

**LA MASCARA DEL DIABLO, COMO ELEMENTO SIMBÓLICO, EN  
LA CELEBRACIÓN DEL CORPUS CHRISTI  
(ATÁNQUEZ-COLOMBIA)**

**Álvaro René Bermejo González**

Doctorando en Antropología, Universidad de Los Andes  
e-mail: alvarobermejo@mail.uniatlantico.edu.co

**Resumen**

El propósito de este trabajo destaca la importancia de la Máscara del Diablo, como elemento simbólico, en la jerarquía ritualística, de la celebración del Corpus Christi en Atánquez, corregimiento de Valledupar, Departamento del Cesar-Colombia. En donde año tras año se efectúa un evento multicultural, con influencia triétnica, en el cual junto a otras danzas, los Diablos bailan antes, durante y después de la festividad. El estudio de la máscara podría abordar diversas interpretaciones disciplinares y dinámicas socioculturales de acuerdo al contexto, para este caso, en este avance de investigación, se hará énfasis en el proceso artístico de su confección, así como la transmisión oral que está inmersa en el devenir de su propia esencia cultural.

**Palabras clave:** Mascara, Diablo, danza, celebración, proceso artístico, ritual.

**THE MASK OF THE DEVIL, AS A SYMBOLIC ELEMENT IN THE  
CELEBRATION OF CORPUS CHRISTI (ATÁNQUEZ-COLOMBIA)**

**Abstract**

The purpose of this work highlights the importance of the Mask of the Devil, as symbolic element in the ritualistic hierarchy, the celebration of Corpus Christi, in Atánquez, village of Valledupar, Cesar Department, Colombia. Where year after year it makes a multicultural event, with tri-ethnic influence, which along with other dances, the Devils dance before, during and after the holiday. The study of the mask could address various disciplinary and sociocultural dynamics interpretations according to context, for this case, this research advance, will focus on the process art of its preparation, as well as oral transmission is immersed in the future of its own cultural dynamics.

**Key words:** Mask, Devil, dance, celebration, artistic process, ritual.

¿Es el “Diablo” una realidad? ¿Un ser? (Diabellein en griego quiere decir “separar”, “cortar). “Algo” separa al hombre de Dios en la teología cristiana primitiva. Ese “Algo” deviene un personaje, un fantasma dotado de astucia y de inteligencia.

Jean Duvignaud

## **Introducción**

Este escrito intenta expresar en sus líneas las experiencias de diversos trabajos de campo realizados en el marco del Corpus Christi, en Atánquez, Cesar (Colombia), en la cual, año tras año se realiza una 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 (expresión afro). Privilegiando para este caso, la Danza del Diablo y específicamente su máscara. Primero se aborda su estudio desde lo histórico, y literario, hasta los procesos artísticos de su construcción, siendo consciente, el autor que una investigación a fondo-muy a pesar de los años que el mismo lleva indagando en esa región- requiere un mayor abordaje investigativo, que para este caso se entendería como continuidad de recursos y propósitos. Muy a pesar del valor que los lectores puedan darle a este escrito, nos mostramos a favor de lo conceptualizado por Rosaldo (1991), cuando asegura que: “Los buenos etnógrafos tienen sus límites y sus análisis siempre son incompletos”.

De otro lado, es importante destacar que los estudios culturales en una comunidad determinada, se pueden asumir desde el estudio de sus símbolos y ritos, para así conocer el entramado y los procesos identitarios de esos grupos humanos, en ese sentido consideramos que los postulados de GARCIA-GAVIDIA (2010) son pertinentes, al considerar que: “El conocimiento de todo sistema simbólico de una cultura, de un grupo social, nos permite tener acceso a su cosmovisión a su orden de vida social, pues, en el estudio de la diversidad cultural es una herramienta a poner en juego (Diapositiva No 20: Material de Trabajo Seminario Simbolismo).

Así las cosas, en un marco mundial caracterizado por la globalización, en donde las manifestaciones culturales podrían estar en peligro de desaparecer, si no existiera un doble trabajo concertado entre investigadores (saber académico) y los mismos actores, inmersos en esas manifestaciones (saber tradicional), se podrían perder para siempre diversidad de expresiones artísticas como la estudiada en este escrito: la máscara del Diablo danzante, de igual forma que su contexto sociocultural y perspectivas de sostenibilidad-permanencia en un mundo cambiante, que muchas veces deja de lado la recreación de lo bello, lo sublime, por

solo lo economicista y mercantil, como modo de vida totalitario, que en últimas para mucha gente es solo eso: una máscara.

### **La Máscara: un Abordaje Multidisciplinario**

El instituto R. Guénon de estudios tradicionales, considera que etimológicamente máscara viene del vocablo hindú kar, también del árabe máshara, y kaara ; del griego prosopon. Y también lo relaciona con :wankja, (germánico o céltico), o aquellas interminables transliteraciones y derivados como pueden ser masque, (francés), maschera (italiano), másquara (español), mask (inglés), y la mascha (del occitano) o la masca (del piamontés, ligur, etc.)

Desde una perspectiva cercana a las anteriores definiciones; Entre otros significados, el vocablo latino persōna posee el mismo que el vocablo griego προσωπου (prósopon), es decir, máscara—aquella que cubría el rostro del actor en las representaciones teatrales. Con esto podemos señalar que, en sentido originario, es decir, como emergió en el lenguaje, una persona puede ser entendida como personaje, como máscara que interpreta un papel.

De los significados etimológicos, pasemos a algunas acepciones de tipo antropológicas, en las cuales las máscaras confieren poderes sobrenaturales a quienes las usan, en especial a aquellos que por tradición heredan ese conocimiento: los chamanes, muchos de ellos, en diversas culturas del mundo las portaban y siguen utilizando durante los rituales para invocar la ayuda de un animal o personaje mítico; asimismo, se relacionan con la protección , para infundir temor o mostrar autoridad. Los chamanes hablan con el espíritu que representaban y adquieren así, su poder y personalidad. En otras latitudes, unas máscara se colocaba sobre la cara de los muertos, para simbolizar que unos espíritus había entrado en ellos.

A su turno el padre del enfoque estructuralista en la antropología Claude Lévi-Strauss (1975:14) , considera que ; “ La máscaras esconde tanto como lo que muestra, niega tanto como afirma”; este artefacto es a menudo, poseedora de un secreto, calla, en efecto, lo que sólo los iniciados o preparados tradicionalmente deben saber.

Ya sea en el pasado o en el presente el rito con la máscara expresa poder dependiendo también de la capacidad de quien la utilice: en diversas comunidades tradicionales, por lo general es el chamán, quien a través de ella intenta encarnar un espíritu, para así establecer un lazo entre el hombre y los ancestros, el mundo

visible y el invisible. Es indisoluble de un contexto mítico que estructura al mundo de existencia y pensamiento de la mayoría de esas comunidades tradicionales. En muchas comunidades, la máscara se emplea todavía hoy como núcleo de la vida de un grupo, cumpliendo una especie de labor intercesora indispensable en su cosmovisión y sentido de orden del mundo.

Comoquiera que en cada comunidad existen una serie de sistemas culturales, símbolos, significados y preceptos míticos, los mismos se pueden estudiar, introduciéndose en sus celebraciones; las que conforman sistemas y subsistemas culturales, hecho de importancia que plantea GEERTZ(1994:12), cuando 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”.

En cuanto al origen de la máscara, el mismo se remonta a los comienzos de los tiempos y se pierde en la más remota antigüedad. Se supone que su invención se debió a la relación con los cultos religiosos, del hombre primitivo. Desde el período paleolítico diversidad de grupos humanos han utilizado máscaras de diversos materiales, como también lo son sus usos variados; en cuanto a los materiales, éstos ha ido variando a través del tiempo, pues se han ido confeccionando con madera, hojas de maíz, paja, cráneos, corteza, tela, piel, plásticos, cartón piedra, papel maché, látex, y barro, además de otros materiales.

En el ámbito del teatro se utilizan dos términos similares: careta y máscara. La careta es exclusivamente para cubrir el rostro, para disimular rasgos de la cara; mientras que la máscara puede cubrir todo el cuerpo, y fueron usadas y aún, en algunas culturas, se siguen utilizando con fines religiosos. Aunque esa definición un tanto clásica, a veces no se corresponde con las aplicaciones el teatro contemporáneo”(Reales,2010).

En Egipto los hallazgos arqueológicos demostraron que eran muy usadas para perpetuar con ellas los rostros de los muertos. En su confección se trataba de imitar de la forma más fielmente posible, el rostro del difunto, y se colocaba junto con el ataúd, pintándose de la misma manera que éste. Se elaboraban con un cartón realizado con lienzo o papiro, revestido con estuco, que -con el paso del tiempo- se endurecía y presentaba total consistencia. Según la clase social a la que perteneciera el muerto, podría llegar a revestirse con una lámina de oro. No se le horadaban los ojos ni la boca, y se los representaban con incrustaciones o pinturas. Tal vez la máscara más famosa es la de TUTANKAMON (ver figura 1) ; que despierta tanta expectación y de la cual se escriben a diario múltiples interpretaciones y diversas teorías sobre su edad, estatus, posibles causas de sus

muerte, etc. La que atrae a miles de turistas, fascinados por la refulgencia y técnica artística con la que fue moldeada o por las leyendas que sobre la muerte de sus descubridores, se han tejido.



**Figura 1:** Vista frontal de la máscara funeraria de Tutankhamón.  
Foto en Tesoros egipcios de la colección del Museo Egipcio de El Cairo  
(obra coordinada por F. TIRADRITTI), Barcelona, 2000, p. 235.  
En: <http://www.egiptologia.com>

El culto a la muerte en ese país hierático, se evidencia en una obra, la llamada el Libro de los Muertos (BUDGE, 1898:154), que en su capítulo 151 recuerda que “La máscara funeraria constituye un elemento esencial de la protección de la cabeza del difunto”.

Hoy es posible conocer varias máscaras de yeso de fin del Imperio Antiguo, gracias a las excavaciones que han mostrado a la luz con el fin de conservar su memoria. Existen otras máscaras realizadas a partir de lino. Muchas máscaras reales, la mayoría de las veces de oro, serán a menudo adornadas de piedras semipreciosas y de fragmentos de pasta vítrea.

La máscara también fue muy importante entre los Etruscos y posteriormente en Grecia, se utilizó con diversos fines sociales, ya sea funeraria, usos diversos religiosos o para las festividades y el teatro; en el primer grupo se destaca una de oro, confeccionada al Rey Agamenón.

También, en algunas tumbas fenicias los trabajos arqueológicos, llevados a cabo, también han demostrado que esta civilización practicaba la costumbre de utilizar máscaras funerarias. Rastros de máscaras también fueron hallados en antiguas pinturas rupestres.

En Roma Comenzó a evolucionar el uso de la máscara, cuando la llevaban actores en los cortejos fúnebres, para que se reconociera y recordara el rostro del difunto. A partir de este empleo por parte de actores, la careta rápidamente fue utilizada para diferentes fines. Comenzaron a usarla los actores para representar fielmente en sus obras los rostros de los personajes históricos que estaban interpretando.



**Figura 2:** Máscara del carnaval de Venecia-Italia  
En: <http://historycarnivalphoto.blogspot.com/>

Rápidamente, se adoptó su uso en las fiestas saturnales en Roma, y se las comenzó a usar con carácter festivo, dando origen a su utilización que hoy pervive en el carnaval, entre los cuales, el de Venecia, se considera uno de los de mayor fastuosidad en el mundo. (Ver figura 2).

En América, especialmente en el mundo prehispánico, se utilizaron diversidad de máscaras, como también fueron variados los materiales de construcción utilizados. Entre los Mayas, por ejemplo las máscaras funerarias, se destacan por su estética –algunos las comparan con retrato de personajes-, y eran elaboradas en jade, caracol, concha, obsidiana y hematita. Ya sea por tener una asociación con lo divino, o con aspectos humanos, las mismas eran de diversos “modelos”.

Es de anotar, que una de las mascararas mas conocidas es la de Rey Pakal (603-683 d.c, encontrada por trabajos arquologicos en Chiapas-Mexico.

Al respecto en el sitio web <http://www.cronica.com.mx>,(1) podemos leer: "las máscaras prehispánicas mesoamericanas fueron representaciones de deidades mitológicas o de rostros humanos utilizados principalmente en los ritos mortuorios. Las máscaras mortuorias eran el "segundo rostro". El personaje muerto perdía su rostro expresivo, pero la máscara representaba el rostro que presentaría para la eternidad, sería la máscara para viajar al inframundo.

Las máscaras mortuorias muy frecuentemente fueron hechas con mosaicos de piedras como jadeitas, turquezas, obsidiana, etc o incrustaciones de concha. La creencia de una vida después de la muerte, hizo que personajes importantes del mundo prehispánico fueran enterrados con ellas, además de una serie de valiosas ofrendas." El jade es un material muy utilizado respecto a la creación de mascararas. (Ver figura 3).



**Figura 3:** Mascara de Jade, vista anterior y posterior. Foto: Justin Kierr, 1984.



SCHELE y FRIDEL( 1990: 254) , respecto a la Figura 3 escriben :” Una cabeza de jade que representa un sacrificio al dios de las decapitaciones que se utilizó para registrar la conquista de Uaxactún en un Juego de Pelota en Tikal”.

También el uso funerario de la máscara, era trascendental para pueblos Mesoamericanos como Maya y Azteca, junto a cultos dedicados la renovación del dios del maíz era un factor indispensable para la supervivencia ya que en su creencia, la máscara les ayudaba a los gobernantes a convertirse en dioses después de su muerte. Entre los cultos sagrados de los Aztecas, se destaca el de Huehuetéotl (El Dios viejo). (Ver figura 4).



**Figura 4:** Dios Huehuetéotl, foto por Álvaro Bermejo G.  
Museo Maya de Mérida-Yucatán-México. Marzo 27 -2012.

Por su parte GARAY (1920:194), al estudiar a los indígenas Cunas del istmo de Panamá y el uso que daban a las caretas y pinturas faciales, considera que:

” Era en el arte de la pintura facial donde ellos parecían haber conservado mejor, si no el sentido y el simbolismo de los antiguos, por lo menos el culto de las formas exteriores y aparentes. Los sellos de balsa u otra madera adecuada, fabricados por ellos mismos para pintarse la cara, reproducían motivos y dibujos de frecuente uso en las vasijas de barro exhumadas de las viejas sepulturas. Tan



pronto eran líneas rectas o curvas bordadas de puntos marginales o atravesadas por éstos, que recordaban las manchas de la piel de la culebra o estilizaban los nudos dorsales del lagarto o sus colmillos, como eran detalles plásticos del cuerpo del armadillo, cornamentas de ciervos, picos de loro y otras formas de la vida animal, eterno modelo de las inspiraciones plásticas de los artistas primitivos”.

Los pueblos indígenas de Norteamérica: también, tuvieron su propia dinámica cultural entorno a este artefacto polisémico y polifacético. Entre muchos estudios culturales sobre pueblos indígenas norteamericanos, destacamos a BEALS-HOIJER (1978:512), quienes dicen que: “ El poder de los Espíritus de la Montaña permite al hombre presenciar el rito de los Danzantes Enmascarados, una ceremonia importante para la curación y para el bienestar de la comunidad”.

De igual forma en Sur América, entre las culturas del altiplano como Inca, Aymara, Tihuanaco y Moche, existieron mascararas de diversos usos. (Ver figura 5).



**Figura 5:** Detalle de mascara de la divinidad Lambayeque-Sidan (700-1100 d.c). Museo del Oro del Perú- Lima. En: <http://www.museoroperu.com.pe>. Consulta: Enero 28-2012. Hora:11:30 pm

Más al sur en Chile existió la cultura “Chinchorro”, pueblo de pescadores, cazadores y recolectores, asentados en los alrededores de la actual ciudad de Arica, quienes realizaban un proceso de momificación, dichas momias según muchos arqueólogos chilenos, son las más antiguas de América, las mismas son decoradas con mascararas de barro, ya sean negras o rojas. (Ver figura 6).



**Figura 6:** Mascaras de barro en Momias Chinchorros.

Foto: Álvaro Bermejo G. Museo de Tarapacá Chile, Agosto 2009.

Una vez se realiza el mal llamado “descubrimiento” y por ende con la llegada de otros pueblos a “el nuevo mundo” se verifica la fusión de las tres etnias: aborigen, africana y europea, entonces las máscaras toman una expresividad diferente a la que poseían anteriormente. En ese sentido las técnicas y motivos alusivos se fueron ensanchando, un ejemplo de ello es la actual Bolivia, en donde los Diablos en medio del carnaval de Oruro y otras ciudades del altiplano, son personajes contrales de esas celebraciones. (Ver figura 7).



**Figura 7:** Mascara del Diablo: Carnaval de Oruro, Bolivia.

Foto: Luz Castillo Bacano (2010).

Desde otra perspectiva, de tipo ontológico, destacamos una frase de Nietzsche(1886: 40) , quien dice: “Todo lo profundo ama la máscara”.

Lo anterior complementado con alguna postura sociológica que considera que el ser humano se enmascara, ya que al realizar ese acto, llena de sentido, aunque sea por unos pocos momentos, el mundo que lo ve enmascararse. Ataviado con ese artefacto ya sea de expresiones terribles, funestas, patéticas, festivas, solemnes o impúdicas, quien la porta enfrenta el mundo con su rostro encubierto. Ora canta, luego baila, después llora y se ríe. Como decía una canción de la inmortal Celia Cruz. “la vida es un Carnaval”. En la cual , el ser humano se desdobra deliberadamente y se libera de sí mismo, se pierde en el delirio del festejo, en el éxtasis de estar fuera de sí y ser-uno-con-los-otros, también enmascarados. o ser una incógnita para los no enmascarados.

Pero valdría la pena preguntarse: ¿Al terminar la fiesta, al guardarse en la intimidad de sí mismo y reposar en la tranquilidad de su soledad, si se mira al espejo y se despoja del rostro que lo hizo ser alguien diferente durante el festejo, del rostro que le dio una personalidad distinta, qué puede encontrar?

Una mirada a la máscara desde la literatura, nos permite citar inicialmente a dos grandes poetas: al chileno, Pablo Neruda, quien escribió: “Con la mirada perdida y no obstante existente. . . siendo y no siendo “ , y al mexicano, Octavio Paz, quien inspirado en la máscara poéticamente escribió: “Es la mirada que no mira y mira”.

Así mismo al realizar una exégesis de la obra de Rabelais el gran autor e investigador BAJTIN (1974) destaca al carnaval como el gran espacio o núcleo festivo de la cultura medieval, y lo sitúa en las fronteras entre el arte y la vida. Considera que es la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego y asegura que el carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores.

Sobre la cultura popular en la edad media y el renacimiento, este autor expresa que la metáfora de la máscara como una figura propia del carnaval, es un elemento vivo, en esas estructuras sociales; también posee un factor de ambivalencia: oculta y revela a la vez. La máscara es el objeto que permite ocultar o disimular a quien la lleva puesta. La persona que está tras la máscara es prácticamente una persona anónima, a pesar de poder ser reconocida por el tipo de máscara que utiliza. Por otro lado, es por la selección del tipo de máscara por lo que el enmascarado se revela. La máscara puede ser empleada como metáfora de la relatividad del ser, que afecta al concepto de identidad y de equivalencia entre mente y cuerpo, entre el mundo personal subjetivo y el mundo exterior inasequible.

La máscara juega constantemente con esta contradicción: El mismo Bajtin (1974: 13) señala : “está relacionada con la metamorfosis, la transformación o la ruptura con los límites impuestos por la naturaleza”.

En cuanto a diversas obras clásicas de la literatura que han escogido la máscara como elemento central destacamos: “La Máscara de la Muerte Roja de Edgar Alan Poe” (1842) y “la Máscara de Hierro”, referenciada inicialmente por Voltaire y posteriormente por Alejandro Dumas, que llega al cine, con la impronta del éxito de Hollywood.

En el lenguaje artístico del teatro: .citaremos una alusión tomada de : “ teatro máscara sagrada; mito, mascara precolombina” [www.visionchamanica.com/Arte/VientoTeatro.htm](http://www.visionchamanica.com/Arte/VientoTeatro.htm) (2) : La función poética teatral de la máscara ceremonial es desenmascarar las debilidades fundamentales, provocar una putrefacción interior donde se debe y se confronte la propia naturaleza. La velocidad con que el tirano que llevamos dentro es alimentado por el mundo exterior, y el diario vivir es una tiranía, un hervidero de la irritación del yo, para abolir la conciencia y desorientar la memoria, perder el centro o la fuerza centrífuga de la vida. Mientras que la máscara no consiga encontrar su dimensión espacial y visceral, se mantendrá como un órgano estéril en el arte.

Antes de concluir este aparte, diremos que nivel de espectáculo y deportes, cabe destacar que los luchadores mexicanos, desde la década de los 70's ,impusieron todo un estilo al usar este artefacto como estandarte identitario dentro del ring. Es así como el primero que la usó, finalizando la década del 60, fue “Murciélagos Velázquez”, seguido “El Solitario”, posteriormente “Blue Demon”, “Tiniebla”, “HuracánRamírez”, “Místico” o “El Santo”, este último con sus éxitos en el ring y el cine convirtió la máscara en leyenda. (Ver figura 8).

No sólo “El santo” a quien apodaban “el enmascarado de plata”, si no muchos de esos personajes de la lucha, se convirtieron en íconos y símbolos de un pueblo latinoamericano, aspirante a grandes cambios sociales que los medios de comunicación como el cine se encargaron de masificar y mitificar.



**Figura 8:** El Santo, Milmascaras y el Dr. Wagner.  
Tomado de mexicobicentenario.com.mx.  
Consulta: Octubre 6-2011, hora: 6:10 pm.

Finalmente, no podríamos dejar de mencionar la importancia que las múltiples máscaras que tiene el Carnaval de Barranquilla- Colombia, hoy declarado por la Unesco como Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad, han contribuido a conservar viva una serie de tradiciones centenarias. Se destacan las máscaras de origen africano, de animales, también las que tienen fuerte influencia europea, todas ellas enmarcan y engalanan esa fiesta, que se proyecta año a año hacia diversos escenarios internacionales. (Ver figura No 9).



**Figura 9:** marimondas del Carnaval de Barranquilla.  
Tomado de marimondas.com. Consulta: Octubre 8-2011, hora:10:00 am.

Al respecto el artesano y docente PERTUZ (2006: 581) asegura que: “La costumbre de usar máscara de madera y disfraces zoomorfos en el carnaval, tiene su origen mítico representado en la naturaleza animal con sus características, como la bravura del toro, la valentía del tigre, la eficiencia de los pájaros y la fuerza del elefante o del rinoceronte. Estos símbolos son los que se han puesto en juego y han permanecido en la actividad síquica del hombre, a través del tiempo convirtiéndose en una tradición escultórica proveniente de la unión de los aportes de las diferentes etnias africanas, indígenas y españolas en sus distintas manifestaciones culturales”.

### **El Contexto cultural de la Sierra Nevada de Santa Marta: dos perspectivas**

La Sierra Nevada de Santa Marta es un macizo montañoso que se yergue a orillas del mar Caribe que tiene además todos los pisos térmicos, fauna y flora, con una connotación cultural a nivel de los grupos étnicos, que la pueblan. Política y administrativamente allí hay tres entidades territoriales del orden departamental - La Guajira, Cesar y Magdalena. Estuvo poblada en tiempos pre hispánicos por los Tayronas, que dejaron grandes vestigios arqueológicos de su pasado prospero tanto en la orfebrería, alfarería y construcciones. En la figura 10, se aprecia un ejemplo de la técnica de “tumbaga” (aleación de cobre y oro), aplicada al oro, por ese pueblo desaparecido.

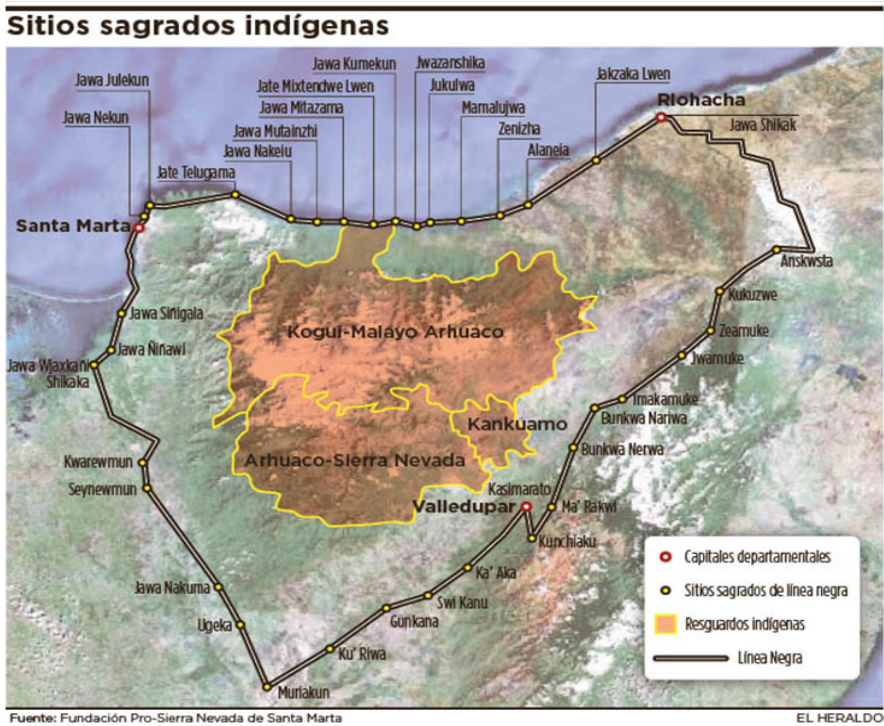


**Figura 10:** Mascara de oro: Cultura Tayrona, Museo del Oro: Santa Marta.  
En: [www.banrepcultural.org](http://www.banrepcultural.org). Consulta: Diciembre 28 -2011, hora:1:00 p.m.



También es importante aclarar que si bien desde los tiempos de la conquista, colonia y república, esa región serrana ha sido visitada por diversidad de investigadores como entomólogos, etnólogos, geógrafos, naturalistas, etc, privilegiamos acá a dos grandes investigadores que pasaron por esa región y que dejaron huellas de acuerdo a sus planteamientos y publicaciones, nos referimos a Konrad Teodor Preuss y a Gerardo Reichel-Dolmatoff.

A continuación, en la figura N11, se ubican además de los cuatro resguardos indígenas, los puntos más importantes de la “línea negra”, que son sitios, que bordeando ese macizo montañoso, son de gran importancia para la realización de “pagamentos” a la madre naturaleza, por parte de los chamanes (o Mámos).



**Figura 11:** Delimitación de resguardos indígenas de la Sierra Nevada y ubicación de la llamada Línea Negra. Tomado de “el Heraldo” [www.elheraldo.co](http://www.elheraldo.co). Edición Virtual septiembre 28-2006. Consultado el 10 de Enero de 2012. Hora: 11:00 pm.



En cuanto a los estudios de Preuss, (3)- quien en tiempos de la primera guerra mundial (1914-1918), convivió con los kogis, el mismo considera que en la cultura de los kágaba (o kogis) las máscaras juegan un papel muy importante. Una máscara permite a su portador entrar en otro mundo. En la leyenda kágaba sobre el artesano de máscaras Duginai se explica cómo una máscara permite a los humanos lograr este cambio de perspectiva.

A través de la máscara, el danzante kágaba puede ver por unos instantes el mundo que existe más allá del mundo visible. Es el mundo de los espíritus, de los ancestros, del sol, de las tormentas, del agua y de los animales. Allí, los espíritus, los animales y los fenómenos naturales se comportan como seres sociales, igual que las personas humanas.



**Figura 12:** Danzante con la máscara Mama Surli Uakai.

Fotografía de Konrad Theodor Preuss, 1915.

©Världskulturmuseet Göteborg

En los rituales que se realizan a lo largo de un ciclo anual es el deber de los danzantes, portadores de las máscaras, establecer el contacto con los seres y los poderes sobrenaturales para 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. Puesto que se interactúa con un “mundo al revés”, las prácticas también son contrarias a las prácticas habituales. En vez de ofrecer, por ejemplo, alimentos en grandes sacos, se ofrendan piedras pulverizadas en pequeños paquetitos.

Según la cosmovisión de los kágaba, cuando alguien se pone una máscara de una época mítica, la máscara lo conduce exactamente a esa época mítica y a ese mundo mítico. A través de los ojos de la máscara, el portador puede ver a los habitantes del mundo mítico del mismo modo en que se ven ellos mismos, es decir, como personas. Los habitantes de este mundo mítico, por su parte, ven al portador de la máscara como a un semejante, ya que a través de la máscara se ha “emparentado” con ellos. Gracias a este cambio de perspectiva, el portador de la máscara puede comportarse como un ser mítico y actuar en nombre de los demás kágaba en el mundo de los espíritus de la naturaleza y de los muertos. Otra vía de los kágaba para ponerse en contacto con el “otro mundo” es la adivinación mediante cuentas de piedra arqueológicas.



**Figura 13:** Danzante con la máscara Hisei. Fotografía de Konrad Theodor Preuss, 1915. ©Världskulturmuseet Göteborg

Al alemán Konrad Theodor Preuss, se le considera el primer etnógrafo de los kágaba, y no entendía por qué un grupo indígena actual utilizaba objetos arqueológicos en sus rituales. Por eso calificó el fenómeno de “absurdo”. Para una mejor comprensión de este fenómeno fue necesario un cambio en la perspectiva científica. Recién cuando fue posible realizar una espectrometría de masas (AMS) se pudo establecer con seguridad la antigüedad de las dos máscaras compradas por Preuss. Las dataciones dieron como resultado las siguientes fechas calibradas: 1440 y 1470 d.C. Los análisis demostraron, por lo tanto, que las máscaras de los sacerdotes kágaba eran objetos prehispánicos. Es decir, los kágaba habían empleado tanto cuentas como máscaras arqueológicas. Algunos científicos ya habían formulado esta hipótesis, pero no se había corroborado.

Por su parte ,Reichel- Dolmatoff (1951: 134) respecto a las máscaras entre los kogis discurre que “ Aunque tradicionalmente debería existir para cada Madre, Padre o Dueño un baile y una máscara correspondiente, éstas 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 Sáka Mankulú, luego la de Surlí que es el “Hijo de la Madre”, la del Sol o del Este” Heisei, representa la Muerte, Mánkulu, se relaciona con el sapo o el dueño de la enfermedad y Surlí con el Sol.

El mismo autor, explica que existen otras máscaras dedicadas a ciertas personificaciones, tales como Ná maku, Namsiku o Namsáui, o a elementos como el agua o el viento. Sobre el papel que cumple el portador de la máscara, Reichel Dolmatoff, define la misma con una aparente neutralidad, que difiere de otros cultos, ya que considera que “El individuo que baila con la máscara, sin embargo no está “poseído”, por ser el que representa: el simplemente se identifica con el ser porque “está de acuerdo” con él. Ninguna visión o inspiración opera en este caso.

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.

También en su obra Orfebrería y chamanismo Reichel (1988: 19) describe así, una ceremonia que tiene lugar en la comunidad indígena Kogi de la Sierra Nevada de Santa Marta:

“En una ceremonia muy solemne en la cual el sacerdote mayor y su mujer personifican Sol y Luna, los dos se reúnen en un templo iluminado solo por cuatro fogones y, pronunciando fórmulas sagradas, proceden a vestirse el uno al otro, con todo el espléndido atavío que conlleva este ritual. Mientras que la mujer le pone al sacerdote su máscara de jaguar tallada en madera, éste coloca sobre la cabeza de ella una máscara de puma, también de madera. El proceso de adornarse mutuamente dura varias horas y se efectúa en presencia de cuatro sacerdotes menores quienes personifican los señores de los puntos Cardinales. Finalmente se extinguen los fogones y todos permanecen en silencio, en la oscuridad. Es entonces cuando los dos personajes que representan Sol y Luna, y los Cuatro Señores de los puntos cardinales consumen simultáneamente un alucinógeno y entonces, según cuentan, se ilumina el interior del templo de una gran luz, no la de los fogones sino la iluminación individual interna causada por el alucinógeno.

“ Es entonces cuando comienza a brillar el oro, ” dicen los indígenas; “ se ven brillar los colmillos de oro de las máscaras; brazaletes, los pendientes”. Después de un rato desaparece la visión y en la oscuridad y el silencio, sigue luego un baile solemne acompañado por un canturreo casi inaudible, que se continúa hasta el amanecer. Los personajes del Sol y Luna se quitan mutuamente sus adornos y el sacerdote mayor enciende nuevamente los cuatro fogones con un berbiquí ritual.”

Según las creencias y mitología Kogi , el jaguar y el puma son los interlocutores más cercanos al mundo de los dioses o padres del mundo. En este vínculo se manifiesta una legendaria solidaridad mística entre el chamán o sacerdote, el animal mítico y los dioses. El camino que conduce a los dioses es vislumbrado a través de la máscara, y la máscara sagrada con su poder de alojar el espíritu del animal se convierte en una potencia física y metafísica en el cuerpo del portador o chamán. Mediante la elaboración mágica de un elemento cultural se accede al reino de los dioses: la máscara que ronda en un tiempo ritual resulta ser ese puente que hace visible las divinidades. El animal mítico consigue ser la encarnación de un ancestro mayor que guía al hombre al encuentro con los dioses cósmicos: el Sol y Luna.

### **El Corpus Christi, Una mirada desde adentro**

Muy a pesar de los postulados de MARZAL (2003: 239) , quien al referirse a las celebraciones latinoamericanas plantea que: “ La fiesta fue un catalizador de los intereses eclesiásticos, que trataban de evangelizar, de los funcionarios coloniales que querían fundar nuevos pueblos (república de indios)” , consideramos que más allá de la presencia de esos intereses ocultos, las celebraciones hoy existen y son un marco importante como espacio de conocimiento de la idiosincrasia del pueblo a estudiar. En ese sentido, emprenderemos ahora una descripción genérica en lo que hemos denominado los tres momentos en la celebración del Corpus Christi en Atánquez.

En primera instancia, señalamos que el Corpus Christi se celebra en diversidad de países, siendo una celebración católica, toma diversos matices de acuerdo a la rama ya sea de la iglesia griega, copta, armenia, ó católica-romana, etc. En nuestros países también se celebra con mucho fervor, destacándose Panamá, Bolivia, Colombia, Venezuela y México; en este último, esta tradición data del año 1526, también la de Perú –Cuzco- del año 1572, son ejemplos muy conocidos en Latinoamérica (Huayhuaca, 1988).

Su origen se remonta al 1246, en Lieja, Bélgica, cuando santa Juliana de Mont Cornillon propicia dicha celebración; al parecer su origen además tiene una fuerte relación con los autos sacramentales. Aunque algunos investigadores conciben que este tipo de celebraciones, como muchas otras del calendario litúrgico, se incorporaron en paralelo a otras que ya existían previamente y que en los primeros siglos del cristianismo se denominaron “paganas”.

Ninguno de los decretos habla de la procesión del Santísimo como un aspecto de la celebración. Sin embargo estas procesiones fueron dotadas de indulgencias por los Papas Martín V y Eugenio IV y se hicieron bastante comunes a partir del siglo XIV.

El Corpus coincide con el solsticio de verano y se dice que en tiempos de la colonia era usado como vehículo evangelizador entre indígenas, negros o mestizos. En Colombia data de 1564 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 la que el Corpus Christi toma diversos matices, muy propios a la idiosincrasia de sus habitantes; destacándose en la Costa Caribe Colombiana municipios como Guamal, Ciénaga, Santa Marta (Departamento del Magdalena) y Valledupar (Departamento del Cesar); es en esa ciudad fundada en 1550, famosa por el festival vallenato, en donde queda ubicado el corregimiento de Atánquez, población de unos 6.000 habitantes situada en la falda oriental de la Sierra Nevada de Santa Marta: allí la celebración del Corpus adopta matices interculturales propios, en donde los tejidos interraciales junto a fuertes elementos tradicionales son el común denominador.

Se destaca en esa celebración, que siempre se realiza un día jueves, además de la procesión católica, la presencia de tres danzas tradicionales: la Kukambas (presencia indígena), los Diablos (elemento europeo) y los Negritos (presencia africana), cada una de ellas tiene un universo representativo en donde conviven la música, el baile, la parafernalia y sobre todo un fuerte acervo tradicional que a través de la tradición oral se ha preservado desde tiempos lejanos.

Básicamente, la celebración se centra en tres momentos: antes, durante y después de la procesión, en el antes los diversos miembros de las danzas se reúnen en un sitio designado al que llaman “el coco”; en esa semana previa, religiosamente hay encuentros diarios a las seis de la tarde-noche, en los cuales hay rezos, plegarias, las cuales por lo general se musitan en voz baja. Así mismo reviste especial interés la madrugada previa al día del Corpus: en el atrio de la iglesia se congregan

los capitanes de las tres danzas y algunos bailarines de las mismas para cumplir con una cita, con sus predecesores espirituales: el mama Tutaka que tal como lo menciono en líneas anteriores, cuenta la tradición que sus restos reposan en ese lugar.

En el segundo momento, mientras se realiza la misa en la iglesia, los danzarines con sus capitanes en orden riguroso esperan que se dé inicio a la procesión al santísimo, como ellos mismos lo denominan, todos permanecen en las afueras de ese centro religioso, así: las Kukambas se colocan cerca de la puerta y por ende más cerca del rito católico, luego aparecen los Diablos y por último los Negros.

Al darse la orden, se inicia la procesión, mientras los asistentes no bailarines portan velas y responden a los cánticos del Cura, ya sea por devoción o porque deben “pagar una manda”, así cada danza inicia su baile: las Kukambas se visten con palmas, cada bailarín la noche anterior habrá confeccionado su vestuario, en la cabeza un penacho o sombrero de plumas, moviéndose de un lado a otro, ora agachándose, ora contorsionándose, cada uno de ellos portando una maraca en su mano derecha, todo con el acompañamiento de una tambora (percusión bimembranófono) que es interpretada por alguien que no porta la vestimenta de palma. En ningún caso se canta melodía alguna.

Reitero que cada danza ocupa su lugar determinado. Siguen los Diablos, cuya descripción realizamos líneas más adelante. Vienen después los Negros o negritos, que tienen la característica de llevar tanto hombres (4) como mujeres, diferentes en este sentido a las danzas anteriores en donde sólo hay presencia masculina: incluso, en los negritos hay hombres con faldas. Todos 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, ya sean estos externos como internos. Acompaña 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 bailarines (llamados por ellos mismos Negros) responden a ese coro, o sea que en cada extremo de la procesión está: el rito católico propiamente dicho (con salmos, cantos, responsorios) y al otro los negros quienes como ya lo anoté anteriormente cantan, y debo decir con una estruendosa participación.

Durante el recorrido, hay unas estaciones en donde previamente en cada casa donde hay una de ellas, se erige una especie de altar, con imágenes, flores y niños(as) y/o jóvenes que representan alguna escena bíblica, he contado catorce de esas estaciones en donde toda la procesión hace un alto.

Mientras el cura con sus asistentes esparce incienso y lee un aparte de los evangelios, que incluyen cánticos o alabanzas en las que participan activamente señoras que acompañan la procesión, en otro lado, los danzarines se hincan de rodillas y guardan un respetuoso silencio, así cuando el cura da la orden se reinicia la procesión hasta otra estación, hasta completar el recorrido, que iniciándose a las 9:30 a.m. termina hacia las 11:30 a.m., continuando el rito católico en la iglesia, mientras que las danzas proceden a pasar al tercer momento.

Ese tercer momento, acabada la procesión, cada danza se dirige a los diversos barrios de la población y entran a las casas de “influyentes”\*; allí bailan y luego son regiamente atendidos, se les brinda ron y comida (sanchocho o pasteles por lo general), es en este momento en donde las Kukambas que habían guardado un silencio casi hermético durante la procesión cantan, verseando cada miembro ya sea improvisándole alguna composición a algún miembro de la familia visitada, o a un visitante.

A los Diablos se les 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. También visitan una diversidad de casas en donde se detienen hasta unos 30 minutos para bailar en la sala, al final reciben la atención en comida y luego retoman la ruta hacia otra casa.

Los Negros 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 que a mi modo de ver las cosas está directamente relacionado con la casa que se visita.

Son las 9:00 p.m. o las 11:00 p.m y todavía hay danzantes bailando, incluso algunos pequeños grupos amanecen hasta el otro día. 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.

Asimismo es importante destacar que ocho días después se realiza la “octava” en donde básicamente se repite la procesión pero con un recorrido mucho más corto que el de la semana anterior. El acompañamiento musical para cada una de las danzas es el mismo que tiene durante la procesión. Ese día todo Atánquez literalmente se paraliza, llegando incluso feligreses o devotos de otras regiones de Colombia o de partes altas de la Sierra Nevada de Santa Marta entre los que he visto: Arhuacos, Kogis y Arzarios.



Al finalizar la jornada, ya con la iglesia cerrada, se realiza el denominado “juego”, en la Plaza central, en donde se plantea una especie de pelea entre los miembros de cada danza, a lo que acuden gran cantidad de espectadores quienes terminan junto a los “contendientes” en una estruendosa celebración, de este aspecto esperamos dar cuenta en posterior artículo.

## El Diablo Atanquero en el Corpus Christi

Nota: No puedo dejar de recordar, al momento de escribir estas líneas, a mi buen amigo Abel Alvarado, extinto chamán y capitán de los Diablos de Atánquez, muerto por balas disparadas por la intolerancia y la incomprensión de una violencia que se disfraza de múltiples caras y cual Hidra de Lerna, se multiplica más, al intentar acabarla... Abel, amigo, este aparte va por ti, donde quiera que estés...

Analizaremos ahora los principales componentes de esa expresión artística:

**5.1- Parafernalia:** La máscara es usada puesta sobre su cara o bien sea encima de la cabeza. En algunos casos hay danzantes que usan dos máscaras, pero este elemento se profundiza en líneas posteriores. Fundamentalmente el vestuario de los danzantes consiste en un disfraz de dos piezas, camisa y pantalón, ambos de color rojo intenso; la camisa tiene mangas largas y las usan generalmente reman-gadas a la altura del antebrazo y tiene ribetes amarillos a manera de colgantes; el pantalón es un poco corto ya que llega a la altura de la rodilla, o un tanto más abajo, a la mitad de la pantorrilla; por lo que se usan medias largas, también de color rojo, estas últimas son iguales a las usadas por los futbolistas.

Los zapatos son usualmente negros y en su parte trasera llevan uno de los distintivos que caracterizan a este personaje bailador: nos referimos a las espuelas, que hacen del baile una actividad de cuidado, ya que esas están muy afiladas.

Usan pañoletas rojas muy ceñidas en su cabeza, y la máscara- que describimos más adelante- De la misma manera usan en su espalda un cuero con lana, la cual según sus informes debe ser de ovejo. Encima de la lana, van amarradas imágenes de santos, muchos espejos y flores; hecho que coincide con la piel de ovejo utilizada por los miembros de las cofradías en Camuñas-España (García 2002).

En su cintura, exhiben muchos pañuelos blancos, amarrados en una especie de correa o cinto, estos pañuelos comparten lugar con múltiples cintas de colores, cascabeles, que llevan amarrados unos dos dedos por encima de las rodillas, estos

elementos sonoros ayudan a marcar el compás rítmico, cuando ellos bailan. Los cascabeles no son el único artefacto que produce sonido, también usan unas castañuelas, que son unos instrumentos musicales categorizados como “de entrechoque”(5) las llevan una en cada mano, y dependiendo del momento y si reciben la orden del capitán, las usan en forma homogénea- aquí hay mucha similitud con los cascabeles pendientes del ropaje, usados entre los “perreros” y los “capataces “de Ocumare de la Costa-Estado Aragua-Venezuela, en donde también pudimos observar el desarrollo de esta celebración. (Ver Figura No.14).



**Figura No 14:** Tres diablos rendidos a la puerta de la Iglesia.  
Ocumare de la Costa-Venezuela. Junio 2012. Foto: Álvaro Bermejo G.

**5.2-Baile:** Durante la procesión, los Diablos mantienen una formación en hileras y filas, sus movimientos se realizan en bloque, moviéndose al compás de los dos instrumentos musicales que les acompañan. Al igual que las otras dos danzas (kukambas y Negros) los diablos bailan avanzando de espaldas, al caminar saltan y entrecruzan sus piernas, mientras con los cascabeles que lleva en éstas, y las castañuelas, se entrechocan y marcan los acentos del compás rítmico. Se destacan los niños que entremezclados con los mayores bailan durante todo el recorrido, ya sea en el día del Corpus o en la octava, en esta última el recorrido es menor.

El puesto que ocupan los Diablos es entre las Kukambas y los Negros, como si aquellos quisieran entre sus bailes y pregones conjurar cualquier artimaña que este ser no tan maligno, en esta celebración, intente contra el santísimo.

Ya fuera de la procesión, en el tercer momento aludido en líneas anteriores, los danzantes se dedican a visitar diversos barrios de Atánquez, por lo que son atendidos por los dueños de las casas, quienes previamente han preparado platos típicos, para la ocasión. es en este momento donde se puede apreciar mejor sus diversas coreografías, de igual manera que el manejo de la planimetría, ya que se entrecruzan, hacen círculos, descansan para después del llamado inicial del tambor, empezar de nuevo el baile, en le que también se van relevando los danzantes para estar en la línea principal (adelante). Como característica particular, emiten con su voz una especie de “pujido” un tanto gutural, como también una corta carcajada, casi estridente, que matiza el colorido de su vestuario y el movimiento kinestésico de esos excelsos bailarines.

**5.3 -Música:** Hay dos instrumentos musicales esenciales que acompañan a los Diablos: el carrizo y la Caja; el primero es una flauta tubular con boquilla hecha de cera de abejas, de la cual 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.

Según estudios etnomusicológicos, el carrizo guarda estrecha relación con la “gaita”, instrumento aerófono, muy utilizado en las sabanas de los Departamentos de Bolívar y Sucre, al igual que en la llamada subregión de los Montes de María.

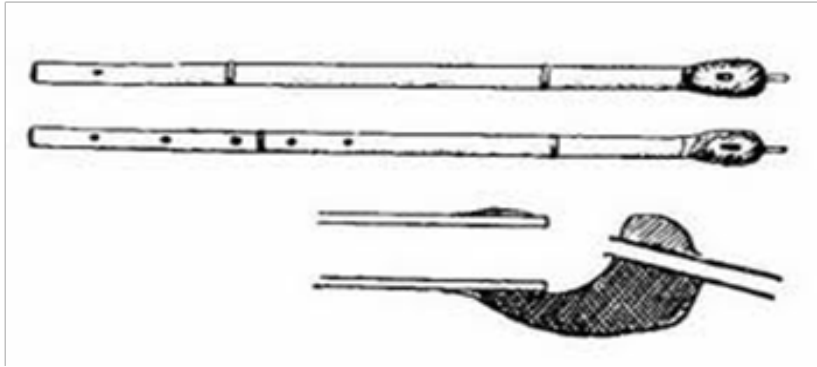
Mientras que la caja es un instrumento de percusión bimenbranófono, que se percute con dos varitas, el tamaño de la caja es pequeño comparado con las tambores utilizadas en muchas subregiones del Caribe Colombiano, pero presenta los mismos amarres y disposición de los cueros.

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.

Antes de comenzar la faena, sea en la procesión como fuera de ella, el ejecutante de la caja, realiza un toque de llamado, que primordialmente tiene 4 corcheas, así:



Los carrizoz macho y hembra se utilizan primordialmente en el chicote que es un género musical de carácter más ritualístico en esas tierras serranas, además de los atanqueros que utilizan los diversos grupos étnicos: kogis, wiwas y arhuacos. En la siguiente figura un dibujo de este instrumento musical:



**Figura 15:** Carrizos macho y hembra.

Es bueno acotar que la interválica (distancia entre los sonidos) de estas flautas no siempre es la misma, ya que por ser realizadas artesanalmente, no se estandarizan sus patrones de fabricación como sí ocurre con los instrumentos musicales, ya construidos en fábricas especializadas con toda la tecnología disponible. Para el caso de los carrizos, su escritura al pentagrama se hace un poco difícil debido precisamente a que no poseen intervalos precisos entre sus tonos, así las cosas su transcripción al pentagrama se hace difícil, pero no imposible, conviene mencionar que el acercamiento a estas comunidades en lo musical a veces está permeado por la preparación académica que lleva el investigador, la que, en muchas veces, choca con la realidad sonora diferente de esas comunidades, por ello BEALS y HOIJER (1971:607) consideran que: “Paralelamente, en cierto modo, la música de los pueblos iletrados parece a la mayoría de los educados en las tradiciones europeas, un revoltijo de sonidos, informe y falto de significación. Al analizarla se comprueba que no es este el caso”.

En mi caso particular desde el año 1994 he visitado esta región, para investigar inicialmente la etnomúsica, estudios que me permitieron consolidar mi tesis de pregrado, la cual lleva por título: “Aproximación a la Etnomúsica de la Sierra Nevada de Santa Marta”; muy a pesar de ello todavía sé que tengo un largo trecho por recorrer y mucho que aprender de esa tierra mágica y llena de saberes ancestrales, muchos de los cuales están envueltos en mantos míticos, o misterios poco o nada conocidos.

**5.4- La máscara, Proceso artístico de construcción:** Geertz (1994: 118), quien conceptúa la importancia de teorizar sobre los procesos artísticos y lo funcional-prospectivo de los mismos, afirma que: "...por eso construimos teorías acerca de la creatividad, la forma, la percepción, la función social; también por eso consideramos que el arte es un lenguaje, una estructura, un sistema, un acto, un símbolo, un modelo de sensaciones". Seguidamente estudiamos lo concerniente a la elaboración- no masiva, ya que ella nos estaría inclinando por una denominación de artesanías- de este distintivo cultural, que desde hace tiempo se ha convertido en una especie de ícono, alrededor del cual, giran diversos procesos creativos.

Se inicia este aparte afirmando que muy a pesar que este artefacto tiene una gran carga cultural, la utilizada por los Diablos en Atánquez no posee el lujo, ni lo "rimbombante" de otras máscaras construidas en otras latitudes, como es el caso de las utilizadas por los Diablos de Yare, en la hermana República de Venezuela. Las de Atánquez son de forma casi cuadrada, su base está hecha en madera, la cual ha sido previamente elaborada por el mismo danzante, al que se le dan las indicaciones por parte de los mayores, de cómo se debe realizar y los tipos de madera a utilizar, entre las que más se utilizan están la ceiba y el cedro, que son árboles propios de la topografía serrana.

Una vez realizado el "cuadro" que sirve de base, en el cual sobresalen los cuernos (cachos en lenguaje vernáculo), se procede a colocar el "angeo", que es una malla metálica o plástica, de las que sirven para encerrar gallinas y otra clase de aves de corral; la malla- que ocasionalmente es transparente o de algún color- se fija con clavos pequeños. Luego se procede a pintarle sobre esa misma malla, un rostro humano con ojos, nariz y boca bien definidos, pero con una característica primordial que tienen todas esas máscaras: poseen la lengua afuera !

En su parte posterior, se ha colocado una cuerda elástica a manera de cinta, que permite ajustar la máscara a la cara de quien la porte; aspecto que se respeta durante el recorrido litúrgico, ya que se observa a todos los diablos tanto nuevos como mayores, portar su máscara en toda la procesión, lo que no ocurre con las visitas que éstos hacen a los diversos barrios, en donde bailan con o sin ella.

Al concluir la celebración, la máscara por lo general se guarda, para luego reaparecer cual ave fénix, un año después y seguir su marcha danzante perenne, por la reafirmación de los valores identitarios Kankuamos, expresados en ese ornamento misterioso de origen lejano o cercano...no lo sabemos.

### A manera de Epílogo

Si la suerte, la salud y Kaku Serankua, divino Dios supremo serrano lo permiten, seguiremos asistiendo a muchos Corpus Christis, para tratar de continuar esta dinámica investigativa emprendida hace ya algunos años atrás, con la finalidad de desentrañar todavía muchas preguntas sin respuestas que rondan mis pensamientos: en todo caso considero que este texto es a todas luces preliminar pero que sin embargo orienta al lector y crea nuevas expectativas, las que permitirán concentrar esfuerzos hacia la obtención de mejor información sobre el papel de la tradición oral en ese entramado sociocultural. Pensando además en un posterior análisis - depuración y consolidación de la misma. Todo dirigido a que no se muera ninguna de esas expresiones culturales y que ese elemento simbólico, en la Celebración del Corpus Christi en Atánquez - Colombia, perdure por muchos siglos más!



**Figura 16:** En plena procesión del Corpus, Atánquez. Cesar. Junio 2009.

### Notas

- (1) Consulta efectuada el 06 de octubre-2011, hora: 5:30 pm.
- (2) Consulta efectuada el 06 de octubre-2011, hora: 6:00 pm.
- (3) guía en: [http://portal.iai.spk-berlin.de/miradas\\_alemanas/](http://portal.iai.spk-berlin.de/miradas_alemanas/) Preuss. 107 +M52087573ab0.0.html9 Consulta: 10 de Enero 2012. Hora: 11:10. pm.
- (4). “En Camuñas-España en la celebración del Corpus Christi, también ocurre este fenómeno, pero sólo lo portan los personajes y en el Chimbánguele venezolano, los vasallos también llevan una falda” –Nelly García Gavidia ( 2011), así como lo llevan los Negritos de la Virgen de la Candelaria en Mérida, Venezuela (Clarac, 1982 y 2003).
- (5) Sistema de clasificación de instrumentos musicales Sachs-Hornbostel ( 1954-1961).

Recibido en agosto 2012, aprobado para la publicación en octubre 2012.

### Bibliografía

- BAGTIN Mijail. 1995. El contexto de François Rabelais. Madrid, Alianza, 1987, 4ª ed.
- BEALS Ralph- HOUJIER Harry. 1978. Introducción a la Antropología. Aguilar Ediciones . Madrid.
- DUVIGNAUD Jean. 1979. El sacrificio Inútil. Fondo de Cultura Económica. México D.F.
- GARAY Diaz, Narciso E. 1999. Tradiciones y Cantares de Panamá. Biblioteca nacional de Panamá. Panamá.
- GARCIA GAVIDIA, Nelly. 2010. La Importancia de lo simbólico en la conformación de los procesos sociales. Material en Power Point.



GEERTZ Clifford. 1994. Conocimiento local: ensayos sobre la interpretación de las culturas. Paidós Ibérica. Madrid.

LEVI-STRAUSS, Claude, 2005. La Vía de las Máscaras. Siglo veintiuno Editores. México.

MARZAL, Manuel. Artículo Sincretismo y Mundo Andino: un puente con el otro. En revista De Palabra y Obra en el Nuevo Mundo. Material fotocopiado.

NIETZSCHE, Friedrich-2001- Más allá del bien y del mal, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza.

PERTUZ Manuel. 2006. Historias de las Máscaras en el Carnaval de Barranquilla. VII Encuentro para la Promoción y Difusión del Patrimonio Inmaterial de países Iberoamericanos -Venezuela.( memorias) . Bogotá.

PREUSS, Konrad Theodor. 1993. Visita a los indígenas kágabas de la Sierra Nevada de Santa Marta. Recopilación de textos y estudio lingüístico. Instituto Colombiano de Antropología. Bogotá.

REICHEL DOLMATOFF Gerardo. 1995. Orfebrería y Chamanismo. Editorial Colina. Medellín.

-1985. Los Kogi: Una tribu indígena de la Sierra Nevada de Santa Marta (Bogotá: Iqueima, 1951; segunda edición Procultura.

ROSALDO, Renato. 1991. Cultura y Verdad, Propuesta de Análisis Social. Grijalbo Editores. México.

SCHELLE Linda- FREIDEL David. 1990. A Forest of Kings, The Untold Story of The Ancient Maya. Quill William Morrow. New York.

**Sitios web o paginas referenciadas:**

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/arqueologia/orfebre/icono.htm>  
[http://portal.iaispk-berlin.de/miradas\\_alemanas/Preuss.107+M52087573ab0.0.html](http://portal.iaispk-berlin.de/miradas_alemanas/Preuss.107+M52087573ab0.0.html)

**Entrevistas:**

Reales Rizo María del Pilar: Maestra de teatro-Septiembre 6-2010/ hora: 4:00 p.m. Realizada en el Teatro de la Facultad de Bellas Artes-Universidad del Atlántico, Barranquilla Colombia.