algunas fiestas, poseen un contenido profundamente religioso, involucrando a la cultura de un pueblo con todos sus acontecimientos significativos, hasta la misma Biblia, hace alusión al carácter prioritario de las mismas: “ El Señor le ordenó a Moisés que les dijera a los israelitas: ¡ estas son las fiestas que yo he establecido, y a las que ustedes han de convocar como fiestas solemnes en mi honor. Yo, el Señor, las establecí! (Levítico 23). De la misma manera, en el nuevo testamento, se hacen diversas referencias a las fiestas: una de ellas señala: ...”Pablo se embarcó... se despidió de ellos, diciendo: Es necesario que en todo caso tenga la Fiesta que viene, en Jerusalén; mas otra vez volveré a vosotros, queriendo Dios. Y salió de Efeso.” (Hechos 18:21).

4.3. EL CORPUS CHRISTI KANKUAMO

Antes de abordar los momentos de la celebración, conviene tener en cuenta, un factor importante: esta festividad como muchas otras del calendario litúrgico católico, se incorporaron en paralelo, se superpusieron o se sincretizaron con otras que ya existían previamente y que en los primeros siglos del cristianismo se denominaron “paganas”, en relación a este tema, son importante la apreciaciones de Campo y Sevilla, quienes consideran: “ El mundo pagano enriquece toda religiosidad popular, desde las manifestaciones protorreligiosas, hasta las formas más evolucionadas; el rastro de viejas creencias-y sus celebraciones- persiste y configura de alguna manera el calendario, las advocaciones, los cultos y los ritos de los periodos siguientes, en todas las religiones y en cualquier credo (Campos y Fernández De Sevilla, 2012:73).

Además de estos elementos y sitios naturales, antiquísimos también son objeto de culto los astros y el Sol, este último podría correlacionarse con símbolos esféricos, o símbolos isomorfos que representan al día, la claridad, al rayo, la visión, la grandeza, la pureza, etc., incluso todos ellos pueden ser asumidos como símbolo de transformaciones. En su conjunto muchas veces fueron plasmados en cerámicas, orfebrería o arte rupestre; este último es relacionado con los mitos por el científico, arqueólogo y etnólogo francés Leroy- Gourhan (1965), los cuales según sus palabras son “atemporales” , al contrario de otras expresiones artísticas de la prehistoria, que él define como históricamente contingente y a las que denomina pictogramas. Además, él considera al arte prehistórico como la expresión simbólica del universo conceptual, de los grupos que lo hicieron.

Diversos autores plantean la existencia de cultos solares en América, entre ellos al mismo Alexander Von Humbolt; así mismo Alfred Metraux para los incas del Perú. Por su parte, Arellano; sobre los aztecas remarca: “Tonatiuh, el Dios Sol estaba íntimamente ligado con la vida religiosa de los aztecas. El espectáculo diario de la cúpula del cielo, la marcha ascendente y descendente, del gran astro hizo del culto solar una parte esencial del culto azteca y una de sus más notables características. Los aztecas son el pueblo del Sol” (Arellano, 2002: 89).

Para el caso de los mayas, Juan Luis Bonor, conceptúa que: “El astro rey era para los mayas fuente de luz, de vida y de calor; y de su continuo y constante peregrinar dependía, la prosperidad de los campos, las cosecha el mantenimiento de las instituciones y el progresar de una cultura”. (Bonor, 1996:125).

De igual manera, el escritor Chávez, asegura que “En el panteón mesoamericano la mayoría de las deidades están relacionadas con elementos de la naturaleza.” (Chávez, 2012: 26), líneas más adelante el mismo autor dice: “el venado jugó un papel importante para los mayas precolombinos y en la actualidad sigue siendo una parte fundamental de la

visión del mundo de los grupos mayances. Este animal tiene un destacado protagonismo en los mitos mayances contemporáneos, donde se le relaciona directamente con el sol” (Chávez, 2012: 56)

Múltiples aspectos como los anteriores, fueron denominados *hierofanías arcaicas solares* por Mircea Eliade, quien sobre ellas considera: “revelan cierta inteligencia global de lo real, sin dejar de revelar al mismo tiempo una estructura coherente e inteligible de lo sagrado” (Eliade, 1972:126).

Además es bien conocida la función –en tiempos de la conquista- de muchas compañías, frailes y monjes que se dirigieron a suelo americano con la finalidad de cambiar la “idolatría” de los indígenas, por costumbres y prácticas “ más piadosas” soportadas con normatividades conciliares, inclusive papales, tales como las referenciada por el mexicano Jaime Lara, quien reseña una Bula del papa Pablo IV , del años 1558, la cual dice “...Que los días que los indios por sus antiguos ritos dedicaron al sol y a sus ídolos, se reduzcan en honor del verdadero Sol Jesucristo, y de su santísima Madre, y más santos en los que la Iglesia celebra sus festividades.” (Lara, 1999:36).

Tal como ocurre hoy en la Sierra Nevada de Santa Marta, los antepasados indígenas tenían lugares especiales no solo para lo sagrado, si no para otras actividades de la vida; de manera similar a lo que hemos observado en tiempos actuales; por esa razón Álvaro Chávez señala : “ Los Taironas construyeron canales de riego y grandes albercas para depósito de aguas, y, escalonando las laderas de las montañas, formaron una especie de teatros similares a los de los griegos donde se ejecutaba danzas, juegos deportivos y pruebas de destreza”(Chávez, 1980:17).

Las celebraciones ocuparon un lugar preponderante en la cultura serrana ancestral. Fray Pedro Simón- Citado por Davidson-sin lugar a dudas es uno de los que mejor estudió las manifestaciones culturales de los aborígenes de la costa caribe colombiana, en especial de la Provincia de

Santa Marta en los años 1550, de sus relatos extraemos el siguiente: “Estas fiestas a las que todos los indios de esta región al igual que de todas estas Indias tiene particularísima inclinación (.....) hombres con mujeres hacían figuras de arco, otras de muela, otras a la larga, pisando de esta manera hacia atrás y hacia adelante, siempre asidos a las manos, y si alguno se soltaba de la rueda de adentro, era para saltar y voltear con gran ligereza” (Davidson, 1970:193).

Lo anterior igualmente implica, además de la certeza que los indígenas serranos celebraran sus cultos a la naturaleza, rituales y fiestas, y practicaron sus ritos correlacionados con espacios y territorialidades, en ese sentido el indígena Arhuaco Jair Zapata, considera: “la territorialidad simbólica sagrada de los indígenas contemporáneos ha permanecido en la memoria tradicional, establecidas mediante las mitologías. Así la mitología se acerca a la conceptualización de los sistemas simbólicos que representan las concepciones de las formas reales establecidas en la geografía y evidenciadas en la sacralización de espacios específicos (piedras, arboles, lagunas, montañas)” (Zapata, 2010:25).

Continuando con Zapata (2010) dice: “Así la creación del mundo estuvo precedida por la pareja divina, representada en el padre de la luz (el sol)”. Seguidamente afirma: “El sol es el gran tejedor de vida que irradia conocimiento a través de sus movimientos” (Zapata 2010:28, 30).

Tal como se señaló en el capítulo 3, dentro de las practicas serranas, los Mamas, ocupan un lugar central, ellos representan al sol, y en sus rituales, se aprecian diversidad de artefactos, materiales y construcciones como la Kankurua; relacionados con la naturaleza (Reichel-Dolmatoff 1985), con todos esos implementos , se realizan diversas ceremonias, en las que no faltan elementos sonoros y gestuales, que buscan operar sobre personas u objetos ; al respecto Durand lo ha expresado así: “cada gesto apela a la vez a una materia y a una técnica, suscita un material imaginario, y sino una herramienta, al menos un utensilio” (Durand 1988:40).

De lo dicho, se colige que en fechas que coincidían con solsticios o equinoccios, los indígenas del “nuevo mundo” bailaban, celebraban y ese aspecto, a su vez fue aprovechado por los europeos, para imponer su propio calendario religioso-festivo; hecho que aun verificándose en desigualdad de condiciones, plantea la evidencia de un proceso de negociación y por ende de adiciones, respecto a la etapa anterior de sus celebraciones.

En Atánquez, la celebración del *Corpus* adopta matices transculturales propios en donde los tejidos interraciales- referidos tanto al mestizaje biológico, como al sincrético- junto a fuertes elementos de tradiciones ancestrales; son el común denominador. Año tras año se realiza la celebración con una procesión al Santísimo, que tiene la particularidad de estar acompañada por tres grupos de danzas: Las *Kukambas* (expresión indígena), los *Diablos* (de origen europeo) y los Negros y Negritas (que podría ser interpretado como una versión suramericana de lo africano).

Un factor que es relativamente nuevo es la presencia de las mujeres en una de las Danzas. Hecho que según versiones recopiladas de varios capitanes –y actores culturales¹⁴ debió ocurrir en los años 70’s. En la actualidad ellas, no han tenido acceso a bailar como Kukambas ni en los Diablos; sólo participan como negritas, y comparten espacio con hombres quienes así mismo, fungen como negritas.

Básicamente, la celebración para efectos de una mejor descripción y análisis, la hemos clasificado en tres momentos: antes, durante y después de la procesión, efectuada 2 días (jueves) de dos semanas consecutivas.

En cuanto al **Primer Momento** (el antes), los diversos miembros de las Danzas, se reúnen a ensayar en las casa de los Capitanes. Aquí los novicios aprenden los pasos básicos, esto ocurre en jornadas nocturnas: Los

¹⁴ El Actor Cultural; tal como se define en el Glosario: A nivel societario, es un agente de transmisión de contenidos culturales, referidos a unos o varios lenguajes; sinónimo de mediador cultural y mentor.

Capitanes se quejan que casi ya no hay asistencia de los danzantes para ensayar, aspectos que se resumen en la siguiente entrevista:

F.A: Les falta la disciplina, dijo el segundo Capitán de los Negros y Negritas Francisco Alvarado, por lo cual le pregunté:

A.B: ¿Cómo así maestro?

F.A: Y él respondió: -Antes si se veía la disciplina, si era de amanecer bailando, se amanecía!

A.B: Le dije entonces: Vengase, para acá- lo invite a que se sentara en un taburete¹⁵ y debajo de un frondoso árbol, le pregunte: ¿Podría explicarme un poco más sobre el proceso de aceptación, de alguien que quiere bailar en la Danza?

El anciano, rascándose la barba, me dijo:

F.A: Algunos bailan por devoción otros por promesa. Si un hijo se enferma, por lo menos, si está grave, su papá o su mamá lo encomienda al santísimo, pa' que lo cure. Entonces ese niño cuando esté más grandecito le baila al santísimo, 5 o 7 años, los que haya prometido sus papás. Antes, los papás iban más a los ensayos y hablaban con los mayores, con los capitanes, para que enseñaran al hijo a bailar al santísimo. Algunos después de pagar la promesa se quedan bailando y se vuelven hombres.

A.B: Le pregunte: -Entonces las cosas hoy en día han cambiado?

Él responde:

F.A: ¡ Hombre, sí!, fíjese que hay gente que se mete el día (de Corpus) , sin venir a ensayar.(F. Alvarado, en entrevista el 3 de junio del año 2009).

A pesar de esa posición de unos de los capitanes, se nota cierta tolerancia, al no exigir que los danzantes vayan a los ensayos y por ende

¹⁵ El Caribe colombiano es una silla de madera, con fondos de cuero.

permitir que bailen en la procesión y en las visitas (aspectos que se explica en el 2º. momento). En diversos años de observación, el autor ha advertido, que efectivamente los danzantes regulares van muy poco a los ensayos, respecto al de las Kukambas, para el año 2014, solo conté unos 6 integrantes, quienes instruyen básicamente a un par de jóvenes que deseaban ingresar; ninguno de los asistentes se le escuchó practicar los versos, que ocasionalmente entonan. El ensayo siempre se realiza frente a la casa del Capitán Víctor Gutiérrez.

Por su parte, los Diablos, tampoco ensayan masivamente; en su mayoría asisten niños; ellos reunidos en el Coco, frente a la casa de Juvenal Mindiola- el 1er. Capitán- bailan sólo con el sonido de la Caja. Aquí se les instruye sobre la forma de organizarse, durante los recorridos, además cómo deben moverse, teniendo cuidados de las espuelas que portan los mayores; constantemente se les dice: ¡pilas, pilas!, con el fin de que ellos bailen con más dinamismo y estén pendientes de dos golpes fundamentales de la Caja: el del llamado , y el del baile en sí (ver grafía rítmica).

En ocasiones, coinciden los ensayos de los Diablos con los Negros y Negritas, en el mismo sitio (el Coco) cada danza comparte y alternan espacio. Recientemente, el día Mayo 16 de 2015, cuando los Negros ensayaban en ese sitio. Mientras unos pocos integrantes danzaban al golpe de su tambor se escucharon versos jocosos, compuestos a vecinos, o espectadores o algún danzante, ante este aspecto novedoso, el autor de esta investigación, pregunta por lo que estaba ocurriendo. Entonces Elohin Carrillo, 3er.. Capitán de los Negros y Negritas me respondió:

--“Estamos ensayando, son versos de recocha. Cuando es al Santísimo, la cosa es seria”

La primera aparición en público se realiza la noche previa al día de la “santísima Trinidad” siempre el punto de reunión y salida es un sitio al que llaman “el Coco”. Esa noche, los danzantes, por costumbre usan solo

algunos elementos de su parafernalia (ver Tabla No 12): Las Kukambas, solo usan su maraca y bailan vestidos con ropa cotidiana. Los Diablos no portan mascarás, ni vestuario rojo, pero si sus espuelas en su calzado, por su parte los Negros van vestidos con ropa cotidiana, de camisa y pantalón, pero portan su machete de madera; y finalmente las Negritas utilizan una falda ancha (pollera), con su cara descubierta. Todos hacen un recorrido hasta la puerta de la Iglesia- la cual está cerrada- en el trayecto realizan paradas en unos “puestos de capitanes”- estos son lugares definidos- que recuerdan capitanes ya fallecidos. Después de pasar por la iglesia continúan hasta un punto denominado “Pajarito”, donde concluye.

El día miércoles, previo, al día de Corpus los danzantes se encuentran para “dar las seis”, precisamente a las 6.00 p.m. de la tarde-noche, muchos realizan rezos y plegarias, las cuales por lo general se musitan en voz baja. Así mismo en la madrugada previa al día del Corpus: en el atrio de la iglesia- que permanece cerrada- se congregan los capitanes de las tres danzas y algunos bailadores de las mismas para cumplir con una cita, con sus predecesores espirituales: el mama *Tutaka* que tal como se menciona en líneas anteriores, cuenta la tradición que sus restos reposan en ese lugar.

4.3.1. Las Jerarquías: Los Capitanes



Figura No 16. Fotos de Capitanes, Izquierda: Víctor Gutiérrez,
Derecha: Rafael Carrillo.
Foto Álvaro Bermejo González

Al finalizar el Siglo XV, con el consecuente descubrimiento de América, los españoles y otros europeos traen consigo su *modus vivendi*, representaciones de mundo y creencias-prácticas religiosas, una de ellas el Corpus Christi, el cual cruzó el océano Atlántico para sufrir una transculturación, hasta convertirse en una de las celebraciones más importantes todo el nuevo mundo. Aunque así mismas no se consideran Cofradías, como las existentes en el en el viejo continente, las 3 Danzas son un cuerpo, con una organización similar en su estructura: 3 capitanes jerárquicamente organizados, uno (a-s) acompañantes que voluntariamente cumplen labores como ayudantes, de igual forma novicios y aspirantes a ingresar.

En diversos momentos del trabajo de campo, realizado por el autor de esta tesis, los integrantes aseguran que ellos se consideran un solo grupo: las Danzas de Corpus, muy a pesar de tener dinámicas diferentes coinciden en su objetivo: Cumplir su devoción al santísimo.

A la cabeza de las danzas están los capitanes, y jerárquicamente le siguen los 2os, y los 3os. Capitanes, los danzantes y los niños, o novicios que recién ingresan al grupo. Los capitanes ejercen funciones organizativas y representan el orden y cada uno de ellos verifica acusicamente, que se realicen los diversos rituales, que se efectúan en los 3 momentos antes referidos.

Recordemos que en la vieja Europa, desde la alta edad media y aun en tiempos actuales, existen una serie de cofradías alrededor de diversidad de festividades. Por supuesto en América, en tiempos coloniales las mismas se conformaron en torno a diversas celebraciones religiosas, tales como santos y santas; y por ende, eran encargadas de organizar sus celebraciones. Sobre las funciones de las estas agremiaciones y el papel sincréticos que ellas desarrollaron; Miguel Acosta Saignes, considera: “Las cofradías realizaron funciones sincréticas, al fundir las ceremonias que los africanos celebraban en sus lejanas tierras, en honor a sus ídolos, con los rituales

católicos”. (Acosta, 1985: 71) Sin considerarse ellas mismas unas cofradías, en la jerarquía de cada danza de Atánquez, el sincretismo mencionado por el insigne investigador venezolano, no es difícil de verificar. Seguidamente, los nombres del 1er, 2º. Y 3er. Capitán en cada una de las 3 danzas:

Tabla No 4: Jerarquía de las Danzas de Corpus Christi en Atánquez.

Rango	Kukambas	Diablos	Negros y Negritas
Capitán (o 1er Capitán)	Víctor Gutiérrez	Juvenal Mendiola	Rafael Carillo
2º. Capitán	Carlos Oñate	Delgis Maestre	Francisco Alvarado
3er. Capitán	No	Vacante * ¹⁶	Elohin Carrillo

Autor: Álvaro Bermejo G.



Figura No 17. Sentado a la izquierda Juvenal Mendiola Capitán de la Danza de los Diablos Foto, Atánquez-Valledupar, Junio 2009. Foto, Shayra Bermejo F.

Es interesante observar las diversas dinámicas que giran en torno a los Capitanes, ellos por lo general son personas joviales y accesibles, pero una vez están inmersos en los rituales, se tornan vehementes, enérgicos y hasta

¹⁶ A la muerte de Abel Alvarado, su hijo Hater Alvarado, asumió el puesto de 3er. Capitán, pero en la actualidad, por motivos particulares relacionados con la pertenencia a una religión evangélica, éste decide retirarse de la danza de los Diablos.

severos, ellos en días previos se han reunido, para acordar algunos aspectos tales como el orden en que van a realizar las visitas, también recordarle constantemente a sus 2os Capitanes y miembros en general, el compromiso de participar en la celebración de principio a fin, las horas y sitios en que se van a encontrar, por esa razón Ingrid Geist señala: “ De la misma manera, están presentes, en el ritual, las acciones de la cohesión social por medio de alianzas, órdenes jerárquicos y normatividades” (Geist, 1996: 174)

4.3.2. El Día de Corpus

A.B: ¿Señor “chico”, cuénteme que hace usted el día de Corpus?

F.A: Primero me acuesto temprano y a la madrugada salgo al “rompimiento del nombre”. Cuando regreso, me reposo, me baño con plantas, desayuno, preparo mi sombrero y machete, le rezo al Santísimo y salgo.

A.B: Escuche de otros mayores, algo que ellos le llama salir a dar las seis, las doce y las seis, que es eso?

F.A: ahh, eso era antes, uno tenía que salir a esas horas, a la mañana a las seis, al medio día y por la tarde otra vez a las seis, allí luego se quedaba uno ensayando a los nuevos que iban a entrar al palenque. (F. Alvarado, en entrevista el 29 de mayo del año 2013).

En este corto relato, el 2º. Capitán de los Negros y Negritas Francisco Alvarado, hace alusión a parte de su ritual personal y una costumbre, que al parecer ya se está perdiendo; salir en 3 momentos al día , tanto en días previos como el mismo día de Corpus. Ahora sigamos con el **Segundo Momento**:

Hacia las 4:00 am, se reúnen en el Coco, los capitanes con unos pocos danzantes- comparados con los que bailan en la procesión- también algunos espectadores, para realizar el recorrido que hicieron el día de la Santísima

Trinidad, a este acto le denominan “rompimiento de nombre” y termina en el sitio

“el Pajarito”.

Previo a la Procesión, en la mañana, hacia las 8:00 a.m. se reúnen las Danzas en “el Coco”, allí a manera de ensayo, una a una van realizando sus movimientos. Seguidamente se integran todos, al son de sus tres acompañamientos musicales básicos, en ese momento, no es posible discriminar unitariamente, el acompañamiento instrumental de una u otra danza; de igual manera, antes de salir reciben recomendaciones de los Capitanes.

Se inicia el recorrido entre el Coco y la Plaza, en donde queda la pequeña Iglesia (ver paginas 164-168), durante el mismo, las Danzas alternadamente, van pasando por unos lugares, que ellos denominan “sitios” o también “puestos de capitanes”, allí cada grupo baila unos 3-5 minutos y prosigue su marcha, hasta el próximo lugar en donde hará su baile. Las Kukambas, van de primero, siguen los Diablos y cierran los Negros y Negritas, estos últimos entonan versos alusivos al sitio visitado, el cual está relacionado con algún ya fallecido Capitán.

Al llegar a la Iglesia que está abierta desde temprano, un grupo de feligreses, espera la llegada del Cura- que no vive en la población, sino que viene de Valledupar, a unas 2 horas de camino- mientras la pequeña plaza, está abarrotada de gente, el sonido del motor de los vendedores de helados, se mezclan con los cánticos preparatorios en la iglesia, en la cual no hay espacio vacío.

Mientras se realiza la misa, en la iglesia, ellos los danzarines con sus capitanes en orden riguroso, esperan, que se dé inicio a la procesión. La mayoría permanecen en las afueras de ese centro religioso- pero por observaciones realizadas en los últimos años, un porcentaje de integrantes de cada danza, ingresa a la misa: Las *Kukambas*, se colocan cerca de la puerta y por ende más cerca del Santísimo y del ritual católico, luego

aparecen los Diablos y por último los Negros y Negritas. Según datos del músico tradicional Benito “Toño”, Villazón, mediante entrevista realizada en Atánquez-Valledupar hasta hace algunos años las Kukambas, ni las otras danzas, entraban a la Iglesia: “Todos permanecían afuera, pero desde unos años para acá, entran a la misa” (B. Villazón en entrevista personal, 18 de octubre de 2012).

Es importante destacar un aspecto importante, relacionado con el rito de entrada: cada danzantes ha sido instruido para siempre entrar a la iglesia de frente, de esa manera nunca le dará la espalda a la custodia, y cuando sale, habrá de hacerlo siempre por la puerta principal, porque- según sus tradiciones- si algún danzante - llegase a salir por alguna de las dos puertas laterales, sería una señal premonitoria nefasta, incluso los más viejos dirían: “Tutaka, se lo lleva a uno”.

Al concluir la misa y darse la orden, se inicia la procesión, cada danza inicia su baile. Se reitera: cada danza ocupa su lugar determinado, primero las Kukambas siguiéndole los Diablos y continúan los Negros y Negritas. Entre estos últimos existe una característica diferenciadora, respecto a las otras Danzas: llevar tanto hombres como mujeres, elementos que difiere con las anteriores, en donde sólo hay presencia masculina, incluso, en las negritas hay hombres con faldas. Los Negros llevan sombreros ricamente decorados con flores de la región. En Atánquez por todos es conocido que la noche anterior al Corpus, salen los negritos a “robar” flores en los jardines de las casas.

A esa Danza, la acompaña en el desfile un solo tambor cónico (percusión monomembranófono), que rota entre dos o más tamboreros, una voz líder canta versos a manera de estribillo o coro y todos los bailadores (llamados por ellos mismos negros y negritas) responden a ese coro, o sea que en cada extremo de la procesión esta: el rito católico propiamente dicho (con salmos, cantos, responsorios) y al otro los negros quienes como ya se

anotó anteriormente cantan, y debemos decir con una estruendosa participación.

Una característica unificada de todas las 3 danzas es ir avanzando de espaldas, al sentido en que avanzan los feligreses, el Palio y el Cura que porta la custodia. --“Porque al Santísimo, no se le debe dar la espalda nunca”. (J. Mindiola, en charla informal, 2 de junio del años 2010). Por su parte, los asistentes, que no pertenecen a ninguna danza; o sea los no bailadores portan velas y responden a los cánticos del sacerdote, en diversas ocasiones; al consultarles, el porqué de su participación en esa práctica cultural, la respuesta podría clasificarse en dos categorías: las que participan por devoción y las que deben “pagar una manda”- esto es que ya adquirieron una “deuda”, con el santísimo.

Durante el recorrido, hay estaciones donde previamente al frente de la casa, se ha erigido un altar con imágenes, flores y niños(as) y/o jóvenes que representan alguna escena bíblica; el número de ellos varía según el año, la disponibilidad presupuestal.

En el campo realizado durante los años 2009-2013, hemos contado catorce estaciones, en cada uno de ellas, la procesión hace un alto. Al llegar a los altares, el cura lee un aparte de los evangelios, que incluyen cánticos o alabanzas, en las que participan activamente señoras que acompañan la procesión; mientras tanto los monaguillos e incluso otros asistentes del cura-queman incienso y hacen coros. Así las cosas, es un momento de mucha reverencia, con la atmosfera impregnada del humo del incienso, y la alternancia entre sonidos-silencios, así como la hincada ante los altares, hasta que se reciba la orden de proseguir.

La gran mayoría de los danzantes arrodillan y guardan un respetuoso silencio, así cuando el cura da la orden se reinicia el baile de cada Danza, y la procesión continúa hacia la siguiente estación, hasta completar el recorrido, que iniciándose aproximadamente a las 10:00 a.m. termina hacia

las 12:30 p.m.- en algunos casos demora más, de acuerdo al ritmo de marcha de la procesión, al número de altares y al tiempo - continuando el rito católico en la iglesia, antes de ingresar la Custodia y el Palio; el cura procede a impartir la bendición a los que allí la aguardan; otra vez la mayoría de los danzantes se arrodillan y reciben la bendición; es la primera y única vez que con la custodia en la mano y enfrente de la iglesia el cura, realiza este tipo de bendición, considerada especial para los devotos.

Llama la atención la ubicación de los pequeños danzantes, durante el recorrido procesional, mientras los pequeños (solo niños) en las Kukambas y los Diablos, van al centro del grupo, siempre rodeados por los adultos- incluso son encargados a hombres y mujeres que no portan los atuendos de cada danza. Por su parte entre los negros y Negritas, la ubicación de los y las menores, es delante del grupo, junto a los hombre y mujeres que llevan atuendos de “negrita” , muy cerca- por no decir en la frontera- con los Diablos.

Una vez la procesión ingresa, cada danza en el mismo orden riguroso, baila en el atrio del templo católico, primero las Kukambas, y aquí ocurre algo que no pasa durante la procesión, varios miembros versean, en plena puerta de la iglesia; seguidamente uno de los versos grabado insitu, el 11 de junio de 2009:

“ ‘ ta bailando el pajarito,
pájaro de pluma fina.
Vamos muchachos a bailá,
hasta que el cuerpo resista.

Una vez concluye el verso, los demás danzantes en un coro no tan métricamente sincronizado, responde: ¡ Juuú !. Los versos son en cuartetos y todos buscan que la rima siempre se verifique entre la 2ª y 4ta línea. Acá otro ejemplo, grabado el día 30 de mayo de 2013, autor Osnaider Alvarado, en honor a su tío Abel Alvarado (asesinado):

“ ‘ ta bailando el pajarito,
que canta dulce como miel.
Hoy te canto y te recuerdo,
Esto es pa’ ti; Tío Abel”

La participación es libre y espontánea, pasan a versear unos 5-6 danzantes; al preguntarle a uno de ellos ¿por qué esta práctica? Me dijo: -- Al Santísimo hay que versearle!

Seguidamente, las Kukambas bajan del atrio, bailan retrocediendo (siempre de frente al santísimo), en su orden, siguen los Diablos y finalmente los Negros y Negritas, quienes en número superan a los integrantes de las otras dos danzas; de esa forma finaliza el segundo momento.

En el **Tercer Momento**, acabada la procesión y después de bailar en el atrio, cada Danza se dirige a realizar las “visitas” a los diversos barrios de la población para entrar no solo a las casas de influyentes, sino a cualquier domicilio donde se les solicite. Allí bailan y luego son regiamente atendidos, por lo general se les brinda ron y comida entre ellas sancochos, arroces, jugos, deditos, refrescos o pasteles (ver glosario). Es en este momento en donde las Kukambas que habían guardado un silencio casi hermético durante la procesión - solo cantaron versos en la puerta de la iglesia- ahora versean en las casas de las familias visitadas, cada integrante puede improvisar alguna composición, dedicada a algún miembro de la familia, a algún hecho importante que ha ocurrido en ese día o incluso a un visitante.

A esta altura, los Diablos ya no portan la máscara en su rostro; la cargan al lado de su pecho o espalda; aquí se le puede apreciar una coreografía muy variada y planimétricamente organizada, ellos han ensayado mucho las últimas semanas y para los novicios es la hora de demostrar lo aprendido, al final llega la atención en comida, refrescos; y luego retoman la ruta hacia otra casa. En ocasiones los miembros de la Danza, bailan en las visitas, sólo con la Caja, porque el carricero, por ser mayor de edad no

siempre puede resistir el arduo y empinado recorrido que significa ir a todos los barrios de Atánquez.



Figura No 18. Carricero “Tino el Diablo”
Foto: Álvaro Bermejo González

Los Negros y Negritas también hacen los recorridos a los barrios, respondiendo al pregón o estribillo que la voz líder determine, repitiendo muchísimas veces el coro y elevando la intensidad del mismo de acuerdo a un nivel expresivo el cual está directamente relacionado con la casa que se visita. Estos recorridos se extienden hasta altas horas de la noche, inclusive, los grupos se subdividen.

En relación a los géneros- referido aquí no a lo musical, si no a lo humano - sólo hay una de las 3 Danzas que permite la participación de mujeres, estos aspectos se resumen en la siguiente tabla:

Tabla No 5: Danzantes del Corpus Christi de Atánquez, por género.

Danza	Presencia de Género masculino	Presencia de Género femenino
Kukamba	Si	No
Diablo	Si	No
Negros y Negritas ¹⁷	Si	Si

Autor: Álvaro Bermejo G.

¹⁷ Incluye hombres con faldas que también se les da el apelativo de “Negrita”

4.3.3. La Octava del Corpus

Una semana después- siempre un día jueves- para la denominada Octava de Corpus, las actividades previas son iguales a las realizadas para el día de Corpus; excepto por el recorrido de esta última, que es más corto y por ende, tiene menos altares que los instalados una semana antes. A lo largo de estos años el autor ha podido contar diversas cantidades de estos; en ocasiones son 7, otros años son 6, al parecer el número se relaciona con la capacidad de financiación de la familia que asume todos los costos del altar, colocado en la puerta de su casa.

En la plaza, cada Danza va llegando con el mismo orden estricto: primero, llegan las Kukambas, luego los Diablos y por último los Negros Y Negritas; allí hay jolgorio, comercio, pero la presencia de la gente es menor, por lo que la procesión -que inicia hacia las 9:30 aproximadamente- lleva menos personas que una semana antes. Aun así, es posible observar otros feligreses con velas, que caminan la procesión descalzos, otras personas hacen el recorrido caminado de espaldas (como lo hacen los danzantes, siempre mirando al Santísimo).

En cuanto a los elementos novedosos que diferencian a la octava, con los realizados el propio día del Corpus, aparecen 4 eventos con sus respectivos rituales, que se describen seguidamente:

1. **La llegada a la Piedra Lisa (o el Oráculo¹⁸)**: A la madrugada, las Danzas, al igual que los hicieron una semana antes, hacen un recorrido (ver figura No 30), pero en esta ocasión, no se concluye en el sitio atrás referenciado denominado “pajarito”; si no en un enigmático sitio llamado la Piedra Lisa; ésta es una piedra de gran tamaño en la cual, los danzantes se suben y esperan la salida del Sol, con la finalidad de efectuar una práctica que constituye un ritual de predicción, que

¹⁸ Oráculo, denominación utilizada por el autor de esta tesis, para referenciar una práctica cultural.

consiste en observar las nubes- en dirección al oriente – y de esa manera saber ¿Cuántos danzantes han de morir ese año? .

Recordemos que las nubes, aparte de cumplir una función relacionada con el clima, los vientos y las lluvias, en diversas culturas se les asocia con Dioses; Tlacloc entre los Aztecas, Chaac entre los Mayas, Juyá entre los Wayuu, etc. Pero de igual manera a las nubes se les involucra en el marco de hechos premonitorios, la misma Biblia contiene variedad de citas dan cuenta de una antiquísima practica: “Miraba yo en la visión de la noche, y he aquí en las nubes del cielo uno como el Hijo del Hombre que venía, y llegó hasta el Anciano de días, y le hicieron llegar delante de él.” Daniel 7:13.

Y en el nuevo testamento: “Jesús le dijo: Tú mismo lo has dicho; sin embargo, os digo que desde ahora veréis al hijo del hombre sentado a la diestra del poder, y viniendo sobre las nubes del cielo” Mateo 26:64.

Esta antigua práctica se le llama **Nefelomancia**, o sea adivinar por las formas de las nubes, también se le conoce como Aeromancia, denominación con la cual se le conoce a la predicción que algunas personas realizan de acontecimientos futuros, con mirar los movimientos de las nubes; “... se fija en las señales e impresiones del aire” (Zamora, 2010:207).

La tradición oral dice que a la aurora, antes que el sol salga, los integrantes de las 3 danzas, deben esperar en la piedra Lisa y mirar hacia oriente, a los primeros rayos del sol; aquí las nubes habrán de dibujar unas enigmáticas figuras, y sus movimientos “dirán- a los que saben- cuántos de los danzantes morirán ese año” (E. Alvarado, en entrevista personal, 26 de junio de 2014).

Una vez sale el sol, los danzantes bajan de la piedra y se dirigen a sus casas: ese día y los días subsiguientes el comentario repetido tanto por ellos, como por la población en general será, ¿Cuántos se vieron en las nubes?, ¿serán Diablos o Kukambas o negros?

2. **La Entrada al Cementerio:** Después de concluida la procesión, y antes de iniciar las visitas a los barrios, todos los danzantes visitan a personajes fallecidos, que pertenecieron a su organización, el Capitán de los Negros y Negritas, Sr Rafael Carrillo, asegura que precisamente fue él, el encargado de hacer entrar a las Danzas, ya que antes, solo se quedaban en la puerta del cementerio. (R. Carrillo, en entrevista, el 11 de junio del año 2009).

Una vez ingresan al cementerio, cada Danza va haciendo un recorrido diferente; en ese momento tanto los danzantes como otras personas acompañantes inician un periplo hacia diversas tumbas, y una vez llegan allí bailan frente a las mismas, con una duración que oscila aproximadamente, entre los 3 a 5 minutos.

Antes de bailar por lo general hay un espacio para que algunos musiten algún tipo de plegaria, seguidamente suenan los instrumentos y se inicia el baile, para el caso de las Kukambas y los Diablos, mientras que los Negros y Negritas, cantan versos alusivos al difunto visitado, y así continúan hasta que algunos de los capitanes da la orden y van saliendo paulatinamente. Una vez afuera, como si fuesen un solo grupo se dirigen hacia los barrios escogidos para hacerles las visitas.

3. **El Juego:** Antes de finalizar los actos del Corpus Christi se verifica una actividad conocida como *el Juego* o también llamado por los danzantes el “Juego consentido”, - y por las nuevas generaciones “la Pelea”- consiste en una especie de espacio lúdico, aquí los danzantes se enfrentan entre sí, ante la mirada alegre de la población, que se aglomera en la plaza, frente a la Iglesia y emite gritos ensordecedores, para animar a los que se enfrentan.

Previamente los capitanes acuerdan que todas las Danzas se encuentren hacia las 5:30 de la tarde, en un punto conocido como el Tanque, y en estricto orden, primero las Kukambas, luego los Diablos, y

por último los Negros y Negritas, van bailando hasta la plaza, la cual se encuentra no muy lejos del punto de encuentro, así las cosas cada uno de los grupos antes de entrar al “ruedo” porque la multitud se ha aglomerado alrededor, todos esperan con avidez observar la confrontación. Mientras tanto los danzantes bailan en el atrio de la Iglesia y uno a uno va ingresando al centro de la plaza. Cuando ya están presentes todos los danzantes, los músicos de las 3 Danzas, se hacen a un costado y simultáneamente tocan sus instrumentos, a un lado apartan a los danzantes niño(a-s), y se inicia el juego.

El enfrentamiento consiste en desafiar bailando a cualquier otro danzante, menos el de su propia danza, los contrincantes se miden, uno a otro se miran y se “atacan” con su mejores armas; las Kukambas con el pico, que llevan en su penacho a la cabeza, los Diablos con sus espuelas, y por su parte los Negros con su machete y las negritas con su falda (pollera). La idea es que el ganador “le robe” al otro un elementos de su parafernalia.

Es posible apreciar, que en algún momento, no hay ganador, porque ninguno le logra quitar algún elemento a otro; pero si cualquiera se descuida, es cargado en hombros por el contrario, ante la ovación del público, que toma partido a favor o en contra de uno u otro danzante. A lo largo de los años el autor observa que en ocasiones a las Kukambas, le quitan parte de su indumentaria, confeccionada en hojas de palma, a los Negros le quitan su machete o su sombrero, a las Negritas, las cargan; a los Diablos los despojan de su pañuelos colgantes.

Igualmente, un danzante se “pelea” contra varios contrincantes, mientras que afuera el grado de gritos y arengas por parte del público, se hace ensordecedor. De esa manera paulatinamente van bajando la intensidad, tanto público como danzantes, para irse preparando para la que será la última faceta de la celebración: la Despedida.

Al indagar por los motivos de esta práctica, el Capitán de los Diablos, afirma: -“Eso lo hacían los mayores y nosotros lo seguimos haciendo. ¿Por qué es ?, no lo sé !, hay muchas cosas, que ellos (los mayores) no nos entregaron, pero yo pienso que es para jugar, para divertir a los que miran. Si ya cumplimos en compromiso con el Santísimo, y ya hicimos las visitas, pues la gente se alegra con vernos pelear, aunque no es una pelea, como Ud, la vio, es un juego consentido” (J. Mindiola, en entrevista el 2 de junio de 2010).

Por su parte un ex miembro de la jerarquía entre los Diablos-fue 3er Capitán, considera que la razón de ser del juego; es porque en el género humano siempre habrá confrontación, él dijo:- “Nadie se quiere dejar mandar de otro, desde que el mundo es mundo existe la pelea; por eso creo que se hace eso (H. Alvarado, en entrevista el 30 de junio de 2011).

Si indagamos desde lo histórico, la razón por la cual aparece una confrontación, es muy probable que este hecho tenga relación con las batallas que eran representadas, durante los autos sacramentales realizados como parte de las actividades programada en medio del Corpus Christi. Escenificaciones, tales como las realizadas en 1539 en Nueva España, relativas a la confrontación de moros versus cristianos, dentro de la cual se representaba por una parte la Conquista de Jerusalén y de otro lado, la Conquista de Rodas; destacando el hecho palmario que aunque esas ciudades, no habían sido conquistadas por los españoles aun así, eran introducidas en el Teatro evangelizador, por ellos utilizado. (Martínez -Díaz 2013).

Como una especie de epílogo, al día siguiente, los danzantes comentan entre el círculo familiar y con sus amigos, cómo fueron las características de los enfrentamientos, entre risas comentan de lo que vieron, o lo que les ocurrió a sus compañeros.

Al preguntar sobre las pertenencias que uno les logra quitar al otro no hay unanimidad, ya que algunos informan que los elementos son devueltos amistosamente, pero otros aseguran que por el contrario, los que un danzante le quite al otro, ya es suyo. En definitiva al final de cuentas, en este ritual no hay ni vencedores ni vencidos.

4. **La Despedida:** Al concluir el juego viene *La Despedida* la cual identifican como “despedir la Sierra” ; consiste en un recorrido tipo desfile, sin orden esquemático Todas las personas que quieran realizan el recorrido junto a los danzantes, quienes abrazados van marchando junto a la gente, al golpe del tambor de los Negros y Negritas, las Cajas de Kukambas y Diablos.

El contraste es formidable, si unos minutos antes se enfrentaron entre ellos, ahora en forma hermanada, marchan hacia un mismo destino, mientras todo (a-s) entonan una melodía repetitiva: “ Se va la Sierra, se va” y luego se autorresponden con un sonido entre silábico-vocálico: “ an, an, an, an- an, an, en, an”, mientras que se percuten en los tiempos fuerte del compás, con palmas, piedras o machetes de madera, que se entrechocan entre sí.

Importante: los sonidos anteriores se realizan con una pronunciación un tanto nasal, realizada con la boca abierta.¹⁹

4.4. ETNOMÚSICA EN EL CORPUS CHRISTI KANKUAMO

La música, ha estado presente en la historia humana desde tiempos remotos y en la contemporaneidad. Aun continua su función social; ese lenguaje artístico hace presencia, desde los cantico de cuna para un bebe recién nacido, hasta la marcha rítmica de un féretro, hacia el infinito. Por la razón anterior, en cada una de las 3 Danzas protagonistas centrales de la celebración del Corpus Christi Kankuamo, realizado en Atánquez, el

¹⁹ El análisis de este ritual se aborda en el capítulo V.

elemento musical no podría faltar. Seguidamente se abordan las particularidades de cada danza en relación a la Etnomúsica:

4.4.1. Organología

Como disciplina, la Organología es definida por el Diccionario Lexicoon, como "...la que estudia los instrumentos musicales y su clasificación. Comprende el estudio de la historia de los instrumentos, los instrumentos empleados en diferentes culturas, aspectos técnicos de la producción de sonido y clasificación musical...". En cuanto a la Organología serrana y específicamente la Kankuama cada Danza posee sus propios elementos musicales estructurados, de acuerdo a la relación con el baile. Al grupo de las Kukambas le acompaña un tambor bimenbranófono, percutido con una sola baqueta- palo delgado o madero en forma cilíndrica; con los que se percute el tambor- y cada danzante, porta en su mano derecha una maraca.

Para los Diablos, cada uno de ellos, utiliza castañuelas en ambas manos, en su indumentaria además resuenan cascabeles y a nivel grupal, bailan al son del Carrizo y la Caja (bimenbranofono, algo más grande que el que acompaña a la Kukamba). Estos dos instrumentos son esenciales en el acompañamiento musical de los Diablos: el carrizo es una flauta tubular con boquilla echa de cera de abejas. De ese aerófono, existen el macho, con un solo agujero y la hembra, con cinco agujeros, esta última es la utilizada por los músicos para acompañar la Danza.

El Carrizo, podría guardar estrecha relación con otros aerófonos, tales como la "Gaita", instrumento, muy utilizado en las sabanas de los Departamentos de Bolívar y Sucre, al igual que en la llamada subregión de los Montes de María, como también una flauta similar, que interpretan los indígenas Yukos (Yucpas), de la Serranía de Perijá en la frontera colombo-venezolana.

Mientras que la caja es un instrumento de percusión bimenbranófono, que se percute con dos varitas, el tamaño de la Caja es pequeño comparado

con las tambores utilizadas en muchas subregiones del Caribe Colombiano, pero presenta los mismos amarres, anteriormente se usaba bejuco, y la disposición de los cueros. Es importante destacar el juego rítmico que se consigue entre estos dos instrumentos, que son ejecutados por sendos músicos, y los sonidos producidos por los danzantes con sus castañuelas y cascabeles.

Tal como afirmamos anteriormente, en cada una de las Danzas, la música es invitada de honor; ella es parte fundamental de los rituales de salida y de entrada a; en los cuales los danzantes bailan ya sea antes durante o después de la procesión; así las cosas, existe una organología instrumental para cada una de ellas. Aclarando que los machetes de madera que portan los Negros, en determinado momento, al entrechocarlos, se les usa como instrumento de percusión, pero esto no es una característica permanente, sólo se realiza de forma efímera y en algunas ocasiones al final del baile en las denominadas visitas. En las siguientes Tablas (fichas)²⁰ se resume las principales características de los instrumentos musicales, que interpretan músicos acompañantes de las 3 Danza del Corpus Christi Kankuamo

²⁰Tomada del escrito “Tambores del litoral Caribe Venezolano”, presentado por la Msc. Naida Arrieta en el IV Encuentro de investigadores musicales del Gran Caribe, Barranquilla, Colombia Octubre 7-9 de 2014.

4.4.1.1. Membranofonos

Tabla No 6. Caja para Danza de los Diablos.

CAJA PARA DANZA DE LOS DIABLOS	CLASIFICACIÓN ORGANOLÓGICA	DESCRIPCIÓN DEL INSTRUMENTO	EJECUCIÓN	PROCEDENCIA
	blmembranófon o tubular de golpe directo con baquetas	Tradicionalmente el cuero es clavado a la madera, en versiones modernas se utiliza un sistema de aro similar al de la conga, pero sin la presencia de tornillos: El cuero se tensa con ayuda de cabuyas(fibra vegetal –fique), en uno de sus parches le colocan una cuerda tensada, junto a objetos de plástico, este aditamento, permite que suene como un redoblante. Pose un sistema tipo correa, para su transporte y colocación junto al cuerpo. Es igual a la Caja de las Kukambas, pero difiere en tamaño ya que es algo más grande, que aquella.	El ejecutante, la usa a un lado de su cuerpo, sostenida entre unos de sus brazos, con ayuda de una correa. En ambas manos, el músico, porta una baqueta, con una percute el cuero- o parche, y con la otra percute la madera casi al borde del aro	No definida, interpretes dicen que es indígena
				ZONA
				Atánquez-Valledupar, Dpto. del Cesar-Colombia.
				FESTIVIDAD
				Corpus Christi
				OTROS
				Carrizo, Castañuelas, Cascabeles

Autor: Álvaro Bermejo G.

Tabla No. 7. Tambor para Danza de Negros y Negritas;

TAMBOR PARA DANZA DE NEGROS Y NEGRITAS	CLASIFICACIÓN ORGANOLÓGICA	DESCRIPCIÓN DEL INSTRUMENTO	EJECUCIÓN	PROCEDENCIA
	Monomembra-nófono cónico	Tiene forma de cono truncado y posee un solo parche en la boca superior. Posee amarres con fibra de fique y grandes cuñas de madera.	Por lo general lleva colgaderas, también en fique para mejor comodidad del intérprete que lo transporta. De igual manera , al estar sentado ,se interpreta entre las piernas. Se percute con las manos.	No definida, intérpretes dicen que es africano.
				ZONA
				Atánquez-Valledupar, Dpto. del Cesar
				FESTIVIDAD
				Corpus Christi
				OTROS
				En algunas ocasiones durante las "visitas", le acompaña el sonido de los machetes de madera que los danzantes entrechocan entre sí.

Autor: Álvaro Bermejo G.

Tabla No 8. Caja para Danza de las Kukambas.

CAJA PARA DANZA DE LAS KUKAMBAS	CLASIFICACIÓN ORGANOLÓGICA	DESCRIPCIÓN DEL INSTRUMENTO	EJECUCIÓN	PROCEDENCIA
	blmembranófono tubular de golpe con baquetas	En la versión tradicional el cuero es clavado a la madera, en versiones modernas se utiliza un sistema de aro similar al de la conga, pero sin la presencia de tornillos: El cuero se tensa con ayuda de cabuyas(fibra vegetal – fique), en uno de sus parches le colocan una cuerda tensada, junto a objetos de plástico, este aditamento, permite que suene como un redoblante. Pose un sistema tipo correa, para su transporte y colocación junto al cuerpo. Es igual a la Caja de los diablos, pero difiere en tamaño ya que es más pequeña, que aquella.	El ejecutante, la usa a un lado de su cuerpo, sostenida entre unos de sus brazos, con ayuda de una correa. En una sola mano, el músico, porta una baqueta, con ella percute el cuero- o parche.	No definida, interpretes dicen que es indígena
				ZONA
				Atánquez- Valledupar, Dpto. del Cesar
				FESTIVIDAD
				Corpus Christi
				OTROS
				Maracas, Voz Humana

Autor: Álvaro Bermejo G.

4.4.1.2. Idiófonos

Tabla No 9. Maraca en la Danza de las Kukambas;

MARACA	CLASIFICACIÓN ORGANOLÓGICA	DESCRIPCIÓN DEL INSTRUMENTO	EJECUCIÓN	PROCEDENCIA
	Idiófono de sacudimiento	Las más comunes son las de calabaza(o)-Nombre científico: Crescentia Cujete; se denomina Tapara en Venezuela. Posee 3 partes fundamentales: el mango (cilíndrico de madera), el cuerpo (calabazo) y las semillas- en su interior.	Los danzantes de Kumabas son los únicos que las utilizan. Las tocan sosteniendo la por el mango de madera y agitándola para golpear las semillas secas u otros elementos, contra las paredes.	No definida, interpretes dicen que es indígena
				ZONA
				Atánquez-Valledupar, Dpto. del Cesar
				FESTIVIDAD
				Corpus Christi
				OTROS
				Caja, Voz humana

Autor: Alvaro Bermejo G.

Tabla No. 10. Castañuelas en la Danza de los Diablos

CASTAÑUELAS	CLASIFICACIÓN ORGANOLÓGICA	DESCRIPCIÓN DEL INSTRUMENTO	EJECUCIÓN	PROCEDENCIA
	Idiófono de entrechoque	Construidas en madera, se utilizan en ambas manos y se percuten entrechocándolas entre sí. De acuerdo al tamaño de la mano se adecuan al intérprete.	Cada diablo danzante, porta un par en sus manos. Se ejecutan con las manos hacia arriba, abriendo y cerrando alternadamente los dedos. Por lo general realizan dos corcheas respecto al pulso musical. A medida que bailan o caminan, las van percutiendo.	España
				ZONA
				Atánquez-Valledupar, Dpto. del Cesar-Colombia.
				FESTIVIDAD
				Corpus Christi
				OTROS
				Carrizo, Caja Cascabeles

Autor: Alvaro Bermejo G.

4.4.1.3. Aerófono

Tabla No. 11. Carrizo (flauta) en la Danza de los Diablos

CARRIZO PARA DANZA DE LOS DIABLOS	CLASIFICACIÓN ORGANOLÓGICA	DESCRIPCIÓN DEL INSTRUMENTO	EJECUCIÓN	PROCEDENCIA
	Aerófono tubular, con cabeza de cera y aeroducto de pluma de ave.	El cuerpo de la flauta es construido de caña de carrizo (Arund o donax), en su extremo superior una cabeza de cera, que es una aleación de carbón vegetal con cera de abejas, en la cual se coloca un aeroducto de pluma de ave.	El que tañe el carrizo, introduce en su boca la embocadura o aeroducto, e insufla el aire; con sus dedos tapa los agujeros.	Indígena
				ZONA
				Atánquez-Valledupar, Dpto del Cesar
				FESTIVIDAD
				Corpus Christi
				OTROS
				Caja

Autor: Alvaro Bermejo G.

Como aspecto a resaltar; este aerófono fabrica a partir de una caña cuyo nombre científico es *Phragmites australis*, en Atánquez le denomina Carrizo, en lengua Arhuaca, al instrumento se llama “Sharo”, en Koguián “Kuisi” y “Watuk-ku” en lengua Wiwa (Mamo Kogui Taca- en charla el 1 Enero de 2011)

Notas:

- Aunque son objetos sonoros, no se incluyó ficha para los Cascabeles, debido a que hacen parte del vestuario o parafernalia.
- Según datos del músico atanquero Samir Montero: dentro de casas ceremoniales, de acceso restringido en distintas comunidades Koguis, existen 2 tipos de tambores; el masculino de forma cónica y alargado, y el femenino, más pequeños pero de forma cilíndrica, con

2 parches (bimenbranofono) según este músico, este podría ser el origen de la actual Caja vallenata.



Figura No 19: Músico del “Palenque”, interpreta Tambor monomenbranófono, para la Danza de negros y Negritas. Atánquez-Valledupar junio 2009.
Foto Álvaro Bermejo G.

4.5. RITUAL DEL BAILE

En términos de Monique Deveau, el baile es “la forma de socialidad de mayor cercanía corporal (...) es el mejor representante de la Proxemia en el mundo inundado por espacios distantes (Deveau, 2006:65). Desde la Proxemia, los cuerpos de los danzantes se apropian del espacio, y establecen relaciones consigo mismo y con los demás. Cada uno de los actores culturales de forma explícita asume el compromiso de bailar a través de movimientos y gestos concentrados que desde lo ritual, ponen de relieve la dimensión del cuerpo manifestándose en un contexto ceremonial.

Estos cuerpos se adscriben al mundo simbólico de los indígenas serranos a través del reconocimiento significativo por una tradición ancestral, que a su vez es transversado por estados emocionales presentes, antes durante y después de las actividades propias de la celebración.

Por su carga cultural y por los códigos, sensibilidades y gestos que conforman un lenguaje no verbal, tanto la interacción de cuerpos junto al movimiento en un espacio determinado, son proclives de análisis, mediante el cual el cuerpo también se expresa (Ulloa, 2004) lo cual es válido tanto para danzas folclóricas, modernas, inclusive el ballet clásico, así como también lo es para el baile de la música popular en cualquiera de sus géneros.

El presente aparte aborda una temática de la investigación, constituida por la correlación entre Etnomúsica con el Baile Ritual, practicado por 3 danzas tradicionales, en el corregimiento de Atánquez, durante la celebración del Corpus Christi. En ese sentido y teniendo en cuenta aportes de Lázaro Tuz chi; quien señala: "...en las expresiones rituales tienen lugar en un momento festivo que da parte a las representaciones simbólicas que manifiestan actos y tiempos según el espacio cultural. Existe una participación activa de la sociedad y se establecen roles que dinamizan el contacto directo entre la misma sociedad y permiten la cohesión de la misma" (Tuz Chi, 2009: 93). En Atánquez, la participación aludida, se refleja en la voluntad de danzarle al Santísimo Sacramento.

Siguiendo a Lázaro Tuz : "...un evento ritual se puede interpretar como el momento - acto en que éste se manifiesta plenamente en diversos momentos del continuum social, pues el ritual es un evento especial ligado a las manifestaciones religiosas y evocativas de un hecho determinado (Tuz Chi, 2009:99). Dentro de las manifestaciones religiosas, para el caso; las Danzas junto a la música, que se verifica en el Corpus Christi Kankuamo vendrían a constituir una especie de punto céntrico, porque son expresiones culturales vigentes, con relevo generacional; además poseen dinámicas propias, y están imbricadas con la vida social, por ellos se convierten en símbolo de la identidad cultural de esa comunidad serrana, que se siente representada en ellas.

Destacamos ahora, el papel de la Danza como elemento subyacente de primer orden en una cultura determinada; que además de las connotaciones

dadas por Caro Baroja, quien considera que la danza es “uno de los elementos del folklore festivo” (Caro Baroja, 1989:103), también se puede interpretar el baile como características sagradas. Mircea Eliade, al referirse a lo sagrado, considera que es una “manifestación completamente diferente de una realidad, que no pertenece a nuestro mundo” (Eliade, 1986:9), aspecto que se relaciona con la actividad de bailar entre los danzantes del Corpus Christi Kankuamo, para quienes el baile es asumido como una obligación sagrada.

Los danzantes inician sus prácticas unas semanas antes, y desde la fecha de la “Santísima Trinidad”, el mismo día de corpus y en la octava, bailan en el marco de la procesión y en las denominadas “visitas”. En esta forma de organización sagrado-colectivo-danzaria, es esencial el intercambio entre un donante (danzante) y un donador (el Santísimo Sacramento); particularidades que podrían analizarse desde la perspectiva del Don.

Es indudable que se da y la devolución de dones representa obligaciones dentro de la estructura social. Mauss reconoció que los dones no eran voluntarios, sino que forman parte de una red de obligaciones sociales, este hecho se evidencia, en una costumbre reiterada, en la cual son los padres, quienes hacen la promesa al “Santísimo”, para que su(s) hijo (a-s), se sane o salga adelante ante cualquier situación, a cambio, le bailará(n) 5, 7 o más años, para de esta manera pagarle, el favor recibido con su sacrificio. Por lo que este proceso podría sintetizarse en: “el Santísimo sacramento da, yo devoto recibo y doy”.

A nivel de las sociedades industrializadas, la práctica del Don, se realiza cotidianamente, el intercambio de regalos, es solo un ejemplo. El Don crea vínculos sociales al emitir obligaciones a quien o quienes lo reciben; sobre ese vínculo social, se observa a algunos miembros de iglesias evangélicas, aun cambiando de credo, participan como espectadores de las “visitas”; que hacen las danzas a los diversos barrios de Atánquez. Esta situación se refleja en un comentario popular, muy repetido por los

danzantes, que dice: “Un poco de evangélicos, cuando llega el corpus, dejan de ser evangélicos y salen para la procesión” En cuanto al baile, recordemos que se verifica en la procesión (2º momento) y antes y después de esta.

En cuanto al baile de las Kukambas, estas se contorsionan de un lado a otro, hacen giros de 180 o 360 grados, sobre su propio eje, moviendo la cabeza de arriba abajo, lo que produce a la vista del espectador, movimientos plásticos de la indumentaria que portan. Mientras cada danzante interpreta una sola maraca, los grandes penachos de plumas con cintas de colores que portan en su cabeza y las hojas de palma que rodean su cuerpo, hacen que sea su baile vistoso. Es importante decir, que en relación al instrumento musical (maracas), existen pocos estudios realizados sobre la materia; en un artículo de la autoría del investigador publicado en la Revista Porro y Folclor; considera: “es necesario analizar el papel de las Maracas, como instrumentos primordial de la denominadas Kukambas, en los actos festivos en Atánquez” (Bermejo, 2013:9).

Durante la procesión, mientras suena la Caja (ver transcripción rítmica Capítulo 6), los danzantes, además de hacer giros, se agachan constantemente, al girar sobre su eje corporal, paulatinamente levantan un poco sus pies, no se aprecian grandes saltos, levantan sus brazos con rápidos movimientos a la altura de la cara y prácticamente quedan invisibles, debajo de las hojas de palma que los cubren, ellos siempre tratan de quedar mirando hacia la custodia, que porta el cura. Como grupo, están ubicados más cerca del Palio y por ende de la custodia. Sobre el grado de dificultad del baile, el Capitán de las Kukambas Víctor Gutiérrez, afirmó: “Todos los bailes no son iguales, El del Diablo no es igual al de los Negros, ni el de los negros es igual a la Kukamba. Este baile tiene un movimiento más grande, es más fuerte, más resistible. De todos los bailes el más difícil, de todas las danzas, es el de nosotros. Vea eso es pesao” (V. Gutiérrez, en entrevista realizada el 31 de Diciembre del 2010.)

Constantemente, mientras bailan se escuchan sonidos emitidos por algún danzante: “Uh- uh” a lo cual responden todos los demás; las maracas tocadas en diversos tiempos, sirven de telón musical, junto al toque de la Caja. Cuando ingresan al interior de la iglesia, frente al altar, bailan con mucha fuerza expresiva, y si alguno así lo quiere le dedica un verso al santísimo, el ejemplo que se transcribe a continuación fue grabado en audio (grabadora de cassette) el 2 de junio de 1994:

“Oh santísimo Sacramento,
oh santísima Trinidad.
Todos mis compañeros te hicimos la promesa.
y hoy te la venimos a pagar”

En ese momento algunos miembros de la Danza, se detienen, para escuchar el verso, de quien ha tomado la incitativa, y al finalizar la 4ta línea del verso, todos en coro responde: “ Uh-uh”.

Por su parte los Diablos, poseen diversos pasos y figuras tanto individuales como colectivas; durante la procesión, mantienen el cuerpo un tanto encorvado- como si quisieran abrazar a alguien- miran constantemente por entre su máscara, para no rozar a sus compañeros; ora se mueven, ora giran; siempre suenan las castañuelas, mientras mueven los brazos al frente de su cuerpo; ellos bailan en ocasiones apoyándose con las puntas de los pies, otras entrecruzan las piernas y dando giros, percuten las castañuelas, al compás del tiempo fuerte de la caja. Avanzan hacia adelante y hacia atrás: todos miran a los capitanes, quienes son los encargados de iniciar algún paso o figura.

En lo colectivo; durante las visitas junto a las figuras anteriores, planimétricamente los danzantes avanzan en forma de culebra, ya sea en sentido contrario a las manecillas del reloj, o a favor de éste; en estos espacios es posible apreciar todo un despliegue de fortaleza, y destreza corporal. Uno de los que demuestra mayor dinamismo es el 2º. Capitán:

Délgis Maestre, quien una vez, con ocasión de una entrevista- de la cual transcribimos apartes- afirmó:

D.M:“ Una vez hasta enfermo le bailé al Santísimo, le dije a la mujer; póngame tres inyecciones, que mañana así sea enfermo le bailo!”

Aproveché su comentario, y le dije:

A.B: Si ya me habías comentado eso antes, pero te quiero preguntar una cosa:

--Tu estilo de baile es diferente, ¿Quién te enseñó?

Ante el interrogante, rápidamente respondió:

D.M: Mi tío Aguedo, él era Capitán de los Diablos, yo me pasaba horas, practicando y él me decía: así no es!, mire ...y me mostraba el pase; yo aprendí fue de él. (D: Maestre en entrevista 31 de Diciembre del año 2010.)

A propósito, del extinto Capitán Aguedo Martínez, su nombre es muy mencionado entre los capitanes actuales, por su versatilidad y vistosidad, unido a la fortaleza y gran resistencia para bailar sin cansarse, durante los días del Corpus. Según datos de Simón Díaz, uno de los integrantes de mayor edad en los Negros y Negritas- informa que nació en el año 1937, además toca la caja y el tambor y es compositor; dice que la segunda parada que hacen los danzantes, corresponde al “puesto de Águedo Martínez” (S. Díaz, en entrevista el 1 de enero de 2011.)

Volviendo a Délgis; muchos intentan llevarle al paso, pero les cuesta algo de trabajo. Otro espacio el cual sirve para demostrar destreza al bailar los constituye precisamente el altar de la iglesia, en aquel lugar se pueden apreciar diversos pases tales como saltos cortos con los pies juntos, giros de izquierda a derecha, mientras realizan sonidos guturales; es muy común escucharles una especie de “pujidos”, tales como: “Uh-uh-uh-uh”. Seguidamente colocan un pie derecho adelante y otro atrás e intercalan rápidamente los pies, sin moverse de su sitio, a la vez que pueden girar su cuerpo. De igual forma, ya en colectivo, saltan como sapos y van girando su eje corporal, y simultáneamente van tocando las castañuelas.

Esporádicamente lanzan una especie de risotada: en coro: “uuaaajajajá “ mientras se contorsionan al ritmo del Carrizo y la Caja.

Eventualmente, el día de la octava de Corpus las danzas de Atánquez, son visitadas por los Diablos del Valledupar, por esa razón son acogidos por los Diablos locales y hasta le permiten bailar frente al altar de la iglesia, mostrando respeto por los invitados, le hacen calle de honor.

Los Negros acompasadamente bailan al son del toque del tambor, forman grandes filas e hileras sin orden estricto, que avanzan o retroceden en forma colectiva. Durante la procesión son los único-a-s que cantan, repitiendo un coro o versos, que previamente la voz líder, (generalmente el 1er. Capitán), ha compuesto o improvisa para la ocasión; tales como:

Llegó el Palenque de negros,

A cumplí ‘una devoción.

Y lo mismo que aquel día,

te hago una invitación.

En los rostros de los Negros y Negritas, se nota la felicidad por participar de la danza, muchos esperan que el año pase rápidamente para poder bailarle al Santísimo, conducta que es “un aspecto más del comportamiento humano que se traduce en determinadas acciones, también propias de la persona.” (San Sebastián, 2008:81),

Santísimo Sacramento,

de nosotros ten piedad.

Mientras tenga este tambor,

nunca dejo de bailar.

Por su parte los hombres y mujeres Negritas, toman los extremos de sus faldas en sus dedos y alternadamente la ondean de un lado a otro- a estas faldas en Colombia se les llama “polleras”. Su movimiento colectivo, unido al hecho de avanzar en uno u otro sentido, además del coro responsorial que realizan con gran volumen, dan a esta danza un carácter vistoso. Lo importante para ellos es pagarle al Santísimo.

La promesa que te debo,
yo te la vengo a pagá.
Dame fuerzas pa' que siempre
te venga yo a bailá

Los danzantes en la procesión no realizan giros sobre su cuerpo, como las otras danzas, pero en las visitas si los realizan, en estas últimas - a nivel colectivo- se mueven circularmente, para uno u otro lado; a favor y en contra de las manecillas de un reloj. Sincronizadamente mueven el brazo derecho con pie derecho y pie izquierdo con brazo izquierdo, en su mano derecha el machete de madera, el cual tiene dibujos o tallados, este artefacto es mantenido lateralmente al cuerpo subido y bajado alternadamente.

Los Negros en la cabeza portan el sombrero con flores, por su parte las Negritas – tanto mujeres como hombres- también usan sombrero, pero no con flores, sino con cintas de colores; como son colectivamente la danza más numerosa, la que se mueve al compás de tambor y de la melodía de sus voces, todo ello se convierte en un espectáculo a la vista de lugareños o extranjeros.

Cuando escucho este tambor,
me lleno de sentimiento.
Cuando se llegue este día,
Aquí tengo mi recuerdo

En las visitas, la(o) s Negritas por lo general se quitan el sombrero, en algunos caso se lo colocan a la espalda, sostenido al cuello, por una cinta. Ella(o)s, responden al coro y al final de su visita, se les ve participar activamente dentro de un circulo, que conforman “ el palenque”, en donde se “enfrentan” un negro, contra otro negro, o si no una negrita contra un negro, y el poco usual pero se puede dar: una negrita versus otra negrita, aquí el objetivo es divertir a los espectadores, haciendo mofas, volteretas y demostrando la capacidad de baile contra el adversario: ellos aseguran que

al estar, ya no en un espacio sagrado, sino más bien lúdico, ellos pueden y deben jugar, bailándole jocosamente a las familias que les brindan su casa.

Tal como afirmábamos líneas atrás, para el danzante Kankuamo el cuerpo viene servir como operador fundamental, que posibilita la socialización, de un compromiso previamente adquirido, en el cual la emoción, unida a las concepciones espirituales y por su puesto a una gran fortaleza al bailar continuamente, en fechas determinadas; reafirman al individuo como ser cultural inmerso en un ritual de baile festivo-religioso. Por esa razón Mercedes García Bernal, se refiere a este importante tópico, de la siguiente forma: “Todas estas danzas forman parte de un ritual festivo-religioso y están vinculadas a una imagen religiosa (un Santo o una Virgen) dándose en procesiones urbanas, asociadas a Fiestas Patronales o al Corpus (García, 2012: 337)

4.5.1. Esquemas

4.5.1.1. Secuencia de Rituales Pre-Corpus Christi

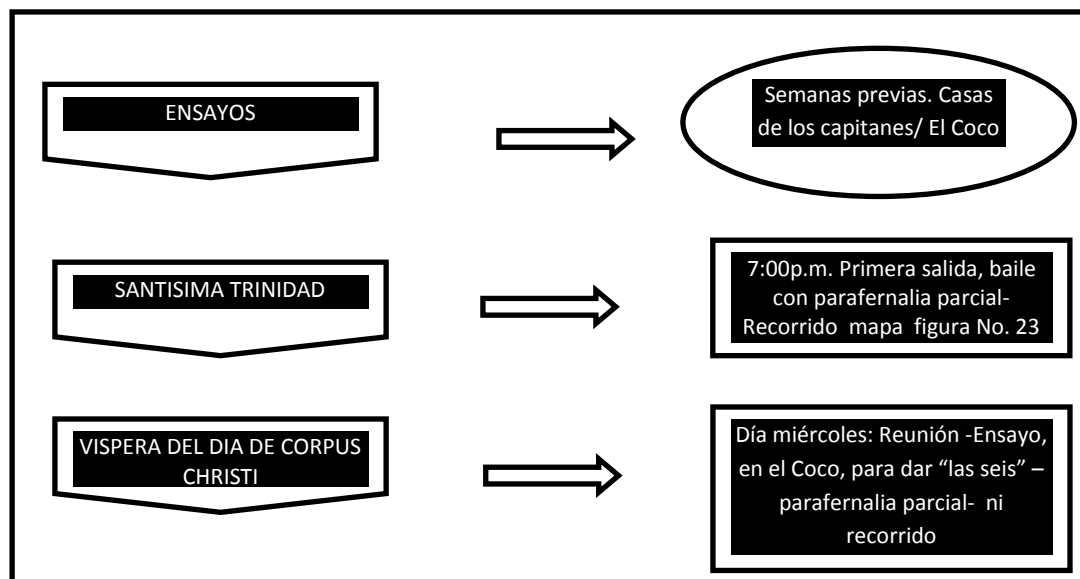


Figura No.20: Rituales celebrados antes del día de Corpus

Autor: Álvaro Bermejo G.

4.5.1.2. Secuencia de rituales Día del Corpus

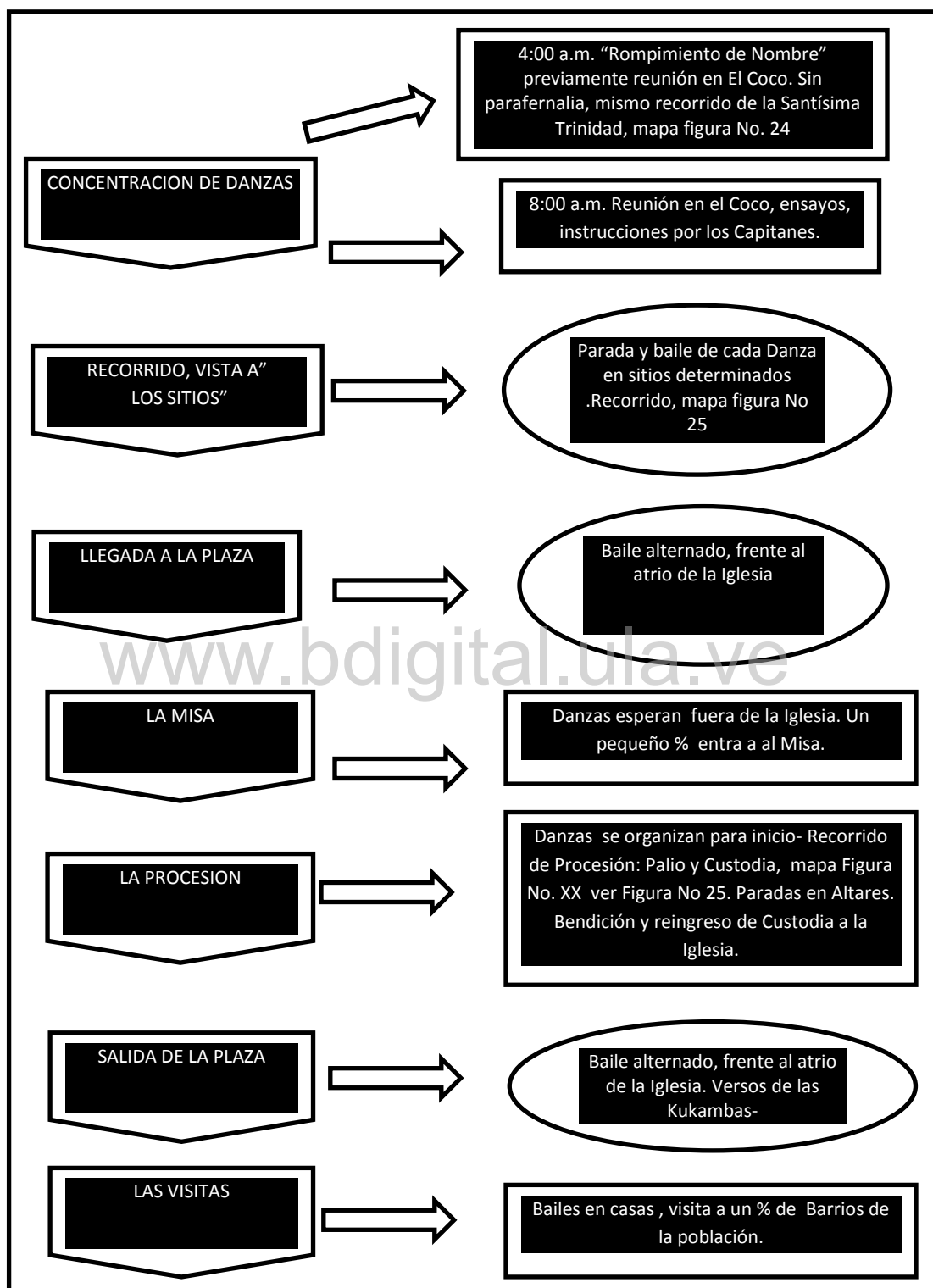


Figura No 21: Secuencia de rituales día de Corpus

Autor: Álvaro Bermejo

4.5.1.3. Recorrido

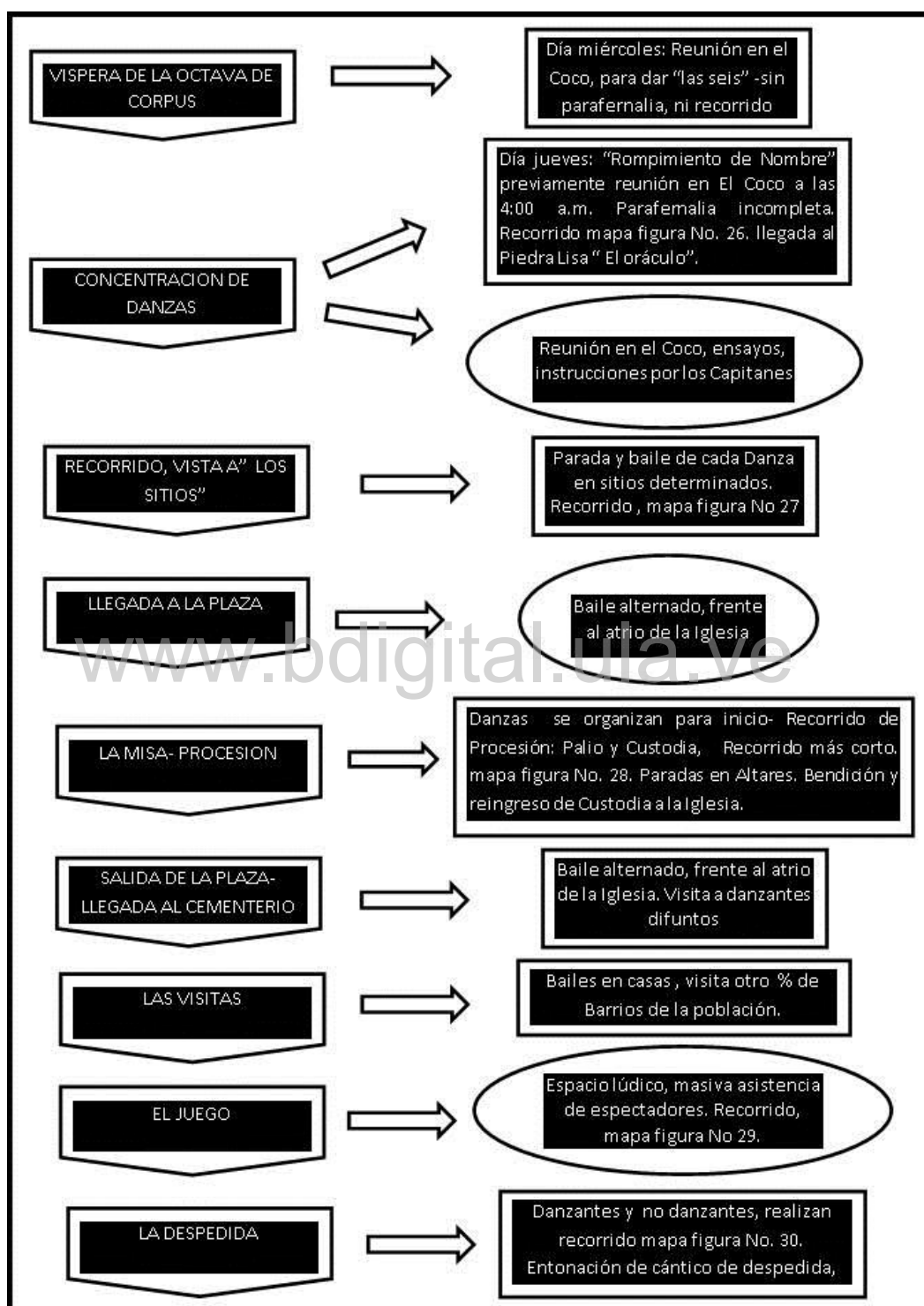


Figura No 22: Secuencia de rituales día de la Octava de Corpus
Autor: Álvaro Bermejo G.

4.5.2. Mapas

Seguidamente, en las figuras No. 23 a la No. 30, en fotos escaneadas tomadas de Morales (2013), se representa gráficamente, los recorridos de la celebración, desde el comienzo hasta el final

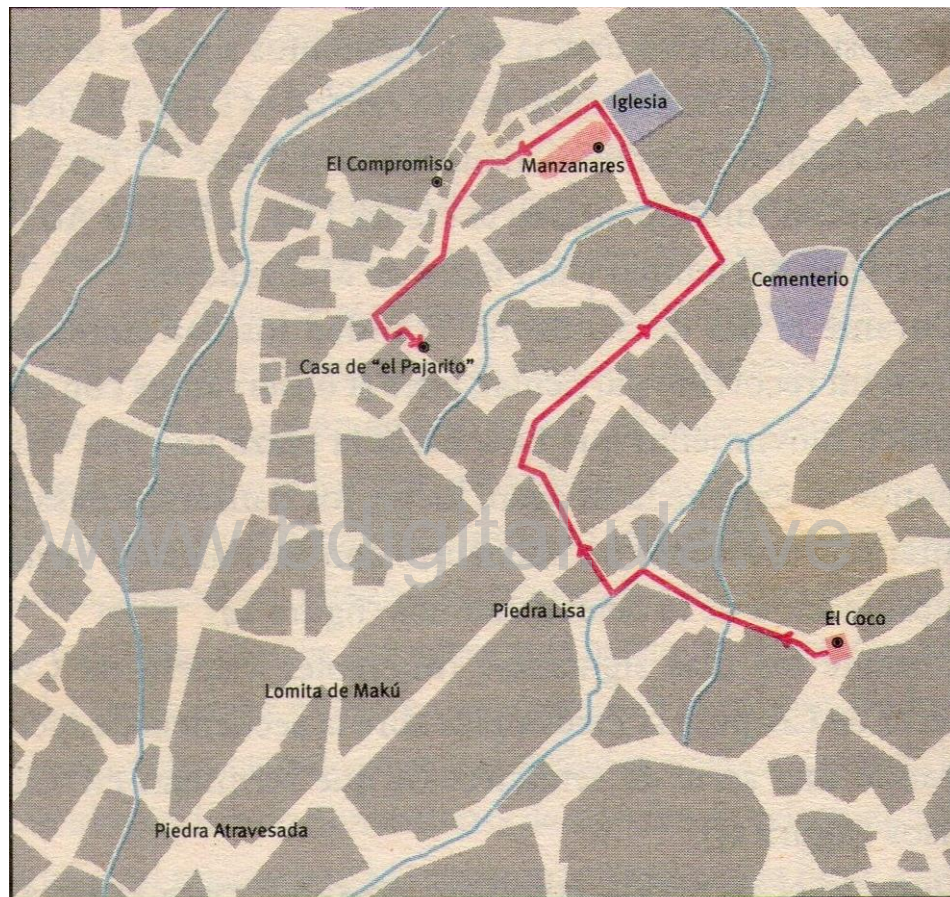


Figura No 23: Primer recorrido de las danzas, el día de la Santísima Trinidad.

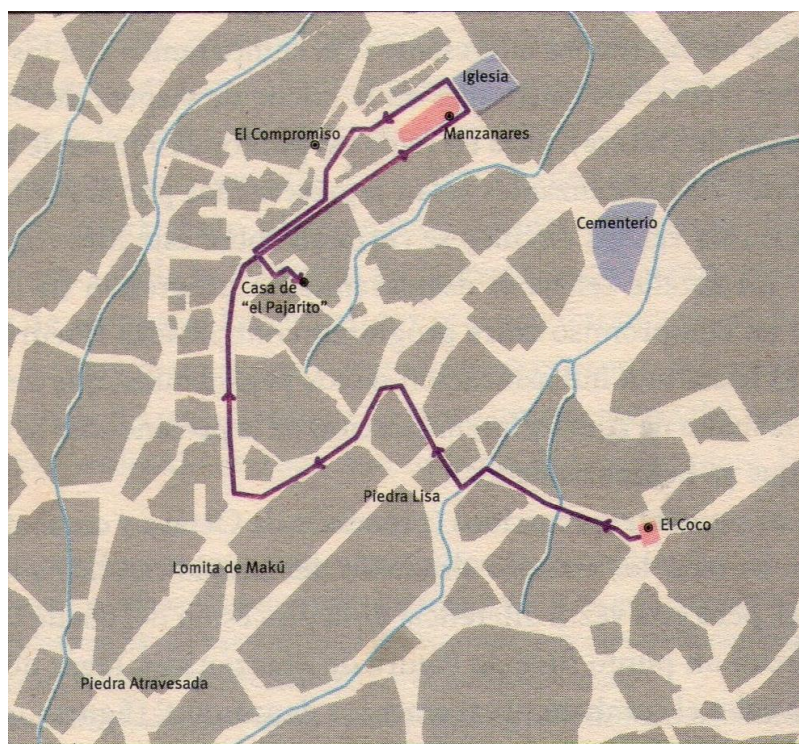


Figura No 24: Trayecto de danzantes, en el amanecer del día de Corpus.

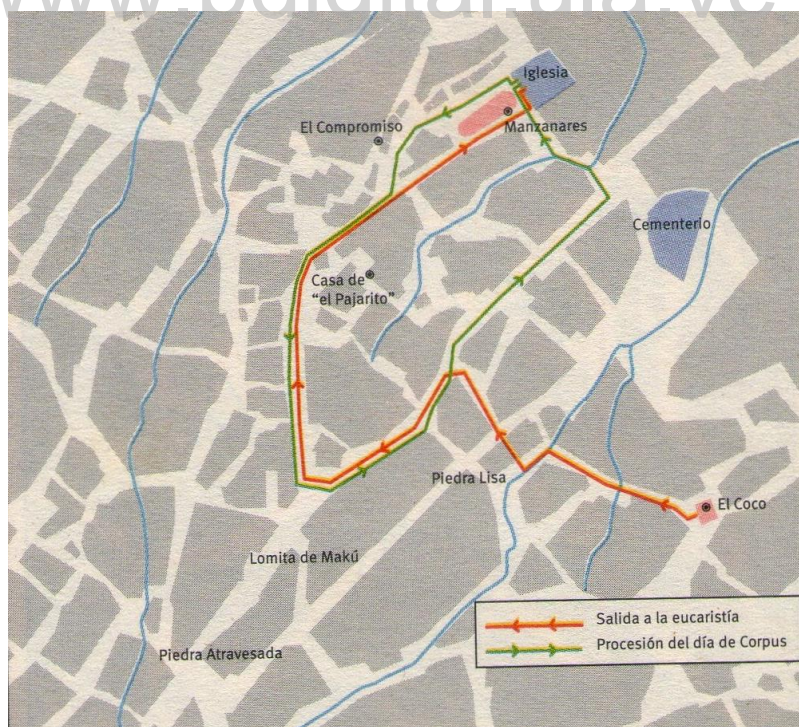


Figura No 25: Procesión el día de Corpus Christi.

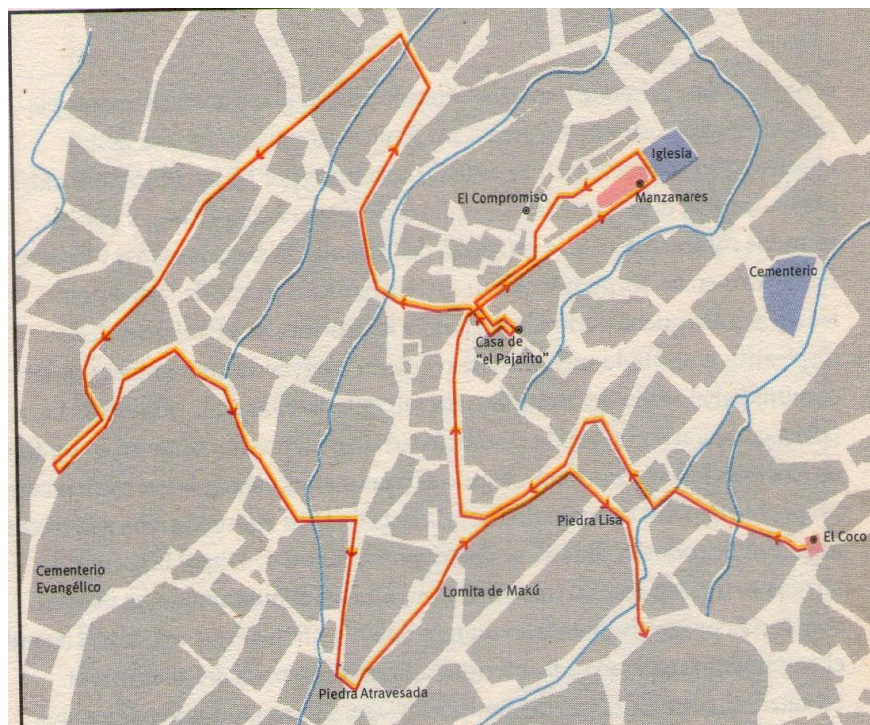


Figura No 26: Trayecto en la víspera del día de la Octava de Corpus.

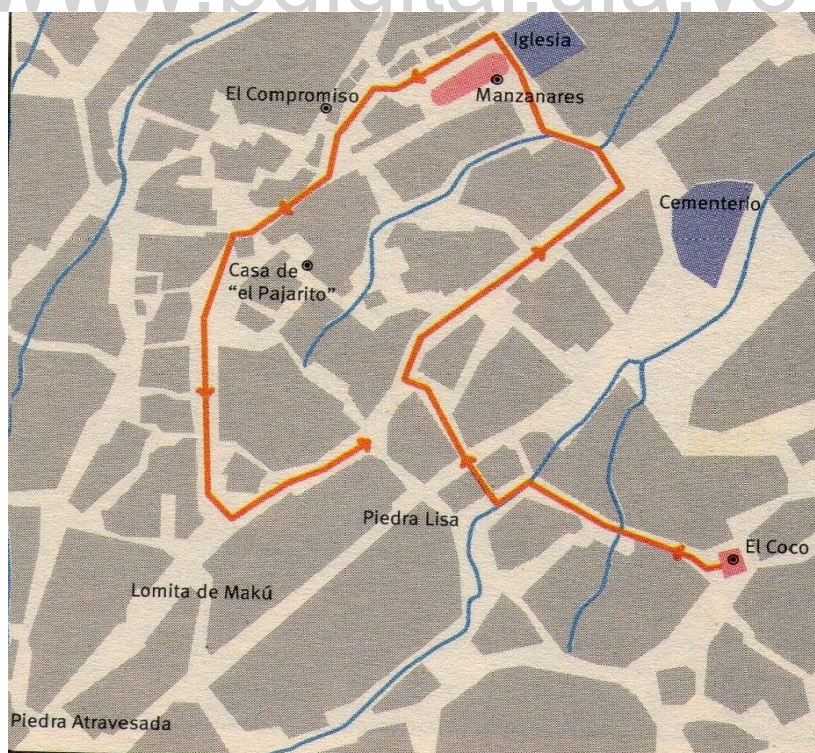


Figura No 27: Trayecto recorrido al amanecer el día de la octava de Corpus.

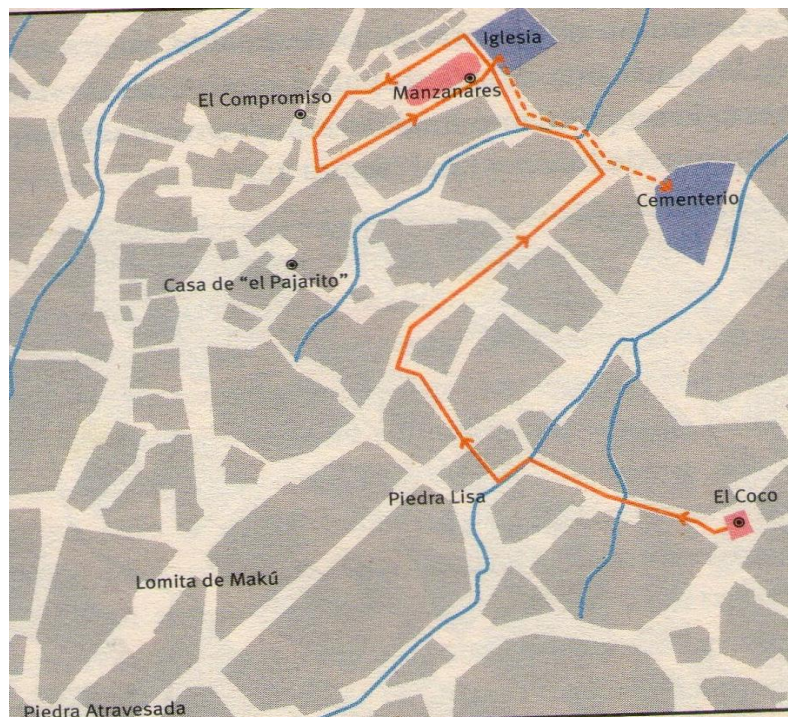


Figura No 28: Procesión de la Octava de Corpus.

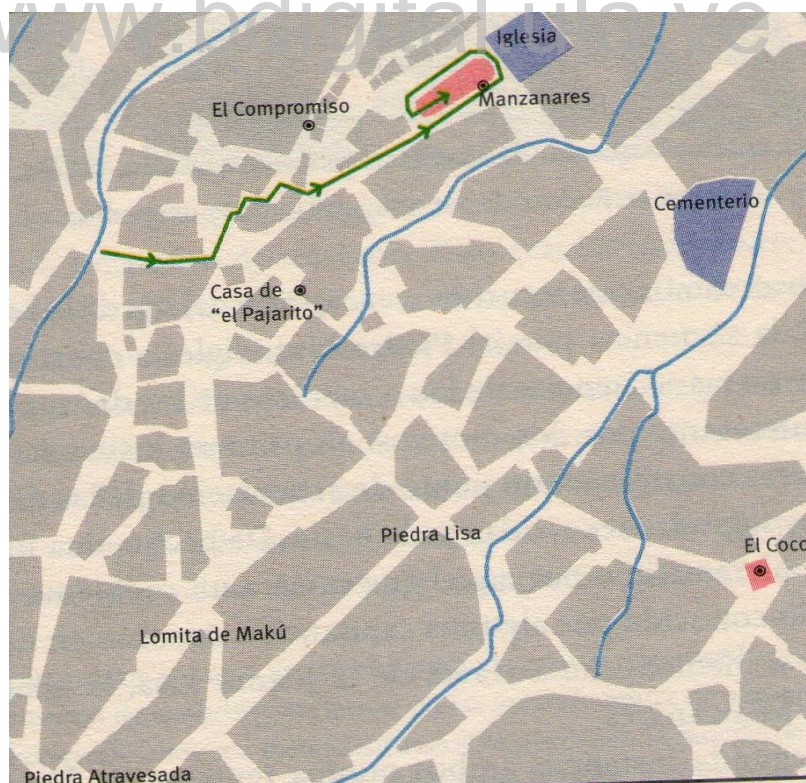


Figura No 29: Recorrido previo y lugar de realización del "Juego".

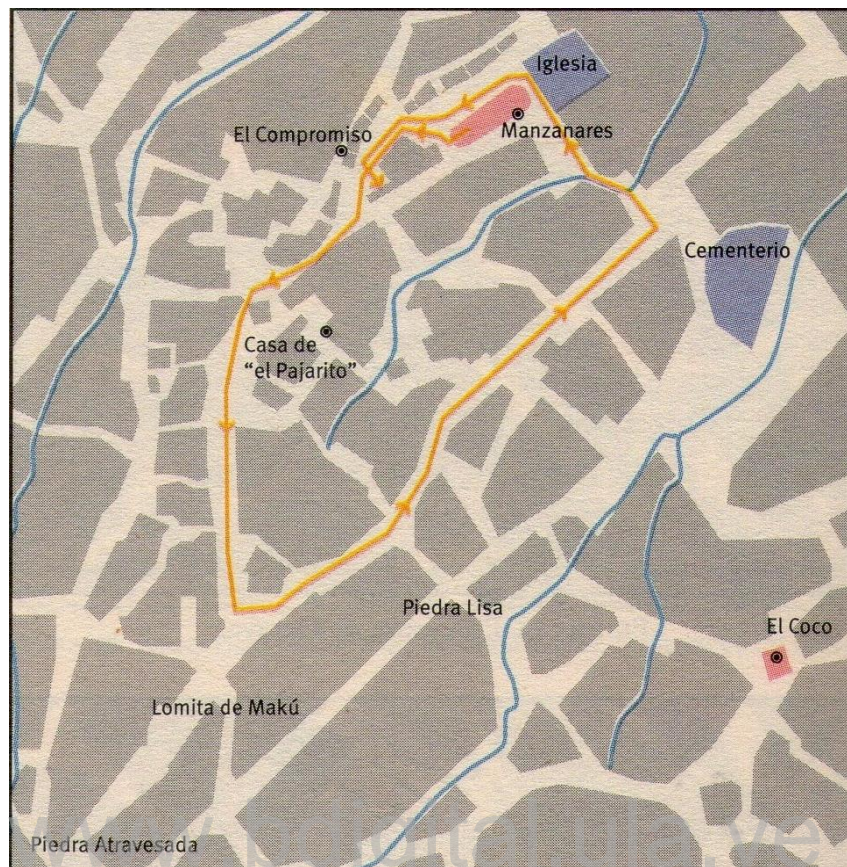


Figura No 30: Recorrido de la Despedida

4.5.2.1. Fechas y recorridos de las 3 danzas

Cada año, Las danzas cumplen los mismos recorridos. En sus movimientos colectivos se detallan desplazamientos progresivos en donde se destacan unos puntos importantes, algunos de ellos ya referenciados, tales como el Coco, la Piedra Lisa, el cementerio, la Piedra Atravesada (atravesá, en el habla popular), la iglesia- específicamente el campanario y finalmente una piedra – que según la tradición oral- está enterrada al centro de la plaza, llamada la Piedra de Manzanares.

En cada recorrido anual, se articulan: memoria colectiva, respeto a la tradición, cantos, melodías y toques de instrumentos musicales, unidas a la fervorosidad y la fuerte voluntad de los danzantes de “pagarle” con su baile al Santísimo Sacramento.

Erróneamente se ha planteado, que el “sincretismo” en América, produjo el fenómeno de coexistencia de manifestaciones artísticas junto a rituales católicos, como el que se verifica en el marco de la celebración del Corpus Christi; pero desde lo histórico, se puede afirmar que en España ya la fiesta del Corpus era sincrética en la misma habían danzas, tarascas, enmascarados, autos sacramentales donde se podían en evidencia una relación dialógica entre el bien y el mal: entre Dios y el Diablos.

Un ejemplo de ello, lo proporciona la siguiente referencia, del día de Corpus Christi en la ciudad de Plasencia- Cáceres España, del año 1543, A. C. PL., ACT. 9-10. Fols. 265r-265v: Cabildo del viernes, 6 de Abril de 1543. Citada por Serrano (2012) : *“Yten los dichos Sennores encargaron al Sennor Pedro de Leon Racionero obrero de la Yglesiaquel dia de Corpus Cristi primero venidero el mesmo dia saque //Fol. 265v// en la Proçesión **tres danzas** y la víspera á vísperas vna / danza demas de alguna otra / cosa de entremesó regocijo co-/mo en semejantes vísperas se / suele hacer”*.

De igual forma, en Venezuela, para el caso de Caracas, existe una referente en un Acta del Cabildo del 10 de mayo de 1619, el cual dice: *“...y que los regidores Diego de Villanueva y Blas Correa de Venavides se encarguen de hacer una danza de muchachas mulatas. Y que el regidor Diego de Villanueva y Diego de Ledesma hagan una danza de las indias de su repartimiento. Y que las cofradías de negros y mulatos hagan las danzas que se acostumbra...”* (Capelan 2010: 750).

En Atánquez, los integrantes de las danzas, bailan incansablemente fundamentalmente en 3 ocasiones: las cuales se resumen en la siguiente tabla:

Tabla No. 12. Fechas y características de recorrido de las Danzas en el Corpus Christi de Atánquez.

Día-ocasión	Fecha.	Características /Recorrido
Santísima trinidad	Fiesta movable, en el calendario católico, se efectúa unos 4-6 días antes del día de Corpus.	Bailan sin indumentaria(ver parafernalia) Recorrido: medianamente largo
Día de Corpus Christi	Fiesta movable, en el calendario católico: Asistencia y grado de participación: es el más importante y numerosa en participación	Usan parafernalia completa. Recorrido: largo
Octava de Corpus	Se realiza ocho días después del día de corpus, tiene menos altares. Asistencia y grado de participación: menos numerosa, que la anterior.	Usan parafernalia completa. Recorrido: corto

Autor: Álvaro Bermejo G.

A partir de trabajos de campo realizado por el autor, tanto el día de Corpus, como en la Octava, en la Villa de los Santos- Panamá, participan un total de 8 Danzas que engalanan la festividad y hacen los recorridos programados; mientras que en Atánquez hay un total de 3 Danzas, y en Ocumare de la Costa (Estado Aragua) y Yare (Estado Miranda) en Venezuela, participan junto al rito católico, solo los diablos. Para todos los danzantes implica cumplir un compromiso, por ello esas fechas son especiales y explican por qué el cambio de patrones de conducta y cotidianidad, en los días cercanos y por supuesto, durante la celebración y la Octava de Corpus; ellos en menor o mayor grado se entregan a la práctica ancestral.

4.5.3. Espacio y Territorio

En términos de Mircea Eliade: “El espacio sagrado tiene por efecto destacar un territorio del medio cósmico circundante y hacerlo diferente.” (Eliade, 1985:29). Sobre el territorio, llama la atención que las calles por

donde pasa la procesión, representa para todos los danzantes un territorio sagrado; esta connotación en términos de Jair Zapata, establece que “los conceptos de espacio y territorio sagrado fundamentan y sustentan la esencia del pensamiento indígena “ de igual manera, el autor considera que “ la territorialidad simbólica sagrada de los indígenas contemporáneos ha permanecido en la memoria tradicional, establecida mediante las mitologías que explican los acontecimientos y particularidades originales de la historia y la cosmogonía de los pueblos , en la que se organiza y se delimita el mundo natural, social y espiritual.” (Zapata. 2010: 25).

Para los danzantes, los sitios más importantes son:

- El “Coco”: que es el lugar de reunión de las Danzas, de allí salen a realizar el(los) recorridos.
- “Los Sitios” también llamados “puestos”: en donde recuerda a los capitanes desaparecidos, coinciden con piedras, árboles o casas, son lugares obligados para que cada danza baile por unos 3-5 minutos.
- La Iglesia: Según versiones orales allí está enterrado el mamo Tutaka, además allí está la custodia.
- Los Altares: que se ubican en las casas por donde hace el recorrido la procesión.
- El Pajarito: Es el punto de llegada, consiste en un callejón con una entrada muy angosta, en diversos relatos se da cuenta de una antigua casa con techo de paja, con forma de jaula, en la actualidad existe una vivienda más moderna.
- El Cementerio: relacionado con el culto a los antepasados.
- Unas piedras: la Piedra Lisa, la Piedra Atravesada, la Piedra Manzanares.

En los días diferentes al Corpus o la octava, ninguno de estos sitios señalados tienen acceso restringido; aquí se establecen unas relaciones espaciales en torno a la celebración, porque se regula un uso de sitios, y

calles en aras de lo sagrado. Siguiendo a Zapata, "...se consideran también espacio, tiempo, espíritu y vida que fluyen y permanecen, es decir, que están en permanente movimiento, determinando la relación con el cuerpo como sistema espiritual, temporal y de vida." (Zapata, 2013:23); aspecto que evidencia la importancia de lo corporal, como sistema en el cual se imbrican múltiples elementos inherentes a la existencia y permanecía del hombre en el universo circundante.

A nivel normativo, los capitanes exigen que las personas no se atraviesen mientras ellos bailan. Por esa razón con justa causa el 1er. Capitán de los Negros reiteradamente vocifera " *aquí mandamos nosotros*".

Esta condición solo varía en la despedida, denominada la Sierra que se realiza en la octava, donde los espectadores pueden acercarse y marchar junto a los danzantes, quienes ya sin ninguna coreografía u orden, cantan porque se acabó la celebración. En una anécdota, de las que a los etnógrafos no se les olvidaría nunca, hacia el año 2009, en pleno día de Corpus; el autor de la tesis, cometió el error de intentar tomar una foto- en primer plano- en medio del recorrido de los Diablos en plena procesión, por lo que fue fuertemente regañado por el Capitán.

4.5.4. Proxemia

Tal como se esbozó en el Capítulo 2, al antropólogo Edward Hall (1914-2009), se le atribuye el acuñar por vez primera, ese término en 1964, Hall establece 4 tipos de relaciones, que son contextualizadas por el autor de esta tesis, así:

- a. **Relación Íntima:** la del danzante consigo mismo
- b. **Relación interpersonal:** la de los danzantes con los miembros de la Danza, a la cual pertenece, incluye relación con la jerarquía de los capitanes.
- c. **Relación Social:** la de las Danzas entre sí.

d. **Relación Pública**: la de las Danzas con los asistentes a la procesión, los espectadores, conocedores o no de la tradición (visitantes). Y también con las personas que visitan

Estos 4 tipos de relaciones, sirven para analizar la relación de actores culturales (músicos, danzantes, capitanes, promeseros) que interactúan a partir de diversos intereses, pero que confluyen anualmente, en un espacio al que ellos consideran sagrado.

En su conjunto los asistentes se podrían clasificar de acuerdo a los intereses en los siguientes grupos humanos:

- La jerarquía Católica
- Un grupo de asistentes denominados Hermandad el santísimo ²¹
- Las 3 Danzas

Los promeseros no danzantes

- Los feligreses hombre y mujeres niño(s)
- Acompañantes (caminantes)
- Espectadores

Los feligreses, portan velas y responden a los cánticos del Cura, ya sea por devoción o porque deben “pagar una manda”. Se destaca que las Danzas bailan con la mirada hacia la imagen del Santísimo, esto los explican ellos, porque “no se le debe dar la espalda”. La participación es masiva, cada Danza como estructura autónoma, realiza su baile ritual y al compás de la música, la cual seguramente también recibió la influencia de alguna tendencia, estilo o género en tiempos pasados.

En toda la celebración se realiza un **tejido proxémico**, que directa o indirectamente interconecta, los diversos motivos, por los que se asiste a esa fiesta. Este tejido se representa a continuación:

²¹ Constituido por un grupo de entre 3 hombre y unas 4 mujeres, que sólo se reúnen coyunturalmente, unos días antes de las fechas, para servir de apoyo a la jerarquía católica. Durante el resto del año este grupo se disuelve, por lo tanto no asume otro rol, al aquí referenciado.

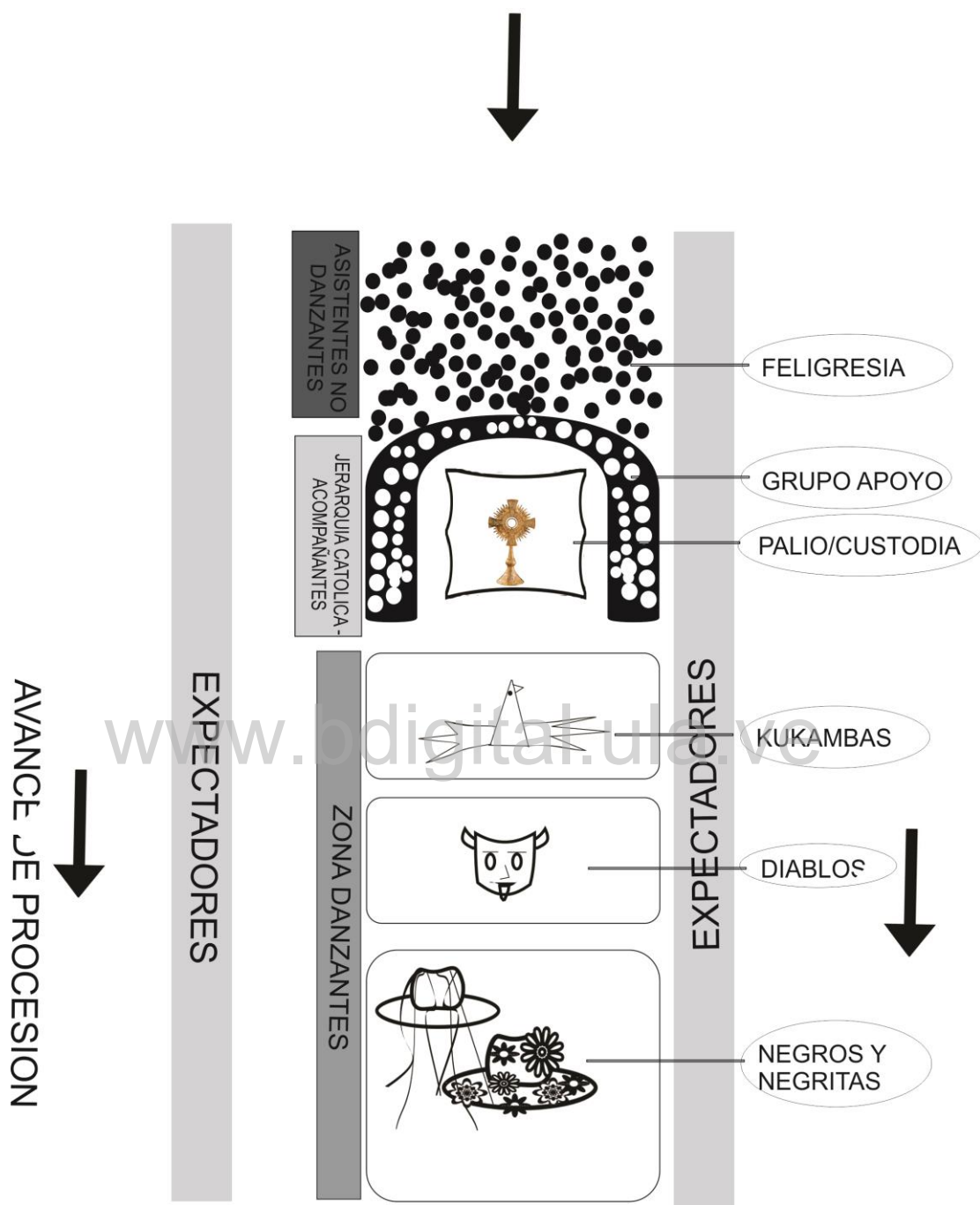


Figura No 31: Esquema de organización espacial en la Procesión.
 Autor: Álvaro Bermejo González

4.6. CARACTERISTICAS ARTISTICAS DE LAS DANZAS

En este espacio multicultural anualmente, se posibilita para los danzantes, la reafirmación de promesas inherentes al culto al Santísimo, y por supuesto para la comunidad científica, el mismo, se convierte en una oportunidad para reconocer el valor estético, investigativo y artístico, de todo ese cúmulo de expresiones.

Llama la atención que durante el recorrido de la procesión, la única danza que canta es la de los Negros y Negritas; tanto las Kukambas, como Diablos, solo bailan –sin cantar- al compás de su propio acompañamiento musical.

A los Diablos, en las diversas idas al campo, el autor de la presente investigación, no los ha escuchado cantar ni versear, como si lo hacen unos Diablos danzantes de Valledupar, quienes esporádicamente se suman a la procesión el día de la octava. Al consultarle al 1er Capitán de la danza en Atánquez; su respuesta fue: “ellos pueden pero no se atreven”, lo que da a entender que posiblemente en el pasado si verseaban durante las visitas, como si lo hacen las Kukambas.

En su conjunto el recorrido ejecutado por los danzantes en la procesión, posee gran riqueza y vistosidad, los movimientos diferenciados entre una y otra danza unidos a lo multicolor de su parafernalia, hacen que visualmente el rito corpo-sonoro, tenga elementos distintivos inclusive desde el lenguaje artístico de la plástica.

Seguidamente en la tabla un resumen de los principales elementos relativos a la parafernalia, al acompañamiento musical y a particularidades del baile característico:

Tabla No 13: Resumen de principales características artísticas de las Danzas de Corpus Christi en Atánquez- Colombia

Danza	Parafernalia	Acompañamiento musical	Características del Baile
Kukamba	Se cubren con hojas de palma (iraka o Dugao), en su cabeza un peñacho de plumas	Una Caja, percutida con una sola vaqueta. Cada danzante utiliza una maraca	Se contornean de un lado a otro, imitando movimientos de algunas aves.
Diablo	Con camisa y pantalón rojo, a la espalda un cuero de ovejo, adornado con cintas y espejos, Usan espuelas, de montar caballo	Una Caja y un carrizo. No hay versos ni cantos. Cada uno utiliza un par de castañuelas, en sus piernas usan cascabeles, los cuales suenan al brincar.	Se agrupan, para formar hileras, hacia adelante y atrás, también círculos. Individualmente bailan sobre la punta de los pies, en zigzag, agachándose,
Negros y Negritas	Los Negros usan pantalón y camisa de uso diario, utilizan un sombrero adornado con flores naturales y artificiales y en su mano un machete de madera adornado. En su pecho algunos portan collares de diversos materiales tales como caracoles, flores e imágenes religiosas. Las y los Negritas, usan faldas anchas y sus sombreros no tienen flores sino cintas multicolores, que les cubre la cara.	Un solo Tambor cónico. -Canto con melodía direccionada por una voz líder y el coro responsorial, por todos los danzantes. En ocasiones se entrechocan los machetes, marcando el pulso y acento.	Los y las Negritas, bailan con las polleras (faldas) abiertas, una en cada mano. Entre los Negros el baile es pausado, mostrando giros lentos del tronco. Las piernas se alternan, una adelante otra atrás.

Autor Álvaro Bermejo G.

4.6.1. Parafernalia

Las Kukambas se visten con palmas, cada bailador la noche anterior habrá de confeccionar su vestuario, en la cabeza un penacho o sombrero de plumas, adornado con cintas multicolores. Según informe de los danzantes la palma con la cual fabrican su vestuario se denomina "Dugao" o "Iraka", cuyo nombre científico es "Carlodovica palmata. ". Fundamentalmente tiene 2

partes: el penacho de plumas (para la cabeza) y las palmas distribuidas en dos tipos de faldas: una colocada alrededor del cuello y otra alrededor de la cintura (ver las siguientes figuras)



Figura No. 32: Foto de Kukamba, en medio de procesión muy cerca al Palio, durante la Octava de Corpus. Atánquez-Valledupar-Colombia, Junio 2-2013. Foto Álvaro Bermejo G.

El penacho o gorro, es un cono de papel forrado con plumas de variadas aves, cada danzante confecciona su vestuario, por lo general la noche anterior al día de corpus y a diferencia de los Diablos, tienen característica: su vestuario no se guarda, para años venideros, debido a lo perecedero de los materiales.



Figura No. 33: Kukambas adultos. Atánquez-Valledupar Colombia- Junio 6 - 1994
Foto Álvaro Bermejo G.

En versiones no observadas, según varios danzantes, hace muchos años (tal vez a mediados del siglo XX), los Diablos usaban una indumentaria de variados colores. En la actualidad, los Diablos se visten con pantalón y camisa manga larga, de color rojo, en su cintura cuelgan pañuelos de diversos colores, medias rojas, zapatos deportivos, a los que se colocan espuelas -, como las usadas en las botas del jinete que sirven para picar a los caballos-, a su espalda cuelga un cuero de ovejo: en su cabeza un pañuelo rojo y en su cara, una máscara; esta es sencilla, de fácil confección, no elaborada ni vistosa como las que se aprecian por ejemplo entre los Diablos de Yare(Estado Miranda- Venezuela.)



Figuras No 34-35: Diablos danzantes de Atánquez en plena faena. Atánquez – Cesar-Colombia- Junio de 2009
Foto. Álvaro Bermejo G

Los Negros se visten con ropa normal: de pantalón y camisa de variados colores, en su cabeza portan un sombrero ricamente decorado con flores variadas, en su mano llevan un machete de madera, generalmente con insignias talladas en honor al santísimo, Algunos usan collares o colgantes con caracoles, hojas, o imágenes de la custodia. Por su parte, las Negritas- se subdividen en mujeres negritas y hombres negritas- estos últimos usan camisa manga larga, falda larga y un sombrero con cintas multicolores; mientras que las mujeres usan vestido largo y sombrero con cintas. Se remarca que esta es la única danza con presencia femenina.



Figuras No 36-37: Izquierda: Negro, a la derecha: Negrita, en la celebración del Corpus Christi. Atánquez –Cesar-Colombia- Junio de 1994
Foto. Álvaro Bermejo G

4.7. LA PROCESION CATOLICA, ESPACIO CULTURAL

En consonancia con Ruiz, quien asegura: “ En las fiestas y ceremonias oficiales del mundo colonial novohispano, una serie de elementos permanecieron y cristalizaron en una continuidad homogénea, que se vio reflejada en características como la proyección jerárquica de acuerdo al lugar que ocupaban los individuos en las procesiones” (Ruiz, 2001:8). Estos espacios se constituían en escenarios para el encuentro y la “mezcla” de la gente de diversos estratos sociales, bien marcados por el status económico y la procedencia étnica.

La estructura del imperio español, constituido por la milicia, las instituciones y el poder eclesiástico, se daban cita en esos espacios. Para el caso de Atánquez, aparece datado hacia 1693, la llegada de Fray Francisco Romero, un religioso quien venía procedente del Perú, y cuya labor fundamentalmente fue la destrucción de la “idolatría”, quemando, múltiples casas ceremoniales indígenas. Posteriormente la población se convierte en parroquia y se erige allí una iglesia, la cual se denomina San Isidro Labrador.

A medida que los años fueron pasando, los indígenas Kankuamo, se fueron asentando, y cambiaron su patrones seminómadas, ya no realizaban la trashumancia climática-alimenticia, atrás explicada. Por esa razón quizá, unido al fuerte proceso de evangelización, ellos re-elaboran sus prácticas religiosas, a nuevas realidades: una de ellas El Santísimo, enmarcada en la celebración del corpus Christi.

Recordemos que el Corpus Christi, es un hecho importante en la vida espiritual-cultural de muchas poblaciones del mundo. La celebración ha venido transformándose, como si esa fuera su función; la eterna transformación. Desde su origen el Lieja-Bélgica en 1246, hasta nuestros días, cada pueblo por donde paso, le imprime caracteres culturales, por ello a los pueblos americanos, en tiempos de la colonia, los europeos le trajeron una celebración ya transformada a la que originalmente se realizó en aquella región belga, hacia el siglo XIII.

Son ya más de 700 años, que cumple esa celebración, donde se aprecia que el cambio es la constante. Heidegger se refirió al tema en estos términos: “ *Las religiones brotan de momentos racionales y de poderes espontáneos de la vida; tienen su propio sentido que se independiza y así se transforma en motor de una evolución*” (Heidegger 1921: 59). Es por eso que para los actores culturales de la celebración Kankuama, bailar, antes durante y en la procesión, se constituye en un compromiso, al cual ni enfermo, se puede faltar. Al respecto, Delgis Maestre, 2º. Capitán de la Danza de los Diablos afirmó: “*Así sea enfermo, pero le cumplo al santísimo, una vez me*

toco ponerme como 3 inyecciones, para cumplirle al santísimo, me dolía de todo, pero así fui y le baile”.(D. Maestre en entrevista el 9 de junio del año 2009.)

Nadie pone en duda, que estas procesiones desde los periodos denominados conquista-colonia, constituyeron puntos de reunión de las nacientes redes de tejidos sociales. Por ello Ruiz, las considera: “Una de las ceremonias oficiales más representativas del ámbito novohispano, eran las procesiones” (Ruiz 2000:10).

Todo lo anterior nos inclina a denominar esa celebración como un verdadero *espacio cultural aglutinante*- definición acuñada por el autor de la investigación en el año 2009, en Tesis para optar el título de magister en Educación- entendido como la correlación entre funcionabilidad, y contexto en un marco de celebraciones, desde una perspectiva socioantropológica. También son entendidos como espacios de reencuentro, de reafirmación de lazos afectivos, no hay distingo de status social. Bermejo (2009).

Sobre el particular Bajtin señala que: “*esta eliminación provisional a la vez ideal y efectiva de las relaciones jerárquicas entre individuos, creaba en la plaza pública un tipo particular de comunicación inconcebible en situaciones normales.*” (Bajtin.1998:16). En ese orden de ideas, la procesión, cumple funciones sociales en donde prima el interés por preservar una práctica cultural junto a la tolerancia, como fundamento axiológico de gran importancia a nivel individual y colectivo, que a su vez promueven la cooperación, el compañerismo, como el que se evidencia entre los participantes, feligreses o promeseros participantes del Corpus Christi, especialmente los danzantes.

4.8. ATANQUEZ MUSICAL

En esta población, situada en la falda nororiental de la Sierra Nevada de Santa Marta, no se desaprovecha oportunidad para festejar con música;

ya sea un bautizo, llegada de familiares, fiestas patronales, nacimientos, o cualquier otro motivo, todos se convierten en ocasión para “parrandear”. En los estudios que el autor, realiza desde la década de los 90’s, ha podido interactuar con músicos y de esa manera conocer de cerca los géneros propios de la música, de Atánquez.

Respecto a estos géneros Arlantt, considera que: “La música tradicional de la región de Atánquez, por encima de los múltiples aportes e influencias del mestizaje, conserva referentes de una tradición musical heredada de los antepasados Kankuamos.”(Arlantt, 2005:102).

Seguidamente, los principales géneros etnomusicales de esta población serrana:

4.8.1. El chicote

Género ritual por excelencia, desde el baile, se realiza en parejas bailando- por lo general- asidos de las manos alrededor de los músicos, los cuales al centro del círculo, interpretan los carrizos: uno de ellos ejecuta el carrizo hembra (hace la melodía) y el otro tañe el carrizo macho (acompaña) junto a una sola maraca.

En un trabajo de campo, con ancianos Kankuamo ellos afirman que la música de Chicote, se utilizaba exclusivamente durante los “pagamentos” (ver glosario), o sea que su función estaba relacionada con lo ritual, y se interpretaba sin letras, o sea eran composiciones exclusivamente instrumentales. Pero al parecer debido a los procesos de mestizaje y sincretismo, perdió su función exclusiva ligada al (los) rito(s), por lo que hoy se toca y baila en diversos marcos de celebraciones.

Cuando los músicos van a interpretar este género musical lo denominan “ Son de Chicote”, existen muchos Chicotes, sobre todo los más antiguos, que se tocan sin el uso de voz humana, quiere decir que la melodía es exclusivamente instrumental. En cuanto a los que tienen letras aún

conservan su carácter melancólico asociado al ámbito ritual atrás mencionado.

Reiterando, que aunque no es objeto de estudio delimitado para esta investigación, una característica que analiza el autor de esta tesis, es que en la interpretación del Carrizo hembra, para el Chicote, aparecen fundamentalmente 4 partes, secuenciadas así:

1. Introducción 1: dos notas alargadas, en tonos graves
2. Introducción 2: dos o tres notas, en tonos agudos
3. Melodía propiamente dicha
4. Final, muy corto y seco.

Recordemos que el número cuatro(4) para la cosmovisión serrana se relaciona con el equilibrio, y según los mitos de origen compartidos por estos 4 pueblos indígenas serranos, Kaku Serankua- el Dios creador- los colocó cada uno en un lugar de la Sierra, para que guardaran el equilibrio del mundo.

4.8.2. Las Palomas

Son canciones tradicionales se dividen en Palomas viejas y nuevas, se acompañan con Caja y Maracas. Generalmente se entonan en tesitura aguda, con letras que mediante la tradición oral, han pasado de una a otra generación. También son propicias para que los que cantan demuestren dotes para “versear” en forma espontánea, como también sirven para dedicar estrofas a visitantes, u homenajeados.



Figura No 38: Foto de Aprendizaje musical- ensayo; de izq. a der: Ender Alvarado-maraca, Simón Díaz (anteriormente músico de los Negros y Negritas) Caja y Álvaro Bermejo- Carrizo hembra, interpretando una “paloma” .Atánquez, Mayo 2013.

Foto: Jeremy Bermejo.

www.bdigital.ula.ve

TERCERA PARTE

CAPITULO V ANALISIS INTERPRETATIVO

...” entonces, de repente, el espacio y el tiempo se confunden; la diversidad viviente del instante yuxtapone y perpetúa las edades. El pensamiento y la sensibilidad acceden a una dimensión nueva” (Lévi-Strauss 1955: 44)

5.1. PAPEL INVISIBILIZADO DE UNA MUJER

Basados fundamentalmente en la pregunta realizada a actores culturales de Hunucmá –México, Pujilí- Ecuador, Cuzco en el Perú, la Villa de los Santos- Panamá, Ocumare de la Costa- Estado Aragua-Venezuela y por su puesto a los danzantes del Corpus Christi, en Atánquez-Valledupar, Colombia; sobre ¿Qué sabían ellos del origen de la celebración?, las respuestas en su mayoría giraron en torno a rememorar al Milagro de Bolsena; en el cual se destaca el papel, de un casi desconocido Pedro de Praga, del que no se posee ni biografía, ni datos sobre su destino una vez ocurrieron los hechos en esa población italiana, hacia el año 1264.

En la Internet es posible acceder a algún tipo de información, sobre el origen en Europa del Corpus Christi; curiosamente un gran porcentaje de sitios web, blogs y portales, también reafirman que fue en Italia y no en Bélgica, de donde procede la festividad, sitios como los referenciados seguidamente:

- Catoliscopio.com, en:

<https://parroquiaicm.wordpress.com/2009/06/10/origen-y-significado-del-corpus-christi/>

- <http://quhist.com/origen-fiesta-catolica-corpus-christi/>

- http://www.hermandaddeconsolacion.com/corpus_christi/corpus_christi_historia.html

• <http://www.cucuruchoenguatemala.com/tradiciones/festividades/origen-del-corpus-christi/>

Todos ellos, destacan primordialmente, el Milagro de Bolsena; en detrimento del aporte primigenio de una mujer desconocida para muchos actores culturales, relacionados con el corpus Christi; nos referimos a la hoy Santa Juliana.

En un video en español, colgado en Youtube, denominado “ El origen de Corpus Christi”, que se puede consultar en la siguiente dirección electrónica: https://www.youtube.com/watch?v=xTkgoa_kFL0; la voz en off (de la presentadora) dice: “ Orvieto, fue precisamente aquí donde nació el Corpus Christi”, en este video del año 2014; que dura solo unos 3 minutos, aparece el obispo Benedetto Tuzia, de la Diócesis de Tordi-Orvieto, explicando los acontecimientos en orden histórico y en ningún momento hace alusión al papel de Juliana, no la menciona, ni referencia el antecedente de lo ocurrido en Bolsena y Orvieto.

De igual manera en un artículo llamado “La Fiesta del Corpus Christi nació por la risa de una mujer” del periódico el Mundo, fechado el 18 de junio del años 2014, de la autoría de Miguel Sobrino Fernández, puede ser consultado en: http://www.elmundo.es/la-aventura-de-lahistoria/2014/06/18/53a16cb422601d145_a8b4573.html; tampoco menciona ni el nombre, ni los hechos, muchos menos el rol de la monja belga.

Incluso tanto en Atánquez , como en Hunucmá (Yucatán- México), muchos de los actores culturales abordados – todos ellos ligados a la celebración- con los cuales pudimos conversar , pusieron en duda que fuese una mujer, la que inicio la tradición, por lo que fue necesario organizar espacios –tipo conversatorio para compartir esa información. Todo lo anterior nos lleva a asegurar que el papel de esta beata mujer, está invisibilizado.

Para concluir este aparte, transcribimos 2 cortos textos de un material bibliográfico, poco conocido; recabado en el Convento de Mont Cornillon en

Lieja Bélgica, país en donde como era de esperarse; se le reconoce a esta mujer su aporte a la celebración. El primero de ellos es un Canto de Acción de gracias y el segundo es una cita de su biógrafo:

“ *Le chant d’action de graces* : Devant Seur Julianne qui rest on prières . On peut ajouter le Te Deum qui terminait les mysteries du Moyen Age ” (Calozet et Guillaume, 1946:39.)

Y el segundo texto, señala:

“De caractère passionné, Julianne recherche l’ affection et trouvera son épanouissement dans l’amour pour le Christ. Elle met au service du prochain une intelligence d’ une penetration exceptionnelle, disposat comme outil d’une mémoire extraordinaire. Plus réaliste qu’imaginative, plus franche que prudente, elle fait prevue d’ une ténacité allant jusqu’à l’obstination. Consciente de sa supériorité, et ne craignant personne, orgueilleuse para tempérament, elle est cependant totalement désintéressée et sacrifie les pulsions de son amour-propre à la bonne marche du projet de la Fête-Dieu. Elle devient ainsi un modèle d’humilité”. (Cottiaux, 1991:237).

5.1.1. Transformación de la fiesta de Dios

Remarcando inicialmente que fueron dos y no una Bula papal: primero “*Transiturus*” y seguidamente *Transiturus hoc mundo*, sobre esa Bula papal que al castellano sería traducida como: “*Cuando estaba a punto de pasar de este mundo*” instaurada por el Papa Urbano IV, hacia el año 1264; dice textualmente: “Quiero que la festividad del Corpus se implante en el mundo cristiano para que cante la fe, dance la esperanza y goce saltando la caridad” (Soto. 2012:29) ; en otro aparte dice: “...se celebrará una conmemoración anual más solemne y especial. Luego deje que los corazones y las bocas de todos prorrumpirán en himnos de ahorro de alegría; luego dejar que la fe cantar, bailar esperanza.” (Bullarium Romanum, vol. III, pp. 705ff), consultado en el sitio web The Cross Reference.

Para finales de los Siglos XIII y XIV, La fiesta se empieza a propagar por Europa, es decir se fue moviendo de una región a otra, por lo que el

antropólogo peruano Huayhuaca (1988), diseña una ruta, la cual el autor de la investigación actualiza, ver la figura que sigue:

Para el autor de esta tesis, era un misterio, las características que asume el Corpus Christi una vez llega a España y de allí al “nuevo mundo”, para continuar su proceso de adiciones iniciado en Bélgica; siempre nos preguntamos: ¿Cómo y Dónde Llegan las danzas a la celebración?

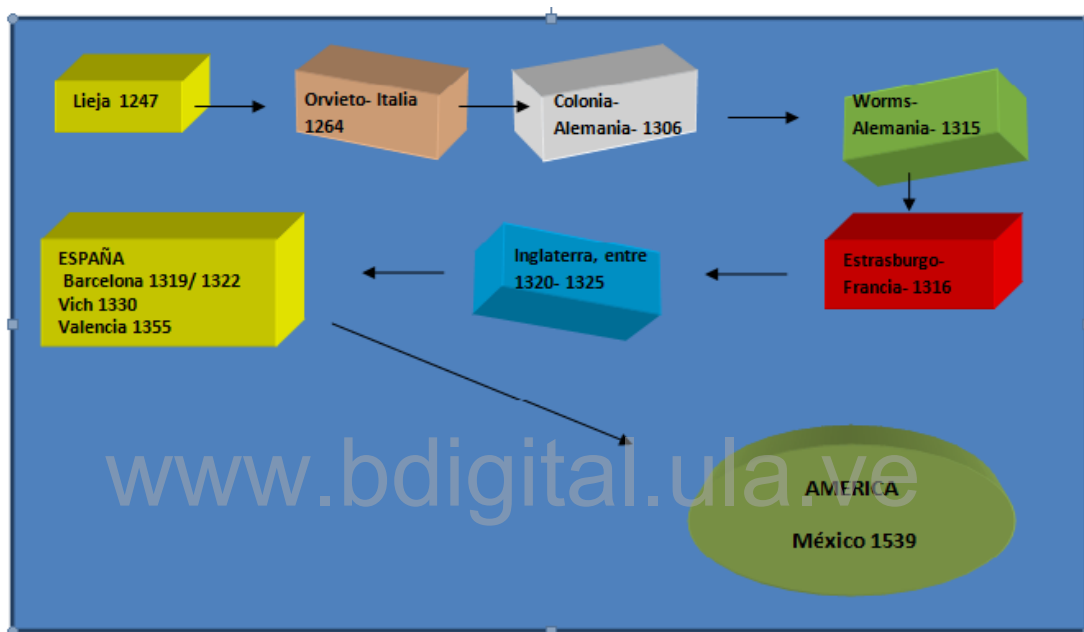


Figura No 39: Ruta seguida por el Corpus Christi, Según Huayhuaca(1988)-reelaborada por Álvaro Bermejo(2013).

Autor: Álvaro Bermejo González

Algunos indicios nos aporta el historiador británico Peter Burke, cuando señala:

“En Inglaterra medieval durante la festividad del Corpus Christi se representaban dramas sacramentales en plazas de los mercados, y en España, estas representaciones se mezclaban con elementos carnalescos. Por las calles desfilaban carrozas con imágenes de santos, gigantes y un enorme dragón que en términos cristianos simbolizaba la bestia del Apocalipsis (...) Además de fuegos artificiales, música de gaitas, tambores, castañuelas, bombos y trompetas. El diablo también jugaba un papel importante en la celebración, dando volteretas, cantando y atacando a los ángeles, en batallas simuladas (Burke, 1996:278).

A su turno la Dra. Nelly García Gavidia evidencia que es el pueblo en su propia dinámica- al margen de lo estipulado por la jerarquía católica- quien empieza a introducir elementos nuevos a la celebración, al respecto la autora señala:

“Parece que en un principio las fiestas del Corpus Christi tuvieron exclusivamente esas características: ser una fiesta oficial de la iglesia y no del orden institucional (...) Con el correr del tiempo esta situación cambió(...). A medida que se extendió la celebración del Corpus a todo el territorio español fue haciéndose más fuerte la preferencia popular por la escenificación de misterios y autos sacramentales, al margen de lo programado por la jerarquía eclesiástica. Emergiendo a través de éstos, viejos mitos y ritos”. (García –Gavidia, 2002:329).

De igual forma, es importante reseñar que en los siglos posteriores al Siglo XVI, la celebración siguió adicionado elementos en España, tanto a nivel organizativo como en la misma procesión. Por esa razón: “Durante el siglo XVI Y XVII es cuando la festividad del Corpus alcanza las mayores cuotas de ostentación y de esplendor en el Reino de Castilla. Toda la organización, gastos etc. correrán a cargo de los concejos. La mayoría de las Custodias que portan la Sagrada forma son, en esta época, verdaderas obras de arte, las representaciones de Autos Sacramentales se multiplican, al igual que las figuras de tarascas, diablillos o botargas. Las danzas también son más numerosas y la afluencia de personas en la procesión es masiva.” (Valiente. 2011:47).

A partir de estas citas y otros planteamientos de autores relacionados con la temática, hoy en día es posible responder a las dudas atrás referenciadas. De la misma forma es posible analizar también cómo en América, el Corpus Christi, a través de la escenificación de “Autos sacramentales”; se convirtieron también en otra mediación, para la evangelización de los “naturales”.

5.2. RITUALES DEL CORPUS CHRISTI EN ATANQUEZ: COMO BALUARTE CULTURALES

Soto (2012) hace un recuento de algunas poblaciones del Caribe Colombiano, en donde en la actualidad, solo se realizan los ritos católicos, incluida la procesión sin la presencia de danzas, dicho de otra manera, en esos lugares desapareció esta expresión cultural referida a la etnomúsica y al baile ritual. Entre esas poblaciones se encuentran:

- Ciénaga, Pueblo Viejo, Guamal, Santa Ana, Mamatoco y Santa Marta en el Departamento del Magdalena.
- Chiriguaná en el Departamento del Cesar.
- Riohacha, Departamento de la Guajira.
- Mompox, Cascajal-Magangué- Departamento de Bolívar.
- Sabanalarga y Barranquilla: Departamento del Atlántico.

Seguramente debido a la multiplicidad de prohibiciones que desde épocas coloniales tuvo la fiesta; en este listado faltarían muchos sitios en donde hasta hace algunos años, era posible, apreciar junto al rito litúrgico, danzas, y etnomúsicas. Recordemos que desde el Concilio de Trento, realizado entre los años 1545 a 1563, la Iglesia Católica se mostró contraria a las denominadas por la investigadora Llopis “prácticas abusivas”. Al respecto esta autora, señala que: “Es un abuso que en las procesiones del Corpus Christi, se engalanan las calles con ornamentos, que son más bien pinturas lascivas, nada dignas de tanto magno espectáculo, e incluso a veces por las calle se hacen bailes, danzas y representaciones teatrales totalmente profanas” (Llopis 1993:45).

Contrario a lo acaecido, en otras poblaciones la celebración Kankuama existe, en la misma hay diversos elementos sociales, artísticos, antropológicos; que nos invitan a la reflexión y por ende análisis de sus dinámicas culturales. Por esa razón el Corpus Christi en Atánquez, y su

conjunto de rituales inmersos en el culto al Santísimo, son un baluarte cultural, vivo que se recrea permanentemente en consecuencia motiva su estudio.

El Corpus Christi en Atánquez es una ceremonia religiosa cristiana católica donde se ha dado un proceso de mestizaje que permitió a los amerindios, a los negros y a los criollos, redefinir elementos de sus sistemas simbólicos en una estructura novedosa, original y con características específicas que les permite que el mismo sea un referente de sus identidades particulares locales.

Como sucesiones de los 3 momentos descritos en el capítulo 4 en siguiente figura se señalan las secuencias de esta celebración, con los ritos y rituales que la conforman:

5.2.1. Espacio Sagrado- Espacio Mundano

La investigadora social Ingrid Geist, señala “...Las acciones rituales se rigen según reglas firmemente establecidas por la tradición y la costumbre. La estructura temporal del rito, entonces, parte del espacio-tiempo estructurado del modo indicativo de la vida social...” (Geist, 2005:25.) Consideramos que esas reglas toman pertinencia y se visibilizan, en múltiples ámbitos de la vida social, durante la celebración Kankuama e inciden -como se ha expresado- en los hábitos, y cotidianidad de la población, inclusive la no activamente participante.

En cuanto a la estructura temporal del rito, y al concepto de ESPACIO SAGRADO, que las danzas manejan, siempre se hace énfasis en que los espectadores (mucho menos periodistas, fotógrafos, o etnógrafos) no deben invadir la vía por donde realizan el recorrido procesional, esta connotación, se complementa con el constante recordatorio a los danzantes de cumplir con su obligación al santísimo, de la mejor forma posible: llegando puntual, acatando indicaciones y haciendo el recorrido de comienzo a fin.

En todos estos rituales, los lugares con los cuales interactúan los actores culturales, vienen a convertirse en mediaciones para el desarrollo de la propia cosmovisión de los danzantes; alrededor de estos se hilan una suerte de códigos-símbolos ligados a lo espacial, por esa razón el espacio se convierte en un referente, punto de encuentro, lugar reservado a integrantes de los grupos e incluso a preservar el prestigio de quien desfila en él. Aquí, como ocurre en España, Venezuela, Panamá, la vía por donde va a pasar la procesión se sacraliza.

Así mismo, el conjunto de Danzas, se asume en estos espacios, como un solo grupo, ellos se mueven en colectivo, aquí la individualidad (identidad personal) da paso a la colectividad (los danzantes), quienes realizan los rituales cumpliendo un estricto orden, bajo la supervisión constante de los capitanes. En este orden de ideas, el recorrido se convierte en un espacio en donde solo tendrían cabida las diversas Danzas, el rito católico (procesión) y los feligreses, a los espectadores se les impone así una restricción sobre la circulación en unas calles, que usualmente son de libre paso, porque al verificarse la procesión, el recorrido es exclusivo de los actores que en ella intervienen. No ocurre así, el día de la octava; en la llamada “Despedida”, una vez concluye el Juego, a los espectadores, sí se les permite realizar el recorrido acompañando a todas las danzas; en ese momento a esa hora y en ese lugar, ya no hay restricciones por el contrario, el público – en su mayoría jóvenes- se suma a la marcha y hasta cantan con mucha intensidad; “Se va la Sierra, se va”, aspecto que se analiza consecutivamente.

5.2.2. Se va la Sierra, se va: Ritual de salida

Al reflexionar sobre la forma de finalizar la celebración, consideramos que la misma es un ritual de salida, que permite a los que desfilan, cerrar el ciclo que se inició con los ensayos previos y en la primera presentación, el día de la santísima Trinidad; además, busca demostrarle al Santísimo, a

otros danzantes y miembro de la comunidad, y por supuesto así mismo que aún tienen energías para hacer el recorrido.

De igual manera, en la práctica del ritual, existe un poderoso contraste porque se verifica previamente una “confrontación” en el denominado “Juego consentido” en donde al final ni hay vencedores ni vencidos y ahora, los danzantes realizan el recorrido abrazados, cantando, marchando en una mismo sentido y al son de cualquier instrumentos musical así no sea el que habitualmente es interpretado para una u otra danza; este aspecto invita a la reflexión, por el hecho que después de una confrontación, los seres humanos podemos reconciliarnos.

Si una comunidad, un grupo social o un individuo hacen parte de una representación que al ser compartida se vuelve repetitiva, y si ellos reivindicán periódicamente la apertura y la finalización de un ciclo, existe allí un proceso repetitivo cuyo común denominador es la participación. Sobre la representación, de la finalización del ciclo, Mircea Eliade, señala que es “la repetición infinita del mismo fenómeno (creación-destrucción-creación nueva)” (Eliade, 2001:72).

Pero desde otro ángulo y volviendo a ritual de despedida se analiza como el cierre de un ciclo, el cual en diversas culturas se ha representado iconográficamente como una serpiente que se muerde la cola. Este mítico animal, en diversas culturas ancestrales alrededor del mundo es un símbolo de regeneración.



Figura No 40: La Serpiente que se muerde la cola en la iconografía Maya, Según Freidel Schele- (1990)

Morales (2003) En su tesis denominada “ Arqueoastronomía en el territorio Muisca”, explica la correlación entre la precesión y el culto ofiliatríco. En la rueda de la vida formando un círculo, la serpiente que muerde su propia cola, representa una síntesis de elementos contrarios, femeninos y masculinos, luz y sombra, nacer y morir, como manifestaciones de un mundo en continua transformación; al respecto, en un trabajo finalizado hacia el año 1955, el eminente alemán Carl Gustav Jung, señala:

“Los alquimistas, que a su manera, sabían más sobre la naturaleza del proceso de individualización que nosotros lo hacemos actualmente, expresaron esta paradoja con el símbolo del uroboros, la serpiente que engulle su propia cola. En la imagen histórica del uroboros está el pensamiento de devorarse a uno mismo y convertirse en un proceso circulatorio, porque era claro para los alquimistas más astutos que la materia prima del arte era el hombre mismo. ” (Jung, 2010: 513).

Con este acto se cierra un ciclo, allí en este ritual de salida los danzantes manifiestan su tristeza porque ya se acaba el período de celebración del presente año, pero a la vez con la alegría aguardan para que el año siguiente vuelvan a bailar y cantar al Santísimo, al respecto Mircea Eliade considera: “Todo recomienza por su principio a cada instante. El pasado no es sino la prefiguración del futuro” (Eliade, 2001:56).

Consideramos que para Colombia fundamentalmente, país que por más de 50 años, ha sufrido los embates de la guerra sin sentido, el mensaje que dejan estos danzantes podría replicarse, máxime cuando en la Habana-Cuba, se efectúan diálogos de Paz entre un grupo insurgente y miembros del Gobierno, que importante sería aprender a “pasar la página” como lo hacen estos Kankuamo, en la despedida de su principal celebración.

5.2.3. Rituales y Tanatología en el culto al Santísimo

En la vasta producción de música occidental, diversos compositores como Bach, Haendel, Beethoven, Mozart, Brahms y otros, han compuesto

obras referidas a la muerte, en géneros como las odas fúnebres, himnos, réquiems, poemas sinfónicos, etc. Así mismo, desde la edad media en Europa, danzas macabras, alusivas a la muerte, hacen parte del repertorio en muchas comunidades campesinas o urbanas.

En las Artes Plástica, el Cine, la Literatura la muerte fue, es y será un tema de actualidad, tal vez por lo imponderable de la misma y porque desde lo espiritual ella, genera dudas sobre que podría pasar en el “más allá” una vez abandonemos esta corpórea existencia. A nivel antropológico, diversos autores abordan el tema, entre otros: Thomas Louis-Vincent, Marc Augé, Jean Baudrillard, Caro Baroja o Miguel Barandiarán.

Para los miembros de las 3 Danzas del Corpus Christi Kankuamo, la muerte indirectamente aparece asociada a sus prácticas, ya sea por las connotaciones culturales e ideológicas, como también por el corpus de creencias que profesan los danzantes, respecto a ella. Con la finalidad de realizar este análisis y por efectos prácticos, en la siguiente tabla, clasificamos en 4 ámbitos, las prácticas culturales relacionadas con la muerte inmersa en el culto al Santísimo:

En cuanto al numeral 2, las visitas a estos “puestos de capitanes” el segundo Capitán de la Danza de los Negros y Negritas, Francisco “Chico” Alvarado, anota:

-Uno en vida puede decidir cuál va a ser su sitio, uno lo escoge y se le informa al primer Capitán, y le dice: “yo quiero que cuando yo me muera me bailen aquí en este punto, o en aquella piedra, o en aquel árbol. Entonces cuando uno se muere, el palenque lo visita ahí en ese sitio. Y el que canta, le echa un verso al difunto.

Seguidamente le pregunté: ¿Cuál es la razón de ser de esa práctica? y él en tono alegre respondió: “es para que lo recuerden a uno” (F. Alvarado, en entrevista el 04 de mayo del año 2012.)

Tabla No 14: Cuatro prácticas culturales asociadas con la muerte en el culto al Santísimo, en Atánquez-Valledupar-Colombia

No.	Ámbito-Evento/ día	Sitio- participantes	Hora/ Sentido
1	Reverencia al Mama fundador Tutaka/ Día del Corpus y la Octava, incluido recorridos a la víspera y por la madrugada.	Campanario de la Iglesia/ Todas los danzante, con los capitanes a la cabeza.	Siempre que las danzas pasan por el atrio de la Iglesia/ Rendirle tributo al fundador del pueblo, enterrado allí.
2	Visita a los “Puestos de Capitanes” / Día de la santísima Trinidad, día del Corpus y la Octava, incluido recorridos a la víspera y por la madrugada.	Diversos puntos geográficos / Todas los danzante, con los capitanes a la cabeza.	Siempre que las danzas hacen recorridos/ recordar a capitanes que en vida escogieron sus puestos.
3	El Oráculo/ el día de la Octava	La Piedra Lisa/ la mayor parte de los danzantes	A la aurora, como medio de predicción (Nefelomancia - aeromancia)/ Busca apreciar en el cielo ¿cuántos de los miembros de las danzas van a morir ese año?
4	Ingreso al cementerio/ el día de la Octava	Cementerio de la población/ porcentaje de danzantes	Se realiza casi al medio día, una vez concluye la procesión. / Busca recordar la memoria de miembros de las danzas ya fallecidos.

Autor: Álvaro Bermejo G.

El hecho de ser recordado vincula la memoria colectiva de los danzantes a los muertos y a su vez los relaciona con sitios geográficos, recordándolos por intermediación del baile y la música.

A su vez existe otro aspecto de las prácticas relacionadas con la muerte el cual consiste en escuchar el “esquilo”, según “Chico” Alvarado, consiste en oír una misteriosa campanita en los días previos a la muerte del danzante,

la pueden oír tanto personas ajenas o el mismo danzante. Pero él recalca un hecho fundamental: “solo la escuchan los que saben la oración del Santísimo” (F. Alvarado, en entrevista el 12 de junio del año 2010.)

Estas costumbres, creencias y prácticas hacen parte de los momentos particulares de la vida social de los Kankuamo, sobre todo los que practican el culto al santísimo expresado en un componente fundamental entre los ritos de paso: la muerte.

5.3. OTROS CORPUS DEL MUNDO: VENEZUELA-COLOMBIA

La investigadora de la Universidad de Extremadura; María del Pilar Barrios Manzano, llama la atención sobre la existencia de unas características diferenciadoras entre unas danzas rituales y otras, ella señala que “...hay algunas muestras que se encuentran en uno y/u otro lugar en sus aspectos formales, funcionales y musicales...” (Barrios, 2008:235). Así las cosas, en diversos escenarios con los cuales hemos podido interactuar, se notan esos aspectos formales, referenciados por la investigadora; por ejemplo la presencia en la procesión de la Custodia y del Palio, además del rito católico, pero los grandes aspectos diferenciadores lo constituyen sin lugar a dudas, la presencia junto al rito católico, de danzas y músicas.

En ese sentido y gracias, a la dinámica del doctorado en Antropología y a la experticia que el autor de la tesis, fue ganando al ir cursándolo, hoy es posible, tener un constructo tanto de saberes como de conocimientos alrededor de la celebración en otras latitudes.

En algunas estas celebraciones muy significativas como las de Lieja(Bélgica), la de Orvieto y Bolsena (Italia), Barcelona Y Sevilla (España), en esta última, el autor se acredita en el Archivo General de Indias, en donde puede recabar información valiosa a nivel histórico, especialmente de la época colonial. De igual forma en México (estudio de un Corpus Cristi Maya), en Perú- en la ciudad de Cuzco; en Ecuador (Quito y la región Latacunga);

la Villa de los Santos en Panamá, y por supuesto en Venezuela, con los estudios atrás referenciados, los cuales se relacionan a continuación:

Tabla No. 15: Presencia de Danzas en Procesiones del Corpus Christi, en ciudades y/o referentes estudiados

Ciudad- País	Presencia de Danzas en Procesoión
Atánquez- Colombia	Si
Cuzco-Perú	No
Hunucmá- México	No
La Villa de los Santos-Panamá	Si
Ocumare de la Costa-Venezuela	Si
Pujilí-Ecuador	Si
Tarija-Bolivia	No

Autor: Álvaro Bermejo G.

Llama la atención un aspecto para reflexionar: la presencia de arcos, elaborados en frutas en las poblaciones colombianas del Guamo, Tolima y Mogotes Santander, sobre todo en este último municipio, por su cercanía a la frontera con Venezuela y a su imbricación con los Andes Venezolanos, nos preguntamos ¿Se podría establecer una correlación con la presencia de arcos de frutas y vegetales en los pesebres andinos? , y más aún ¿existiría alguna relación con celebraciones abordadas antropológicamente por la Dra Jaqueline Clarac , específicamente en lo que corresponde con los dioses Arco y Arca?

5.4. ANALISIS ETNOMUSICAL Y CORRELACION CON EL BAILE.

Debido a las características etnomusicales de la Sierra Nevada de Santa Marta y al contexto Kankuamo, específicamente referido a las expresiones artísticas en el Corpus Christi, es pertinente las observaciones que han hecho Blanco, Ferrara y Nagore, para realizar el análisis musical en concordancia con los argumentos esgrimidos en el numeral 2.5. A continuación el análisis melódico, rítmico y de la instrumentación:

5.4.1. Análisis Melódico

Recordemos que muy probablemente en el pasado los Diablos, al bailarle al Santísimo cantaban, tal como lo hacen las Kukambas, los Negros y Negritas; pero en los diversos trabajos de campo realizados, no se verificó canto ni versificación alguna, por ello el análisis se hace con base a la melodía de una sola flauta (Carrizo) que es acompañada por la Caja, con la cual bailan los danzantes.

En primer lugar, el carricero, hace un llamado con notas largas que se complementa con el llamado de la Caja, en compases y medidas libres; luego, el intérprete del aerófono, espera que los Diablos estén reunidos, y aguarda además un golpe o corte realizado por el cajero. Allí empieza la melodía propiamente dicha.

Una característica fundamental de los músicos que interpretan el Carrizo y la Caja, en la danza de los Diablos, la constituye el hecho observado, que es el número cuatro (4) sobre el que se basa los motivos o periodos musicales; así las cosas una secuencia melodías se repiten cuatro veces y en algunos casos hasta 8 veces. Aspecto que podría estar asociado originalmente a la concepción que en ese contexto serrano, se tiene sobre el número cuatro: el equilibrio.

Recordemos que, Kaku Serankua en la que sería su creación - la Sierra Nevada de Santa Marta- colocó primero a 4 emisarios en cada punto cardinal quienes sostendrían el mundo y seguidamente coloca a los 4 pueblos indígenas: Kogui, Arhuaco, Wiwa y Kankuamo, a quienes les ordena ser guardianes del equilibrio de la naturaleza (ver literal 3.3). Esa característica, relacionada con el número 4, la encuentra el autor de la tesis, en la interpretación del Chicote (ver literal 4.9.1), por esa razones, consideramos que una vez llegan los españoles, en tiempos coloniales, con sus formas y géneros musicales, sobre todo el relacionado con la cuarteta, no fue difícil que los músicos indígenas Kankuamo, asimilaran rápidamente, la estructura musical que le proponía, el recién llegado.

Sobre lo anterior hay que aclarar, que al analizar interpretaciones musicales de los otros 3 grupos indígenas serranos: Koguis, Wiwas y Arhuacos, se colige que las medidas y patrones rítmicos, no se ciñen por la métrica empleada por el Kankuamo. En diversas grabaciones realizadas in-situ, con músicos tradicionales, de aquellos 3 grupos étnicos, se escucha que las interpretaciones musicales, sobre todo las relacionadas con acompañamientos instrumentales tales como la Caja o las Maracas, no se ciñen a lo que sería, desde la métrica académica, un acompañamiento rítmicamente sincronizado, en ese sentido el mexicano Vicente Mendoza, considera que muchas músicas indígenas “no obedecen a los conceptos clásicos de la literatura europea occidental, Por el contrario se rigen por principios naturales y espontáneos, y si bien es verdad que no tienen preceptos escritos que normen su producción, poseen, sin embargo, las leyes universales del ritmo, de la proporción y de la belleza” (Mendoza, 1997:129).

Por su parte entre los Kankuamo, si es posible encontrar es forma más generalizada y si se quiere totalitaria, una sincronización rítmica, entre la melodía y el acompañamiento instrumental. Se destaca a esta altura, la melodía realizada con la voz (canto), en la cual los músicos, componen, versean e incluso se recrean con la métrica y las rimas. Al respecto Oscar Fernández, destaca: “Entre las formas poéticas más usadas en la canción tradicional española cabe destacar, en primer lugar, la cuarteta. Es usada en multitud de géneros músico-vocales y es típica en jotas, folías y canciones de ronda. La cuarteta es una estrofa de cuatro versos de ocho sílabas (arte menor) con rima asonante en versos pares. (...) La cuarteta octosilábica se da en la canción tradicional de todas las regiones españolas. (Fernández, 1994)

Agregaríamos, que la estructura de cuartetos octosílabos, fue muy común en tiempos de los Romanceros españoles, que son colecciones, a manera de compendio de la Literatura y poesía española, que incluye

historias en poemas narrativos que proceden de la tradición oral, se recogen por primera y se populariza en el siglo XV.

Al analizar las características de los versos entre las Kukambas, encontramos que utilizan las cuartetas, pero no son octosílabas, como si ocurre con los Negros y Negritas, en donde la melodía se basa en versos que componen los Capitanes a los cuales, juiciosamente responde el colectivo; en su estructura se advierte que estas son cuartetas octosílabas.

5.4.1.1. Forma Musical

Según el modo en que se suceden los periodos musicales de las melodías utilizada por los Diablos, en la interpretación de Carrizo y los Negros y Negritas, en su canto, la forma utilizada es la bipartita (A-B)

Sobre el canto y coro utilizado por los Negros y Negritas la estructura predominante; está constituida de estrofa-estribillo, la cual se le considera, como uno de los elementos más primarios de la canción popular.

5.4.2. Análisis Rítmico

En todas la interpretaciones musicales existe un llamado, instrumental; es una constante, encontrar en las 3 danzas, el tañido de La Caja, para las Kukambas, el Carrizo y Caja, para los Diablos y el Tambor, para los negros y Negritas, con un toque inicial, para que los danzantes se acerquen, se preparen a bailar y por ende ocupen un lugar en el grupo. Una vez que los músicos determinan se cambia a otro toque de las cajas y carrizo respectivamente y por su puesto el del tambor. Seguidamente, viene la interpretación del ritmo básico.

En cuanto la correspondencia entre el ritmo interpretado y los tiempos fuertes, en el baile de las Kukambas, el mismo no parece tener sincronización permanente con el toque de la Caja, sólo en algunos

instantes se puede apreciar correlación rítmica entre tiempos fuertes en el toque básico y respuesta corporal de los danzantes. Mientras que a los Diablos y los Negros y Negritas si se les aprecia sincronización en cuanto a su respuesta corporal respecto al acompañamiento instrumental.

Para finalizar su baile, entre las Kukambas y los Diablos, los músicos hacen una especie de ralentando (ver glosario), mientras que entre los Negros y Negritas, la velocidad del ritmo se ha ido tornando más veloz e inclusive, ellos realizan un círculo, para que se “enfrenten” dos danzantes; a esta altura los machetes, pasan a entrechocarse y hacer parte del acompañamiento rítmico, para concluir, con un golpe seco del tambor, y la alegría de los miembros del Palenque.

5.4.3. Análisis de la Instrumentación

Al conocer la organología que interpretan las danzas, es posible realizar el análisis de la instrumentación, de la misma forma la forma de interpretar (tañer) los mismos. La Caja de las Kukambas, se sujeta al cuerpo del intérprete por unas correas, el músico camina y percute con una sola baqueta, al tiempo los danzantes portan cada uno su maraca, la cual sacuden al bailar y contornearse de un lado a otro.

Entre los Diablos, existe un dialogo musical entre el carrizo y la Caja esta última es algo más grande que la interpretada para las Kukambas, se sujeta de igual manera con ayuda de correas, pero a diferencia de aquella, se percute con dos baquetas. Mientras que para el Carrizo, el músico introduce la embocadura en su boca y coloca los dedos ambas manos, para tapar los agujeros; por lo general para digitar esta flauta, se usan los dedos índice y anular.

Entre los Negros y Negritas el que inicia la faena es el tambor, tanto en los ensayos, como en la procesión, después de las paradas y por su puesto en las visitas, el tamborero realiza primero un golpe continuo o llamado.

Seguidamente un Capitán, hace su propio llamado con frases: oooooejjjjee; en seguida el palenque (Negros y Negritas en colectivo), le responden: oooo, oé.

El tambor cambia del toque de llamado a golpe básico y en ese momento, se inician los versos; aquí se verifica un esquema denominado en la teoría musical forma antifonal y popularmente se le conoce como llamada y respuesta, muy característico de la música africana, y que se encuentra relacionado con la forma musical bipartita

Un aspecto a destacar en la visitas es que antes de finalizar el ritual, la intensidad de la música se hace más rápida y los danzantes realizan un círculo en donde se “enfrentan” dos integrantes de la misma danza. Los que no bailan, ahora acompañan con palmas, repiten con mayor volumen el coro, y entrechocan uno que otro machete de madera. La velocidad de la interpretación va subiendo, de igual manera el volumen de la voz, tanto de la voz líder (Capitán) como del coro (danzantes que conforman el círculo) , hasta que la voz líder da una señal, tal como hizo al comienzo: utiliza una frase de salida: “ oooojjjj”

A partir de observaciones registradas en nuestro diario y notas de campo por muchos años, para las visitas, podríamos establecer la siguiente secuencia:

Llamado del tambor+ frase de entrada: llamado del Capitán+ respuesta del Palenque; a frase de llamado + verso (voz líder)+ toque básico del tambor + respuesta Palenque (coro) movimientos en círculos concéntricos en sentidos diversos => desarrollo del baile: llamada y respuesta- cambio de versos.

Al final: un solo círculo+ velocidad del golpe de tambor+ acompañantes hacen palmas o entrechocan machetes+ coro+ voz líder intensifica volumen y entonación de verso+ “enfrentamiento de dos integrantes”+ frase de salida por el Capitán. Disolución del grupo.

CAPITULO VI RESULTADOS

“Los intereses e inquietudes de los antropólogos han cambiado. Se necesita construir lenguajes propios, caminar con pies propios.”- Doctora Jacqueline Clarac, Seminario Antropología Fundamental IV-ULA, Julio 6, 2012.

6.1. CONSTRUCCION DE LA TESIS DOCTORAL: OBRA MULTIVOCAL A MUCHAS MANOS

El eminente psicólogo alemán Carl Stumpf (1848-1936), quien además fue uno de los precursores de la Etnomusicología, consideraba que el objeto del conocimiento es concebido como una unidad inmediata y un todo originariamente dado; esta unidad tal como una pieza musical, reúne diversos componentes que interactúan entre sí; con elementos melódicos, armónicos y rítmicos, los cuales combinados entre ellos producen música. Ese símil nos permite ilustrar la concepción que se debería tener sobre la participación de todos los informantes, que no deben ser relegados o invisibilizados, sino todo lo contrario. Se considera muy importante el hecho de darle participación a aquellos que hicieron posible, la concretización de un trabajo investigativo.

De igual manera desde una perspectiva dinámica este trabajo se concibió como un espacio heteroglósico, en los términos planteados por Miajil Bajtin, logrando que a partir del estudio de una actividad social, se pudieron transformar las voces individuales en un constructo multivocal; porque participan personas con sus propias experiencias de vida. También la misma práctica cultural se ha expresado a través de sus actores culturales, quienes en mayor o menor grado se hacen visibles en la presente investigación.

Para el caso del Corpus Christi Kankuamo, a los danzantes, capitanes, músicos, los acompañantes, etc, se les socializó, este escrito en sus

principales apartes, inclusive, en algunas ocasiones en el interior de una Kankurua, en donde el tema fue los aportes indígenas a la celebración, con la condición (cumplible) de no divulgar esos saberes ancestrales.

Desde otra óptica, la investigación permitió construir un espacio de coexistencia, entre conocimientos académicos con saberes ancestrales, a través de un dialogo permanente, caracterizado por el respeto mutuo, entre el investigador y los danzantes; particularidad que nos posibilitó, asumirnos, como un medio para compartir nuestras indagaciones en escenarios escolarizados, u otros extracadémicos con actores culturales de Atánquez

6.2. TRANSCRIPCIONES RÍTMICAS

Las siguientes transcripciones rítmicas son producto de grabaciones en casetes, videos y audios digitales y transcritas por el autor de la Tesis. Se obtuvieron in situ, en los 3 momentos relativos a la participación de las Danzas, en la procesión del Corpus Christi y en las denominadas visitas. Es importante aclarar que debido un hecho palpable, referido a la interpretación y tañido de instrumentos musicales en contextos no académicos, en donde la estructura, duración, acentuación de golpes o toques, matices, adornos y la misma expresión musical varían, por ello la escritura a continuación plasmada constituyen un acercamiento, al hecho musical estudiado.

Es necesario aclarar además que las transcripciones realizadas por el autor de la investigación, son aproximaciones que desde lo académico se intenta realizar a partir de una práctica de la tradición oral que incluye interpretaciones musicales; las cuales además de estar imbricadas en un contexto serrano, se enmarcan dentro de un esquema ritual; por lo tanto para una interpretación fidedigna, harían falta todos los demás elementos que acompañan, interactúan y dan sentido a ese ritual.

IMPORTANTE: Con la finalidad de explicar a los no lectores musicales se hace la siguiente acotación: Siendo las pulsaciones por minuto o PPM («Beats per minute» o «BPM» en inglés) una unidad empleada para medir el tempo en música; para cada una de las transcripciones que siguen, utilizamos el *tempo de negra*, el cual es variable dependiendo del pulso utilizado; ♩ = 120 ó ♩ = 150, lo cual significa para un caso 120 pulsaciones por minuto y para el otro 150 pulsaciones por minuto. La palabra tempo, es un vocablo italiano que literalmente significa “tiempo”, el cual hace referencia a la velocidad con que debe ejecutar una pieza musical, en la terminología musical en ocasiones es sinónimos de movimiento o aire.

6.2.1. Transcripción rítmica del toque de la caja. En las kukambas

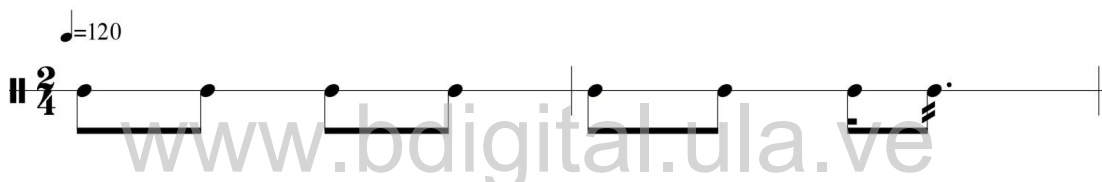


Figura No 41: Transcripción rítmica del golpe básico de la Caja en la Danza de las Kukambas de Atánquez.
Por : Álvaro Bermejo G.

6.2.2. Transcripción Rítmica Toque de la caja en los diablos

El Músico que interpreta la Caja, realiza el siguiente esquema rítmico básico:

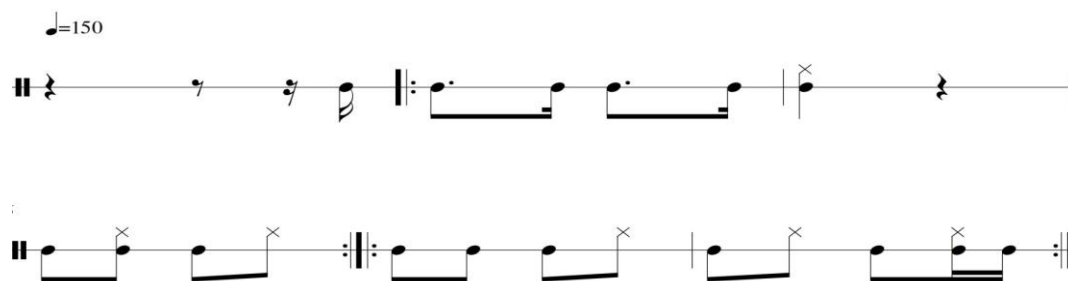


Figura No 42: Transcripción rítmica del golpe básico de la Caja en la Danza de los Diablos de Atánquez.
Por : Álvaro Bermejo G.

También es usual que al interpretar La Caja, para los Diablos; se realicen variantes, como las que siguen, en donde solo se referencian los dos últimos compases, del esquema básico:



Figura No 43: Variante No 1 de golpe básico de la Caja en la Danza de los Diablos de Atánquez.
Por: Álvaro Bermejo G.

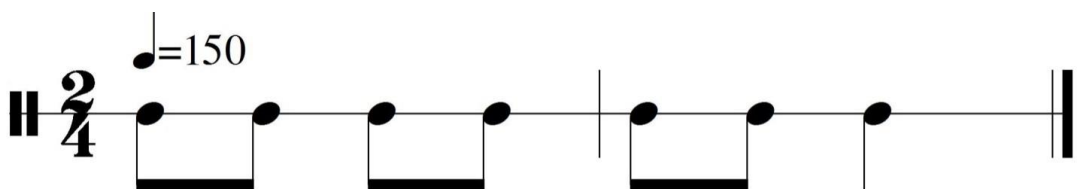


Figura No 44: Variante No 2 de golpe básico de la Caja en la Danza de los Diablos de Atánquez.
Por: Álvaro Bermejo G.

6.2.3. Transcripción Rítmica de las castañuelas

Las castañuelas, que portan los Diablos, presentan el siguiente esquema rítmico:

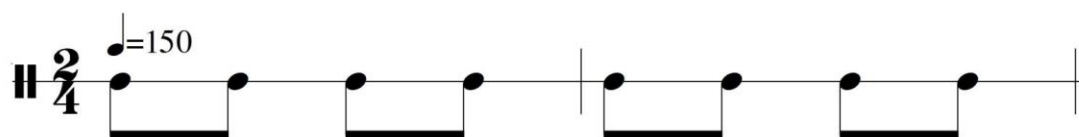


Figura No 45: Corcheas que representan el ritmo básico de las castañuelas en los Diablos danzantes.
Por: Álvaro Bermejo G.

6.2.4. Transcripción rítmica toque del tambor en los negros y negritas

Los Negros y Negritas, se autodenominan “*El Palenque*”, solo se acompaña con un tambor cónico (monomembranófono), Una Voz líder y un coro compuesto por la totalidad del grupo. El músico que interpreta el tambor, realiza el siguiente esquema rítmico básico:

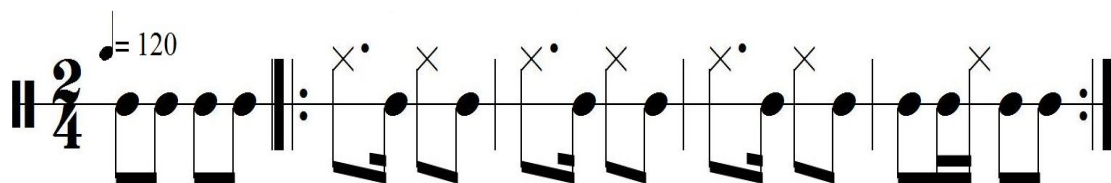


Figura No 46: Transcripción rítmica del golpe básico del Tambor en la Danza de los Negros y Negritas de Atánquez.
Por: Álvaro Bermejo G.

Es muy usual que al interpretar el tambor del “palenque”, se realicen variantes como las que siguen:

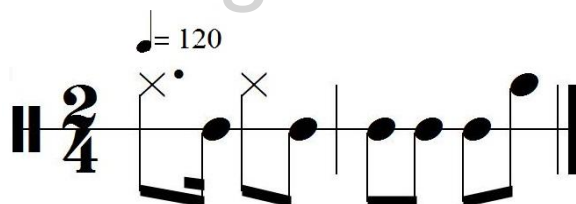


Figura No 47: Transcripción rítmica de variante No 1 del golpe básico del Tambor en la Danza de los Negros y Negritas de Atánquez.
Por: Álvaro Bermejo G.

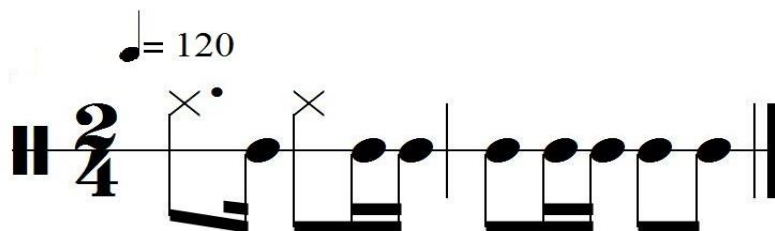


Figura No 48: Transcripción rítmica de variante No 2 del golpe básico del Tambor en la Danza de los Negros y Negritas de Atánquez.
Por: Álvaro Bermejo G.

6.3. TRANSCRIPCIONES MELODICAS

Tal como acota Mercedes García: “Existen claras limitaciones de la notación en partitura de una música no escrita que fluye libremente. Es importante tener en cuenta el aspecto de la acción. Es decir, la importancia de la interpretación del momento, que cada vez que sucede es única y está sujeta a unas variables imprevisibles circunstanciales y temporales.” (García, 2012: 347).

A lo anterior agregamos que las características interpretativas de una pieza pueden variar de una interpretación a otra, así sea tocada por el mismo músico, los elementos diferenciadores aquí son el sentir y la expresión de una tradición musical, la cual por efectos investigativos pasan a un lenguaje musical académico- universal, por esa razón afirmamos que la realización de transcripciones musicales tomada de contextos tradicionales siempre será un ejercicio de aproximación.

Se reitera que estas son transcripciones melódicas aproximadas, en notación occidental de manifestaciones atemperadas tanto instrumentales, como el Carrizo y vocales, como el verso de las Kukambas, el canto de los Negros y Negritas y el canto de Despedida, todos ellos grabados en su contexto tradicional, el presenta múltiples variaciones en su ejecución.

6.3.1. El carrizo en la danza de Los Diablos

Acompañada de la Caja, el Carrizo es el único instrumento aerófono que hace la melodía, la cual se transcribe seguidamente:

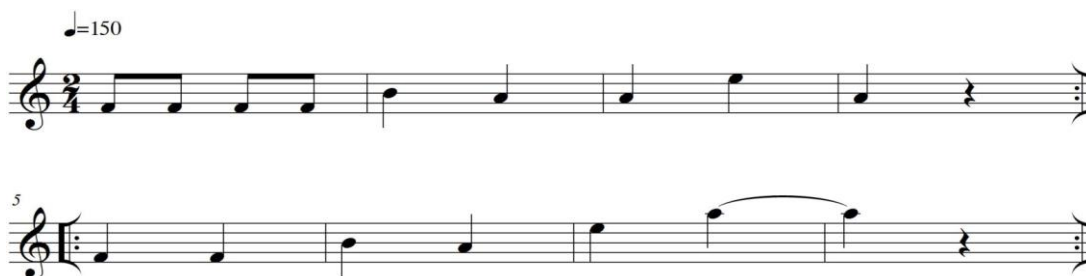


Figura No 49: Melodía del Carrizo en la Danza de los Diablos de Atánquez.
Por: Álvaro Bermejo G.

6.3.2. El canto en los negros y negritas

A manera de pregunta la frase melódica es cantada por una voz líder, seguidamente a manera de repuesta, el coro le responde; ambas frases interactúan con el toque del tambor.

$\text{♩} = 120$

1. Se me par-te el co-ra-zón te-ner-te que re-cor-dar se me par-te el co-ra-
2. Cuan-do se lle-gue-se día me dan ga-nas de llo-rar... (etc)

-----CORO-----

zón te-ner-te que re-cor dar se me par-te el co-ra-zón te-ner-te que re-cor dar.

Figura No 50: Canto de los Negros y Negritas de Atánquez.
Por: Álvaro Bermejo G

6.3.3. El verso de las Kukambas

Los versos que cantan las Kukambas, varían de uno a otro intérprete además no posee alturas determinadas según la notación académica; por tratarse de una imitación es posible afirmar que auditivamente las intervenciones habladas o rezadas – con un estilo de pregón – se convierten en translaciones análogas de sonoridades originales grabadas in situ.

$\text{♩} = 120$

'ta can-tan-do el pa-ja-ri-to pa-ja-ro de plu-ma bri-llan-te. Hoy te bai-lo a Ti San-ti-si-mo. has-ta que el cuer-po a-guan-te

Figura No 51: Grafía de Versos de la Kukambas.
Por: Álvaro Bermejo G

6.3.4. Canto de despedida

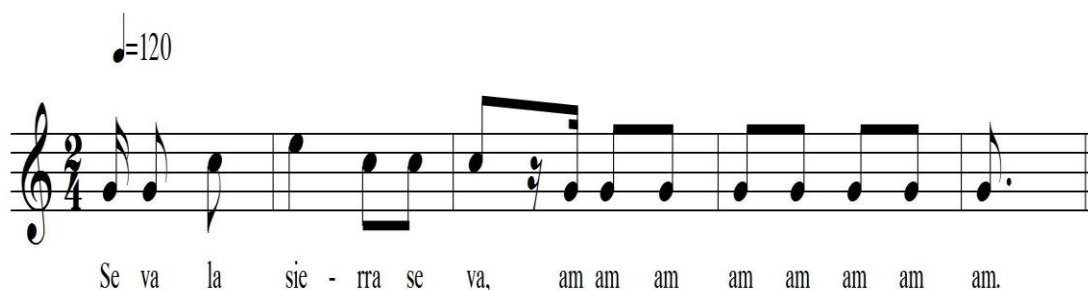


Figura No 52: transcripción de canto de Despedida.
Por Álvaro Bermejo G.

6.4. EL ETNOGRAFO BENEFactor SOCIAL (EBS) Y LAS ANTROPOLOGIAS DEL SUR

Es muy común, entre quienes realizan trabajos de campo, antropólogos, etnólogos y otros profesionales de diversas disciplinas, escuchar la queja reiterada de actores culturales, pobladores, campesinos, o moradores de un pueblo, resguardo indígena, barrio o comuna; en el sentido que una multiplicidad de personas, llegan a sus regiones, investigan su cultura, modus vivendi, o entorno socioeconómico; sean estudios de caso, etnografías, o simples tareas, etc, pero no los vuelven a ver, ni se enteran que hizo esa persona con esa información; y por otro lado, estos actores (o informantes) consideran que los recién llegados (investigadores) se benefician de lo que las comunidades le entregan (información) y ellos no reciben nada a cambio.

La queja referida, hizo que en un proceso de reflexión, el autor de la presente investigación, se preguntara si tenía sentido y había mérito para éste malestar generalizado en la comunidad, que incluso, en ocasiones manifiesta su desacuerdo, a partir de la creencia- fundamentada o no- con los científicos sociales, porque además de lo anterior, se benefician económicamente de las publicaciones, artículos, memorias u otros materiales

producidos con las informaciones suministradas por ellos...En el caso de Atánquez, no fue la excepción.

Entonces al tener en cuenta esa “demanda” comunitaria, y, al analizar que estando en capacidad de gestionar a nivel universitario o incluso en otras esferas sociales, era posible buscar beneficios, aunque mínimos, para esa comunidad, realizando actividades que aunque no son objetivos de la investigación, se convierten en valores agregados. Posteriormente, al realizar la ponencia para un Congreso de España, el autor acuña el término, Etnógrafo-Benefactor Social, el cual se define de esta manera:

“Consideramos fervientemente, y es una postura personal- que el papel de los investigadores, no se debería relegar únicamente a tomar datos de una comunidad, luego marcharse y, que esa comunidad no se beneficie en ninguna manera de la inmersión que hizo, ese agente externo; ante esa premisa, el autor de este artículo asume un rol diverso: el de *Etnógrafo-Benefactor Social*, quien desde una postura reflexiva y apolítica, propicia múltiples beneficios para la comunidad en la que trabaja, no siendo ésta considerada un simple objeto de estudio, sino un agente vivo, aportante, coautor, de la producción intelectual.(Bermejo, Ponencia en Congreso SOPA-2013)

Siempre que nos dirigimos a las comunidades, a realizar trabajos de campo, por lo general nos acogen y benefician con informaciones, datos y elementos investigativos; respecto a esta categoría, y a la ayuda que podríamos retribuir, el autor de la tesis, propone esa denominación para distinguir el sentir y la praxis que debería asumir el investigador en un contexto determinado, pero sin pretender reemplazar a entes ni organizaciones gubernamentales, respecto a sus obligaciones.

Seguramente en algún momento dentro de la experticia ganada por etnógrafos o etnólogos, durante el trabajo de campo, se pueden dar las condiciones, para que éste, complementa en paralelo a la realización de su objetivo inicial, alguna acción tendiente a ayudar a la comunidad con la cual interactúa. En relación al tema, los esposos Alicia y Gerardo Reichel-Dolmatoff, quienes convivieron entre los Kankuamo al inicio de la década de

los 50's, hacen un recuento, en donde tangencialmente, deciden por voluntad propia ejecutar labores de ayudantía, que seguramente, no estaban contempladas en los propósitos iniciales de su estancia investigativa en el macizo montañoso, veamos:

“ Hay que señalar aquí un aspecto específico de nuestros contactos con los aldeanos, ya que nos proporcionó una visión más profunda de muchos de sus problemas vitales: en vista de la precaria situación de salud, decidimos ayudar- cuando era posible y el servicio profesional no estuviera disponible-a atender a los enfermos. Un botiquín bien equipado y la generosa contribución de miles de cápsulas de vitaminas por parte de la empresa lederle de Bogotá, hicieron posible aliviar y prevenir el sufrimiento en algunos casos e incluso curar aflicciones menores. De esta manera, un flujo constante de personas pasaba por nuestra casa y, aunque muchas veces la cura para sus dolencias estaba mucho más allá de nuestro conocimiento, el simple hecho de que mostráramos preocupación y tratáramos de ayudar creó una atmósfera de entendimiento en la cual muchos obstáculos, evidentes en otros momentos, fueron derribados” (Dussan, 2011:27).

De acuerdo a los hechos en el relato referido, se subraya que fue una decisión de los esposos, quienes al poder gestionar en ámbitos capitalinos, consiguen enlazar voluntades y circunstancias, para que al final se beneficiara a la población y por consecuencia hasta múltiples obstáculos iniciales referidos a la convivencia, fueron superados.

Ahora bien, nuestros planteamientos podrían tener cabida en los postulados de las denominadas Antropologías del Sur, si tomamos como referente lo planteado por Krotz (1993) “en las crecientes comunidades antropológicas del Sur se extiende la conciencia de que ciertas dificultades no tratadas en la bibliografía tradicional no son pasajeras o marginales, sino que tienen que ver con la “utilización” de la antropología en situaciones donde los fenómenos socioculturales abordados no son de la misma manera “otros” como en la antropología nacida en el Norte” (Krotz, 1993:6).

En nuestra percepción, esos fenómenos socioculturales no tenidos en cuenta tanto por la antropología como por antropólogos, son proclives de

visibilizar mediante acciones sociales, que traigan beneficio a miembros de la comunidad, sin que esto se convierta en objeto de investigación. Siguiendo a Krotz, en sus cuatro puntos “críticos”, de estas disciplinas: en el literal d) La búsqueda de los antecedentes propios. (Krotz, 1993:8-11), consideramos que además de antecedentes, estas antropologías deben buscar identidades, relacionadas con su propias particularidades, dinámicas e intereses, en estos últimos por obvias razones tendrían cabida los intereses de quien hace inmersión en determinado contexto, así las cosas, habría un reconocimiento de la diversidad en medio de la pluralidad disciplinar referida a los ámbitos de una realidad sociocultural estudiada.

De igual manera desde lo disciplinar, el conocimiento antropológico, a pesar de sus dinámicas epistemológicas, podrían ser más asequible al entorno, si se manejan lenguajes sencillos dirigidos a la comunidad con la cual se interactúa, en nuestra experiencia se ha posibilitado concatenar esfuerzos para compartir conocimientos, para este caso con los actores culturales de la celebración; esta es otra faceta de nuestra propuesta en asumirse como EBS (ver Otros aportes, literal 6.5).

Respecto al lenguaje y episteme de la ciencia antropológica Estaban Krotz, señala: “suelen parecer abstractas y desligadas de los problemas de la sobrevivencia cotidiana de tantos, pueden contribuir significativamente a una transformación dirigida de la sociedad una transformación que no confía en las bondades de las fuerzas del mercado globalizado, sino en la capacidad analítica y propositiva de la razón humana y en la fuerza del impulso solidario.” (Krotz, 2006:0).

En parte por las razones anteriores y en parte por una decisión personal, ya que ningún etnógrafo está obligado a hacerlo, decidimos en paralelo con las labores investigativas, asumirnos como EBS; consideramos que esta perspectiva- repetimos, sin ser una obligación- sería una opción inherente al trabajo investigativo.

6.5. OTROS APORTES Y VALORES AGREGADOS

Consecuente con los términos argumentados líneas atrás y reiterando que aunque no son el objetivo directo ni los propósitos de la investigación, el hecho de asumirse como EBF (*Etnógrafo Benefactor Social*) , desde nuestra perspectiva implicó y la vez posibilitó, que se generaran en el corregimiento de Atánquez, unos valores agregados a modo de proyección social y comunitaria, que permitieron realizar acciones tendientes a beneficiar a la población. Seguidamente se describe las mismas:

6.5.1. Conversatorio-foro “comparto la tradición del corpus”

Espacio de encuentro con las jerarquías de las 3 Danzas: Kukambas, Diablos y Negros-Negritas, que incluyen los primeros, segundos y terceros capitanes, este espacio permite el intercambio de conocimientos, tanto académicos como tradicionales sobre el origen-dinámica historia y actualidad de la celebración. Aquí se establece un verdadero dialogo de saberes (relación dialógica en doble vía).

6.5.2. Proyecto educativo “Salvaguardo mi Corpus”

El cual se implementa en la única institución educativa de Atánquez, consiste fundamentalmente en escoger niños-jóvenes de edades escolares, que siendo danzantes de la celebración, puedan realizar una reflexión desde su quehacer tradicional. Inicio en el año 2012, y su implementación fue el punto céntrico de la una Ponencia en Malpartida de Cáceres, España, efectuada en Septiembre del año 2013.

6.5.3. Campaña “Dona un par de libretas por los niñ@s Kankuamo”:

Campaña anual, emprendida desde al año 2010, con el apoyo dela Universidad del Atlántico, consiste en habilitar 3 puntos de recolección de

útiles escolares, los cuales son entregados a los jóvenes de menos recursos económicos de la población.

6.5.4. Gestión

Serie de acciones emprendidas ante las directivas de la Universidad del Atlántico, para la consecución de convenio de cooperación, que permita el acceso de estudiantes de la etnia Kankuama, a los programas de pregrado que ofrece la Universidad. (Convenio en trámite). Además, actualmente se encuentra en fase de proyecto:

- Además: Gestión ante empresa privada para la venta de aceites balsámicos, producto del cultivo y posterior procesamiento de plantas aromáticas, recientemente sembradas por la comunidad agremiada en cooperativas. Montaje de una exposición fotográfica que dé cuenta de los más de 20 años de registro, realizado por el autor de la presente investigación.

Además, gracias a la inmersión en el contexto, se pudieron emprender acciones tendientes a realizar **Orientaciones**, para la conformación (legalización) de asociaciones culturales como las danzas de las Kukambas y Diablos, que no poseen personería jurídica, ni actas de constitución como grupos culturales organizados.

6.6. PRESENCIA AFRO EN PROCESION ESPAÑOLA

Aunque no muy frecuentes, en los pocos conversatorios – que a nivel académico- se organizan sobre temáticas del Corpus Christi en el Caribe colombiano; los conferencistas insisten en que la participación de los afros, dentro de las danzas del corpus, es un fenómeno que ocurrió en América, lo cual superficialmente podría tener sentido. Este “pequeño detalle” aparentemente poco significativo, a nuestro juicio causa impresiones, con efectos que se reflejarán fundamentalmente en las generaciones futuras.

Uno de esos autores, es nuestro amigo Jairo Soto, docente de la Universidad del Atlántico, para quien ese aspecto es concluyente; en uno de sus escritos asegura: “ La danza de los negros del Corpus Christi celebrado por lo kankuamos, llamada “el palenque”, es testimonio de la presencia afroamericana en la Sierra nevada de Santa Marta”, (Soto. 2012:50).

Así mismo, el autor de la investigación pudo escuchar a mediados de la década de los 90’s, al escritor Tomás Darío Gutiérrez, en una charla en Atánquez, en la cual primeramente reafirmaba la prueba irrefutable de que hubo Palenques en la Sierra Nevada de Santa Marta. Y en segundo término, manifestaba que la existencia de las danzas de negros en el Corpus Christi de Atánquez, era precisamente un factor a favor, que refuerza la anterior “certeza” y de otro lado denota, que los negros ganan un espacio en Atánquez, a través de la procesión.

En una consulta a una de sus obras el escritor Gutiérrez; afirma:

“Fue trascendental para la etnia y cultura vallenata el hecho sin precedentes de que el negro liberado por sus propias fuerzas e inactivas y ya en calidad de cimarrón, haya penetrado el hostil Valle de Upar al tiempo que el español le había resultado imposible establecerse.... A esto sobrevino la fusión étnica y cultural que tanto preocupó a las autoridades de la Colonia en épocas posteriores”. (Gutierrez.1992: 212).

En otra referencia encontrada en un blog de internet, se puede leer: “Las festividades religiosas católicas traídas por los españoles fusionadas con ceremoniales aborígenes y africanos crearon nuevas expresiones, ligadas a manifestaciones ancestrales” (giomarluciaguerrabonilla.wordpress.com)

El hecho de hacer este tipo de afirmaciones, es desconocer aspectos históricos, de otro lado este tipo de información crean el efecto de “bola de nieve”, con nuevos lectores. A continuación transcribimos una cita del José López Calo del año 1541, textuales de las Actas de la Catedral de Plasencia, en la que se pide que “no sacase las danzas de los **guineos**, por ser cosa muy antigua y enfadosa, y que saque el día tres danzas de las

nuevas, y que no traya de fuera foliones ni los saque, si no fuera a las vísperas, y que para las vísperas haya un entremés, y no danzas de las nuevas, salvo algunas, si le pareciere”(López-Calo. 1995: 32).

El termino guineo en la España esclavista, se correlacionaba con nativo de Guinea en África, al respecto Miguel Ladero asegura:

“Ante todo, el eje Sevilla-Cádiz había adquirido una gran experiencia de comercio y navegación en el Atlántico medio, gracias en buena parte, a las relaciones con Berbería: señalemos ahora la importancia de dos productos que serán también frecuentes en el comercio con o hacia las Indias: el oro y los esclavos guineos” (Ladero.1998:128) . De la misma forma Camilo López García, señaló: “Los Guineos, Negros o Negrillas (también llamados “villancico de negros”), eran un género de villancicos que pretendían retratar a los esclavos africanos, imitando su música y su manera de hablar” (<http://www.musicaantigua.com>)

Entonces, después de este corto análisis, podemos asegurar que ya la presencia de afrodescendientes, en la procesión del Corpus Christi se verificaba en España, contrario a lo que afirman algunos escritores locales en el Caribe Colombiano.

CONCLUSIONES

Desde un abordaje fenomenológico y por supuesto, a partir de planteamientos etnográficos, etnológicos y etnomusicológicos; como también de aportes interdisciplinarios desde la Antropología de las Religiones, la Historia, la Geografía, y/o referentes bibliográficos, **fue posible concretar un constructo teórico-práctico** como el evidenciado en la presente investigación. El mismo desde la fase del anteproyecto se propuso unos objetivos iniciales, que juiciosamente fueron enriquecidos metodológicamente a lo largo del desarrollo del Doctorado; en su conjunto, esos elementos permitieron consolidar esta investigación, de la cual se deducen las siguientes conclusiones:

A partir del desplazamiento al contexto serrano unido a la convivencia con los Kankuamo; asumiendo en paralelo el papel del EBS*, fue posible tener **aceptación en la comunidad estudiada**, asistir a las procesiones, ensayos, reuniones, realizar entrevistas a los Capitanes, danzantes, feligreses, espectadores y Mamas; particularidades que permitieron compartir saberes en una relación dialéctica fortalecida en espacios de esparcimiento(lúdicos) y académicos (Conversatorios).

Previo recopilación y análisis de melodías e instrumentos musicales, presentes en la fiesta y con el uso de herramientas etnomusicológicas se realizó **la transcripción a la grafía académica**, de golpes básicos, toques, cantos y melodías que los danzantes interpretan en la celebración, junto a la correlación que guardan estos con el ritual del baile, hecho que se constituye en el primero, porque no existía este tipo de aporte etnomusicológico. Concluimos, que el hecho de escribir la grafía académica la música presente en el Corpus Christi Kankuamo, brinda otra alternativa de preservación diferente a la de la tradición oral.

*EBS: siglas de Etnógrafo Benefactor Social

En relación a las transcripciones musicales, estas posibilitaron fundamentar de mejor forma el **análisis de características musicales**, el cual permite concluir que mediante un proceso de transculturación, los Kankuamo asimilaron la cuarteta, muy común en tiempos de los Romanceros españoles, constituida habitualmente por cuatro versos de ocho sílabas, con rima asonante en versos pares. Recordemos que el número cuatro(4) para la cosmovisión serrana se relaciona con el equilibrio, y según los mitos de origen compartidos por estos 4 pueblos indígenas serranos, Kaku Serankua- el Dios creador- los colocó cada uno en un lugar de la Sierra, para que guardaran el equilibrio del mundo.

Debido a la delimitación temática, y la prevalencia de objetivos planteados, **no se efectuaron análisis comparativos** entre interpretaciones musicales de antiguos músicos- en su mayoría, ya desaparecidos- con los actuales, esperando que a futuro se pueda desarrollar, esta etapa investigativa relacionada con la temática. Tampoco se analizó a profundidad, las interpretaciones de músicos tradicionales de las otras 3 etnias serranas.

Se pudieron resolver dudas sobre **el tránsito de la celebración**, desde Lieja-Bélgica, en el Siglo XIII, hasta América, específicamente hasta Atánquez en los albores del Siglo XXI, y el ejercicio investigativo, permitió avizorar, las particularidades que de acuerdo al contexto posee la celebración con sus tres denominaciones: Fête Dieu- Corpus Domini y Corpus Christi.

En relación a lo anterior, al realizar el tránsito de un país a otro, una constante por donde pasó fue la de las **adiciones culturales**, hecho en el que España tiene mucho que ver, porque la celebración allí, adquirió además del carácter festivo, una serie de particularidades, tales como la incorporación de gigantes, diablos, danzas, gremios y minorías étnicas- entre esas la presencia de los esclavos afrodescendientes.

Con la presente tesis, se ha intentado resolver parte de la problemática planteada al inicio de la investigación; referida a la poca existencia de material académico que interpretara los significados del Corpus Christi entre los Kankuamo a partir de la reciprocidad: rito católico-expresiones artísticas (Música y Danza), abordados como estudio antropológico desde lo etnomusical y su correlación con el baile ritual. Este corpus de trabajo es **un aporte desde la academia**, que buscó desentrañar las dinámicas de la celebración, desde el antes, el durante y después de la misma.

Pero de igual forma planteamos unas inquietudes, que no pudieron ser resueltas en la investigación: - ¿Si las Kukambas en verdad representarían la participación indígena?- ¿Por qué esta Danza se le asignó más cerca de la custodia? Además sobre su denominación, ¿Por qué el Capitán Víctor Gutiérrez, insiste que la Danza no se llama Kukamba, si no “Pajarito”?- Debido a que en ninguna obra consultada se explica ¿Tendrá algo que ver, el hecho ya referido sobre la invisibilización del papel que tuvo Juliana de Mont Cornillon, con la situación – algo superada- referida a la no participación de mujeres en las danzas?

“Dar las seis” (de la mañana) , “dar las doce” y “dar las seis” (de la tarde), parecería ser el orden cronológico de las fechas previas y del mismo día de Corpus; en la actualidad no siempre el hecho de congregarse y bailar, coincide con las horas por ellos señaladas, lo que permite verificar que **los rituales se readaptan**, a nuevas realidades contemporáneas en las cuales elemento subyacente aquí sigue siendo el compromiso que adquiere el individuo y el grupo por bailarle al santísimo, como forma de pagar un favor recibido, lo cual sería otra redefinición Kankuama, de los pagamentos-supremamente importantes en la cosmovisión indígena - que practican en la comunidad serrana.

Existiendo en todas las sociedades un sistema de trueque generalizado, mediante un ciclo, referido a: donación, recepción y de retribución de bienes tanto simbólicos, como materiales, es importante

acentuar que en la celebración del Corpus Christi Kankuamo, como rito central e igualmente en los rituales, que lo constituyen tanto en el antes, el durante y después del mismo, existe una obligación de los actores culturales, que allí participan, elementos que se circunscriben al **principio teórico del Don**, donde es evidente la relación entre baile-música-obligación-honor.

Al bailarle al Santísimo el mito de las 4 patas de la mesa, relacionado también metafóricamente con las cuatro piedras del fogón, compartido por los todos los indígenas serranos, **logra redefinirse y actualizarse** entre los actuales Kankuamo, porque se legitima la premisa del equilibrio, en torno a la eucaristía, la custodia y su exposición procesional, aunque estos aspectos originariamente no fueron parte de sus cosmovisión ni de su “ley de origen”.

Desde la primera presentación el día de la Santísima Trinidad, hasta la entrada de la procesión el día de la octava de Corpus, el orden de aparición de cada danza, **es secuencial y riguroso**: primero las Kukambas, le siguen los Diablos y cierran los Negros y Negritas, solo se subvierte este orden en las visitas y en el desfile final, cuando entonan “se va la Sierra, se va”.

Sea en la reverencia al Mama fundador Tutaka, que según la leyenda está enterrado en el campanario de la Iglesia, o durante la visita a los “Puestos de Capitanes”, o en la participación del “Oráculo” además del ingreso al Cementerio efectuados el día de la Octava. Para los miembros de las 3 Danzas del Corpus Christi Kankuamo, existe - aunque no de forma directa -una **asociación entre la muerte y sus prácticas culturales**, ya sea por las connotaciones ideológicas, como también por el corpus de creencias que profesan los danzantes respecto a ella.

La realización de la investigación, además permitió identificar en conjunto, el papel de las prácticas rituales de los personajes, en la celebración, así como su incidencia en el proceso que los actuales Kankuamo- transculturados, han emprendido respecto al replanteamiento de sus identidades.

Los actuales Kankuamo **reafirman sus identidades** desde lo político y lo étnico, en cuanto al aspecto político, la dinámica emprendida a mediados de los 80's por artesanos y líderes culturales posibilitan crear un Festival folclórico, hecho que permitió redescubrir sonos y melodías que las nuevas generaciones no conocían, y por otro lado canalizar inquietudes generalizadas que giraban en torno a una pregunta: ¿Había aun había conexiones con el pasado indígena? Todo ello, convergió en un proceso: cuando se promulga, hacia el año 1991, la Constitución política en Colombia y luego se realiza en el año 1993, el primer Congreso Kankuamo en donde se constituye formalmente la Organización indígena Kankuama (OIK), allí los líderes, organizados en cabildos, toman al “renacer Kankuamo”, como bandera. Seguidamente en el año 2003, a través de una resolución estatal, se creó el resguardo indígena.

En cuanto a la reafirmación de sus identidades desde lo étnico, ellos las asumen a través de prácticas religiosas que implican la redefinición de la cosmovisión serrana, que es expresada en medio de la actividad de “poporear” en los lugares denominados Kankurúas o sitios sagrados. De igual manera, en el marco de la celebración se verifican procesos donde los actores, recrean, negocian y redefinen constantemente esas identidades, incluso conforman **una identidad colectiva**, cuanto los danzantes, Capitanes y actores culturales se sumergen en la celebración, y allí asumen identidades en relación con su devoción al culto al Santísimo.

Durante la procesión- y por ende con la presencia del sacerdote católico- se verifican paradas en cada uno de los altares, allí los danzantes se arrodillan, se sumergen en una especie de meditación y oración al Santísimo; pero en paralelo existen, otras puntos paradas obligatorias para ellos: relacionadas a lugares de especial simbolismo, como piedras, sitios de concentración y casas, así como los por ellos denominados “puestos de capitanes”; lo cual reivindica la existencia de puntos de pago, como los que están diseminados por toda la geografía serrana. Hecho que se destaca, con los versos entonados por los Negros y Negritas.

El investigador asumió de forma vivencial(practica) preceptos emanados de la deontología de la disciplina, porque fue posible devolver conocimientos obtenidos a quienes nos sirvieron de interlocutores, mediante la implementación de unos **valores agregados** tales como: el Conversatorio-foro “comparto la tradición del corpus”, la implementación del proyecto “Salvaguardo mi Corpus”, la Campaña “Dona un par de libretas por los niñ@s Kankuamo” y la gestión y orientaciones para actividades específicas. Aunque inicialmente estos valores, no se concibieron como objetivos propuestos en la investigación

Gracias a la teoría antropológica, aquel Álvaro Bermejo del 2009, y el del 2014, no son la misma persona., en gran medida por la asistencia puntual a los seminarios, elaboración de ensayos, asesorías recibidas, cursos, participaciones en ponencias, congresos, eventos culturales, etc. Los cuales permitieron transitar caminos hacia la cualificación en el desempeño profesional y académico en actividades altamente relevantes para el país y la región.

Seguramente, con la realización de esta investigación, se producirá un **impacto positivo** en la comunidad académica, tanto local (de la población objeto de la investigación), como regional. Estudios que se esperan, sean valorados como aportes fundamentales en la actual consigna del hombre caribeño: el conocimiento del acervo cultural y de sus múltiples escenarios socioculturales. Así mismo se espera incentivar a otros investigadores de la región para que emprendan investigaciones, con grupos indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta, poseedora de diversidad expresiones tradicionales, cuyo estudio están aún por efectuarse y en otros casos sin profundizar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACOSTA, Miguel. La Cerámica de la Luna y otros estudios folklóricos. Monte Ávila Editores. Caracas. 1985.

AROSEMENA, Julio. Danzas Folklóricas de la Villa de los Santos. Instituto Nacional de Cultura. Panamá- 1994.

_____. .Notas del Folklore Panameño. Imprenta Universidad de Panamá.2012.

ASOCIACIÓN Rescate de Danzas Miguel Leguizamo. Corpus Christi la Villa de los Santos (Folleto). La Villa de los Santos Panamá. 2014.

BEALS, Ralph. HOUJIER, Harry. Introducción a la Antropología. Aguilar Ediciones. Madrid.1978.

BERMEJO, Álvaro. La Máscara del diablo, como elemento simbólico, en la celebración del Corpus Christi (Atánquez-Colombia) Artículo en Revista: Boletín Antropológico No 83.Universidad de los Andes, Mérida. 2012

_____. La Expresión Artística Pajarito, Hacia una Construcción didáctica por la salvaguardia del Patrimonio cultural inmaterial. Tesis de Maestría. Universidad de Cartagena. 2009.

_____. "Expresiones Artísticas en la Celebración del Corpus Christi en Atánquez (Dpto. del Cesar-Colombia) como dinámica de Reencuentro con la Identidad del Pueblo Kankuamo". Ponencia en el XVI Congreso FELAA Bolivia. 2009.

_____. Celebración del Corpus Christi en un contexto indígena: Bailes y Etnomúsica, como referentes para la implementación de proyectos de aula, por la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. Socializada Ponencia en Congreso SOPA, Malpartida de Cáceres-España- Septiembre de 2013

_____. La Maraca de la Kukamba en la Celebración del Corpus Christi, o la búsqueda de la conexión entre tradición serrana y la actualidad musical del Caribe Colombiano, Parte 1, publicado en Revista Porro Y folclor 13 Edición. Noviembre. Medellín Colombia. 2013

BONOR, Juan. El culto al Sol en las Cuevas Mayas, en II Mesa Redonda de la Sociedad Española de estudios Mayas. Museo de América-Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 1996.

BOTERO, Luis. (Compilador) Compadres y Priostes: La fiesta andina como espacio de memoria y resistencia cultural. Ediciones Abya Ayala, 1era. Edición, Quito-Ecuador. 2011.

BOTERO Silvia, Indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta, Introducción a la Colombia Amerindia. Instituto Colombiano de Antropología. 1987

CALOZET Joseph, et GUILLAUME Jean. Li Djèsse da Sinte Juliène (La Geste de Sainte Julienne). VII Centenaire de la Fête-Dieu. Ville de Fosses-Belgique. 1946.

CARO BAROJA, Julio. Ritos y Mitos Equívocos. Ediciones Istmo, Madrid. 1989.

CAMPOS Y SEVILLA FERNANDEZ DE SEVILLA, F. Javier. Fiestas Barrocas En El Mundo Hispánico: Toledo Y Lima. Escorialenses, Ediciones. Madrid. 2012.

CASTRO, Álvaro. Episodios Histórico del Cesar. 2ª edición, Plaza y Janes. Santa Fe de Bogotá. 2000.

CELEDON, Rafael.. Vocabulario de la lengua Atánquez. Actas del 8o CIA, Paris 1890: 591-599. 1892

CLARAC De Briceño, Jacqueline. Historia, Cultura y Alineación en época de cambio y turbulencia social en Venezuela 2002-2003. GRIAL-CIET. Museo Arqueológico. Universidad de los Andes. Mérida, 2004.

_____ La Persistencia de los Dioses. Etnografía cronológica de los andes venezolanos. Ediciones Bicentenario. Universidad de los Andes. Mérida, 1985.

CLARO, Samuel Antología de la música Colonial en América del Sur. Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile. 1974.

COTTIAUX, Jean. Sainte Julienne de Cornillon. Carmel de Cornillon. Lieja-Bélgica, 1991.

CHAVEZ, Álvaro. Introducción a la Prehistoria de Colombia. En Revista Divulgaciones Etnológicas. Universidad del Atlántico. Barranquilla. 1992.

DAVIDSON, Harry. Diccionario Folclórico de Colombia. Universidad de Texas Banco de la Republica, Bogotá. 1970.

DE BENITO, Luis. Aplicación Metodológica del Análisis Musical: Guia Practica. Editorial Infides. Murcia-España. 2004.

DICCIONARIO Enciclopédico de la Música. Música en el Tiempo No 7. Editorial Rombo. Barcelona, 1996.

DURKHEIN, Émile. Las reglas del método Sociológico. Press Universitaria de Paris-Morata- Sexta Ediciones. Madrid (1993).

_____ Las formas elementales de la vida religiosa. Alianza Editorial S.A. Santiago de Chile. 2003.

DUVIGNAUD, Jean. El sacrificio Inútil. Fondo de Cultura Económica. México D.F. 1979.

DUMÉZIL, Georges Mytheet Épopée. Typesépiques indo-européens : un héros, un sorcier, un roi. Gallimard, Paris 1971.

DURAND, Gilbert. Estructuras antropológicas del imaginario; Taurus, Madrid, 1988

ELIADE, Mircea. El Mito del Eterno Retorno. Emecé editores. Buenos Aires 2001.

_____ Lo Sagrado y lo Profano. Editorial Labor, colección punto omega. Barcelona. 1985.

_____ Tratado de Historia de las Religiones: Editorial Era. México. 1972.

ESCALANTE, Aquiles. Antropología General Apuntes. Ediciones Graficas Ltda. Medellín. 1981.

FRAZER, James. La Rama Dorada. Fondo de cultura económica de España. México. D.F. 2006

FREIDEL, David- SCHELE, Linda. Glossary of Gods and Icons, A Forest Of kings-The Untold Story of The Ancient Maya.. Library of Congress. New York, 1990.

GARCIA GAVIDIA, Nelly. Máscaras y Representaciones del Diablo en el Corpus Christi, un estudio de Antropología comparada entre España y Venezuela. Serie Demonios, Religión y Sociedad entre España y América. Madrid 2002.

_____ Seminario de Etnología y Ciencias Sociales de las religiones. Programa de Maestría en Antropología, División de Estudios para Graduados, Facultad Experimental de Ciencias, Universidad del Zulia) 2008.

_____. Iconos y símbolos indígenas en la invención de la identidad nacional". Revista Opción Ciudad: Opción, Año 19, No.40:9-34. En Departamento de Ciencias Humanas; FEC, LUZ, Maracaibo. 2003.

GARCIA-GAVIDIA, Nelly. VALBUENA, Carlos. "Cuando cambian los sueños. La cultura wayuu frente a las iglesias evangélicas". En Opción, Año 20, No. 43: 9-28, Revista del Departamento de Ciencias Humanas, Facultad Experimental de Ciencias, Universidad del Zulia, Maracaibo. (2005).

GEERTZ, Clifford. Conocimiento local: ensayos sobre la interpretación de las culturas. Paidós Ibérica. Madrid. 1994.

HALL, Edward. La Dimensión Oculta. Siglo XXI Editores, México. 1992.

HUAYHUACA, Luis. La Festividad del Corpus Christi en el Cusco, Consejo nacional de Ciencia y Tecnología. Cusco-Perú. 1988.

HUSSERL, Edmund,. En "Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica" Libro primero, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.

ISAMBERT, François –André :Lesens du sacré. Fête et religion populaire. Le senscommun, Paris.

JULLIARD. André Champs et concepts de l'anthropologie religieuse. in Martin, J –B (comp.) Corps, Religion, Société. CREA, P.U.F. Lyon. 1991

JUNG, Carl. –Obras completas- Los Arquetipos y el Inconsciente Colectivo. Trabajos ,Vol. Recogidos 14. Editorial Trotta Madrid. 2010

KRIPPENDORFF, Klaus. Metodología de Análisis de Contenido, teoría y Práctica. Ediciones Paidós. Barcelona. 1990.

KROTZ, Esteban.La Diversificación de la Antropología Universal a partir de las Antropologías del Sur, en Revista Boletín Antropológico No. 66. Universidad de los Andes-Mérida. 2006

_____. La producción de la antropología en el Sur: características, perspectivas, interrogantes. Revista Alteridades No 6. Universidad Autónoma Metropolitana. México. 1993.

KUNST, Jaap. Ethno-Musicology: A Study of Its Nature, Its Problems, Methods and Representative Personalities to Which Is Added a Bibliography. Ed. Springer. 1955.

KUSS Malena. Leitmotive de Charles Seeger sobre Latinoamérica, en por Revista. Musical Chilena, Santiago de Chile,1980.

LADERO, Miguel. Lecturas sobre España Histórica. Real Academia de la Historia. Madrid, 1998.

LE BRETON, David. La Sociología del Cuerpo. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires. 2002.

LEVI-STRAUSS Claude. *Mito y significado*. Alianza .Madrid, 1987

LEVI-STRAUSS Claude. Antropología Estructural. Paidós. Buenos Aires, 1974

LOPEZ-CALO, José. La Música en la Catedral de Plasencia (Notas Históricas). Ediciones de la Coria, Fundación Xabier de Salas. Cáceres. España. 1995.

LOPEZ-SANZ, Rafael. Perla y Huracán, parentesco y clase/color en Iberoamérica y el Caribe. El árbol Editores. San Cristóbal, Venezuela. 2008

LLOPIS, Joan. La liturgia a través de los siglos. Centro de Litúrgica Pastoral. New York. 1993.

MARTÍNEZ, Miguel. Ciencia y Arte en La Metodología Cualitativa. Editorial Trillas. México 2007

MAUSS, Marcel. Ensayo sobre el Don. Forma y Funcion del intercambio en las sociedades arcaicas. Katz Editores. Buenos Aires. 2009.

_____ Lo sagrado y lo profano. Barral Editores, Barcelona.1970.

MERRIAM, Alan. The Anthropology of Music. Northwestern University Press, Chicago, 1964.

METRAUX, Alfred. Los Incas. Fondo de Cultura Económica. Lima. 1989.

MIRANDA, Javier. Fenomenología Musical. Del pensamiento y las aportaciones de Sergiu Celibidache a la Dirección de Orquesta y a la Interpretación Musical Punto Rojo, Editorial .Madrid. 2014.

MORALES, Juan. Arqueoastronomía en el territorio Muisca. Tesis de grado para optar el título en Antropología –Facultad de Humanidades- Universidad de los Andes. Bogotá. 2003.

MORALES, Patrick. Los Idiomas de la Reetnizacion. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá. 2009.

MORAN, Remedios. Representaciones Religiosas, aspectos Jurídicos de la Festividad del Corpus Christi- capitulo de libro, La Fiesta del Corpus Christi. Universidad Castilla la Mancha. 2002.

NAGORE, María. El Análisis Musical, entre el Formalismo y la Hermenéutica-Artículo. Revista Músicas del Sur No 1. Universidad Complutense de Madrid. Madrid. 2004.

PARADES, José. Persistance et métamorphose du sacré. Actualiser Durkheim et repenser la modernité., PUF, Paris. 1987.

PELINSKI, Ramón. Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango. Madrid. Akal. 2000.

PREUSS, Konrad Theodor. Visita a los indígenas kágabas de la Sierra Nevada de Santa Marta. Recopilación de textos y estudio lingüístico. Instituto Colombiano de Antropología. Bogotá. 1993.

RADCLIFFE- BROWN, Alfred. Estructura y Función de la Sociedad Primitiva. Editorial Edición 62. Barcelona. 1972

REICHEL DOLMATOFF, Gerardo. Orfebrería y Chamanismo. Editorial Colina. Medellín.1995

_____ *Los Kogi: Una tribu indígena de la Sierra Nevada de Santa Marta* (Bogotá: Iqueima, 1951; segunda edición Procultura, 1985.

REYNOSO, Carlos. Antropología de la Música: De los géneros tribales a la globalización, vol. I. Teorías de la simplicidad. Editorial SB_ Colección Complejidad Humana. Buenos Aires. 2006

RICETTI, Lucio. «Un viluppetto di taffettà crimisino» Storia di una festa dal Corporale al Corpus Domini. Edizioni Intermedia. Orvieto. 2014.

ROUGET, Gilbert (compilador) Ethnomusicologie et représentations de la musique (Eludes réonies e tpprésentées par Gilbert Rouget) Centre National de la Recherche Scientifique.Paris,1981.

SALTALAMACCHIA, Homero. Del proyecto al análisis: aportes a una investigación cualitativa socialmente útil - 1aed. - Buenos Aires: el autor, 2005.

SERRANO. Marta. Datos sobre la Prohibición de danzas y similares, en los Rituales Paraliturgicos de la catedral de Plasencia, Cáceres España. Capítulo de Libro Danzas Rituales en los Pises Iberoamericanos. Universidad de Extremadura. 2011.

TAYLOR S.J- BOGDAN R. Introducción a los métodos cualitativos de investigación. Ediciones Paidós Ibérica. S.A. Barcelona. 2009.

TRILLOS María. Lingüística en la Vida y Para la Vida, Estudios en el Caribe: Balance 2005-2009. En Memorias III Encuentro de Investigadores sobre el Caribe Colombiano, "Respirando el Caribe III" Colciencias. Bogotá. 2009.

TURNER, Víctor. La Selva de los Símbolos. Aspectos del ritual ndembu. Editorial Siglo XXI de España. Madrid. 1972.

WEBGRAFIA

ÁLVAREZ, Tatiana: <http://www.blogger.com/profile/15607791544308479945>

ARIAS, Eugenio. Representante de la etnia Kankuama en la ONIC- Organización Nacional Indígena de Colombia, en entrevista, publicada en el <http://www.soyperiodista.com>.

BLANCO, Enrique. Análisis y Formas Musicales. Potsdam 1747. En: <http://enriqueblanco.net/enrique-blanco/escritos/primera-aproximacion-al-siglo-xx/>

BARAÑANO, Ascensión. Introducción a la Antropología Social y Cultural. Materiales docentes para su estudio- Departamento de Antropología Social Universidad Complutense de Madrid 2010. En: http://eprints.ucm.es/11353/1/Introducci%C3%B3n_a_la_Antropolog%C3%A1Da_Social_y_Cultural.pdf

BARREIRO, Álvaro. SANTOS, Carlos. SERRA, Carlos. “Música y Antropología, Encuentros y Desencuentros”. En: <http://www.imc-cim.org/mmap/pdf/prod-serra-s.pdf>.

BARRIOS, María del Pilar. Bailes y danzas Rituales de Extremadura Jentilbaratz. No. 14. Cuadernos de Folklore - Eusko Ikaskuntza 2012. en: <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/jentil/14/14221243.pdf>

BERMUDEZ, Emilia. SANCHEZ, Natalia. Política, cultura, políticas culturales y consumo cultural en Venezuela- Revista Espacio Abierto Universidad del Zulia -Maracaibo 2009. En: <http://www2.scielo.org.ve/>

CAMARA LANDA, Enrique, “El papel de la etnomusicología en el análisis de la música como mediadora intercultural”. En: mercury.ethz.ch/serviceengine/Files/ISN/129142/...084b.../406.pdf

CAPELÁN, Montserrat. Tarasca, gigantes, diablillos y música en la celebración del Corpus Christi de la provincia española de Venezuela. Actas del XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles. Santiago de Compostela. 2010.

CIENCIA & Tecnología- Antropología. en: http://www.tecnologiahechapalabra.com/ciencia/sociales_humanisticas/articulo.asp?i=269

CONAC-Consejo Nacional de la Cultura-Venezuela. Disponible en: www2.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1315..

CHÁVEZ, José. Significados del Venado-Sol en la Cosmovisión Maya.un atisbo a la mitología e historia oral Mayance .Mexico 2012. Tomado de: http://www.academia.edu/1197628/los_significados_del_venado_sol_en_la_cosmovision_maya.

DICCIONARIO Lexicom, en <http://lexicoon.org/es>

DANE, Departamento Administrativo Nacional de Estadística. Disponible en: <https://www.dane.gov.co>

DUQUE, Juan. Lo sagrado como argumento jurisdiccional en Colombia. La reclamación de tierras indígenas como argumento de autonomía cultural en la sierra nevada de santa marta. Trabajo de Tesis presentado como requisito para optar al título de Doctor en Historia, Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Historia. Bogotá, 2009. En: www.bdigital.unal.edu.co.

DUSSAN DE REICHEL, Alicia: La gente de Aritama. Editorial Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá 2011. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/129719670/Dolmatoff-La-Gente-de-Aritama#scribd>

FERNANDEZ, Oscar. Sobre las Canciones del Folklore Musical en España. Revista de Folklore No 168. 1994. Disponible en: <http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?ID=1432>

GARCIA, Mercedes. Las Danzas de Espadas en el Andévalo Onubense: una visión etnomusicológica. Revista Jentilbaratz, Cuadernos de Folklore - Eusko Ikaskuntza No. 14. Año 2012. Disponible en: <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/jentil/14/14333359.pdf>.

GEIST, Ingrid. Juego, estado del sentir y experiência en el ritual Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje . UNAM. Número 26, julio-diciembre de México D-F. 2002.En: <http://biblat.unam.mx/es/revista/escritos-revista-del-centro-de-ciencias-del-lenguaje>.

HERRERA, Sylvia. MONGE, Elena “El Danzante, ícono cultural de la fiesta de las octavas de Corpus Christi de Pujilí”- Ecuador. Estudio sobre la participación del Danzante dentro de las fiestas del Corpus Christi. Revista Kalpana Num. 8. En: <file:///C:/Users/USER-7/Downloads/Dialnet-ElDanzanteIconoCulturalDeLaFiestaDeLasOctavasDeCor-4095242.pdf>.

I.C.AN.H. Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Introducción a la Colombia Amerindia. Bogotá, 1987. en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/antropologia/amerindi/>

LARA, Jaime. Cristo-Helios americano :La inculturación del culto al sol en el arte y arquitectura de los virreinos de la Nueva España y del Perú. Universidad de Yale, 1999. En : www.redalyc.org/articulo.oa?id=36907403

_____. El espejo en la cruz Una reflexión medieval sobre las cruces atriales mexicanas. Universidad de Yale-UNAM. Anales del Instituto de Investigaciones estéticas. Volúmen XVIII, número 69, año 1996, en: <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/1777/1764>

LÓPEZ, Camilo Negrillas, Negros y Guineos y la representación musical de lo africano. En: www.musicaantigua.com/guineos-negros-negrillas-o-villancico-de-negros

MAKÚ JOGUKI Ordenamiento educativo del pueblo indígena Kankuamo, Modelo etnoeducativo. en: <http://www.colombiaaprende.edu.co>.

MARTÍNEZ, Paula. DÍAZ, Alberto. El Corpus Christi Novohispano de 1539. Teatralización de una derrota en tres representaciones coloniales, Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S071658112013000100003&script=sci_arttext.

MIRADAS ALEMANAS Disponible en: http://www.tecnologiahechapalabra.com/ciencia/sociales_humanisticas/articulo.asp?i=2694http://portal.iai.spk-berlin.de/miradas_alemanas/Preuss.

MORA, Ernesto. LEAL, Morelva y Otros. Los mitos de San Benito en la identidad de las comunidades afrovenezolanas. Revista Opción, Año 29, No. 70 (2012): 120–143. Disponible en: <http://produccioncientificaluz.org/index.php/opcion/article/view/6605/6593>.

NAVARRO, Sergio. Don, a(d)sociación y política. Pensamiento de Alain Caille. Pensamientos de Libertad. 2010 Disponible en: http://www.academia.edu/3894710/Don_a_d_sociacion_y_politica._Pensamiento_de_Alain_Caille_Pensamientos_de_Libertad_

PÉREZ DE ARCE, José. Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana. Revista Musical Chilena. vol.67 no.219 Santiago ene. 2013. En: <http://www.scielo.cl>.

REYNOSO, Carlos. La antropología es una deuda que tenía LUZ con la región..". fuente: <http://carlosreynoso.com.ar/archivos/antropologialuz.pdf>

SAN SEBASTIÁN, María. Antropología de la Danza: el caso de Ataun. Revista Jentilbaratz. Cuadernos de Folklore - Eusko Ikaskuntza 2008 en: <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/jentil/11/11081109.pdf>

SUBGERENCIA Cultural del Banco de la República. Personalidades del ámbito religioso colombiano. 2015. Recuperado de: http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/ayudadetareas/historia/personalidad_es_del_ambito_religioso_colombiano.

SUAREZ, Carlos. Análisis fenomenológico de cinco manifestaciones musicales afrovenezolanos. En Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología No 7.- año 2004. En: <http://es.scribd.com/doc/214274714/http://www.mcnbiografias.com>.

TUZ CHI, Lázaro. Así es nuestro pensamiento. Cosmovisión e identidad en los rituales agrícolas de los mayas peninsulares. Tesis Doctoral, Universidad de Salamanca. 2009. En: http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/76581/1/DPSA_Tuz_Chi_L_Asi_es_nuestro.pdf.

VALIENTE, Santiago. La Fiesta del “Corpus Christi” en el reino de Castilla durante la Edad Moderna. Revista digital Ab Initio. No. Núm. 3, años 2011, en: <http://www.ab-initio.es/wp-content/uploads/2013/03/0303-CORPUS.pdf>.

VILLAFANA, Amado: Exposición itinerante del Museo del Oro. Visión ancestral. Pueblos indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta. Investigación y trabajo fotográfico de producida por el Museo del Oro. En: <http://www.banrepcultural.org/>

VON HUMBOLDT, Alexander, Sitios de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América. Fecha de publicación: 1878. Editorial: Gaspar; Madrid, fuente Biblioteca virtual del banco de la Republica de Colombia, en: <http://www.banrepcultural.org/>
WORDREFERENCE, Diccionario. En: <http://www.wordreference.com>.

ZAMORA, María. Conjurando el destino. Fórmulas supersticiosas (siglos XVI y XVII) Religiosidad popular V Jornadas. Instituto de Estudios Almerienses. Biblioteca Electrónica, en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=497446>

ANEXOS

www.bdigital.ula.ve

C.C.Reconocimiento

ANEXO No 1. GLOSARIO

Actor cultural: A nivel societario, es un agente de transmisión de contenidos culturales, referidos a unos o varios lenguajes; sinónimo de mediador cultural y mentor.

Agudo(a)-Registro: relacionado con la altura de los sonidos, para el caso es sinónimo de alto, delgado, fino.

Atanquero(a): Relativo a Atánquez.

Atemperada(o-s): Sistema de afinación, ajustado a intervalos algo inferiores e inexactos según los utilizados en los instrumentos temperados.

Bejuco: Tipo de cuerda vegetal natural, sinónimo de liana.

Bimembranófono: Que posee dos membranas, general mente de cuero, se le aplica a los tambores.

Caja (la): Tambor bimembranófono, pequeño, que se utiliza para la música atanquera.

Cajero: interprete de la Caja.

Carrizo (el): Flauta hecha con caña natural, posee una cabeza de cera de abejas. Existen dos la macho y hembra, muy similar a la “Gaita” instrumento construido en las sabanas de Bolívar y Sucre, en lengua arhuaca se denomina “Sharo” y en kogian “Kuisis”.

Carricero: interprete del Carrizo.

Célula Rítmica: El más pequeño elemento del ritmo analizable.

Corregimiento: Según el DANE ²², es una división del área rural del municipio, la cual incluye un núcleo de población.

Chicote; Danza y música tradicional de las comunidades serranas.

Deditos: preparados a base de harina de trigo, se conocen como Tequeños en Venezuela.

Departamento: Es una división político-administrativa en Colombia, sinónimos de Estados, en la República Bolivariana de Venezuela.

²²DANE, Departamento Administrativo Nacional de Estadística.

Dugao: Palma que se utiliza para el vestuario de la Kukamba (sinónimo de iraca).

El Santísimo: diminutivo del santísimo sacramento, en el rito católico, es el cuerpo y la sangre de nuestro señor Jesucristo. Se representa iconográficamente, por medio de copas, custodias, o altares en forma de iglesias.

Gaita: instrumento musical consistente en una flauta con cabeza de cera. Además se utiliza como género musical propiamente dicho.

Grave: Registro: relacionado con la altura de los sonidos, para el caso es sinónimo de Grueso, bajo, ronco.

Ijka: Arhuacos.

Kankúrua: Centros ceremoniales, a la cabeza de las cuales se encuentran los “mamos”. En la literatura existente, es sinónimo de, teorarica.

KakuSerankua; Dios creador según la teogonía de los indígenas serranos.

Mamos: Sacerdotes, autoridades espirituales, líder místico entre las comunidades serranas.

Manda (una); Pago retribuido a alguna deidad, compromiso de devolverle a un santo o patrono, un favor recibido.

Motivo musical: es un conjunto de notas que se repiten varias veces de manera consecutiva a lo largo de una canción o de una pieza musical.

Organología: disciplina que estudia los instrumentos musicales y los clasifica de acuerdo a sus particularidades, tales como materiales, acústica.

Palio: el Diccionario Word Reference, lo define como: m. Dosel rectangular de rica tela que, colocado sobre cuatro o más varas largas, se utiliza en ciertos actos religiosos para cubrir con él al sacerdote que lleva las hostias consagradas, a una imagen o a algunas personalidades, como el Papa.

Pastel: así se denomina en el Caribe Colombiano, además de la torta de cumpleaños, a una preparación similar a las Hayacas .Por lo general se prepara con arroz, carnes y especias.

Promeseros: son hombre mujeres y/o niño(a)s, que bailan en el Corpus Christi, por promesas hechas(ver mandas).

Rongoi: Nombre dado por los atanqueros a una cera de abejas, con la que fabrican la flauta cabeza de cera o Carrizo.

ANEXO No. 2

REFERENCIAS DE ENTREVISTAS

ENTREVISTA con Abel Alvarado, Mamo tradicional Kankuamo, músico y Capitán de la danza de los Diablos del Corpus Christi. Atánquez-Valledupar, 2 de Junio del 1999

ENTREVISTA con Juvenal Mindiola, actual Capitán de la Danza de los Diablos del Corpus Christi. Atánquez-Valledupar, 2 de Junio del 2010.

ENTREVISTA con Benito “Toño” Villazón, Músico tradicional y campanitero en procesión del Corpus Christi. Atánquez-Valledupar, 18 de octubre del 2012.

ENTREVISTA con Víctor Gutiérrez, Capitán de las Kukambas del Corpus Christi. Atánquez-Valledupar, 31 de diciembre del 2010.

ENTREVISTA a Délgis Maestre, 2º. Capitán de los Diablos, Atánquez Valledupar; el 31 de Diciembre del 2010.

ENTREVISTA a Délgis Maestre, 2º. Capitán de los Diablos, Atánquez Valledupar; el 9 de junio del 2009.

ENTREVISTA Zayremakú (Juan Marcos Pérez) Mamo Arhuaco , Atánquez Valledupar; el 1 de junio del 1994.

ENTREVISTA Jonhy Villafañe(Gunemakú) indígena Arhuaco , Barranquilla, el 25 de septiembre del 2012.

ENTREVISTAS con Francisco Alvarado, 2º. Capitán de la danza de los Negros y Negritas del Corpus Christi. Atánquez-Valledupar, 3 de junio del año 2009- 29 de mayo del año 2013.

ANEXO No. 3

FOTOGRAFIAS



Figura No. 53: Foto Tutosoma: Gorro tradicional que simboliza los picos nevados de la Sierra.

Tomado de: <http://es.slideshare.cultura-arhuaca>

www.digital.ula.ve



Figura No. 54: Dibujo, que representa a Kaku Seránkua: Dios creador.

Tomado de: culturacaribeunad.blogspot.com.c

Diario de Yucatán SÁBADO 24 DE MARZO DE 2012 | 11

CALIDAD DE VIDA

Otra versión del Corpus Christi

Colombiano ofrece en Hunucmá una interesante charla

HUNUCMÁ.— En días pasados, el colombiano Álvaro Bermejo impartió una charla en la terraza de la secundaria "Fray Diego de Landa", de este municipio, para hablar sobre el origen de la fiesta del Corpus Christi.

Las 40 personas que asistieron al evento, que duró una hora, se dijeron satisfechos por haber conocido datos importantes sobre la celebración religiosa, como el hecho de saber que Juliana de Monte Cornillón, de origen belga, fue una de las impulsoras y promotoras del festejo.

Cabe recordar que la iglesia solo menciona como iniciador de la celebración al Papa Urbano IV (1261-264).

Según la explicación dada por el expositor, quien es Licenciado en Música y colaborador con el Museo de Antropología de la Universidad del Atlántico, Juliana del Monte quedó huérfana a los cinco años y recibe los cuidados de la Congregación de Monjas Agustinas. A los 16 años, cuando ya era religiosa, comenzó a tener visiones en sus momentos de oración.

Lo que en un principio pensó que se trataba de algo malo, luego se convirtió en un mensaje divino, pues comprendió que Dios le estaba intentado decir que necesitaba un festejo que hablara sobre el Cuerpo de Cristo.

En 1222 Juliana es elegida Priora del convento, y en 1229 decide comunicar sus visiones a Juan Laussane, quien a su vez lo consulta con Santiago de Pantaleón, quien años más tarde sería nombrado Papa Urbano IV, y a Hugo de San Caro, quien era Cardenal.

El Obispo Roberto de Toron-
tel ordena que a partir de 1247 se realice la primera celebración de Corpus, en el octavo día de pentecostés.

Tras la muerte de Juliana de Monte, en 1258, quedaron registrados varios milagros.—
JOSE W. COB CHAY



El colombiano Álvaro Bermejo recibe un reconocimiento de Adolfo Peña Gio, director de la secundaria "Fray Diego de Landa", por la charla ofrecida en días pasados y que trató sobre el origen del Corpus Christi

Ronda de opiniones Conocidas personas en Hunucmá opinan sobre la charla que trató sobre una arraigada celebración en el municipio

RUBELIA TAMAYO TABARES RELIGIOSA DOMINICA  "Nosotras (en la Congregación Dominicas de Santa Catarina de Siena) hemos leído mucho sobre el Corpus Christi, y en ningún escrito aparece el nombre de Juliana de Monte Cornillón. En los acontecimientos históricos siempre se ha opacado el papel de la mujer".	ANACLETO CETINA AGUILAR CRONISTA DE LA CIUDAD  "Muy interesante la plática. Hemos aprendido que el festejo viene de otros países. Todo lo dicho es prácticamente nuevo para mí. Siempre pensé que el festejo del Corpus llegó exclusivamente a nuestro país, nunca pensé que se festejara en otras naciones".	MARIO CANUL CHAY ENCARGADO DE LA BOXITA"  "La plática estuvo muy interesante, pues todo lo dicho sobre el origen de los festejos de Corpus Christi los desconocíamos. Ahora ya sabemos qué responder cuando los vecinos de esta comunidad y visitantes nos pregunten acerca de esta tradición".
---	---	---

Figura No. 55: Copia en pdf. De reseña en prensa –Diario de Yucatán– sobre charla realizada en Hunucmá- Yucatán -México, Marzo 2012.

Enviada por María Alejandrina Quijano.