



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

“Bailar diablo” en Uré. Teatralidad, tradición e identidad étnica en una comunidad afrodescendiente.

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRA EN HUMANIDADES: **ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**

PRESENTA

AZUCENA RUIZ VÁSQUEZ

DIRECTOR DE TESIS

DR. MARCO ANTONIO URDAPILLETA MUÑOZ

CO-DIRECTOR DE TESIS

MTRO. EDUARDO ANTONIO RIVERO VILORIA

TUTOR INTERNO

MTRO. MIGUEL ÁNGEL ARTEAGA MEDINA



MAYO 2024

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
CAPÍTULO I. IDEAS Y CONCEPTOS GENERALES DE DANZA, BAILE E IDENTIDAD.....	6
I.1 Danzar como acto ritual.....	9
I.2 El ritual de la representación dancística.....	11
I.3 La danza ritual como expresión convivial y social.....	12
I.4 La identidad, conceptos principales.....	17
<i>La identidad sociocultural.....</i>	<i>18</i>
<i>La identidad comunitaria.....</i>	<i>22</i>
<i>La identidad étnica.....</i>	<i>24</i>
I.5 La africanía como categoría de identidad.....	26
I.6 La figura del Diablo: desde el tiempo del cristianismo primitivo al siglo de los descubrimientos....	29
<i>La percepción del mal y del Diablo en el cristianismo primitivo.....</i>	<i>30</i>
<i>El Diablo en la Edad Media.....</i>	<i>32</i>
<i>La visión del mal y del diablo del hombre renacentista y conquistador en América.....</i>	<i>34</i>
<i>Los negros y el Demonio en el siglo XVI.....</i>	<i>36</i>
<i>El catolicismo de los esclavos.....</i>	<i>39</i>
CAPÍTULO II. SAN JOSÉ DE URÉ, COLOMBIA. BREVE PERSPECTIVA HISTÓRICA.....	42
II.1 Palenque San José de Uré. Breve revisión histórica.....	42
<i>Aspectos generales de la esclavitud de los negros en América.....</i>	<i>43</i>
<i>La esclavitud en Colombia.....</i>	<i>45</i>
<i>Los palenques.....</i>	<i>48</i>
<i>El palenque de Uré.....</i>	<i>50</i>
<i>San José de Uré: su transición de Palenque a pueblo.....</i>	<i>51</i>
<i>Acerca de la independencia municipal de San José de Uré.....</i>	<i>52</i>
CAPÍTULO III. LA DANZA DEL DIABLO EN SAN JOSÉ DE URÉ.....	56
III. 1. El día de <i>Corpus Christi</i> y las danzas del Diablo.....	56
III.2 Contextualización: las danzas de diablo en Colombia y Venezuela.....	67
<i>Los diablos y cucambas y La danza de los negros y negritas del Palenque, Atanquéz.....</i>	<i>67</i>
<i>La danza de diablos y cucambas, Yuruparí.....</i>	<i>68</i>
<i>Los diablos danzantes de Turiamo.....</i>	<i>68</i>
<i>Los diablos danzantes de San Francisco de Yare, Venezuela.....</i>	<i>70</i>
<i>Diablos danzantes de Naiguatá.....</i>	<i>71</i>
III.3 La danza del diablo en San José de Uré.....	72
<i>La danza del diablo, un relato coreográfico.....</i>	<i>73</i>
<i>La fiesta de día de Corpus en San José de Uré: ir misa y ver al Diablo.....</i>	<i>76</i>
<i>La hora de la comida, compartir y organizar antes de bailar.....</i>	<i>76</i>
III.4 Los personajes: características y significados.....	77
a) <i>El diablo Rey.....</i>	<i>78</i>
b) <i>Los diablos danzantes.....</i>	<i>80</i>

c) <i>Los diablos menores</i>	80
d) <i>La Tapagüeva</i>	81
e) <i>La Cucamba</i>	84
f) <i>El vestuario de los personajes</i>	86
III.5 Corografía, música y letra	88
<i>Música y letra</i>	90
<i>Los instrumentos musicales</i>	94
III.6 La teatralidad en la representación la danza del diablo	97
<i>La teatralidad</i>	97
<i>La acción en el tiempo, la fiesta</i>	99
<i>El lugar de la representación de La danza del diablo, un escenario móvil</i>	101
<i>Máscara- personaje; el bailarín actor</i>	103
<i>El vestuario como elemento de la teatralidad</i>	104
<i>La música y elementos tonales de la representación</i>	107
CAPÍTULO IV. TRADICIONALIDAD E IDENTIDAD ÉTNICA EN LA DANZA DEL DIABLO ..	109
<i>La tradición</i>	109
IV.1 La organización de La danza del diablo: herencia de la tradición	114
<i>Entrar a bailar, cantar o tocar</i>	115
<i>La enseñanza: entrar a bailar como diablo</i>	117
<i>Aprender a versear para cantar con el diablo</i>	120
<i>Entrar a versearle al diablo</i>	122
<i>Tocar para el diablo</i>	123
<i>Dejar de danzar</i>	124
<i>Presencias e instituciones, transformadoras de la tradición</i>	125
IV.2 Identidad cultural, colectiva y étnica manifestada a través de la danza tradicional	129
<i>La identidad y su relación con la cultura</i>	130
<i>El diablo, cultura e identidad</i>	132
<i>Identidad comunitaria</i>	135
IV.3 La identidad étnica: una consciencia reivindicadora de la negritud en Uré	138
CONCLUSIONES	143
Bibliografía	144

INTRODUCCIÓN

La danza del diablo de San José de Uré se representa anualmente en ocasión de la fiesta de Corpus Christi en la comunidad de San José de Uré (5509 habitantes), cabecera del municipio homónimo del departamento de Córdoba, Colombia. “Bailar diablo”, como se refieren los habitantes de San José a la ejecución de dicha danza, tiene lugar durante cuatro días. Inicia con la invitación al diablo mayor o diablo Rey (líder de la cuadrilla de danzantes) en su domicilio (la “sacada”) a cargo de un grupo de uresanos. Luego él encabeza la procesión que durante los cuatro días (el segundo es el de Corpus Christi) irá invitando (“sacando”), casa por casa, al resto de la cuadrilla: diablos, Tapagüeva y Cucamba. En todo momento hay “verseros” (hombres y mujeres) y músicos que ejecutan la caja, el tambor “tundé” y la “violina” (armónica), y en su recorrido por las calles de Uré aumenta progresivamente el número de acompañantes o público. El patrón de “sacadas” concluye en el cuarto día con el episodio de “la riña”, un enfrentamiento a latigazos y cuerpo a cuerpo entre diablos, diablos contra la Cucamba y la Tapagüeva, así como entre diablos con algunas personas del público. Esta danza es de carácter tradicional: se transmite de generación a generación y responde a un motivo ritual dado que se escenifica en el marco de una festividad religiosa.¹ Sin embargo, la danza no es aceptada actualmente como parte de la celebración religiosa del Corpus Christi por la jerarquía eclesiástica (el párroco actual), que ve en ella solo la presencia irreverente de la figura del demonio en un día sacro. Es por tanto una conmemoración situada como marginal, o marginada. Pese a esta descalificación los uresanos consideran que La danza del diablo les brinda un sentido de identidad; la asumen como algo propio y original, aunque hay procesiones semejantes en otras comunidades colombianas y venezolanas. Incluso, de manera tangencial, dado la predominancia de fenotipo afro en la comunidad, los participantes de la danza llegan a considerar su danza como una expresión de africanía, siguiendo las ideas y términos provenientes del exterior que permean la comunidad con el propósito de valorar y reivindicar lo afrocolombiano. Pese a su relevancia para la comunidad La danza del diablo de Uré no ha sido objeto de atención; solo hay meras referencias aisladas o videos cargados en YouTube que registran algunos de sus momentos. El único trabajo

¹ Helena Wulff, “Anthropology of dance” en International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences, 2015, Stockholm, Stockholm University, p. 666, disponible en https://www.academia.edu/25502397/Dance_Anthropology_of

amplio es un registro fotográfico de carácter artístico elaborado por Ángela Carabali.² Aunque puede ser un antecedente los estudios de Nina de Freidemann,³ quien ha realizado extensas investigaciones en torno a las danzas que tiene como personaje principal al diablo, como lo muestra, junto con su equipo de trabajo, en *Fiestas*.⁴ La comunidad sí ha sido más estudiada. Ha llamado la atención su peculiar conformación histórica como comunidad afrocolombiana. Así, se han revisado desde sus posibles antecedentes palenqueros hasta la transición de corregimiento de Montelíbano a municipio independiente, y las implicaciones que estos cambios han tenido para la población.⁵ En esta dirección también ha sido abordada en investigaciones cuyo tema central son los palenques en los territorios de la otrora Nueva Granada (Ecuador, Colombia y Venezuela).⁶ Aparecen también referencias a San José de Uré por su constitución afro considerada como categoría identitaria. Luz Adriana Maya Restrepo en *África: legados espirituales en la Nueva Granada, siglo XVII*⁷ resalta la importancia y prevalencia de la cultura y la religión afro en Colombia, y la hibridación cultural y religiosa; y en el estudio colectivo *Geografía Humana de Colombia*, los afrocolombianos resalta la perspectiva afrogenética de los complejos culturales de origen africano. En esta misma orientación, en *Un tratado sobre la esclavitud*⁸, Enriqueta Vila Vilar resalta la importancia de la presencia africana en el Nuevo Mundo. Y Anthony Mcfarlane, en *Cimarrones y Palenques en Colombia del siglo XVIII*, explica las maneras y métodos de la trata negrera, los datos duros y la diáspora negra por el continente, además de un detallado estudio acerca de los palenques negros desde su conformación y organización interna. Ildefonso Gutiérrez Azopardo en “El comercio y mercado de negros esclavos en Cartagena de Indias”⁹ estudia la trata negrera en Colombia, en particular, los posibles territorios en donde las personas esclavizadas fueron comercializadas además de su

² Ángela Carabali, *Los diablos de Uré, ritual de un dios endiablado*. Bogotá, La iguana ciega, 2001.

³ Nina de Friedemann, *Fiestas*. Bogotá, Villegas Editores, 1995.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Catalina Serrano Páez. “Defender el territorio es construir paz. La experiencia de los pueblos indígenas del Alto San Jorge, en Córdoba.” Disponible en https://www.academia.edu/31263649/Defender_el_territorio_es_construir_paz_La_experiencia_de_los_pueblos_ind%C3%ADgenas_del_Alto_San_Jorge_en_C%C3%B3rdoba

⁶ Anthony Mcfarlane, “Cimarrones y palenques en Colombia del siglo XVIII” en *Historia y espacio*, Núm.14, 1991.

⁷ Luz Adriana Maya Restrepo, *África: legados espirituales en la Nueva Granada, siglo XVII*, p.30, disponible en: <file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/Dialnet-Africa-2180533.pdf>.

⁸ Enriqueta Vila Vilar, *Un tratado sobre la esclavitud*, Madrid, Alianza Universidad, 1987.

⁹ Ildefonso Gutierrez Azopardo, “El comercio y mercado de negros esclavos en Cartagena de Indias” disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=80380>.

destino territorial final. Catalina Serrano Pérez, en “Defender el territorio es construir paz,”¹⁰ realiza una investigación en la que resalta el proceso de visibilización de las minorías negras en Colombia y cómo a partir de la lucha por su reconocimiento, el Estado ha validado sus derechos y territorialidad. También es pertinente señalar en este momento inicial de la investigación que, dado que gran parte del poblado atribuye a esta danza un carácter tradicional, vernáculo y de manifestación de identidad y cohesión comunitaria, la investigación pudiera, de acuerdo con la propuesta de la UNESCO, apoyar a la comunidad para la salvaguarda del Patrimonio Cultural Intangible de Uré.¹¹ Ahora, ante la carencia de estudio sistemático sobre La danza del diablo, las preguntas que orientan la investigación son: ¿qué significados propone esta danza?, ¿cómo se ejecuta y organiza?, ¿cómo la evalúan quienes participan y en menor medida cómo la evalúa la comunidad a través de algunos de sus representantes? ¿Puede ser considerada como un factor de cohesión y de identidad de sus habitantes? Ante estas preguntas el objetivo de la investigación es describir y analizar los significados de La danza del diablo en tanto que la danza comporta un carácter ritual tradicional y de valor identitario para los uresanos. Para responder inicialmente a esta inquietud la hipótesis fue que la danza era una cabal manifestación de la alteridad cultural africana. Esto, dicho con otras palabras, suponía que la población se asumía e identificaba como alterna y en resistencia cultural a través de la figura del diablo. Sin embargo, el estudio detallado de los significados de la danza desde la perspectiva de los uresanos llevó a una modificación radical de esta suposición. La hipótesis nueva es que la figura del diablo no representa la maldad figurada como la alteridad cultural.

Más bien la consideración de la identidad a través de la danza proviene del sentido tradicional que le conceden los uresanos; esto es, al ser transmitida por generaciones, la asumen como algo propio y original. En efecto, al revalorizar su condición afro los uresanos operan reivindicando al mismo tiempo su representación de La danza del diablo en tanto expresión de su condición de afrodescendientes. Vale decir aquí que la figura del diablo está permeada por un espíritu carnavalesco: es un festivo personaje que en forma alguna representa el mal absoluto; más bien muestra algunos de los conflictos humanos cotidianos. Los conceptos fundamentales para el trazado de la investigación son los de danza tradicional, teatralidad e identidad comunitaria. La danza tradicional hay que distinguirla del de baile. El baile y la danza tienen una indisociable

¹⁰ Catalina Serrano Pérez, *Ibidem*.

¹¹UNESCO Declaración de Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003, disponible en <https://es.unesco.org/themes/patrimonio-cultural-inmaterial>.

relación con el cuerpo, el instrumento principal de una ejecución en la que hay una fuerte correspondencia y relación con el ritmo y los sonidos. Sin embargo el baile casi siempre se aprende por imitación y fundamentalmente está presente en actividades de reunión social de carácter recreativo.¹² En cambio la danza tradicional tiene la particularidad es que es enseñada por un maestro de la misma comunidad; es decir, es transmitida de manera tradicional. Además, tiene un momento de representación específico anclado a la motivación de carácter religioso;¹³ es decir está indisociablemente ligada a un evento ritual religioso. La danza tradicional tiene aspectos representacionales y escénicos, analizados desde el concepto de teatralidad.¹⁴ Este concepto, como indica su nombre, se relaciona de manera directa con el teatro y articula las nociones de acción, tiempo y lugar. La danza tradicional destaca porque alberga una temporalidad específica y precisa,¹⁵ así como un espacio en el que se efectúa; el cual no es un recinto teatral reservado para la representación, porque entonces tomaría tintes de un espectáculo. El lugar teatral tiene un papel primordial al ser el acto representacional el que le genera teatralidad y no viceversa. Como afirma Patrice Pavis, el lugar teatral¹⁶ es una consecuencia del lugar en que se representa el fenómeno dancístico: el teatro se instala donde le parece mejor.

Además, el concepto de teatralidad también implica, visto desde el análisis escénico, la conciencia del actor de estar ejecutando o representando una ficción frente a un público, y éste a su vez tiene en mente que está ante una representación ficcional. Hay, pues, una convención, pactada entre ambas partes: el que ofrece la representación y el que la ve, validando así la teatralidad en la representación. Respecto al concepto de identidad sociocultural es importante señalar que la danza tiene distintas implicaciones en relación con la comunidad que la mantiene y ejecuta en eventos que se consideran ritualmente importantes. Es así como una danza tradicional es considerada como algo propio de la comunidad, que la distingue de otras y por tanto asumida como un factor de identidad. En efecto, la identidad es un conjunto de códigos que permiten a un grupo social construirse concebirse como un ente diferente de otro u otros.¹⁷ Esta identificación

¹² Gabriel Medrano de Luna, *Danza de Indios de Mesillas*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2001, p. 81

¹³ Medrano de Luna, *op. cit.*, pp. 88-89.

¹⁴ Alejandro Flores Solís, *Las danzas de conquista, un encuentro con la teatralidad*, Toluca, UAEMéx, p. 67.

¹⁵ La celebración de Corpus Christi tiene lugar 40 días después de la Pascua y es una fecha móvil.

¹⁶ Lugar teatral es el lugar o lugares en donde sucede el fenómeno dancístico representacional. Este lugar puede ser fijo o móvil. Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 276.

¹⁷ Alberto Melucci, "The process of Collective identity" en *Social Movements and Culture*, Hank Johnston y Klandermans (eds.), Mineapolis, University of Minnesota Press, 1995, p. 44.

implica, en diversos grados, que los miembros de la comunidad comparten un amplio sentido de pertenencia, de territorio, de memoria, símbolos, luchas colectivas e incluso de etnicidad. La identidad también constituye un factor muy importante para la cohesión social; esto es, de generación, ampliación y reforzamiento de lazos comunitarios. Aunque las comunidades no son homogéneas. Para sustentar la investigación se hizo trabajo de campo dos veces, en ocasión de la representación de la danza en la celebración de Corpus Cristi en junio 2022 y junio 2023. En ambas estancias se logró un conjunto 11 entrevistas ya sea a profundidad o entrevistas con la técnica de historia de vida, buscando las opiniones de los participantes más avezados en La danza del diablo o, en un caso, de una conocedora de la cultura de Uré. Es así que se escogieron participantes directos, como danzantes, verseras, organizadores y músicos. En general eran personas adultas o mayores. Se aplicaron durante los días de representación de la danza o bien fuera del momento de la danza. Las entrevistas se orientaron principalmente a obtener información acerca de los significados que los participantes le conceden a la danza, la identidad personal de ellos hasta llegar a puntualizar y ampliar la grupal, buscando de esta manera observar cómo se manifiesta o mejor dicho cómo comprenden la identidad étnica y comunitaria.

Esta información sirvió de base para el análisis de la representación. Al procesar las entrevistas, se buscó resaltar puntualmente la relación que tienen las opiniones vertidas por los entrevistados tanto en lo que informan y comparten de forma muy puntual y objetiva en relación con la danza, la práctica dancística y la tradición así como su importancia en la preservación de ésta. La investigación tiene de cuatro capítulos. El primero está dedicado a la delimitación teórico-conceptual, así como una breve consideración acerca de la figura del diablo en tanto personaje central de la danza. El capítulo dos es de carácter contextual porque da un panorama de carácter eminentemente histórico de la conformación de San José de Uré. Se detiene particularmente en la determinación del carácter afro de la comunidad, de sus antecedentes palenqueros y de los recientes cambios que implica el reconocimiento y visibilización ante el Estado colombiano cuando se conforma como municipio. El capítulo tres consiste en el estudio de La danza del diablo en cuanto a las estructuras que la sostienen como representación dancística tradicional y ritual además de la teatralidad del fenómeno representacional; los días y la fecha conmemorativa además de los valiosos aportes de danzantes, músicos, verseros y el complejo y muy ordenado proceso de la fiesta en donde La danza del diablo ha fijado su lugar. De manera preliminar se hace una breve referencia a otras celebraciones de Corpus Christi en donde el diablo

aparece como personaje central, y siempre en zonas de marcada presencia afro como la zona caribeña de Venezuela y la colombiana. En el último capítulo se analiza La danza del diablo puntualizando y ampliando el valor identitario que tiene para los uresanos, siempre contando con el dinamismo de la tradición y la resistencia comunitaria que además de preservar La danza del diablo, sus raíces identitarias, se aferran, desafiantes, desde la tradición resistiendo a la cultura no dialogante y autoridades religiosas que con frecuencia acechan; por supuesto han influido en ella pero sin llegar a modificar los aspectos esenciales que hacen de La danza del diablo una manifestación ritual, tradicional y un patrimonio vivo de Uré en constante transformación.

CAPÍTULO I

IDEAS Y CONCEPTOS GENERALES DE DANZA, BAILE E IDENTIDAD

La danza es una manifestación humana de expresión en forma de un conjunto de movimientos que se acompañan y obedecen a un ritmo pautado en un lugar y tiempo determinados. *La danza del diablo* es una manifestación de la tradición, ya que implica la transmisión generacional de saberes de una comunidad y al mismo tiempo es una muestra de identidad en distintos niveles: individual, comunitario, étnico y cultural. Esta danza conserva elementos y características africanas, las cuales son manifestadas y apropiadas como huellas de africanía en una identidad única que ha prevalecido, precisamente a través de sus elementos y su ejecución, hasta el presente.

Por estas razones, en este primer capítulo se plantean los conceptos a partir de los cuales se analizará *La danza del diablo* como una danza ritual tradicional, en contraste con otros tipos de manifestaciones dancísticas. Se establece el concepto de la fiesta como el contexto de la danza ritual tradicional para resaltarla, ya que este ambiente festivo se distingue por reunir en un mismo tiempo y lugar la danza, la comida, la bebida y el convivio. Las danzas de tradición como *La danza del diablo* se analizan desde sus principales componentes: coreografía, vestuario y máscara, organización en comunidad, música y antecedentes históricos de la población que la manifiesta. La fiesta enmarca una colaboración en conjunto y es en este momento que la cohesión comunitaria se hace presente para originar la fiesta. El objetivo del planteamiento de estos conceptos es acercarnos a una visión amplificada de los elementos de la danza, en específico de *La danza del diablo*.

Definir la idea de danzar o de bailar desde una o varias perspectivas, ya sean técnicas, académicas o prácticas, es sumamente complejo. Se trata de un proceso dialógico y multidimensional. Es una actividad artística muy cercana a la naturaleza humana, pues la herramienta principal de comunicación es el cuerpo, y de la misma manera involucra aspectos sociales, dinámicas grupales y un gran despliegue de diferentes tipos y maneras de representarla y entenderla.

La Real Academia de la Lengua Española (en adelante RAE) define el concepto *bailae* como un vocablo que quizá provenga del latín *ballare* y este, a su vez, tal vez proceda del griego *πάλλειν* [*pállein*], que quiere decir agitar, bailar. Conviene mencionar que estas suposiciones no han sido confirmadas, esto es, no se conoce con certeza el origen de la palabra.

Danzar, en cuanto acción, se define como mover el cuerpo en respuesta rítmica, es decir,

este movimiento está pautado por el ritmo de una pieza musical que lo acompaña. La danza definida como acción es ejecutar movimientos acompañados; es también un medio de expresión que involucra un lenguaje, movimientos que comunican ideas y emociones. El baile y la danza son conceptos distintos y no se tomarán como sinónimos. En este capítulo se especificarán las características, convergencias y divergencias entre estos dos actos para llegar al concepto que interesa ampliar y explicar en este primer capítulo, la danza ritual.

Es adecuado precisar algunas ideas en torno del origen y la permanencia de la danza. Alberto Dallal, en su estudio titulado *La danza contra la muerte* de 1979,¹⁸ menciona algunos aspectos de los orígenes expresivos de la danza como una necesidad de expresión corpórea, cuando el ser humano descubrió que sus miembros –refiriéndose al cuerpo– podían comunicarse:

La belleza de la danza, su compleja y profunda expresividad nos remiten al intenso momento en que el cuerpo de un hombre o de una mujer, no satisfecho con los medios de expresión a su alcance, se transfiguró gracias al movimiento de sus miembros. Una energía desconocida, proveniente del centro mismo del pecho o del abdomen, insistía en trasladarse hacia la superficie de la piel, traspasar el espacio, iniciarse en la expresión. Si este impulso fue producto de una necesidad religiosa o secular, si se originó en un acto de placer amoroso o de la experiencia guerrera, es cuestión que interesa a los especialistas.¹⁹

Si bien la idea del origen de la danza se mantiene en discusión entre diversos teóricos y expertos en el tema, no se ha podido consolidar un consenso de opiniones: una constante es la idea de que la danza pudo haber surgido no en una persona o en un solo cuerpo, sino que involucra a un grupo, a un conjunto social, puesto que el mensaje o la razón del movimiento expresado se transmite a un grupo determinado, y entonces este movimiento cobra sentido de ser en forma de danza.

La danza se manifiesta en distintas variaciones que subyacen en ella, entre las que destacan la danza folclórica, la danza clásica y la danza ritual; cada una con sus muy particulares características. En el común cotidiano, la palabra *danza* se relaciona de inmediato con el folclor, con imágenes de grupos de bailarines ejecutando una serie de movimientos coreografiados en respuesta a un ritmo musical, en un escenario destinado al deleite del público, empleando vestuarios vistosos, maquillaje y peinados elaborados con gran cuidado. Esta danza folclórica tiene una relación directa con aspectos representativos o totalizadores de una cultura; en el caso de México, es mostrada en eventos sociales o escolares, incluso en el plano internacional, como la

¹⁸ Alberto Dallal, *La danza contra la muerte*, México, UNAM, 1979, p. 64.

¹⁹ *Ibidem*, p. 82.

máxima representación de la cultura musical y dancística del país.

Por su parte, la danza clásica, considerada una disciplina mayor debido al dominio de la compleja técnica que involucra, es entendida comúnmente como una danza reservada a altas esferas sociales, con una técnica de gran dificultad, y que es presentada en recintos destinados y adecuados para sus fines. En la actualidad, el ballet clásico contemporáneo, que es una variante del ballet clásico, pugna por un cambio en su mensaje, manera y lugar de representación. Al respecto, Dallal menciona:

Todos sabemos qué es el ballet clásico: la forma más tradicional de danza teatral o danza-espectáculo, la cual se originó en la corte francesa del siglo XVI. El ballet clásico contemporáneo responde a una técnica, a un adiestramiento, a un lenguaje dancístico.²⁰

Aunque la danza clásica demanda a sus ejecutantes el dominio de una técnica, la danza clásica contemporánea toma esas bases y conserva la técnica clásica, pero desea mostrar un cambio que corresponda a la inevitable transformación de la sociedad. Es así que la danza clásica contemporánea otorga una visión más fresca en cuanto a la técnica. En esta misma línea, es posible afirmar que los ejecutantes o bailarines de danza clásica contemporánea buscan nuevas propuestas en la expresión dancística que alberguen el sentido revolucionario ideológico también presente en sus coreografías, ya que no están limitadas a presentarse en un lugar exclusivo, sino que salen de las normas pautadas y se presentan en otros sitios, como parques, calles, azoteas, por mencionar algunos.

Por otra parte, el baile es una acción imitativa. Involucra el movimiento rítmico corporal, se realiza de manera social cuando hay ocasiones que se prestan al convivio y a la interacción, y asimismo como una forma de mostrar felicidad y euforia, características que comparte con la danza. Sin embargo, el baile es una manifestación de convivencia que se puede realizar en cualquier momento y en cualquier lugar, no precisa el dominio de una técnica: el cuerpo reacciona al ritmo de la música, al imitar movimientos de otras personas. Su aprendizaje proviene de la imitación y no es enseñado por un maestro, no tiene una coreografía propia ni una continuidad de transmisión de conocimiento; además, no hay una fecha establecida para que su representación o ejecución tenga una carga de significados en determinado ambiente social. Gabriel Medrano de Luna puntualiza la idea de danza como una forma de expresión humana a través del movimiento donde cada uno de estos, por más cotidiano que pueda ser, se magnifica para propósitos de un

²⁰ A. Dallal, *op. cit.*, p. 27.

contexto especial.²¹ Con esto es posible agregar y resaltar la idea de que danzar involucra diferentes requerimientos con un sentido de carácter extracotidiano, pues demanda también un determinado espacio y un tiempo específico.

En suma, la acción de danzar y la de bailar implican un conjunto de impulsos que se reflejan o son manifestados a través del movimiento del cuerpo, seguidos por el ritmo de uno o varios instrumentos musicales como un acto de expresión.

Sin embargo, describir las características que circundan a un acto dancístico ritual tradicional es necesario para conocer la diferencia y apreciar el contraste entre los conceptos anteriormente presentados. Medrano de Luna puntualiza el aspecto discutible entre danzar y bailar: si bien se han definido como movimiento del cuerpo para buscar expresión y comunicarla, hay una gran diferencia entre baile, danza clásica y danza tradicional:

Un aspecto discutible en la denominación que se da al momento de danzar y/o bailar es la diferencia entre los conceptos danza y baile. La primera posee un origen y por tanto una serie de motivaciones de naturaleza religiosa y se ejercita durante las ceremonias (días de fiesta, conmemoración de santo Patrono, etcétera); la danza es dueña de una coreografía muy propia y la monta y la transmite un maestro que la sabe, mientras que el baile es una acción, una actividad de tipo social, no se aprende a través de un maestro, sino que se aprende por imitación. En la danza interviene la tradición; en el baile la espontaneidad; sin embargo, cualquier distinción entre los términos danza y baile es, en la actualidad, de naturaleza netamente coloquial.²²

Con esto es posible tener un panorama más amplio en cuanto a lo específico que es la danza ritual y cómo mediante ésta las sociedades en las que se manifiesta guardan un código cultural. El cual muchas veces no es conscientemente reconocido por los miembros de la comunidad que lo comparten; pero que sin duda tiene un sentido profundo y de interés para la presente investigación.

I.1 Danzar como acto ritual

Profundizar en los aspectos de la danza ritual es importante para comprender la importancia social, festiva y comunitaria que esta tiene, así como el papel que representa en las comunidades. Del mismo modo, ayudará a comprender la importancia de su preservación.

El ritual, una serie de actos que suceden en determinado orden, representa o contiene una carga de significados que en repetidas ocasiones es sagrado, honorable y respetable para el

²¹ Gabriel Medrano de Luna, *Danza de Indios de Mesillas*, México, El Colegio de Michoacán, 2001, p. 81.

²² *Ibidem*, pp. 88-89.

ejecutante o quien realiza esta serie de pasos. El término ritual tiene su origen etimológico en el latín *ritus*, que refiere a una ceremonia religiosa y a los pasos que deben ser ejecutados con un orden. La RAE define ritual como costumbre o ceremonia, como el conjunto de reglas establecidas para el culto y ceremonias religiosas.²³ Si bien estas definiciones son generales, es posible relacionar la palabra con la serie de acciones precisas para la ejecución de un acto de carácter religioso sagrado.

El sentido sagrado o sacro es el que se le concibe o concede a alguna deidad, ser, divinidad o acto. Involucra un sentido de profundo respeto para quien lo realiza o quien, entendiendo el lenguaje en el que se expresa, lo observa. En el acto ritual normalmente se involucra alguna divinidad, personaje, figura o elemento sagrado, del cual parte el ritual o hacia el que va dirigido. Hay diferentes tipos de actos rituales. Algunos de ellos –como en el caso de la danza ritual— constan de distintos elementos, que conformados y presentes en un tiempo, espacio y orden específicos, le brindan ese carácter sacro.

La antropóloga Helena Wulff menciona que la danza, que ha sido estudiada por la disciplina antropológica durante casi un siglo, tiene una constante, su estudio a partir de ser un elemento en el ritual y la ceremonia: “Dance has been studied in antropology for over a century, it has also been studied in classical works, but mostly in passing as an element in ritual and ceremony”.²⁴

Wulff menciona que esto se debe a la naturaleza misma de la danza, vinculada con el hecho de que esta tiene el potencial de liberar fuerzas emocionales y eróticas que se han conservado la mayor parte del tiempo dentro de la vida social. Estos elementos han sido constantes en la configuración y realidad actuales de la danza ritual.

Como menciona Medrano, la danza ritual es representada en un lugar y un momento específicos, que lo mismo para la comunidad como para el representante y el observador son de importancia. Su origen, aunque no es conocido con precisión, se remonta a las primeras configuraciones de esa sociedad, y es así como se le considera de origen ancestral y tradicional. La tradición remite a la forma de transmisión de ese conocimiento dancístico, tanto del sentido de la danza como de los elementos que la componen: desde la coreografía, la vestimenta, los

²³ *Sub voce* ritual <https://dle.rae.es/rito>

²⁴ Helena Wulff, “Anthropology of dance”, Stockholm University, Estocolmo, Suecia, p. 666. Artículo disponible en: https://www.academia.edu/25502397/Dance_Anthropology_of

elementos de utilería, las máscaras y los instrumentos musicales, hasta las melodías que la acompañan.

El origen ritual de la danza apunta, entonces, hacia la necesidad humana de expresión y de comunicación. Estos rituales han acompañado al ser humano desde tiempos inmemoriales. Un ser de ritos que constantemente buscaba la elevación mediante una unión con los elementos naturales, asimismo acompañado de creencias basadas en el mito, elemento de crucial importancia que lo llevaron al ritual. Esta constante se repite en distintas culturas, sin importar que se encuentren distanciadas geográficamente; se va dando y es otorgada mediante la tradición.

El acercamiento conceptual que se ha realizado hasta este momento ha sido a partir de las diversas aportaciones e investigaciones alrededor de las danzas de tradición, respaldadas por los hallazgos de expertos no solo en danza, sino en la historia de la conformación de este fenómeno vivo que porta el estandarte de la identidad y la resistencia de los pueblos que velan por la conservación y manifestación de estas danzas rituales tradicionales.

I.2 El ritual de la representación dancística

La danza transmitida desde su propio lenguaje es representada y a la vez ofrecida al grupo social, el cual decodifica el lenguaje utilizado en ella. Dallal refiere a la danza como el conjunto de distintos elementos en un lugar de convergencia donde se encuentran presentes.

La danza ritual es también una manifestación de la conformación política, religiosa y social del espacio donde se manifiesta. Wulff refiere al contexto social en el que las danzas tradicionales son representadas, y donde las características religiosas y políticas son un medio de control o condicionador de la danza, para darle la característica de ser danzas de resistencia:

There are many examples of political and religious control of dance, not least in colonial contexts. This has often produced resistance, expressed through the creation or revitalization of ethnic or national dances.²⁵

De este modo, se puede volver al punto de partida de la danza ritual: la motivación religiosa.

La danza ritual precisa diferentes elementos para configurarse. Un elemento importante e imprescindible es el público, el espectador, aquel que es testigo o que presencia el acto. Dallal explica la importancia que tiene el espectador en el acto dancístico ritual, ya que la danza, el ritual presentado u ofrecido tiene un fin, y asimismo un receptor o interlocutor, que es el público. Dallal

²⁵ *Idem.*

lo llama *sentidor*, pues a la vez que observa, se involucra y siente la danza, así como los elementos que la componen y rodean:

Captar unidades transformables dentro de un código que es común al creador y al espectador. Sí: obra es ofrecimiento: acción, forma, acción o lapso que requiere de un participante, un observador o un sentidor para que se cumplan totalmente los objetivos (objetos y fines) de sus funciones.²⁶

La danza ritual tiene un contexto de representación que se relaciona con festividades de orden religioso. En el caso de sociedades de herencia colonial, la ceremonia se lleva a cabo en la celebración del día correspondiente a la conmemoración del Santo Patrono o de la fiesta enmarcada en alguna festividad religiosa, como Corpus Christi, Pentecostés, La Ascensión, entre muchas otras.

I.3 La danza ritual como expresión convivial y social

Anteriormente se hizo una breve introducción al análisis de la danza ritual y sus elementos circundantes. A continuación se explicará de manera detallada sus aspectos conviviales y de cohesión social.

Además de sus características de origen, las danzas de tradición albergan una directriz social que cobra sentido cuando se representan en determinado lugar y en determinada fecha. La carga simbólica que albergan es importante, pues tiene que ver con el origen mismo de la danza: el grupo social, lo mismo su representación. Como menciona Medrano, la danza no se puede analizar como un objeto aislado, apartado del grupo social, que es quien la valida. Medrano cita a Hilda Rodríguez Peña, quien afirma:

Las danzas folclóricas son expresiones artísticas de un lugar geográfico determinado. Son danzas populares porque nacieron al amparo de la creatividad, el talento y la capacidad descriptiva de los habitantes de una región, generalmente campirana.

Las danzas folclóricas invitan al espectador a conocer la manera de ser de sus ejecutantes, a ilustrarse en torno de sus formas de vida más directas y elementales, en síntesis: a gozar de las costumbres del lugar. Las danzas folclóricas expresan durante su misma realización sus proezas, sus alcances y sus técnicas (procedimientos). Son directas. Cuando se llevan al escenario se hacen teatrales y en casi todos los casos sus elementos fundamentales son tergiversados para convertirlas en un espectáculo concentrado y, a veces, sintético. La forma más original sincera y auténtica de gozar las danzas folclóricas consiste en bailarlas en conjunto con los habitantes del lugar que se visita.²⁷

De esta forma, la danza ritual adquiere un significado de validación y un sentido de ser

²⁶ A. Dallal, *op. cit.*, p. 23.

²⁷ Hilda Rodríguez Peña, "La significación de la danza mexicana", en *Ruta*, México, 1975, p. 73.

cuando se ejecuta en un entorno social convivial, donde este sentido de razón de ser se reafirma para la propia colectividad. En este momento es preciso apuntar la característica teatral de la danza, que comprende más allá de lo escénico, resaltando el simbolismo presente y contenido en ella, así como la identidad cultural correspondiente, con un sentido de pertenencia a cierto grupo. En los lugares donde la danza ritual se lleva a cabo es una constante que las personas esperen la fecha de representación como un gran evento, si no es que el más importante. Los integrantes de la colectividad disponen de ese día para asegurar su presencia en la festividad. Esta fiesta, que enmarca un concepto de celebración sagrada, no se desprende del aspecto de convivio: cuando las personas del lugar se reúnen, intercambian experiencias, comparten tiempo, alimentos y su gusto por la danza representada. La fiesta, en el sentido convivial, se convierte en un espacio temporal durante el cual lo cotidiano de la vida se vuelve extraordinario y hay un espacio para lo sagrado. En este sentido, Flores Solís menciona:

Las fiestas forman pequeños sistemas hermenéuticos que corresponden de una u otra manera, a las cosmovisiones, expectativas culturales del pueblo que las lleva a cabo, conformando con ello no sólo universos de comprensión de la realidad, sino la expansión de sus propias posibilidades para reencontrarse con su pasado, presente y futuro.²⁸

La fiesta es el tiempo en el que la danza se ejecuta para deleite y servicio de la comunidad que la recibe. Este término proviene del latín *festus*, emparentado también con fiesta, festivo, festín y feria. Medrano afirma que se puede entender como los días designados a romper con las actividades cotidianas y hace mención de las fiestas romanas que se relacionaban con la ejecución de un ritual durante la celebración —el cual tenía un vínculo directo con lo religioso—, y describe la fiesta pública en Roma, que consistía en uno o varios días de consagración a los dioses. Su punto central estaba ocupado por el sacrificio o por otro rito. Tales actos se realizaban en nombre de la comunidad política, que era al mismo tiempo comunidad de culto. De este modo, se afirma la idea de que desde la Roma antigua hasta la actualidad, la fiesta ha servido como medio de expresión social. Al respecto, Medrano cita a Arturo Warman:

La fiesta es la expresión del grupo, el vehículo por el cual un conjunto humano se comunica, como colectividad, consigo mismo y con el exterior. A través de la fiesta el grupo expresa en primer lugar su existencia. La conjunción de esfuerzos para la organización de una fiesta y la participación directa o indirecta de un gran número de individuos, implican necesariamente la existencia de un grupo, que es además solidario en cuanto a reunir sus esfuerzos con un propósito dado. En segundo lugar, el grupo expresa a través de la forma de la fiesta su carácter. Al elegir los medios de celebración, y en

²⁸ Flores Solís, *op. cit.* p. 80.

consecuencia de expresión, está proyectando su condición, es decir, su cultura.²⁹

Esta afirmación se complementa si recordamos la constante que tienen el teatro, la música tradicional y la danza ritual, que son representados en un ambiente de fiesta, un ambiente de ceremonia.

Medrano menciona que los hombres en sociedad, antes de hablar, aprendieron a moverse de cierta manera; el movimiento corporal en forma de danza no fue creación de un solo hombre, sino que surgió del grupo social: era y sigue siendo reflejo del momento sociohistórico de la cultura en la que la danza se produce.³⁰ Es entonces que los códigos de la danza como lenguaje están condicionados directamente por el grupo social a la que esta pertenece; es la visión de quienes la generan, transmiten y mantienen. Por esta razón, las personas de diversas sociedades y culturas bailan de manera distinta, pues la forma y el contenido de su danza revelan mucha información sobre su manera de vivir. En este sentido, Medran refiere una vez más a Dallal, haciendo un análisis de la transformación de las danzas, que obedecen al devenir y los cambios de las sociedades que se ven reflejados en la ejecución dancística, tales como el modo de vida, el trabajo, la alimentación, las costumbres domésticas, formas de divertimento, guerras y rebeliones, logrando así atrapar el paso del tiempo, de su historia, y asimismo, el posible devenir de la comunidad.³¹

El análisis de la danza y de la danza ritual se ha estudiado desde distintas perspectivas, entre ellas el enfoque estructural y funcional. En el marco de las disciplinas humanísticas, se les ha otorgado un papel importante en la conformación de la identidad histórica y cultural. Hilda Islas, investigadora en danza y bailarina, menciona el enfoque estructural de la danza, aspecto que tiende a concentrarse en las operaciones o los actos que la constituyen, en sus elementos constantes y sus reglas de combinación en términos de movimiento. El enfoque funcionalista se aboca a determinar la significación de la danza en su contexto: no lo que en ella se produce, sino lo que de ella repercute en el grupo social. Es por esto que las danzas de tradición tienen sentido si y solo si, en y para el grupo social.³² La presente investigación se centrará en analizar la danza ritual como representación de la identidad de las comunidades ya enunciadas.

El aspecto convivial está reflejado en la danza ritual, es decir, en las motivaciones que subyacen detrás de este aspecto para configurarse en la reunión, la comida y la bebida,

²⁹ G. Medrano de Luna, *op. cit.* pp. 106-107.

³⁰ *Ibidem*, p. 82.

³¹ Cf. G. Medrano de Luna, *passim*.

³² *Ibidem*, pp. 83-84.

características que Islas refiere como el nivel operacional de las danzas, al que llama *dance event*:³³

Establece una especie de nexo entre la estructura de las danzas y su función social al ampliar la concepción de lo que es la danza: la danza es considerada con todo el ambiente que la rodea y el lugar donde se reproduce, no solo el movimiento sino los asistentes, las razones para reunirse, la comida, la bebida, etcétera. De esta manera, la estructura de la danza se amplía a un radio mayor que el del movimiento en sí, y se inserta en el funcionamiento social a través del sentido colectivo que le da al movimiento: la ocasión social.³⁴

La danza ritual adquiere sentido y se configura dentro de un entorno festivo, a la vez que establece ciertos códigos sociales en las comunidades. En algunas de estas, los ejecutantes o bailarines tienen una larga tradición generacional familiar como bailarines y son reconocidos por los lugareños, en un sentido de respeto y admiración. Otras personas se involucran de manera menos directa con la danza, al fungir como confeccionistas de vestuario o mascareros, siendo esto un motivo de unión social entre ejecutantes, músicos y organizadores, conservando así redes de parentesco comunitario.

De este modo, es posible explorar la característica de cohesión social que tienen estas danzas, las cuales expresan acontecimientos de un pasado histórico con aspectos de la cultura comunitaria actual:

Toda comunidad descubre que puede manifestar individual o colectivamente su origen y desenvolvimiento por medio de los movimientos del cuerpo o cuerpos en el espacio; y además, que esta práctica lleva en sí o puede agregar la significación, la intensidad, el argumento o el conjunto de símbolos que sean más valiosos para sus integrantes.³⁵

Cuando los miembros del pueblo o de la comunidad se reúnen a bailar o presenciar el acto escénico dancístico llevan a cabo el intercambio de bienes o de conocimiento material, inmaterial y simbólico:

Otro aspecto de la mencionada cohesión social son las prácticas de la danza, donde la prolongación de ejercicios rituales pueden convertirse en vínculos supraestructurales que tienen que ver con los principios religiosos, las ideas en torno a la moralidad, los conceptos en torno a la sexualidad, la diversión, etc.; y por último, cada uno de los aspectos de la actividad dancística mantienen relación con otros elementos de la sociedad y de la naturaleza, por ello la danza llega a ser un medio ideal para el grupo como medio de la participación social y cultural.³⁶

³³ Evento de danza.

³⁴ Hilda Islas, *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, segunda época, México, CNI, 1995, p.85.

³⁵ Alberto Dallal, *Cómo acercarse a la danza*, México, CNCA, 1992, p. 17.

³⁶ G. Medrano de Luna, *op. cit.* pp. 85-86.

A esto es importante añadir que la danza ritual no es aprendida y entendida en la comunidad de forma casual, sino culturalmente. En otras palabras, este aprendizaje resulta natural, debido a que en el ambiente en el cual se desarrolla el individuo, desde edad temprana identifica e integra este acontecimiento; por tanto, conoce el significado y la razón de bailar, además de los códigos suscritos o contenidos en la manifestación.

Flores Solís afirma que la danza ritual requiere el convivio para validarse como representación, es decir, para tener aspectos teatrales y escénicos representacionales:

Dicha representación requiere el convivio porque implica la coincidencia en un mismo tiempo y espacio de agrupaciones de hombres y mujeres que forman y estructuran colectivos. Esto implica una relación íntima de presencias en donde se requiere un intercambio humano directo, ya que no se asiste con la intención de estar solo, sino de compartir, de entablar relaciones reales y no reales. De ahí que esté una socialización comunitaria que requiere la proximidad del otro, un encuentro cara a cara. Como resultado se tiene que sin convivio no hay representación, pues este es un acontecimiento vivo, efímero que convierte la experiencia teatral en la experiencia vital emparentado con la vida de una manera profunda.³⁷

A partir de esto, es posible explorar y comprender de manera más precisa el por qué en diferentes sociedades —como los pueblos en los que estas danzas se celebran—, las fiestas religiosas, en su mayoría de origen católico, van de la mano con la celebración de la danza ritual, siendo esta es un elemento de cohesión social, donde se elabora ese intercambio de saberes y conocimientos a través de la tradición, además de brindar un sentido de pertenencia a los miembros de la comunidad correspondiente.

Hasta este momento se han planteado las características teatrales del acto dancístico performativo que están contenidas y se manifiestan mediante su representación. Sin embargo, es necesario analizarlas más de cerca para poder entenderlas precisamente como un ritual, el cual sugiere contenidos teatrales desde lo escénico y lo simbólico propio de este lenguaje, gestado en el acto ritual sagrado. En breve, desde estos conceptos se estudiarán las diabladas como fenómeno dancístico ritual.

³⁷ Alejandro Flores Solís, *Las danzas de conquista, un encuentro con la teatralidad*, México, UAEM, 2016, pp. 25-26.

I.4 La identidad, conceptos principales: identidad sociocultural, identidad comunitaria e identidad étnica

La identidad como concepto y campo de estudio en las ciencias sociales es reciente. Hasta 1968 no se encontraban estudios o investigaciones que hicieran referencia en este sentido.³⁸ El vocablo se refiere por lo común al conjunto de rasgos de un individuo o de una colectividad que los caracterizan o distinguen de otros individuos o sujetos colectivos. Es decir, la identidad aparece como un fenómeno objetivo y realmente existente. Pero también es la consciencia que una persona o colectividad tiene de proponerse o asumirse como distinta de las demás, independientemente de que los elementos referidos como identitarios sean realmente objetivos.³⁹ Así, en términos generales la identidad es la concepción y expresión que tiene cada persona acerca de su individualidad y de su pertenencia o no a ciertos grupos. La identidad es el valor central en torno al cual cada individuo organiza su relación con el mundo y con los demás sujetos:

Esta teoría [de la identidad] se encuentra desigualmente elaborada en las distintas ciencias sociales, pero de modo general gira en torno a la idea de una distintividad cualitativa socialmente situada y basada en tres criterios básicos: una red de pertenencias sociales (identidad de rol o de pertenencia), un sistema de atributos distintivos (identidad caracteriológica) la narrativa de una biografía incanjeable (identidad íntima o identidad biográfica) o de una memoria colectiva. Así concebida, la identidad tiene un carácter no sólo descriptivo sino explicativo.⁴⁰

De esta manera, la identidad se analizará desde los distintos puntos fundamentales en los cuales se va construyendo: en el sentido individual del sujeto, y a su vez de ese sujeto ubicado dentro y fuera del grupo social. Es un valor central, ya que de él parten distintos conceptos dependientes del mismo.

Hall propone que hay dos formas de constituir la identidad: la forma “esencialista” y la “antiesencialista”. El primer caso supone que cualquier identidad tiene un cierto contenido intrínseco definido fundamentalmente por un origen común, una estructura común de experiencias o bien, ambas. En general se trata de identidades plenamente constituidas y distintivas en las que los conceptos de lo auténtico y lo original resultan importantes. El segundo modelo resalta que las

³⁸ Gilberto Giménez, “Materiales para una teoría de las identidades sociales”, en *Frontera Norte*, núm. 18, julio-diciembre, 1997, p. 10.

Giménez puntualiza que si bien los estudios sociales en específico no se habían centrado en la identidad, algunos de sus elementos centrales ya se encontraban en la tradición antropológica, tales como el estudio de sociedades fronterizas, minorías vulnerabilizadas ante el mundo globalizado, entre otros.

³⁹ *Sub voce* identidad, consultado en: <https://dle.rae.es/identidad>

⁴⁰ G. Giménez, “Materiales para una teoría de las identidades sociales”, en *Frontera Norte*, núm. 18, julio-diciembre, 1997, p. 12.

identidades son siempre relacionales e incompletas, es decir, están en constante reelaboración y dependen de su diferencia para construirse como tales. Es esta mirada no totalizante en la que se ahondará para poder comprender mejor la conformación de la identidad y de la identidad cultural.⁴¹

La identidad sociocultural

Las identidades culturales son construcciones simbólicas que se edifican en relación con referentes específicos y cuyo fin es aglutinar imaginariamente a los integrantes de una comunidad o una colectividad. Se trata de un concepto amplio y complejo, puesto que al estar constituida por diferentes ideas, símbolos, relaciones e historias, no se le puede tomar como un concepto “omniabarcador”. Con base en esta perspectiva, podemos decir que la identidad sociocultural:

1. Es relacional. Puesto que responde a la necesidad del y de los individuos de distinguirse frente al Otro y los Otros. Responde a intereses y conflictos frente a los otros. Una vez que un Yo, el individuo, se sabe distinto en comparación con el Otro —en lo individual—, y un Nosotros ante Otros en lo colectivo, la identidad como una necesidad de distinguirse es construida, no descubierta, a partir de las diferencias. De esta forma se construye una relación Yo-Otro o Nosotros-Otros. En este sentido, una identidad sociocultural colectiva se define y se afirma por la diferencia. Esto es, entre la identidad y la alteridad existe una relación de presuposición, una condición interpretativa: el Yo solo es definible en oposición al Otro.⁴² Es una forma de relación, no es cuestión de esencias. Desde un enfoque amplio es claro que se define como la percepción colectiva de un Nosotros relativamente homogéneo por oposición a los Otros. Esta percepción se alcanza a partir del reconocimiento de ciertos rasgos que se consideran compartidos, así como por una memoria histórica o sustrato étnico común, también compartidos. Respecto de las funciones de la identidad, la primera consiste en marcar diferencias, o mejor dicho, fronteras, en el aspecto colectivo, entre Nosotros y los Otros, para que así ambas partes validen esa diferencia, subsumida a otra. De esta forma, ese marcaje de diferencias responde a intereses o proyectos de acción del grupo. Un ejemplo a nivel comunitario es la forma de relación o la percepción que las personas o grupos en territorio rural tienen de los grupos centralizados en cuanto a prácticas culturales, ideas, modo de vida, celebraciones, y el hecho de que en esas características subyace una marcada diferencia de percepción y de asunción del Yo, del Otro, de Nosotros y de los Otros.

⁴¹ Stuart Hall, “Introducción” a Stuart Hall y Paul du Gay, *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires-Madrid, Amorrortu, 1996. pp. 21-23.

⁴² G. Giménez, *op. cit.* p. 11.

2. Precisa de la validación social. Es decir, el reconocimiento social legitima la identidad. No basta con que las personas o los grupos se perciban como distintas bajo algún aspecto; también tienen que ser reconocidas como tales. Desde el punto de vista de la sociología, la identidad es la comprensión de quiénes somos y quiénes son los demás. Es resultante de acuerdos y desacuerdos, es negociada. En ese sentido, se habla de la comprensión que los otros tienen de sí y de los demás. En estos demás se incluye el nosotros: ⁴³

La identidad no es una esencia, un atributo o una propiedad intrínseca del sujeto, sino que tiene un carácter intersubjetivo y relacional. Es la autopercepción de un sujeto en relación con los otros; a lo que corresponde, a su vez, el reconocimiento y la aprobación de los otros sujetos. ⁴⁴

Entonces, la identidad supone –además de un sujeto que al percibirse se asume— un ser percibido por el juicio ajeno, un juicio externo. En este orden de ideas, es muy importante no perder de vista que las identidades existen fundamentalmente en virtud del reconocimiento de los Otros, de una mirada ajena, que de alguna manera sanciona la condición de alteridad. La identidad solo puede construirse al margen de su relación con el Otro. ⁴⁵

En suma, la identidad de un actor social emerge y se afirma solo en la confrontación con otras identidades en el proceso de interacción social, la cual con frecuencia implica la relación desigual, y por ende, luchas y contradicciones.

3. Es cambiante. Se modifica con el tiempo o las circunstancias movibles; como un proceso interminable, está siempre en constante construcción, cambio y transformación. No está determinado, en el sentido de que siempre es posible ganarlo o perderlo, sostenerlo o abandonarlo. ⁴⁶ No se puede asumir a un sujeto o a un colectivo como ya configurado ideológicamente en un sentido de culminación de configuración de identidades. El individuo puede sentirse identificado con alguna ideología religiosa, política o cultural, y a la vez con otras tantas que, aun cuando no exista correspondencia o una lógica de conexión entre ellas, el sujeto asume sus identidades vertidas en esa ideología, sin importar si el Otro o los Otros lo validan, aceptan o no. El individuo puede manifestarlas o no, optar por mostrarlas o mantenerlas interiorizadas; sin embargo, sus

⁴³ José Ángel Vera Noriega y Jesús Ernesto Valenzuela Medina, “El concepto de identidad como recurso para el estudio de transiciones”, en *Psicología y Sociedades*, núm. 24, 2012, p. 273.

⁴⁴ G. Giménez, *op. cit.* p. 12.

⁴⁵ S. Hall, *op. cit.* pp. 21-23.

⁴⁶ S. Hall, *op. cit.* p. 15.

acciones y decisiones se gestan en las identidades asumidas, y también es posible que en algún momento decida poner fin a las manifestaciones de esas ideologías y abandonarlas, tomar otras o involucrarse con alguna otra práctica identitaria, sin que esto represente una pérdida de identidad.

4. Es múltiple o plural. Un individuo puede asumir diversas identidades al mismo tiempo y en diferentes momentos. Lo mismo sucede con los grupos sociales. Las identidades nunca se unifican, nunca son singulares, sino que están construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y contrarios, antagónicos.⁴⁷ La construcción de una identidad donde se marquen las diferencias significa que no hay definiciones nítidas y que las identidades no están exentas de contradicciones, ya que son estas mismas contradicciones, que no se limitan o se reducen a las dicotomías, las que enriquecen la conformación de las mismas.

5. En cuanto a la identidad cultural, la cual involucra diferentes concepciones que están directamente relacionadas con la cosmogonía del individuo y del grupo social, se define como un sistema de representación de las relaciones entre los individuos y los grupos, así como entre estos y su territorio de reproducción y producción, su medio, su espacio y su tiempo.⁴⁸

Es así que toda identidad requiere el reconocimiento social para existir públicamente. La identidad se gesta, se manifiesta, se mantiene y se valida por el grupo social:

Situar la problemática de la identidad en la intersección de una teoría de la cultura y de una teoría de los actores sociales, concebir la identidad como un elemento de una teoría de la cultura distintivamente internalizada como *habitus* o como representaciones sociales. De este modo, la identidad no sería más que el lado subjetivo de la cultura considerada bajo el ángulo de su función distintiva.⁴⁹

La identidad está estrechamente vinculada con la cultura y con la comunidad. Como explica Giménez, el primer concepto es indisociable del otro, pues la identidad se construye a partir de materiales culturales.⁵⁰

⁴⁷ *Ibidem.* p. 17.

⁴⁸ T. Coelho, *op. cit.*, p. 267.

⁴⁹ Gilberto Giménez, “La cultura como identidad y la identidad como cultura”, UNAM, Instituto de investigaciones sociales de la UNAM, p. 4. disponible en <https://red.pucp.edu.pe/ridei/files/2011/08/laculturacomoidentidadylaidentidadcomoculturagilbertogimenez.pdf>

En este momento es conveniente aclarar que, si bien existen numerosas manifestaciones identitarias, no todas pueden llamarse culturales, debido a que este concepto precisa determinadas características, entre las cuales se encuentran el origen y la permanencia de estas. Giménez afirma en este sentido: “No todos los significados pueden llamarse culturales, sino solo aquellos que son compartidos y relativamente duraderos, ya sea a nivel individual, ya sea a nivel histórico, es decir, en términos generacionales.”⁵¹ Esta definición se relaciona con el hecho de que la identidad cultural es un valor resguardado, un constructo que trasciende el tiempo, ya que el individuo o los individuos que pertenecen a una comunidad o grupo social aprendieron los valores intrínsecos en esa conformación cultural en la que se gestó, se ha gestado y se está gestando su propia identidad.

En suma, poseer una identidad implica conocerse y reconocerse de determinada manera, y como parte correlativa de este acto, darse a conocer, y también hacerse reconocer mediante procedimientos que ponen de manifiesto la constitución de las identidades colectivas. Por esta razón, la identidad no es solamente efecto vertido en la construcción del sujeto, sino también es objeto de representaciones; en cierta forma, es una retórica que permite la proyección de una imagen ante otros. En cuanto tal, esta representación persuasiva requiere nominaciones mostradas en toponimias, nombres y festejos, así como emblemas, blasones y otras formas de representación simbólica.⁵²

En las comunidades donde las diabladas –danzas rituales— que interesan a esta investigación se gestan, conservan y manifiestan, esas expresiones dancísticas son tomadas, sentidas y asumidas como una gran manifestación de identidad por la comunidad. El colectivo las siente como un elemento conformador, cohesionador y representativo de sus orígenes históricos y de su sustrato étnico, una perpetuación de sus raíces de conformación cultural y territorial. Como ya se dijo, la danza en el contexto de fiesta es de suma importancia, a la vez que una rica muestra y manifestación de cohesión comunitaria e identidad. En su dinámica simbolizante, la fiesta se convierte momentáneamente en el eje cultural de la comunidad:

La fiesta no es un fenómeno desordenado caótico, sino que tiene un orden; la fiesta obedece a un ordenamiento muy bien estructurado porque está basada en la organización social que es inherente al grupo. De ahí que hablemos de un sistema de representaciones simbólicas colectivas porque gran parte del grupo social participa de una manera intensa y

⁵⁰ *Ibidem*, p.2.

⁵¹ Gilberto Giménez, “Territorio e identidad. Breve introducción a la geografía cultural”, *Trayectorias*, núm. 17, 2005, p.11.

⁵² Gilberto Giménez, “Materiales para una teoría de las identidades sociales”, en *Frontera Norte*, núm. 18, 1997, pp.14-15.

considerable, no solo en la parte festiva, sino también desde tiempo atrás en la organización de un esfuerzo físico y económico de orden colectivo para preparar los espacios donde se realizarán comidas especiales, contratos de personal (músicos o coheteros por ejemplo) ensayos y entrenamientos, etcétera. 53

En la colectividad –tal como ocurre con la danza ritual— el grupo social es el sancionador o el validador, dentro de la conformación y el constructo cultural, de estas manifestaciones identitarias, puesto que es quien las genera, conserva, manifiesta y decodifica. Como indica Giménez, no hay cultura sin sujeto y no hay sujeto sin cultura, en el sentido de que son conceptos o dimensiones indisociables. La identidad cultural y sus códigos se manifiestan en representaciones correspondientes a días de fiesta o de convivio especial, pero que se encuentran y se mantienen en el común cotidiano colectivo como claves o signos que se saben decodificar dentro de ese círculo cultural sólido: “Como extensiones de este núcleo sólido surgen los ritos profanos en los cuales tienen espacio los carnavales, manifestaciones folclóricas diversas.”⁵⁴ Es el caso de las diabladas que se analizarán en esta investigación.

La identidad comunitaria

La identidad comunitaria es definida y planteada por Melucci como la identidad colectiva conformada por los códigos que configuran a un grupo social. En cuanto concepto, la identidad colectiva no puede limitarse a ser comprendida como un efecto de precondition estructural en el cual el sujeto o los sujetos estarían ya determinados, Melucci define la identidad colectiva como un proceso de construcción en colectivo,⁵⁵ derivado de lo cual es construida, interactiva y compartida:

Collective identity is an interactive and shared definition produced by several individuals (or groups at a more complex level) and concerned with the orientation of action and the field of opportunities and constraints in which the action takes place. By interactive and shared, I mean a definition that must be conceived as a process because it is constructed and negotiated through a repeated activation of the relationships that link individuals (or groups).⁵⁶

La identidad comunitaria es una identificación de carácter sociocultural e involucra el

⁵³ G. Medrano, *op. cit.* pp. 106-107.

⁵⁴ T. Coelho, *op. cit.* p. 267.

⁵⁵ Alberto Melucci, “The process of Collective identity”, en *Social Movements and Culture*, Hank Johnston y Klandermans (eds.), Minnesota, University of Minnesota Press, 1995, p. 44.

⁵⁶ *Idem.*

sentido de pertenencia expresado en las relaciones sociales, espacio-territoriales y culturales. Es una manifestación de la colectividad social, ya que el individuo, al identificarse como perteneciente a una comunidad, mantendrá una relación más estrecha con ella. De ahí que su complejidad no se limita a la expresión de valores y creencias.

De esta forma, la conformación y construcción de la identidad colectiva tiene distintas implicaciones en diferentes niveles de relaciones, y como ya se ha mencionado, inherente a la identidad, que es un proceso constante; en la construcción de la identidad comunitaria intervienen las relaciones que se generan, conservan, renuevan o desaparecen en el grupo:

The concept, as we will see, cannot be separated from the production of meaning in collective action and from some methodological consequences in considering empirical forms of collective action, a processual approach to collective identity helps account for such a theoretical and methodological shift.⁵⁷

Melucci explica el necesario cuestionamiento de cómo los individuos y grupos les dan sentido a sus acciones, y cómo es posible entender este proceso en que un colectivo llega a conformarse como colectivo activo, lo que el autor llama acción colectiva. La identidad colectiva como proceso involucra definiciones cognitivas, como los fines, significados y campo de acción del grupo, los elementos que lo construyen y distinguen:

These different elements or axes of collective action are defined within a language that is shared by a portion or the whole of a society or that is specific to the group; they are incorporated in a given set of rituals, practices, cultural artifacts; they are framed in different ways but they always allow some kind of calculation between ends and means, investments and rewards.⁵⁸

Este nivel de integración está construido a partir de la interacción activa, de la construcción de redes de interacción de relaciones entre sus actantes, quienes se comunican, negocian y se influyen mutuamente.

La cohesión comunitaria tiene una relación directa con la identidad cultural y el grupo social. El grupo social se afirma como poseedor y practicante de determinadas manifestaciones culturales distintas de las de otros grupos, con lo cual afirma su alteridad. Es pertinente aclarar que de la misma forma que individualmente un sujeto puede tener diversas identidades, una comunidad o un conjunto social puede manifestar también distintas identificaciones en diversos ámbitos:

⁵⁷ *Ibidem*, p. 45.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 46

político, religioso, étnico, cultural y territorial, por citar algunos.

La identidad étnica

La identidad étnica está vinculada con la identidad comunitaria y el concepto de cultura, pues es parte del individuo y su identidad a partir del grupo social. El grupo étnico también es una forma de organización social. La identidad étnica es, en principio, un grupo de individuos que comparten una cultura común. Si bien el concepto de identidad étnica se aproxima al de identidad comunitaria, en este nivel de relaciones se encuentran códigos culturales y estructurales más específicos. Al pensar en identidad étnica se puede aludir inmediatamente a aquello que los miembros de un colectivo comparten de manera idéntica con otros iguales, y a la vez hacer referencia a cómo —en su calidad de grupo son distintos ante otros grupos de sujetos culturales. Giménez menciona que elementos como la lengua y la religión son características de la identidad étnica, puesto que están ligados a la tradición y a la memoria histórica de los antepasados de la comunidad étnica. La identidad étnica está vinculada con el concepto *grupo étnico*, y para que un grupo social sea considerado étnico en términos socioantropológicos requiere los aspectos siguientes:

- 1) En gran medida se autoperpetúa biológicamente.
- 2) Comparte valores culturales fundamentales realizados con unidad manifiesta en formas culturales.
- 3) Integra un campo de comunicación e interacción.
- 4) Cuenta con unos miembros que se identifican a sí mismos y son identificados por otros y que constituyen una categoría distinguible de otras categorías del mismo orden.⁵⁹

Esta definición se encamina a que los grupos étnicos parecieran ser herméticos, inmutables, o incluso mantenerse en un estado de tribu primitiva. Esta es una visión totalizadora y prejuiciada, ya que la complejidad de la comunidad étnica radica en que quienes la integran son miembros de un conjunto generador de identidad mediante manifestaciones culturales. Barth menciona que las manifestaciones culturales del grupo étnico y la clasificación de sus individuos como miembros de ese grupo dependen del grado en que muestren rasgos particulares de esa cultura.⁶⁰ La identidad étnica en cuanto a los individuos también tiene rasgos clasificatorios:

Una adscripción categorial es una adscripción étnica cuando clasifica a una persona de

⁵⁹ F. Barth (comp.), *Los grupos étnicos y sus fronteras*, México, FCE, 1976, p. 3.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 13.

acuerdo con su identidad básica y más general, supuestamente determinada por su origen y su formación. En la medida en que los actores utilizan las identidades étnicas para categorizarse a sí mismos y a los otros, con fines de interacción, forman grupos étnicos en este sentido de organización.⁶¹

En esta instancia cabe aclarar que los límites de la identidad étnica en cuanto a la interacción social entre sus miembros la territorialidad y el contacto cultural con otras colectividades, hacen que las unidades culturales se mantengan a través del tiempo:

La dicotomía que convierte a los otros en extraños y en miembros de otro grupo étnico, supone un reconocimiento de las limitaciones para llegar a un entendimiento recíproco, diferencias de criterio para emitir juicios de valor y de conducta y una restricción de la interacción posible a sectores que presuponen común acuerdo e interés.⁶²

De esta manera, al contrastarse las diferencias culturales a partir de la interacción de culturas distintas, como menciona Barth, la persistencia de los grupos étnicos implica criterios y señales de identificación y estructura. Es la interacción que permite la persistencia de las diferencias culturales. En otras palabras, estos límites definen a la identidad por sus diferencias y no tanto por el contenido cultural, puesto que es imposible que este se mantenga estático con el paso del tiempo; sin embargo, la identidad no se altera.

Un aspecto de gran importancia para la configuración de la identidad étnica es el religioso, el cual es preciso explicar para vislumbrar la relevancia de su conservación y permanencia en el tiempo. La religión en las comunidades como San José de Uré es el núcleo gestor de *La danza del diablo* como elemento identitario comunitario.

Giménez menciona que el parentesco y la religión son dimensiones fundamentales de las identidades étnicas:

Las imágenes de los abogados y de los santos patronos se hallan insertas en el corazón de los pueblos, presidiendo desde ahí su destino. Son, además, inseparables de las peripecias de su historia, de la memoria de sus antepasados y de sus orígenes en el tiempo. A consecuencia de ello, otorgan literalmente identidad a los pueblos, permitiéndoles articular una conciencia de sí.⁶³

A modo de conclusión, se puede afirmar que es por medio de los límites que las unidades culturales persisten, estando implícitas dentro de ellas las situaciones de contacto e intercambio

⁶¹ *Ibidem*, p. 5.

⁶² *Ibidem*, p. 18.

⁶³ Gilberto Giménez, en *La sociedad mexicana frente al tercer milenio*, Humberto Muñoz García y Roberto Rodríguez (eds.) Tomo III, México, UNAM, 2002, p.114.

sociocultural entre individuos de diferentes culturas. Por tal motivo, la persistencia de los grupos étnicos en contacto implica no solo criterios y señales de identificación, sino también una estructura de interacción que permita la persistencia de las diferencias culturales, tal como sucede con la danza que nos ocupa.

Con base en lo anterior, es posible establecer la importancia de la danza ritual tradicional en la comunidad o las comunidades, ya que involucra diferentes niveles de organización y de cohesión comunitaria en cuanto a la participación e integración que representa la colaboración de sus miembros para fines comunes. Es posible encontrar estos elementos de cohesión en diferentes niveles o instancias de participación comunitaria relacionados con las danzas que interesan a la presente investigación. En el caso de San José de Uré, mediante la participación de maestros ancestrales que conocen y transmiten el conocimiento dancístico, así como mascareros, músicos, organizadores y promotores.

I.5 La africanía como categoría de identidad

La africanía o afrodescendencia, un término del siglo XX, se refiere a la relación que tiene un individuo o grupo social con el continente africano. Expresa una relación directa con la presencia de personas africanas que fueron introducidas forzosamente al continente americano durante la aberrante práctica de la esclavitud de los siglos XV al XVIII y la diáspora posterior por el continente. La africanía como concepto sustituyó al denominativo *negro*, *negra* y *negros* para designar a las personas de ascendencia africana. El afrodescendiente como término etnodenominativo se utilizó por primera vez en Brasil en 2001:

En la Conferencia Preparatoria de las Américas, realizada en Santiago de Chile (reunión continental previa a la III Conferencia Mundial contra el Racismo, realizada en Durban el año 2001), se dieron cita agrupaciones y activistas afrodescendientes que llevaban años trabajando por el fortalecimiento de su identidad y por la instalación, como tema prioritario, de la lucha contra la discriminación racial que los afecta en diferentes dimensiones.⁶⁴

La gran aceptación que tuvo el término se debe en parte a que su validación y uso ayudarían a subsanar las connotaciones negativas de la palabra *negro* o *negra*, pues este vocablo se relacionaba directamente con una clasificación peyorativa, prácticas discriminatorias y una reminiscencia de toda la carga conceptual en torno al colonialismo y a una relación de dominación inferior-superior o amo-esclavo. Este vocablo empezó a circular en América Latina y redefinió

⁶⁴ María E. Oliva, “Más acá de la negritud: negrismo y negredumbre como categorías de reconocimiento en la primera mitad del siglo XX latinoamericano”, *Revista CS*, núm. 30, p. 51.

tanto las dinámicas culturales como la pertenencia identitaria:

Acuñaada por algunos militantes del movimiento negro brasileño en los años ochenta, era poco referida en Brasil y prácticamente desconocida en otros países de la región hasta la ronda de reuniones preparatorias para la Conferencia Mundial contra el Racismo que se celebraría en Durban en el 2001.⁶⁵

Esta categorización identitaria puede ser también asumida por los individuos, siendo la autoadscripción una forma de identificarse con un grupo social, en este caso con un origen o pertenencia a África; asimismo conlleva una gran carga y un largo proceso histórico en el cual la alteridad tuvo una posición capital para observar y pensar más allá de la diferencia ineludible, plasmada no solo en los rasgos faciales o el color de la piel, sino en prácticas culturales vertidas en el común cotidiano de estas sociedades.

Los afrodescendientes proceden de exesclavos y por diversos factores, en la mayoría de los casos, en América Latina las poblaciones de afrodescendientes tienen un bajo desarrollo económico y educativo debido a que el común denominador de estas poblaciones se originó en asentamientos palenqueros o de cimarrones, es decir, de personas esclavas que se fugaban de las concentraciones esclavistas, como plantíos y minas. La geografía de estos lugares es de difícil acceso y están alejados de la ciudad o de asentamientos humanos con mayor desarrollo.

En Colombia el término afrodescendiente se manifiesta en *afrocolombiano*. Restrepo menciona que la acogida de este término se debe a que se buscó desplazar la denominación *negro*, dado que se empleaba como un vocablo asociado a un origen colonial y racista impuesto para legitimar la dominación y el desprecio hacia los afrodescendientes.⁶⁶ Entonces, en las agendas de las luchas políticas y el campo académico el término antes mencionado no tiene ya cabida ni aceptación. Aun con esta búsqueda de redignificación, es una realidad que la racialización y discriminación hacia los afrodescendientes continúan practicándose en América Latina. En el caso de Colombia, Restrepo menciona:

En Colombia, por ejemplo, donde negros, poblaciones negras, grupos negros, comunidades negras y gente negra que eran palabras frecuentes hasta hace unos pocos años, hoy aparecen con menos frecuencia (si es que aparecen) dado que en muchos casos han sido reemplazadas por el término afrodescendiente (o por otros como los de afrocolombianos, afrochocoanos o simplemente afro).⁶⁷

⁶⁵ Eduardo Restrepo, “¿Negro o afrodescendiente? Debates en torno a las políticas del nombrar en Colombia”, *Revista PerspectivasAfro*, núm. 1, p. 8.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 6.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 9.

De esta manera, el término se torna en la reivindicación y dignificación de quienes se autodenominan o son denominados *afro*, y a la vez de quienes se refieren con esta palabra a otras personas o colectividades. Restrepo documenta su uso en Colombia algunas décadas antes de que este vocablo fuera más conocido y se estableciera, tal como lo hicieron algunos académicos, entre ellos Thomas Price y José Arboleda, quienes ya se referían a las investigaciones afrocolombianas y empleaban el denominativo *afrodescendiente* para constituir una reivindicación política que problematizaba las connotaciones despectivas y racistas asociadas a la palabra *negro*. Del mismo modo, en la producción académica hubo investigaciones asociadas con los estudios afro. Autores como Nina Friedmann, Greta Friedemann, Jaime Arocha y Adriana Maya reivindicaron el concepto afrocolombiano desde lo que denominaron “la perspectiva afrogenética” que, como explica Restrepo, no es más que la valoración de los legados africanos en los procesos de creación cultural y sus aportes a la construcción de Colombia.

Es pertinente añadir que la categoría legal de los afrocolombianos se visibilizó en fechas recientes, al ser reconocidos legalmente como miembros de una minoría en Colombia y como tal, hacerse acreedores a un carácter jurídico y legal plasmado en la Constitución de la nación. La Ley 725 de 2001, promulgada en Bogotá el 27 de diciembre de 2001, estableció el 21 de mayo como el Día Nacional de la Afrocolombianidad; asimismo, la ONU constituyó el Decenio Internacional de los afrodescendientes “Reconocimiento, Justicia y Desarrollo” 2015-2024.

En años anteriores, en la Constitución de 1991 se reconocieron los derechos de las minorías étnicas a la participación política. En este momento es prudente señalar la discriminación que se producía en distintos sectores hacia la participación de los afrodescendientes colombianos, vetados hasta esa fecha para ejercer sus derechos democráticos.

El Congreso de Colombia decretó la Ley 70 de 1993 agosto 27 Colombia, publicada en el Diario Oficial No. 41.013, del 31 de agosto de 1993. Por la cual se establece el artículo transitorio 55 de la Constitución Política.⁶⁸ La ley 70 de 1993 reconoció el derecho de las comunidades afro

⁶⁸ Artículo transitorio 55 de la Constitución de Colombia: Dentro de los dos años siguientes a la entrada en vigencia de la presente Constitución, el Congreso expedirá, previo estudio por parte de una comisión especial que el Gobierno creará para tal efecto, una ley que les reconozca a las comunidades negras que han venido ocupando tierras baldías en las zonas rurales ribereñas de los ríos de la Cuenca del Pacífico, de acuerdo con sus prácticas tradicionales de producción, el derecho a la propiedad colectiva sobre las áreas que habrá de demarcar la misma ley. En la comisión especial de que trata el inciso anterior tendrán participación en cada caso representantes elegidos por las comunidades involucradas. La propiedad así reconocida solo será enajenable en los términos que señale la ley. La misma ley establecerá mecanismos para la protección de la identidad cultural y los derechos de estas comunidades, y para el fomento de su desarrollo económico y social.

a la propiedad colectiva de la tierra de las comunidades, así como a establecerse en determinado territorio. Esta ley hace referencia a la condición de los afrodescendientes en cuanto a la propiedad y el uso de suelo, al reconocer a las comunidades negras que han venido ocupando tierras baldías en las zonas rurales ribereñas de los ríos de la Cuenca del Pacífico, situación en la que este grupo vivió desde la época palenquera y que se retomará en el capítulo II de esta investigación, para explorar de manera más cercana la situación específica de San José de Uré y las resoluciones posteriores que tomaron sus habitantes para exigir sus derechos como municipio independiente.

La danza del diablo de San José de Uré se puede analizar como un constructo identitario positivo, con el cual los involucrados pueden identificarse y afirmarse como pertenecientes a una comunidad, a la vez que esta manifestación de carácter tradicional les brinda un sentido de pertenencia. Al ser una manifestación propia de su territorio, la danza funge como un factor diferenciador del resto de las comunidades colombianas.

I.6 La figura del Diablo: desde el tiempo del cristianismo primitivo al siglo de los descubrimientos

El Diablo, personaje rector de las danzas que interesan a esta investigación, alberga una gran complejidad tanto en su configuración histórico-religiosa como en su influencia y permanencia culturales. La configuración de su imaginario ha sido un legado de diversas religiones, perspectivas, culturas y cosmogonías. A continuación se presenta un breve recuento acerca del origen, conformación y construcción de la idea del Diablo cuya finalidad es tener una perspectiva más amplia en cuanto a su significado en diversas manifestaciones dancísticas como las que analizaremos en la presente investigación.

El Encuentro de los Dos Mundos involucró un choque feroz de ideas, culturas y maneras de entender el mundo, pero también asimilaciones culturales, unas forzadas y otras no tanto; finalmente, podemos hablar de adaptaciones culturales. Así, el imaginario cristiano y el de los distintos pueblos americanos acabaron configurando a un personaje que tiene una gran influencia en la cotidianidad de las colectividades que albergan danzas de Diablo. Estas comunidades le brindan una interpretación que dista de la idea cristiana primitiva del mal, al encarnar y personificar a un personaje diverso, a veces entendido como malo, pero también como maldoso y travieso; otras ocasiones, una presencia que han de ahuyentar, pero que a la vez engloba un gran significado festivo, tal como sucede en la cultura popular, que carnavaliza⁶⁹ esta figura.

La percepción del mal y del Diablo en el cristianismo primitivo

El origen de la figura del mal representada por el Diablo, desde la interpretación cristiana, su imaginario e idea, partió del mito de la rebelión de Lucifer, personaje que fue expulsado del reino de los cielos. Esto referido en un versículo del libro de Isaías en la *Biblia*, que forma parte del Antiguo Testamento, y también en pasajes del Nuevo Testamento.⁷⁰

Arturo Graf menciona un mito, según el cual ciertos ángeles se enamoraron de mujeres humanas y por tal motivo bajaron a la tierra e intimaron sexualmente con ellas y de esta forma se dio origen a los demonios. Este mito es aceptado tanto en la tradición cristiana como en la judía:

Another myth, of far different but not less poetic character accepted by both, Hebrews and Christian writers tells of angels of God who, becoming enamored of the daughters of men, sinned with them, and in punishment of their sin were thrust out of the Kingdom of Heaven and from angels turned into demons.⁷¹

De esta forma, el origen de los demonios, común y generalizado en el cristianismo, corresponde al mito de la rebelión de los ángeles de Dios, quienes como castigo fueron echados fuera del cielo. Esta caída fue la consecuencia del pecado. Dichos mitos acogen el origen de Lucifer y de los demonios, que en el cristianismo corresponden a ese personaje.

La entidad que abarca el mal se menciona en la *Biblia* bajo diferentes nombres. En el Génesis como serpiente antigua; Satán en el libro de Job; Diablo en el evangelio de Mateo y dragón de fuego en el Apocalipsis. La imagen e idea que se construyó acerca del Diablo en el cristianismo es amalgamadora de todo sufrimiento, mal e infortunio. Todos los males y dolores físicos se asociaban con su personificación.⁷²

Si bien lo negativo y lo concebido socialmente como malo empezó a ser asociado a las fuerzas demoníacas, la imagen del Diablo en las sociedades donde se gestaba ampliaba su concepto de maldad, ya que se configuraba en relación directa con la realidad que vivían y desde su

⁶⁹ Según Mijail Bajtín, la carnavalización es un ejercicio cultural que desterritorializa de manera diversa los valores ideológicos dominantes. Involucra cierto carácter sincrético, ritual y heterogéneo. Esos valores se suprimen por esa temporalidad y se promueve un contacto libre entre las personas. La carnavalización se relaciona con la inversión paródica, donde hay una mofa de lo serio, de lo solemnemente inamovible: Se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas al revés y contradictorias de las permutaciones constantes de lo alto y de lo bajo, del frente y el revés, por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos. Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, el contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Epublibre, 1965, pp. 18-24.

⁷⁰ Isaías 14:12: ¡Cómo caíste del cielo, oh Lucifer, hijo de la mañana! Derribado fuiste a tierra, tú que debilitabas a las naciones, tú que decías en tu corazón: Subiré al cielo.

⁷¹ Arturo Graf, *The history of the Devil*, New York, The Macmillan Company, 1931, p. 3.

⁷² *Ibidem*, p. 8.

cosmovisión, otorgando así a cada cultura una amplia gama conceptual al respecto. El bien era la luz; Dios, lo bueno, lo que enmarcaba bondad, entonces todo lo antagónico a esto se asociaba al mal dando cabida al dualismo característico del cristianismo.⁷³

Graf explica que la dualidad cristiana tan radical entre los conceptos del bien y del mal, el dualismo regente del cristianismo entre lo bueno y lo malo, entre la luz y la oscuridad, ángeles y demonios, Dios y el diablo, comienza a configurarse en el cristianismo antiguo.⁷⁴

Habiendo referido un antes y un después de la figura del diablo en el Viejo Testamento y en el Nuevo, cabe señalar que en el primero el Diablo –o como es mencionado, la serpiente antigua– no tiene un lugar central. La serpiente, el mal encarnado y representado en esa forma, tentó a Adán y a Eva, el primer hombre y la primera mujer creados por Dios, historia referida en el Génesis, donde el papel de la serpiente fue hacerlos caer en tentación y en la desobediencia ante los mandatos de Dios.

San Agustín de Hipona, cuya obra que teorizó la idea del mal fue totalmente aceptada en el pensamiento cristiano, afirmó que conocer es necesario para tener fe y tener fe es necesario para poder conocer. Estas reflexiones filosóficas explicarían la esencia y la naturaleza del mal en la vida del hombre. Es decir, partiendo de la interpretación del pasaje del Génesis, como es bien conocido, el pensador arguye que el mal, a pesar de estar presente, no tiene influjo directo en el hombre. Esto justifica la naturaleza del libre albedrío, la capacidad intelectual propia de los seres humanos para elegir entre el bien y el mal. San Agustín concluyó que el mal no tiene fuerza sobre el individuo, que es sembrado por Satanás y no afecta al hombre sino por sus malas decisiones. De esta manera, la figura o representación del mal se fue reconfigurando hasta tener una importancia capital en el Nuevo Testamento, así como en la sociedad y el pensamiento cristianos.

El mito antes mencionado, el del ángel desobediente y retador, valdría para la generalización de la imagen del Diablo, y como asevera Graf, el dualismo férreamente definido del cristianismo se reafirmó en la constitución e imagen del Diablo correspondiente a la sociedad pagana decadente en la cual se configuró, ya que en todo se oponía al reino de Dios. La imagen cristiana del Diablo coincidía con la condición de esa sociedad, opuesta a la cristiana.⁷⁵

Truly, the Christian Satan is the result of the meeting and mutual interpenetration of varying civilizations, of opposing philosophies, of hostile religions; and when the church triumphs,

⁷³ A. Graf, *op.cit.*, pp. 7-8.

⁷⁴ *Idem*, p. 14.

⁷⁵ *Idem*, p. 15.

when the dogma is stablished, he stands over the world a fearful dominion.⁷⁶

Así, la idea de los cristianos acerca de la influencia del Diablo fue que el paganismo en la sociedad romana era obra suya; sin embargo, fue esa sociedad pagana y culturas diversas las que configuraron la idea visual del Diablo. Sin el Imperio Romano, que diseminó y transmitió su horror y su diablura, habría tenido muy diferentes configuraciones. Estas ideas fueron conjuntadas y condensadas en su imagen, pues era el culpable de todo mal, lo que los piadosos y obstinados cristianos concebían como pecado.⁷⁷

Los dioses y las divinidades de la Antigüedad que tenían sus altares y templos no desaparecieron, sino que fueron transformados en demonios. La demonización de los dioses griegos, los dioses del Olimpo, se llevó a cabo porque estas imágenes fueron asociadas con lo maligno. A partir de esta premisa, se empezó a presentar la imagen del Diablo en forma de sátiro, de sirena y de fauno, imágenes que tienen influencia hasta este siglo.

El Diablo en la Edad Media

El Diablo y algunas ideas referentes a su imagen llegaron preconfigurados a la Edad Media. En este punto resulta importante referir a la organización estamental de la sociedad medieval, en la cual la clerecía era el estamento social en el que se gestaba el conocimiento, se configuraban las ideas filosóficas y se teorizaban, entre otras muchas cosas, las ideas sobre el mal, lo demoniaco, y por supuesto, la idea del Diablo.

Si bien durante la Edad Media se pretendía conocer y comprender el mundo mediante la lógica y los debates filosóficos, no se dejó de tener respaldo en la doctrina cristiana, que continuó siendo la religión oficial, influyendo así en la filosofía y la política de la época.

El poeta italiano Dante Alighieri, influenciado por las ideas del cristianismo primitivo en torno al mal, al Diablo y a lo que sucedía con el alma después de la muerte, condensó la idea del infierno en *La Divina Comedia*. En esta obra se puede analizar la concepción general de toda una época en referencia al imaginario del infierno, los demonios y el Diablo, apareciendo esto como una idea real y un destino final en las ideas religiosas de la época, lo cual, por supuesto, representó un terror colectivo y nuevas configuraciones simbólicas del mal en la sociedad.

La idea del Diablo plasmada por Dante hace mención de su forma física, que influyó en las

⁷⁶ *Idem*, p. 17.

⁷⁷ A. Graf, *op. cit.*, p. 18.

ideas que engloban su representación en Occidente y que tuvo gran valimiento en la conformación y permanencia de su imagen. En los siguientes versos del canto XIV del Infierno de la *Divina commedia* Dante describe la forma física de Lucifer:

No estaba muerto, más no estaba vivo
Y puede imaginarse un ingenioso
Lo que es un semi muerto y semi vivo

El que impera en el reino doloroso,
Está en el hielo, á medias soterrado;
Y más bien me igualara yo á un coloso,

Que un gigante á su brazo desdoblado
¡Cuál sería de pies a la cabeza

Su gigantesco cuerpo levantado!

Si su fealdad iguala su belleza
Cuando contra el Criador alzó los ojos
¡Razón ha de llorar en la tristeza!

Oh! que gran maravilla en sus despojos,
Cuando le vi tres caras en la testa!
Una delante de colores rojos,

Y otras dos, ayuntadas con aquesta
Que desde el medio de cada ancha espalda
Se reunían en lo alto de la cresta.

La diestra, era entre blanca y entre gualda,
Y la izquierda, cual son, tales y cuales,
Los que del Nilo nacen á la falda.

Llevan las tres, dos alas colosales
Cual de tamaño pájaro en el vuelo
¡Jamás el viento infló velas iguales!

Eran sin plumas más tenían pelo:
¡Murciélagos infernal! Con que aventaba
Tres vientos varios de perenne hielo,

Con que el Cocito todo congelaba
Por seis ojos y seis mejillas llora
Y mezcla el llanto á sanguinosa baba

En cada boca un pecador devora
Con sus colmillos, de espaldilla á guisa:
De un alma es cada boca torcedora
La del frente algo menos martiriza⁷⁸

Es importante resaltar que esta idea proviene de los pasajes bíblicos ya citados y coincide con un ser que fue desterrado y condenado al sufrimiento eterno. Las descripciones físicas de Lucifer se generalizaron en el contexto medieval, representándolo como un ser alado, peludo, babeante, con colmillos y garras, imagen que no se aleja de las descripciones que a partir de esa época siguieron y se mantuvieron en Occidente. La idea del infierno y del Diablo causó, y sigue causando, gran temor en la comunidad cristiana. Durante la Edad Media, en diversas obras literarias, escolásticas y pictóricas, Satanás tuvo una posición central.

La visión del mal y del diablo del hombre renacentista y conquistador en América

Con antecedentes en la configuración cristiana y medievalista, el Diablo en la ideología de la sociedad del siglo XVI, el siglo de los descubrimientos, corresponde a un ser que es el origen de todo mal, un ser que gobierna el mundo y que aleja a la humanidad de la verdad de Dios arrastrando a los hombres al mal. Para ese momento, al Diablo y a los demonios se les atribuía en Europa una personalidad real, de seres realmente existentes, y eran sumamente temidos.

Analizar la idea del Diablo en el Nuevo Mundo es estudiar y comprender la dualidad y las resoluciones que tuvo desde el pensamiento dualista cristiano antes mencionado, pues este condenaba y demonizaba a seres, situaciones y entornos que no conocía y que no calzaban con su comprensión del mundo.

El imaginario y la idea del Diablo llegaron en formas muy variadas al Nuevo Mundo. Los aventureros, navegantes y curiosos que embarcaron sus voluntades hacia lo desconocido encontraron una tierra habitada por seres totalmente apartados de las normas pautadas por la fe cristiana, y por tanto para ellos ajenos, inferiores y dominados por el mal. Desde esta perspectiva, necesitaban ser guiados por la luz de Dios.

Los aportes hechos por los frailes que llegaron al Nuevo Mundo y que tomaron la evangelización de los naturales como una labor salvífica y una empresa casi bélica contra el Demonio y sus huestes de maldad, permite analizar de modo más profundo las ideas y los hechos que circundaron la batalla de los evangelizadores ante el Diablo.⁷⁹ Asimismo, la configuración

⁷⁸ Dante Alighieri, *La Divina Comedia*, Jacobo Peuser (ed.), Buenos Aires, Mitre, 1897, pp. 199-201.

que posteriormente tuvo este personaje a lo largo de la cruenta empresa evangelizadora en territorio amerindio y de qué maneras los evangelizados configuraron y reelaboraron la idea europea del Diablo hasta adoptarla en su entorno y cultura.

Los frailes describen desde el punto de vista teológico y religioso lo lejanos que estaban los habitantes del Nuevo Mundo de conocer a Dios, y solo el Diablo como causante de este distanciamiento pudo ser una explicación al respecto. Los religiosos creían totalmente que los naturales eran materia dispuesta para ser convertidos, y así dejar atrás sus diabólicas costumbres de idolatría y antropofagia. El discurso evangelizador fue que los indígenas estaban equivocados en sus prácticas religiosas, rituales sagrados, modo de vida e incluso hábitos alimenticios, y que para ser redimidos debían cortar de tajo con su ideología y prácticas a fin de alcanzar la salvación de su alma.

En su afán de distanciar a los indígenas del Maligno, los frailes les mostraron imágenes del infierno que les esperaba si no se convertían. El miedo fue entonces el arma más potente que pudieron emplear para su conversión.⁸⁰

Los bautizos en el Nuevo Mundo fueron considerados urgentes, los frailes debían estar seguros de que los indígenas verdaderamente y desde su voluntad aceptaran renunciar a su conexión diabólica. Las preguntas que debían responder antes de aceptar y recibir el sacramento bautismal afirman la visión de los cristianos hacia los indígenas: “¿Renuncias al demonio y á sus pompas y á todas sus cosas? ¿Y asimesmo renuncias enteramente a todas sus obras con las cuales hace desatinar y engaña?”⁸¹

Es importante reflexionar sobre cómo una idea europea, el Diablo, fue decodificada, ideológicamente construida y adaptada por los indígenas americanos desde sus cosmovisiones propias y estatutos culturales, la forma en que hasta estos años se hace presente y cuya presencia es innegable en el imaginario cultural de América Latina.

Fernando Cervantes explica la complejidad de la aculturación que vivieron los indígenas,

⁷⁹ El Papa León X otorgó la Bula *Alias Felicis* en 1521, con la que autorizó a los frailes de la Orden Franciscana a predicar libremente en la Nueva España, a administrar sacramentos como el bautizo y la confirmación. La misión de los franciscanos era la de retornar al cristianismo primitivo (que es la manifestación del cristianismo en su estado más auténtico) e implantar la fe en el Nuevo Mundo en nombre de Cristo.

⁸⁰ Berenice Alcántara Rojas, “El Diablo en el discurso de evangelización novohispana del siglo XVI”, en *Cuernos y colas, reflexiones en torno al demonio en los Andes y en Mesoamérica*, L. Millones y A. López Austin (eds.), México, UNAM, 2015, pp. 101-102.

⁸¹ Joaquín García Icazbalceta (ed.), *Códice Franciscano del siglo XVI*, Antigua librería de Andrade y Morales sucesores, México, 1889, pp. 58-59.

ya que la maldad total en un solo ser maligno no tenía sentido para ellos: los conceptos mesoamericanos del mal, ligados a sus conceptos del bien, fueron considerados como características de la misma divinidad.⁸² Este autor expone que la asociación que se hizo de las deidades de los naturales con el demonio no tuvo el efecto que los evangelizadores hubieran deseado, pues al demonizar a una deidad, desde la cosmovisión indígena se le atribuyeron características divinas, debido a que el ritual sagrado tenía más peso que una imagen.⁸³ De esta forma, es posible concluir que la imagen e idea del Diablo en el Nuevo Mundo fue un conjunto de ideas y conceptos muy complejo que se configuró junto con el respaldo cultural de cada sociedad o pueblo originario americano que antecedió a la evangelización cristiana, y que asimismo fue y ha ido cambiando en el tiempo.

Los negros y el Demonio en el siglo XVI

La presencia de los negros en España y otros lugares de Europa estaba ya normalizada para los españoles y otros europeos que llegaron al Nuevo Mundo durante la colonización. Se ha referido la importancia que tuvo el pueblo árabe musulmán en la comercialización de personas negras esclavas desde el siglo III en el Viejo Continente.

En la América del siglo XVI, estas personas cargaban con diversos estigmas y concepciones, y fueron sometidas posteriormente a diversos tipos de control religioso y político. Los esclavos africanos introducidos al Nuevo Mundo fueron tratados al inicio como fuerza de trabajo más que en calidad de personas con “uso de razón”, como refería el lenguaje teológico de la época. Los españoles, ya experimentados en la trata y explotación de esclavos subsaharianos, vieron su importación como una salida ante la rápida merma de la población indígena y a las duras condiciones de trabajo. Tan es así, que desde 1501 fue autorizada la introducción de esclavos africanos a América.

Las ideas que justificaban teológicamente la esclavitud de los africanos fueron extraídas e interpretadas de la *Biblia*. A partir de estas, sentenciaban a la esclavitud a las personas negras por un sello de condenación de origen divino que justificaba su destino. Se alude frecuentemente al libro del Génesis del Antiguo Testamento, cuando después del Diluvio Noé maldice a Cam por haber visto su desnudez.⁸⁴ De esta forma, en el siglo XVI ya había un soporte legal para la

⁸² Fernando Cervantes, *El diablo en el Nuevo Mundo. El impacto del diabolismo a través de la colonización de Hispanoamérica*, Barcelona, Herder, 1994, p. 30.

⁸³ *Ibidem*, p. 38.

institución de la esclavitud, aunque pronto fue desechada para incorporar a las personas negras al orden colonial, pues se les trató como vasallos, aunque susceptibles de tutelaje debido al uso deficiente de su capacidad racional. Es decir, se les consideraba como menores de edad. Aunque hay que decir que los esclavos negros podían comprar su libertad trabajando los domingos o la obtenían rebelándose y huyendo para formar sus propias comunidades.

Los negros africanos que llegaron al continente americano traían consigo sus creencias religiosas, costumbres y cosmovisiones, tan variadas como su fenotipo, y al replicarlas en el Nuevo Mundo, leídas desde la óptica cristiana eran contrarias a Dios, eran idolatría, rendían culto falso al Demonio, tal como sucedió con el territorio americano, entendido por los europeos como el lugar en el que imperaba el Demonio. Fue entonces que muchas de las prácticas culturales religiosas africanas fueron satanizadas, y otras, concebidas como signos de barbarie.

Los esclavizados se apoyaron en legados y fragmentos de memoria africana o huellas de africanía para recrear una nueva humanidad, un ser social y político lejos de su tierra natal.⁸⁵ La brujería, el animismo, las prácticas de nigromancia y el vudú fueron tomados como prácticas inspiradas por Satanás que debían ser extirpadas, así también sus prácticas sociales, como la bigamia, la poligamia y el amancebamiento.

Ante este sincretismo cultural que implicaba la incorporación de los negros en las sociedades del Nuevo Mundo, la fusión presentaba problemas. Díaz menciona la innegable aculturación de ambas partes, donde lo africano permeó las sociedades en formación.⁸⁶ Borrego Pla menciona, en relación con los palenques y el cimarronaje de los negros, que además de estar convertidos al cristianismo y decirse católicos, no abandonaron sus prácticas de adivinación “y aunque se decían cristianos, ejercía gran influencia en ellos el brujo del respectivo palenque.”⁸⁷

Las ideas dominantes de la época volcaron su juicio en la demonización de los usos, costumbres y prácticas religiosas africanas, que fueron interpretadas como prácticas paganas. La conformación y construcción de ideas en torno a relacionar las costumbres y cosmogonía africanas con el demonio fue inevitable. La idea e imagen del demonio muestran situaciones de la historia

⁸⁴ Génesis 9:20-27, *Biblia*, Reina Valera, Antigua versión de Casiodoro de Reina Cipriano de Valera (rev.), 1960, Sociedades Bíblicas Unidas, 1988, pp. 10-11.

⁸⁵ L. A. Maya Restrepo, *op. cit.*, p. 30.

⁸⁶ Rafael Antonio Díaz Díaz, “Entre demonios africanizados, cabildos y estéticas corpóreas: aproximaciones a las culturas negra y mulata en el Nuevo Reino de Granada”, *Universitas Humanística*, núm. 60, julio-diciembre 2005, Bogotá, p. 30.

⁸⁷ María Borrego Plá, “Esclavos y libertos en la sociedad de Cartagena de Indias”, en *Temas Americanistas*, núm. 12, 1995, p. 9.

de pensamiento y de la vida de las personas, además de sus lugares de origen. Nina de Friedemann hace mención a la conformación de la idea en torno al demonio en Nueva Granada. En la mayoría de los casos la procedencia de los esclavos les otorgaba un gentilicio o denominación, uno de tantos era mandinga, referido a personas africanas musulmanas que se negaban a ser evangelizadas y convertidas al cristianismo:

Mandinga por ejemplo, nombre de la etnia africana de creencias musulmanas, afectada por la trata y reacia a convertirse al cristianismo, una vez esclavizada en las minas de oro de la Nueva Granada, su gentilicio fue convertido por la sociedad dominante, allí y en otras colonias españolas, como sinónimo de demonio.⁸⁸

Las asociaciones que desde el pensamiento europeo hicieron de los negros aún permanecen bajo distintas manifestaciones dancísticas rituales, en las que los personajes centrales son diablos o diablitos, lo que en su calidad de minoría representa también una forma de resistencia a la cultura dominante:

Diablos y diablitos enmascarados como demonios cristianos son representaciones africanas de antepasados, de figuras sagradas o de seres sobrenaturales, habitantes de una cosmovisión que en algunos lugares ha logrado reconstruir perfiles de su africanía y en otros apenas tiene algunas huellas.⁸⁹

Es posible plantear que estas manifestaciones de africanía se demonizaron en el siglo XVI, cuando se les consideraba prácticas demoniacas y paganas, que ofendían al cristianismo. Lo mismo sucedió con sus rituales sagrados: “aceptar que su liturgia era brujería cuando fueron descubiertos por la Inquisición en ceremonias de reiniciación religiosa negroafricana que muchos negros emprendían para resistir la esclavitud.”⁹⁰

La instrucción religiosa cristiana otorgó a los africanos humanización, también los relacionó con las prácticas religiosas, como el calendario de fiestas, la devoción y aquellos grupos en los que se podían expresar, puesto que había un espacio, tiempo y lugar de libertad dentro del yugo institucional en el que cabían expresiones de africanía: “Bajo la advocación de un santo o de un ministerio, los negros supieron descubrir conexiones culturales con sus propias creencias y religiones ancestrales, dando origen a cultos y religiones todavía hoy existentes.”⁹¹

⁸⁸ Nina de Friedemann, “Diablos y diablitos: huellas de africanía en Colombia”, en *América Negra, Expedición Humana a la zaga de la América Oculta*, núm. 11, 1996, p. 95.

⁸⁹ *Ibidem*, p.97.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 100.

⁹¹ E. Vila Vilar, *op. cit*, p. 206.

El catolicismo de los esclavos

Se tienen datos acerca de la labor de evangelización que, así como para los indígenas, se llevó a cabo para los negros cuya conversión y bautismo eran los principales objetivos. Si bien la historia negra no fue de importancia medular y se le ignoró en los registros históricos, los datos a los que se puede acceder muestran numerosas situaciones sobre la perspectiva cristiana hacia el negro, lo que ha de tener un análisis para llegar a una mayor comprensión en cuanto a su integración a la sociedad y las resoluciones religiosas sobre este grupo. Además de su color de piel, características de fenotipo, cabello, ojos y dientes, fueron objeto de una interpretación europea acerca de su inferioridad. Las resoluciones monstruosas, y ofensivas, vistas desde el pensamiento cristiano de este siglo, resultaron comunes, pues la institución de la esclavitud era completamente normal. Es adecuado señalar que todo lo que fuera ajeno a los preceptos de los cristianos del siglo XVI tenía una carga negativa y una resolución apóstata.

Los estudios acerca de la condición religiosa de los negros representan buen número si se les compara con otros aspectos relacionados con este grupo, pues, como se ha planteado, las personas negras esclavas fueron ignoradas e invisibilizadas del proceso de conformación cultural e histórica de Colombia y de América Latina en general, colocándolas en una negación de la africanía:

Este obstáculo se ha fundamentado en la idea de ahistoricidad del esclavo heredada de la juricidad esclavista la cual lo definió como un objeto, mercancía o bien mueble, por consiguiente, incapaz de registrar su pasado, transmitir las informaciones necesarias para la reproducción cultural e incidir en la sociedad colonial.⁹²

De esta manera, es posible vislumbrar que al formarles una imagen demonizada, esta haya influido simbólicamente para resistirse a la negación cultural que les imponía el sistema esclavista. La voz del negro, silenciada, tuvo algunos portavoces, como el jesuita Alonso de Sandoval, quien realizó una labor religiosa que brinda un gran aporte de la visión cristiana sobre los negros que fueron comercializados en Cartagena, pues criticaba la forma de realizar la trata, no la esclavitud en sí misma. En suma, de lo que se trataba era de cumplir con el mandato de Jesús de llevar la fe y el evangelio por todo el mundo.

Fue así como se integró al negro en el plano de la fe, solicitando apoyo de la Iglesia y de la sociedad. En el plano del pensamiento cristiano, el esclavo pasaba a tener una condición de ser

⁹² Luz Adriana Maya Restrepo, *África: legados espirituales en la Nueva Granada, siglo XVII*, p.30, disponible en: <file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/Dialnet-Africa-2180533.pdf>

sintiente, y gracias a la evangelización llegó a entenderse como un cristiano, un miembro de la Iglesia. Esta condición le otorgaba un trato más digno y parte de su tiempo de descanso para atender a la catequesis. Fue así que a los negros se les tomó como seres en formación religiosa o *neófitos*. La instrucción doctrinal de los negros fue una manera efectiva de integrarlos y mantenerlos, de una forma menos agreste, al sistema productivo:

Porque la idea que con más fuerza impulsaba el adoctrinamiento de los esclavos y de los africanos en general, en los primeros años de la colonización, era la necesidad de mantener un sistema de control. Se inculcó a los esclavos la idea del pecado y el castigo que éste acarrearía, con lo que se aseguraba su buen comportamiento. Es decir que, con la conjunción del poder civil y la persuasión psicológica que imprimía la doctrina, se había hallado una fórmula con la que tener pacíficos a los negros y mulatos que andaban dispersos, fórmula que ya se ensayaba con éxito entre los esclavos.⁹³

Al instruirlos en la enseñanza de los asuntos de Dios, como los evangelizadores mencionaban, eso involucraba también la aceptación de su estado. Esta situación fue de suma complejidad, pues al aceptar el esclavo que debía ser sumiso ante su amo, este tomaba un papel equiparable al de la posición de Dios, además del amedrentamiento con la idea del castigo divino; estos binomios conjugados resultaban en la abyecta obediencia de los negros a partir del miedo. Sin embargo, Vila Vilar analiza, de acuerdo con la ideología de la época, la importancia de la sumisión de los esclavos: además de que la obediencia entregada los llevaba a la bienaventuranza eterna y a vivir una mejor vida en su otra vida, la resistencia que los amos presentaron hacia la educación de los negros esclavos radicaba en que si eran educados se despertaría en ellos el deseo de emanciparse. Aunado a eso, al ser seres cristianizados, tendrían que tratarlos de mejor forma y otorgarles ciertas concesiones, como acudir a ser catequizados o a casarse, situaciones que los alejaban durante cierto tiempo de sus labores esclavas, restándoles beneficios a los amos.

La obra del jesuita español Alonso de Sandoval, *De Instauranda Aethiopum Salute*,⁹⁴ contiene una visión cristiana de los esclavos. En el libro primero, el autor manifiesta su inquietud acerca de la importancia que tenía la salvación del alma de los negros mediante el bautismo, la extremaunción y otros sacramentos. El religioso, durante sus múltiples viajes a puertos africanos de comercio de seres humanos, aporta información sobre la procedencia de los seres esclavizados y los diferentes gentilicios empleados por los españoles; además, pudo ver y escribió acerca de la

⁹³ E. Vila Vilar, *op. cit.* p. 191.

⁹⁴ Alonso de Sandoval, *De Instauranda Aethiopum Salute, El mundo de la esclavitud negra en América*, Bogotá, Empresa Nacional de Publicaciones, 1956.

mala práctica de los sacramentos para los esclavos. La Orden Jesuita mandaba que los esclavos, después de ser bautizados, debían continuar siendo enseñados y adoctrinados, y se sugirió que esto se procurara como obligación de los amos. Incluso varios documentos de la época mandaban que los amos continuaran con la educación religiosa de los africanos, señalando incluso que en caso de incumplimiento, se aplicaría la pena de la excomulgación. Entre otras situaciones, estos documentos y las soluciones que se proponían para la catequización dejan al descubierto las ideas que se tenían de los africanos, tal como lo expresa el título de un catecismo editado en Lima a finales del siglo XVI: *Catecismo Breve para los rudos y ocupados*. Sin embargo, en este sentido Vila menciona el catecismo de Fray Juan de Zumárraga de 1546: “aquí se acaba lo añadido al catecismo por doctrina más fácil para los indios menos entendidos y más rudos y negros.”⁹⁵ Además, Sandoval defendía claramente la idea de que los esclavos negros, a quienes refiere como “morenos” en su texto, razonaban deficientemente.⁹⁶

A manera de conclusión, se puede decir que la labor evangelizadora fue una consecuencia paralela a lo que en la propuesta original se había ideado para los indígenas. Tal como sucedió con la integración de los preceptos e ideología sagradas indígenas a la religión cristiana, la aculturación e hibridación de las huellas espirituales de africanía se fusionaron con las cristianas y las indígenas, hibridación que está presente en diversas prácticas culturales que sobreviven hasta el día de hoy.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 197.

⁹⁶ Enriqueta Vila Vilar, *Un tratado sobre la esclavitud*, Madrid, Alianza Universidad, 1987, p. 202.

CAPÍTULO II

SAN JOSÉ DE URÉ, COLOMBIA. BREVE PERSPECTIVA HISTÓRICA

La fecha de inicio de cuando inició la representación de *La danza del diablo* es desconocida; sin embargo, a partir de los registros más antiguos, se estima que fue en el siglo XVI. En ese tiempo la trata negrera y la institución de la esclavitud fueron las causas por la cuales se pueden encontrar huellas de origen africano; es decir, tal danza simboliza, de cierta manera, los choques y las uniones culturales propios de las relaciones existentes entre el Nuevo Mundo, Europa y África. Por lo tanto, es importante analizar la historia de la esclavitud América del siglo XVI, centrar la atención en Colombia y de forma específica analizar el caso de San José de Uré.

En este segundo capítulo se describen de forma general las principales circunstancias de conformación histórica de la comunidad de San José de Uré, en Colombia. Se hace una recapitulación de la importancia de su pasado esclavista; el antecedente de comunidad palenquera cimarrona hasta la petición, a instancias gubernamentales colombianas, de su reconocimiento como municipio independiente. Se analizan y puntualizan los datos acopiados en el trabajo de campo: la observación participante, así como las entrevistas aplicadas a danzantes, músicos, tuneros y gestores de la danza para brindar una noción de contexto. Es necesario resaltar y señalar la importancia del marco festivo de la comunidad uresana: la celebración del Corpus Christi como la fiesta comunitaria donde La danza del diablo se gestó, maduró y se sigue representando en nuestros días. También se debe tener en cuenta que esta danza es un rasgo muy distintivo de la población uresana en cuestiones de identidad: es decir, la identidad étnica, la cultural y como cohesionador étnico comunitario.

La danza analizada desde distintos conceptos como la ritualidad y teatralidad ampliará el propósito de la misma en la sociedad que la salvaguarda. La interpretación y análisis de estas huellas de africanía evidencian de forma precisa varios elementos antropológicos. En primer lugar, en el aspecto de la identidad se trata de un elemento que continúa generando, a pesar del paso del tiempo, el sentido de conservación de identidad comunitaria. En segundo lugar, es interesante que esta danza se desarrolle en un contexto festivo en donde coexiste con elementos sagrados cristianos.

II.1 Palenque San José de Uré. Breve revisión histórica

El mestizaje ocurrido en Colombia involucra aspectos no sólo de fenotipo, sino también culturales y religiosos que tuvieron lugar por la introducción forzada de africanos, en calidad de cautivos, al

continente americano. Analizar el fenómeno de la introducción forzada es importante para poder comprender de manera puntual las particularidades que hoy caracterizan a la danza tradicional palenquera afrocolombiana. Por lo cual, es capital el análisis de las condiciones sociales y culturales de los africanos introducidos y, por supuesto, las concepciones formuladas hacia ellos. Y también realizar una indagación de las diferentes perspectivas religiosas y la relación que tuvieron con el desarrollo de la idea del Diablo. Esto a partir de sus diferencias con la cultura dominante de la época; de forma particular en San José de Uré y específicamente La danza del diablo.

Aspectos generales de la esclavitud de los negros en América

El comercio de africanos tuvo gran auge a partir del año 1444, pues fue cuando los traficantes de esclavos portugueses llegaron a la costa subsahariana y, a partir de ese momento, cambió por completo la historia de esta práctica.⁹⁷ Las prácticas del tráfico de esclavos que desarrollaron los portugueses aumentó el flujo de los esclavos negros. Hubo una gran sustracción en diferentes regiones que incluso, como es bien conocido, era el mayor en su tipo en todo Europa. Tal como lo señalan Klein y Vinson, los portugueses subsanaron tanto la economía europea como la misma africana ya que en la costa los africanos tratantes de esclavos canjeaban esclavos por oro. Con la colonización del Nuevo Mundo surgió entonces un nuevo campo de utilización para los esclavos y, por ende, para sus comerciantes. Este aumento de venta de seres humanos es un resultado del continuo desarrollo de la industria azucarera y la minera:

Mcfarlane coincide en la necesidad creciente que hubo de brazos esclavos: “En la Nueva Granada los esclavos eran utilizados con diversos propósitos tanto en regiones rurales y urbanas, pero especialmente en las regiones auríferas y agrícolas.”⁹⁸

Además la introducción de esclavos negros a América sucedió cuando, como ya se dijo, disminuyó dramáticamente la abundante mano de obra indígena en la zona caribeña.⁹⁹ Luz Adriana Maya Restrepo afirma:

Para ese entonces, 1580-1592, las estructuras socio-políticas y territoriales de la población aborigen neo-granadina estaban fragmentadas y la caída demográfica se había agudizado por los efectos de la guerra, las epidemias y el trabajo forzado, la población indígena había sido diezmada. El panorama ante el cual se encontraba entonces el monarca español era el

⁹⁷ Herbert Klein y Ben Vinson III, *La esclavitud en América Latina y el Caribe*, México, El Colegio de México, 2016, p. 25.

⁹⁸ Anthony Mcfarlane, *Cimarrones y Palenques en Colombia del siglo XVIII*, p. 53. Disponible en https://www.researchgate.net/publication/335447295_Cimarrones_y_Palenques_en_Colombia_siglo_XVIII

⁹⁹ *Ibidem*, p. 31.

siguiente: el oro tan anhelado se hallaba en estas partes de las Indias occidentales, aunque era imposible llevar a cabo su explotación a causa de la caída demográfica de la población local.¹⁰⁰

Es importante recordar la misión salvífica que justificaba la encomienda de colonizadores, la de cristianizar a los indígenas y establecer en ellos sus ideas religiosas. Esto los llevó a cuestionarse entonces si era lícito esclavizar a los indígenas ahora cristianos. De esta forma se garantizó su libertad.¹⁰¹ Pero no fue así en todos los lugares. La pronta propagación de enfermedades europeas en los nativos representó un despoblamiento y una escasez de fuerza de trabajo, entonces los españoles peninsulares y criollos adinerados experimentaron con la importación de esclavos negros africanos para que ocuparan los lugares vacíos que dejaron los amerindios. Los europeos estaban ya experimentados en esta actividad, habiendo tenido esclavos negros sabían sus condiciones en cuanto a que habían sido arrancados de su lugar de origen. Eran conscientes que no tenían ni lazos familiares ni comunitarios, lo cual hacía que fueran efectivamente movilizados en comparación con los indígenas que estaban arraigados a su parentela. Los portugueses introdujeron –de forma estratégica– la presencia forzada de negros originarios de la costa de África. Los cuales fueron comercializados en las costas de Cartagena: en uno de los principales puertos de la trata negrera.

Los cabildos¹⁰² sostenían que los asentamientos de los territorios colonizados por españoles necesitaban mano de obra diferente a la indígena. Se decía que un esclavo negro hacía el trabajo de cuatro o incluso de ocho indígenas. Esto representaba una gran ventaja para las labores colonizadoras y de expansión económica. Sin embargo, el embarcar esclavos negros a América era una labor sumamente costosa. Los portugueses fueron quienes, debido a sus redes de comercio y trato directamente con África de la costa Atlántica, hicieron rentable la importación de estos seres humanos y se convirtió en un redituable negocio:

Los portugueses habían establecido suficientes contactos en las costas africanas como para establecer tratos con algunos jefes locales y así deportar masivamente africanos cautivos hacia América. Los lusitanos no sólo controlaban todas las factorías africanas sino que además eran dueños de la inmensa mayoría de naves negreras. Cabe señalar que buscando una conveniencia con Portugal, Felipe II, rey de España anexó a Portugal a la corona de castilla en 1580 como una estrategia geográfica territorial que facilitara la ingerencia de su reino en el negocio triangular y a la vez, la solución al remplazo de los indígenas que

¹⁰⁰ *Geografía Humana de Colombia, los afrocolombianos* Luz Adriana Maya Restrepo, Coord. Guadalupe Latda, Edit. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1998, p. 15-16.

¹⁰¹ Anthony Mcfarlane, *Cimarrones y Palenques en Colombia del siglo XVIII*, p. 33.

¹⁰² Fueron organismos de gobierno respaldados por la Corona Española fuera del Viejo Continente.

morían en las minas ya que esto representaba un problema que afectaba sus intereses. De este modo, al anexas Portugal a su territorio, estos comerciantes se convirtieron en sus sublevados y de la misma manera, quedaron a su servicio años de conocimiento de la trata, así como del territorio africano que poseían los lusitanos para lograr explotar el oro americano, contando con mano de obra constante.¹⁰³

La esclavitud fue una de las soluciones para obtener más mano de obra en el proceso de la expansión extraterritorial europea; es decir, una respuesta a una necesidad donde hacían falta muchos brazos para cubrir las necesidades de extracción de oro, trabajo en plantíos y trapiches azucareros. En pocas palabras, la fuerza de trabajo de los esclavos fue la razón principal de su comercialización y aumento del número de esclavos en el Nuevo Mundo. Hubo acuerdos comerciales entre Lisboa, Venecia y Holanda quienes eran los importadores del azúcar que se producía en América. La introducción de esclavos al Nuevo Mundo representó el inicio de una nueva configuración cultural y religiosa que cambiaría la estructura social en Latinoamérica que tiene repercusiones y ecos en el presente.

La esclavitud en Colombia

Cartagena de Indias fue desde el siglo XVI –y por mucho tiempo posterior a este siglo– uno de los principales puertos de entrada de esclavos africanos al continente americano. Fue el primer puerto en América en poseer los permisos para los manejar los grandes cargamentos de humanos esclavizados. Ildefonso Gutiérrez asevera que Cartagena de Indias, debido a su estratégica geografía y otras características, pasó por diversos estadios de la trata negrera desde 1533 hasta 1812. Restrepo cita un interesante escrito de Nicolás de Castillo, quien indica que en 1618 el jesuita Carlos de Orta escribe a su padre describiendo el puerto de Cartagena de indias:

Estos lugares son tan calurosos, que estando al presente en la mitad del invierno, se siente mayor calor que en la canícula. Los esclavos negros son en número de 1.400 en la ciudad van casi desnudos. Los cuerpos humanos de continuo están bañados de sudor. Los alimentos son bastos e insípidos. Hay gran escasez de agua dulce, y la que se bebe es siempre caliente ... en cuanto a forasteros, ninguna ciudad de América, a lo que se dice, tiene tantos como estas, es un emporio de casi todas las naciones, que de aquí pasan a negociar a Quito, Méjico, Perú, y otros reinos; hay oro y plata. Pero la mercancía más en uso es la de esclavos negros. Van mercaderes a comprarlos a vilísimos precios a las costas de Angola y guinea; de allí los traen en naves bien sobrecargadas a este puerto, donde hacen las primeras ventas con increíble ganancia, a los que quedan los embarcan de nuevo.¹⁰⁴

Con este escrito, a modo de testimonio, es posible visualizar la situación de la trata negrera

¹⁰³ Luz Maya Restrepo, *op. cit.*, p. 16.

¹⁰⁴ Luz Maya Restrepo, *op. cit.*, p. 16-17.

que había en el puerto más importante de este lucrativo negocio. Cartagena quedaría a la posteridad como el lugar de mayor movimiento de comercio de seres humanos legitimado por la Corona española. Este negocio tuvo diferentes etapas para poder lograr la permanencia jurídicamente legítima en el Nuevo Mundo. Las etapas de la trata que Gutiérrez Azopardo define son Las Licencias, es decir, el comercio de seres humanos importados del África que contaba con un permiso de una autoridad monárquica. Después fue la etapa de Los Asientos que fueron acuerdos entre la Corona y un comerciante de esclavos negros. Este arreglo comercial pronto se convirtió en monopolio y la creciente demanda de mano de obra esclava en las nuevas colonias de América y la necesidad de su asentamiento derivó en contrabando e importación ilegal.¹⁰⁵ La importación de mano de obra de seres humanos negros esclavizados durante el periodo de Licencias en Cartagena introdujo a estos como ayudantes y auxiliares de la conquista y como sirvientes en las casas de los colonos más adinerados. Posteriormente en el periodo de Los Asientos entre 1595 a 1791, la importación de negros esclavos por Cartagena se volvió masiva y ahí se les contenía por un tiempo para después ser introducidos a Perú, Venezuela y Quito.

Cartagena de Indias fue un punto sustancial para la entrada, salida y diáspora de esclavos y esclavas negras por el continente. Gutiérrez sostiene que el número de esclavos introducidos a América por medio de Cartagena es estimable en cuanto al comercio legal durante el periodo de los Asientos Portugueses. Sin embargo esta veracidad de datos se ve sesgada cuando se tienen en cuenta las estimaciones de la cantidad de esclavos que podían ser introducidos de contrabando. Las estimaciones de la cantidad de esclavos para los años de Los Asientos, era tan numerosa que rebasaba la cantidad de pobladores locales y libres de la ciudad. Mcfarlane puntualiza también que, aunque la presencia negra en Colombia era abundante, los esclavos estaban bastante dispersos.¹⁰⁶

El origen de los esclavos es un aspecto importante en la revisión de la historia de la trata negrera. Gutiérrez menciona que durante los primeros años de comercialización negrera procedían de Guinea y de Cabo Verde. Posteriormente de 1550 a 1640, cuando la trata estuvo mayormente en manos de los portugueses, se comerció con negros de la costa africana desde Senegal y Gambia

¹⁰⁵ Ildelfonso Gutiérrez Azopardo, "El comercio y mercado de negros esclavos en Cartagena de Indias", Bogotá, Universidad de los Andes, pp.187-210 disponible en <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:A54nDIKkgrUJ:https://revistas.ucm.es/index.php/QUCE/article/download/QUCE8787120187A/1778&cd=3&hl=es&ct=clnk&gl=mx>

¹⁰⁶ A. Macfarlane, "Cimarrones y Palenques en Colombia, Siglo XVIII", A journal of comparative Studies, Londres, Vol. 6, Núm. 3, 1985, pp. 131-151.

hasta Angola. Para el tratante y para el amo era importante conocer el origen de las personas esclavizadas para prevenir levantamientos o insubordinaciones contra los esclavistas, es decir, que al proceder de la misma zona geográfica, compartieran lenguaje y pudieran tanto comunicarse como organizarse y sublevarse con la finalidad de aliviar la soledad de su destierro.

Restrepo puntualiza la importancia que para los esclavistas tenía el conocer el origen geográfico de los antepasados de los afrocolombianos. Esta historicidad africana relativa a sus orígenes era necesaria para visibilizar los saberes, las habilidades, en técnicas y oficios que tenían dependiendo de su bagaje cultural. Restrepo menciona que mediante esto será posible subsanar la visión y noción del esclavo salvaje, carente y desnudo de cultura que duramente ha permeado la visión hacia las personas del África¹⁰⁷:

Procedían de vastos territorios donde muy diversas culturas se desarrollaron dentro de tres ecosistemas bien diferenciados: el sudanosaheliano, el bosque tropical y la selva ecuatorial húmeda. En cada uno de ellos, la gente creó formas de adaptación que incluían el conocimiento de la agricultura de cereales, el dominio de la metalurgia del hierro y del cobre, la orfebrería, la cría de animales domésticos, el comercio, la pesca fluvial y marítima, la recolección de crustáceos y la agricultura selvática de tubérculos, plátano además del cultivo de la caña de azúcar.¹⁰⁸

Con estos aportes es posible ilustrar que ciertos conocimientos y prácticas que los esclavos llegaron a realizar en el Nuevo Mundo estaban ya en sus habilidades. Es importante hacer una revisión etno-geográfica para dimensionar la información que sirvió a los europeos tratantes para formular una mejor estrategia acerca de la trata, distribución y las diversas ocupaciones en las que pondrían a trabajar a los africanos. Tal como indica Restrepo, se trata de precisas estrategias para rentabilizar la esclavitud y hacerla un negocio altamente redituable. De esta manera, la ocupación de los africanos en las minas que fue muy común en la Nueva Granada:

Entre 1580 y 1592, mientras los portugueses llevaban casi un siglo tratando de ubicar los yacimientos auríferos en África, los españoles “descubrieron” las minas de oro de Nueva Remedios (1590), Zaragoza (1580) y Cáceres (1576) en el Nuevo Reino de Granada.¹⁰⁹

De este modo, los humanos cautivos fueron utilizados en negocios que garantizaran su rentabilidad, esto se podía lograr siempre y cuando los emplearan en actividades relacionadas a las que ya realizaban en lugar de origen en África.

El aspecto religioso tuvo también gran influencia en la preferencia del origen de los negros

¹⁰⁷ Maya Restrepo, *op. cit.* p. 13.

¹⁰⁸ *Idem.*

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 15.

africanos. Gutiérrez menciona que La Corona estableció que los negros esclavizados deberían haber nacido en España o en Portugal o estar al menos bautizados. Esto se debía a que querían evitar que influyeran en los indígenas ya cristianizados con sus creencias religiosas: animismo e idolatría. Se prohibió la compra-venta de esclavos musulmanes o moriscos del norte de África debido también a sus creencias religiosas que era el Islam.

Posteriormente el cautiverio, las vejaciones y los abusos a los que las personas esclavizadas estaban sometidas engendró una resistencia y una hambrienta lucha por su libertad. Desde los inicios de la esclavitud en la Nueva Granada hubo insurrecciones e intentos fallidos de rebelión. Existieron leyes que establecían los castigos bárbaros a los que los sublevados debían ser sometidos por la gravedad de cada falta: era la pena de muerte y el escarnio público; la tortura funcionaba a modo de advertencia para los que tuvieran alguna intención de imitar a los fugados o rebelados. En el siglo XVI los esclavos fugados representaron un grave problema para la sociedad colonial, pues luego de haber huido iniciaron a conformar comunidades junto a otras personas que anteriormente también habían logrado escapar de sus dueños. Los grupos poblacionales que se crearon por medio de esta forma se denominaron Palenques, los cuales no carecían de inseguridad e insurrección.

Los palenques

Macfarlane indica que parecía que, desde su propia estructura interna, los Palenques tenían un común denominador: como si de una guerra civil se tratara. Cuya la finalidad era la de poder sostener una rebelión y resistencia general. Se relaciona a esta resistencia esclavista –aunada a la dificultad que los tratantes tuvieron para introducir más esclavos a la Nueva Granada– con los primeros signos de la abolición de la esclavitud. La cual tardó muchos años más para ser una realidad: pues fue hasta el siglo XIX. La información acerca de los Palenques es escasa. Así también la información referente a las personas negras fugadas que los conformaron. Enriqueta Vila Vilar indica que la presencia de negros y negras fue olvidada e ignorada de diversas maneras:

El hombre de color fue excluido sistemáticamente sobre todo en el mundo iberoamericano de cualquier ámbito dirigida al imaginario colectivo. El negro esclavo fue además ignorado de literatura en los documentos, y en las relaciones geográficas, en los relatos de viajeros e incluso hay muy contados casos en la legislación. Eso sí tener en cuenta las frecuentes aberraciones racistas que llegaban a cuestionar la existencia del alma del esclavo y su

capacidad para recibir los sacramentos.¹¹⁰

Se tiene registro que en 1570 hubo una expedición española contra estas comunidades; la cual no tuvo éxito sino hasta 1590. Entonces las autoridades españolas otorgaron cierta autonomía y privilegios a un grupo de cimarrones que después conformaron el palenque libre de San Basilio; que estaba dirigido por un poderoso y organizado grupo de fugitivos.¹¹¹ A partir de entonces la conformación de Palenques se hizo más resistente a pesar de los numerosos intentos de los europeos por disolverlos. Los Palenques estaban establecidos en una gran organización política y militar, defendieron su territorio con armas rudimentarias e inspiraron temor ante los habitantes locales.¹¹²

Es importante señalar que estos Palenques albergaban a esclavos fugados ya cristianizados. Diversos estudios señalan que los esclavos fugados estaban ya evangelizados. Se puede intuir que por esta razón fue que en los Palenques replicaron el modelo católico que tenían presente a causa de su condición forzada de cautivos; crearon, de esta forma, un templo donde reunirse a misa y recibir los sacramentos. Las personas esclavas que huyeron se establecieron en regiones de complicada geografía del territorio colombiano siguiendo las afluencias de ríos tales como el Magdalena, el Santa Martha y el río San Jorge. Los palenques fueron además refugios también de ideología, creencias y un lugar seguro para ser desde el África, así, los afrodescendientes buscaron construir espacios libres y autónomos.

Maya Restrepo cita a Nicolás del Castillo Mathew quien define a los palenques como poblados fortificados construidos por los esclavos huidos. Los conocimientos que los africanos emplearon para construir espacios a modo de fuertes para garantizar que los esclavistas no pudieran entrar en ellos y a la vez, proteger a la población. El trabajo y conocimiento de los usos del hierro como medio de arquitectura fortificada fue crucial para la construcción de estos refugios:

Con respecto a la historia de las fortificaciones y en especial los palenques (poblados fortificados construidos por los esclavos huidos), los datos demográficos relativos a la gente del África centro-occidental, en particular, la presencia de los Ewé nos hablan no sólo de un posible nexo directo entre ellos y los cimarrones que construyeron el palenque Tado (región del Chocó), sino que permiten suponer que las técnicas de la arquitectura fortificada de estos pueblos africanos sirvieron para defenderse de los esclavistas una vez que los

¹¹⁰ Enriqueta Vila Vilar, *La evangelización del esclavo negro y su integración en el mundo americano*, p. 189. Disponible en <https://digital.csic.es/bitstream/10261/28969/1/Negros%2C%20mulatos-Vila.pdf>

¹¹¹ San Basilio de Palenque fue el primer pueblo libre de América colonial después del largo y cruento periodo esclavista en Colombia. Dirigido por Benkos Bohó en 1613, el gobernador de Cartagena negoció la libertad de este grupo cimarrón mediante un documento oficial.

¹¹² Mcfarlane, *op. cit.*, p. 140.

cautivos decidieron construir espacios libres y autónomos.¹¹³

El palenque de Uré

Como todos los Palenques negros, San José de Uré alberga población afrodescendiente y afro mestiza. Pocos son los estudios que se han realizado específicamente en la zona del Alto San Jorge y el ex corregimiento de Montelíbano. Alejandro Camargo afirma que los antepasados de Uré fueron esclavos que trabajaron en las minas del norte de Antioquia durante un periodo llamado El primer ciclo del oro en el siglo XVI. Como ya se ha mencionado en la historia de las insurrecciones de esclavos negros, los antecedentes de la conformación del Palenque Uresano no es la excepción:

Estos conglomerados son los palenques y uno de los muchos establecidos en la región del río San Jorge fue el de Uré, producto de esa ola migratoria de cautivos que venían del norte de Antioquia. La conformación y establecimiento del Palenque como refugio de la esclavitud se vio menguado por la presencia de un general europeo en 1742 reanudó la explotación humana aprovechando las ricas tierras auríferas de Uré.¹¹⁴

Analizando la distancia aproximada existente entre la región minera de Zaragoza a San José de Uré, son entre 150 y 300 kilómetros de distancia y las condiciones geográficas y climáticas son distintas también. San José de Uré es un lugar aislado y de difícil acceso. Al estar junto al río Uré, que desemboca en el San Jorge, fue una ventaja que los cimarrones examinaron para poder establecerse cerca de una provisión de agua que asegurara alimento, cultivo y búsqueda de metales preciosos también llamado “barequeo”, actividad que aún se practica en el palenque.

Nina de Friedemann puntualiza que el Palenque de Uré se formó en 1598 como consecuencia de las rebeliones de los esclavizados de la zona minera de Zaragoza y Cáceres.¹¹⁵ Una vez establecidos en la zona del alto San Jorge, los descendientes de africanos establecieron una sociedad en donde pudieron manifestar su cultura y organización social además de alejarse del yugo colonial esclavista.

Algunos estudios en torno a la historia de Uré afirman que en 1740 Alonso Gil –un general retirado– llegó a Uré diciendo que el Estado le había cedido derecho de explotación de la riqueza aurífera de Uré y replicó el modelo esclavista para explotar las trece minas de oro y las dos de cobre del vasto suelo uresano. Camargo menciona que tras la muerte de Gil las tierras pasaron a

¹¹³ Maya Restrepo, *op. cit.* p. 50.

¹¹⁴ A. Camargo, Afrouresanos: la historia de un Palenque, el devenir de un pueblo. En *Afroreparaciones*, pp. 345-361 disponible en

<https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/2862/11CAPI10.pdf?sequence=16&isAllowed=y>.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 347.

ser propiedad de Ana María Santos cuya presencia pasó desapercibida. En 1853 un español reinició la explotación minera pero no obtuvo éxito, pues ya en esa fecha, menciona Camargo, la esclavitud tenía dos años de haber sido abolida en Colombia y por eso los negros se negaron a trabajar.¹¹⁶ Acerca de su pasado palenquero, María Yovadis Londoño Agudelo, maestra ancestral uresana, aporta:

En 1598 se fundó el Palenque y conserva sus huellas vivas de africanía y se mantuvo intacto hasta 1740 cuando desde el virreinato de Cartagena entregaron toda esta tierra para que las explotaran ¿Verdad? Porque los terrenos de Uré fueron conocidos en la Colonia porque había trece minas de oro y dos de cobre, es una tierra minera y no sólo hay oro y cobre sino hay níquel, hay hierro, carbón, ¿Verdad? Hay petróleo, hay lo que quieran, hasta caliza. Entonces, toda esa riqueza minera nos ha sumido de pronto en la situación conflictiva que padece toda esta zona del sur de Córdoba, una tierra muy rica. De todas maneras, Uré ha conservado sus huellas de africanía en todo lo que cree, en todo lo que piensa y en todo lo que recrea. Dentro de esas huellas vivas de africanía ha mantenido la cohesión en el territorio.

De esta forma se pueden comparar los aportes tanto de Camargo como de Londoño Agudelo, los cuales concuerdan en la formación y fundación palenquera tanto en el año como en el interés que se tuvo en la zona por la riqueza minera.

San José de Uré es conocido en Colombia por su gran devoción a San José, el santo patrono. Referente a la religiosidad del pueblo, hay diversas hipótesis y una de ellas es que entraron sacerdotes católicos a evangelizar a los pobladores. Es poco prudente únicamente aceptar tal afirmación ya que anteriormente –citando los estudios de Mcfarlane– se ha afirmado que los palenqueros conformaron los asentamientos estando ya evangelizados. Sin embargo, los registros de la presencia de la Madre Laura Montoya se analizarán y tomarán en cuenta para poder ampliar la visión acerca de la importancia de la catolización de los afrodescendientes en Colombia y en específico en Uré, el único Palenque del departamento de Córdoba.

San José de Uré: su transición de Palenque a pueblo

San José de Uré se encuentra conectado con Montelíbano por la carretera 18 en dirección Montelíbano – Puerto Libertador y se separa de este municipio por 33 kilómetros. Se puede ir a Uré desde Montelíbano, que se encuentra a 40 minutos en camioneta o jeep. Es un pueblo de 11,000 habitantes (DANE, datos del 2015). La población es en su gran mayoría afrodescendiente; herencia claramente visible en sus características fenotípicas. Pocas son las personas que llegan a

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 348.

vivir a San José de Uré. La migración de la población joven es la más frecuente por la búsqueda de empleos o de estudios superiores. Yovadis Londoño Agudelo menciona: “Hace 100 años se formó el municipio de Montelíbano y ya Uré estaba aquí. Nacieron los municipios de aquí del rededor y ya Uré estaba aquí, la gente de aquí se mudó a vivir a todos esos municipios.”¹¹⁷

Estas visibles huellas identitarias africanas son evidentes y constantes en la comunidad uresana y en correspondencia a sus fiestas coincidentes con la celebración de santos y vírgenes. San José es una comunidad visiblemente católica. Por ejemplo, se puede escuchar que con gran firmeza comienzan sus conversaciones, saludos o despedidas con alguna frase como “Dios te bendiga”, “estamos bien, gracias a Dios”, “si Dios quiere”, etc., situación que no es sólo visible en los adultos, sino también desde los niños y jóvenes.

La comunidad de Uré guarda fechas de suma importancia en su calendario de festividades, las cuales corresponden con las fiestas católicas. Entre estas destaca la fiesta del Santo Patrono San José; en cuya figura se centran algunas historias acerca de cómo la imagen del Santo llegó al pueblo y a eso debieron su nombre. Es una imagen de San José, el cual es representado en color negro. El 8 de marzo le brindan una gran fiesta en procesión por las calles donde la gran mayoría del pueblo se da cita para participar de esta romería, incluidos también aquellas personas que por diversas circunstancias migraron a otras zonas de Colombia. Es un día para reunirse con la familia y seres queridos y disfrutar juntos de este festejo.

Acerca de la independencia municipal de San José de Uré

La historia documentada de San José de Uré cuenta con fuentes registradas limitadas. Sin embargo, es posible conocer su historia palenquera y el presente del pueblo a través de distintos testimonios que de primera mano cuentan datos de suma importancia, en este caso, de cómo, cuándo y el por qué decidieron organizarse para ser un municipio independiente. Londoño Agudelo afirma:

San José de Ure más o menos para 1900 empieza a ser como corregimiento de Ayapel, corregimiento de Montelíbano, corregimiento de hasta creo que de Chinú. Después fue corregimiento de Montelíbano por mucho tiempo , entonces cuando Montelíbano alcanza su municipalidad pues Uré sigue siendo corregimiento de Montelíbano también por más o menos desde 1900, 1920, por ahí, hasta el 2007, empieza su organización a raíz de la constitución del 91, Uré arranca a auto direccionarse, a autodirigirse como pueblo negro y se organiza como tal con sus organizaciones de base étnica afro y empieza un trabajo de formación comunitaria con miras a la municipalidad y al crecimiento humano de la población, al crecimiento en valores identitarios, al crecimiento cultural. Entonces Uré,

¹¹⁷ Entrevista a Yovadis Londoño, 2022, folio 02

todo este proceso de formación lo lleva a que en el 2007 solicita su municipalidad por fuerza comunitaria, toda la comunidad nos dirigimos, hicimos el proyecto, lo presentamos, se organizó una junta del pueblo afro e hicimos el municipio un 24 de julio de 2007 se erige Uré como municipio, 24 de julio de 2007 de la Honorable Asamblea de diputados de Córdoba, entonces se erige el municipio por fuerza comunitaria, la misma comunidad lo solicitó, lo guerreó, lo defendió y lo consiguió. Hoy es un municipio que lucha por salir adelante con luz propia, con identidad propia y con procesos étnicos propios.¹¹⁸

Analizando la recopilación de esta historia oral es posible dar cuenta que corresponde a la cohesión comunitaria y a la identidad cultural. San José de Uré tuvo grandes niveles de organización y el reforzamiento de sus lazos identitarios africanos fue decisivo para ser reconocidos ante el Estado colombiano. El testimonio de la maestra Yovadis Londoño muestra desde su perspectiva la gran visión que tuvieron como pueblo para posicionar sus procesos étnicos propios a nivel de gobernanza. De esta manera lograron tener injerencia en resoluciones políticas municipales, lo cual representó un beneficio directo para San José sin tener que estar a expensas de los apoyos o programas que en primera instancia beneficiaran al corregimiento o municipio en cuestión, Montelíbano a donde perteneció Uré como corregimiento:

Nos independizamos porque éramos un corregimiento y a pesar de toda la zona minera, estábamos en este territorio, la pobreza aquí ha hecho estragos ¿Verdad? Y el abandono del Estado. Uré ha sido una población muy discriminada y marginada a adrede, porque no es que no nos han visto, no, eso es adrede. Entonces nosotros analizábamos desde una dinámica étnica que hemos recreado desde 1995... la constitución del 91 surge y nos da unos escenarios donde nosotros empezamos a estudiarnos como pueblo étnico o comunidad negra entonces explorando esos aspectos legales nosotros nos damos cuenta de la necesidad de cambiar la educación, de cambiar el tipo de educación que traíamos que era una educación homogeneizante, en donde todo el mundo se volviera blanco y odiara su ser, porque era una educación homogénea, que no hablaba de nadie, que a la larga no era ni para nosotros. Vimos que se estaban perdiendo las costumbres, las tradiciones, entonces cambiamos. En 1995 nos dimos a la tarea de cambiar el proceso de educación y nos organizamos como pueblo afro con la organización Cimarrón, organización que comenzó el proceso organizativo afro acá en Uré y dentro de esta dinámica siempre estábamos con la visión de independizar a Uré de Montelíbano.

El colegio de la comunidad fue uno de los grandes frutos logrados con su independencia de corregimiento ya que, tal como describen los maestros ancestrales uresanos,¹¹⁹ la educación es una estrategia fundamental para el desarrollo de la población. En este momento es pertinente

¹¹⁸ Entrevista aplicada a María Yovadis Londoño Agudelo el 10 de junio de 2022. Anexo 1.

¹¹⁹ En San José de Uré, a las personas que están involucradas con la preservación y promoción de las diferentes manifestaciones culturales del pueblo se les llama con respeto “maestros” o “maestras ancestrales” puesto que poseen alto conocimiento acerca de la historia del pueblo, La Danza del Diablo, medicina tradicional o cantoras tuneras y de la misma manera, tienen relación con autoridades gubernamentales y de promoción cultural.

aportar que en el Colegio de San José de Uré los niños, desde la primera etapa de estudio oficial, son educados bajo la etnoeducación. Se les instruye acerca de su historia afroamericana, la herencia de sus ancestros africanos, a integrar su rico pasado cultural y el estar orgullosos de su afrocolombianidad. De esta manera –al formarles una identidad respaldada en valores y pertenencia comunitaria– es más probable que sean motivados a cursar otros niveles educativos como el medio superior y el superior para que de esta manera mejoren su calidad de vida.¹²⁰ El colegio tiene un espacio reservado como museo y cuyo nombre oficial es Museo Etnopedagógico Comunitario del Alto San Jorge, Palenque de Uré. Este espacio cuenta con una exposición permanente de “La Danza del Diablo, Tapagüevas y Cucumbas” y también otras temporales como la de “La tuna” y “La mujer uresana.” Dentro del museo, en un área dedicada a la espiritualidad, es evidente la cultura sincrética afrocolombiana en un altar con la imagen de una virgen negra, sosteniendo en brazos a la figura de un niño negro también. Es capital remarcar que los niños y niñas son formados con sólidas bases identitarias tanto en el contexto sociocultural como en el religioso y en relación con sus huellas de africanía y su identidad étnica.

A partir de analizar estos matices entre líneas de su discurso independizador se puede observar con claridad las diversas consecuencias de la racialización de esta comunidad; parecida a la de muchas otras comunidades afro, situación que como comunidad los llevaría a la búsqueda de su dignificación en cuanto a la integración mediante una respuesta del Estado para su desarrollo y visibilización ante la gobernanza colombiana.

Respecto a esta independización en el artículo de Catalina Serrano Pérez se brinda un acercamiento a la historia del poblamiento de las comunidades que conforman el Alto San Jorge y el cómo se visualizó la independencia de San José de Uré. Se trata de un preciso acercamiento al contexto económico y social de la zona. En este texto se exteriorizan las medidas que como comunidad tomaron ante la inoperancia estatal y frente a diferentes conflictos de la zona:

Caracterizada por su pluriétnicidad, representada no sólo en los indígenas zenú y emberá sino también el Palenque de Uré habitado por afrodescendientes desde 1595. Aunque el nuevo municipio tuvo dificultades iniciales en la nueva administración, según reportajes como el de la revista *Semana*, su creación contribuyó notablemente en el acceso de la población local del Estado y por ende, a la garantía de sus derechos así como a la ampliación de las posibilidades de la participación de los grupos étnicos presentes en el municipio.¹²¹

¹²⁰ En el Colegio de San José de Uré tienen fechas importantes del calendario escolar como mayo y junio, meses dedicados a la mujer afrocolombiana y al día de la afrocolombianidad. En julio y agosto sobre la música ancestral y la danza.

Estas aportaciones se relacionan directamente con el testimonio y visión de Londoño Agudelo acerca de las razones profundas que con urgencia demandaban su visibilización estatal y cuya independencia fue necesaria para lograrlo.

Es importante hacer referencia a los distintos testimonios e ideas plasmadas en el común colectivo de Montelíbano y alrededores ya que en esta región se expresan con asombro y un cierto rechazo hacia la iniciativa uresana y los llaman “revoltosos” que son “bravos” e incluso advierten al visitante ser cauteloso al visitar San José de Uré ya que lo conciben como una comunidad muy “cerrada” o que van a buscar aprovecharse económicamente del visitante o turista. Los pobladores de Montelíbano emplean una frase que abarca y refuerza las ideas en torno a los uresanos. Los habitantes los han llegado a definir como personas aprovechadas, que “nomás quieren que les de el gobierno”, flojas, que no les gusta trabajar, atravesadas, cómodas. Algunas personas emplean el gentilicio uresano para definir alguna conducta que involucre el pedir algo; ya sea un apoyo o incluso en una convivencia: “Ya pareces uresano, pide pa él y pide pal hermano” situación de la que es posible dar cuenta en algunas personas de la población del alto San Jorge.

Sin embargo, es prudente señalar que es consecuencia de la inoperancia estatal y de los graves estragos que ha dejado la pobreza en el municipio ya que un gran porcentaje de la población no tiene resueltas las necesidades básicas de subsistencia: alimentación, vivienda, vestido, educación, atención médica, etcétera. De este modo, cuando hay alguna oportunidad de obtener un bien los uresanos no dudan en garantizarlo para su persona y su familia directa e indirecta. Ellos se definen como una población unida ya que, por ejemplo, cuando una persona de la comunidad fallece se cooperan económicamente y participan unidos para costear *el lloro*¹²² y los nueve días que según la tradición uresana debe durar una ceremonia fúnebre. Entonces la fuerza vecinal y familiar se hace presente, es decir, se unen y se cooperan entre todos.

¹²¹ Catalina Serrano Pérez, *Defender el territorio es construir paz. La experiencia de los pueblos indígenas del Alto San Jorge en Córdoba*, Cinep /Programa por la paz, Bogotá, 2016, p. 73.

¹²² En la comunidad uresana a los velatorios o velorios, rituales mortuorios de la población, se les llama lloros y tienen una duración de 9 días antes de sepultar a la persona fallecida. Este lloro precisa, según la tradición, de compartir comida, bebida y cigarrillos a las personas que brindan su acompañamiento a la familia del fallecido.

CAPÍTULO III. LA DANZA DEL DIABLO EN SAN JOSÉ DE URÉ

El tema medular de esta investigación es La Danza del Diablo de San José de Uré. El análisis de esta manifestación cultural implica poder comprender de una mejor manera el sentido profundo de la danza tanto desde la perspectiva de los ejecutantes directos como danzantes, cantantes, organizadores y promotores y además desde la perspectiva de la población uresana. El objetivo de este capítulo es que al poder tener una visión amplia, objetiva, analítica y más cercana hacia los significados profundos de La Danza de Diablo desde el análisis de sus estructuras internas, comprender y ampliar aspectos de tradición, ritualidad y de teatralidad presentes en la misma, pero sobre todo de identidad étnica como característica persistente a través de la danza además el cómo su conservación y presencia tiene gran importancia no sólo para el fenómeno dancístico sino para una población cuyo sentido de pertenencia y cohesión se manifiesta a partir de su cultura, su resistir a la totalizante y homogeneizante globalización cada vez más supresora para las comunidades como Uré.

En primera instancia se propone ampliar la visión acerca de las distintas condiciones que configuran y estructuran a La Danza del Diablo como su origen y permanencia dentro de la festividad de Corpus Christi y el cómo esta celebración de la cristiandad converge con las motivaciones de otras diabladas de Latinoamérica teniendo una relación directa de origen y de igual manera con los métodos de evangelización para los negros cautivos en la otrora Nueva Granada y así resaltar la importancia de su gran influencia en la configuración y su anclamiento en las festividades de comunidades afro.

Posteriormente se analizan los niveles estructurales que constituyen a La Danza del Diablo para después distinguir y detallar la importancia de la tradición como vía de conservación de esta danza ritual integrando y resaltando la perspectiva de participantes directos e indirectos de la misma.

III. 1. El día de *Corpus Christi* y las danzas del Diablo

La celebración del Día de *Corpus Christi* es de naturaleza sagrada para la cristiandad en la cual tiene lugar la presencia del cuerpo de Jesucristo de manera simbólica a través de la hostia albergada en la custodia (una estructura metálica redonda de la cual emanan rayos dorados a manera de un sol resplandeciente). Simbólicamente es el día en el que el cuerpo de Cristo se hace presente entre los mortales.

El origen de esta festividad fue una orden papal –un documento pontificio– emitida por el papa Urbano IV en 1264 quien estableció esta celebración como la conmemoración universal del sacrificio de Jesús. Posterior a esta bula otro Papa, Juan XXII, reestructurando la bula de Urbano IV, instauró el día de Corpus como obligatoria y universal en el calendario litúrgico, se estableció el jueves como el día apartado para tal celebración. El jueves de Corpus tiene también un motivo y una correspondencia bíblica, pues en ese día, según la tradición cristiana, fue durante la Última Cena que Jesús indicó a sus apóstoles que el pan era su Cuerpo y el vino su Sangre para hacer una comunión a modo simbólico. Esta es la razón por la cual en la celebración de Corpus estos dos elementos se representan con la hostia y el vino.

El día de Corpus se celebra mediante una meticulosa misa en memoria de la pasión de Jesucristo que inicia con un agradecimiento a su sacrificio, pasión y redención. Se menciona que el cuerpo y la sangre son misterios sagrados que han de ser venerados. El sacerdote remarca que mediante esa celebración eucarística se clama a la misericordia de Dios, fuente de reconciliación y comunión, de gran importancia para la religión católica. La parte final de la misa es marcada con la exposición del Santísimo Sacramento y que los fieles toman la hostia representando la comunión, es decir, de manera simbólica se hacen partícipes de la eucaristía.

La celebración religiosa del día de Corpus en San José de Uré, como en diversas zonas de latinoamérica, involucra una procesión que tiene lugar después de iniciada la misa, podría decirse que es la parte intermedia de la celebración puesto que después de dicha procesión, se regresa a la iglesia para concluir la misa. El sacerdote da indicaciones a los asistentes y ayudantes mientras él sale del templo en primer plano sosteniendo la custodia con sumo respeto y la procesión lo sigue. En la parte exterior de algunas casas de las calles de San José de Uré las personas colocan ofrendas en nombre de toda su familia como un gran acto de ofrenda sagrada para el ritual que sigue el sacerdote. Para las personas que las ofrecen y preparan es un gran honor que la custodia se detenga un momento en su hogar en manos del sacerdote. Para las personas que ordenan y disponen de tiempo, esfuerzo y dinero para preparar la ofrenda representa un gran honor ser elegidas y se esmeran en hacer una gran decoración. Una de las mujeres cuyo hogar ofreció ofrenda en el 2023 refiere:

A: ¿Cómo fue que usted en su casa preparó esta ofrenda?

Sara: Nos preparamos desde la semana pasada porque el sacerdote nos dijo y la pusimos hoy, para nosotros es importante.

A: ¿Por qué?

S: Porque mi casa y mi familia quedan bendecidas todo el año.

Así es posible analizar la manera en que la población católica de Uré vive el día de *Corpus Christi* en la solemnidad; es muy fuerte el significado religioso para los pobladores y participantes de la festividad.



Imagen tomada durante la Procesión de Corpus en san José de Uré, Colombia, junio de 2023

En el Nuevo Mundo esta festividad se estableció y permaneció como una estrategia para reforzar la fe de los neófitos. Jairo Enrique Soto indica que “Esta manifestación religioso cultural se comenzó a celebrar en Lieja, Bélgica, en 1246 y se extendió a toda la iglesia occidental a través de la Bula de Urbano IV expedida el 8 de octubre de 1264.”¹²³ En esta Bula el Papa indicó “Quiero que la festividad del Corpus se implante en el mundo cristiano para que cante la fe, dance

¹²³ Jairo Enrique Soto Hernández, *El Diablo en la Cultura Popular del Caribe Colombiano, del Corpus Christi al Carnaval de Barranquilla*, Barranquilla, La Iguana Ciega, 2012, p. 40.

la esperanza y goce saltando la caridad” de esta forma la celebración de Corpus adquirió matices de fiesta y gozo ya desde Europa y de esta manera llegó a América en donde se reconfiguró con diferentes elementos y matices de las prácticas religiosas de los pueblos originarios y por supuesto de la religión y las costumbres negras.

Soto Hernández señala que durante la temporalidad de cristianización de América la Iglesia Católica presentaba debilitamiento debido a la reforma luterana. De esta forma es posible analizar que la fiesta de Corpus fue establecida, de alguna manera, como una respuesta a cierta decadencia de la Iglesia católica a nivel popular: “The waning of church power concerned its leadership and Corpus Christi was the answer for popular revival”.¹²⁴ La fiesta fue la respuesta a una ocasión alejada de la solemnidad en donde el teatro, las acrobacias y ofrendas altamente elaboradas tomaron protagonismo. La Iglesia integró, preconfiguró y moldeó este performance en el Nuevo Mundo para promulgar un mensaje de purificación y supremacía cristiana en el conducto de una celebración con parafernalia para que de esta manera atrajera a más fieles a la iglesia. Se podría decir que esta fiesta se introdujo a América con las configuraciones de carácter popular ya establecidas en la misma desde su origen europeo.

El Corpus Christi se quedó en América Latina desde el siglo XVI y tuvo diferentes configuraciones para fines prácticos en el proceso de evangelización cuya finalidad era erradicar el mal de las diferentes costumbres religiosas de los pueblos en proceso de cristianización representado entonces en el Diablo, así como de la marcada dicotomía cristiana del bien que habría de luchar contra el mal. Esta lucha cósmica empezó a ser representada escénicamente con fines evangelizadores.

Se pensaría que una celebración tan solemne y sostenida en un ambiente de ritual sumamente cuidado, debido al motivo de la misma, no podría ser celebrada con una gran verbena popular, sin embargo, se fue tornando en una fiesta con diversas intervenciones de elementos que en un principio sería impensable que formaran parte en un ritual sagrado católico. Habiendo tenido elementos ya de fiesta popular, estos se reforzaron en América. A propósito de esto Ninna Fiedemann señala:

La festividad que desde el siglo XIII había sido acogida en España, y en el siglo XV era consagrada como la fiesta principal del catolicismo, poco a poco recreó en el Nuevo Mundo

¹²⁴ Ángela Merino, *Corpus Christi Devils and the Performance of Populism en Populism and performance in the Bolivarian Revolution of Venezuela*, Illinois, Northwestern University Press, 2018, p. 38.

el aire de espectáculo que había alcanzado en la España renacentista. En 1513 y en 1575 allí habían aparecido personajes como el gigante y la gigantona, la enorme culebra Trasca, el Águila y los Dragones, disfraces de moros, cabezudos y animales que personificaban el mal.¹²⁵

Analizar la importancia de la festividad del día de Corpus Christi y su relación con distintas diabladas que se celebran en esta fecha en regiones de herencia afro tanto en Colombia como en zonas cercanas (territorios que en siglos anteriores fueron parte de Nueva Granada) es sustancial para ampliar el panorama en cuanto al poder, la importancia y el alcance de esta festividad vertida hasta ahora en las manifestaciones tradicionales de las comunidades que interesan a esta investigación. La perduración de las danzas de tradición da pistas del pasado de estas comunidades como si de una documentación se tratara ya que diversos aspectos pueden ser analizados a partir de las mismas como la conservación del fenotipo, costumbres, religión y organización social ya que además de compartir una historia esclavista, palenquera y católica, son regiones que celebran la fiesta de día de Corpus Christi mediante una diablada o un carnaval que involucra al Diablo como personaje central. Nina Friedemann indica que las danzas de Diablo tienen una relación de fundamento en el Corpus Christi:

Se entiende entonces cómo la fiesta del Corpus Christi, que dramatizaba el enfrentamiento del bien y del mal, éste en la figura del Diablo, hubiera entrado a formar parte de ella como contrapunto. El interrogante sigue siendo la fecha cuando los negros lo festejaron por primera vez en el nuevo reino de Granada.¹²⁶

Friedemann señala que el primer registro que se tiene de la celebración de Corpus Christi en Santa Fe –actualmente Bogotá– es referida por Fray Cristóbal de Torres en 1564:

A la descripción de la pomposa procesión del clero y de dignatarios de la Corona empuñando varas de plata repujada, se añadió la de la presencia de los aborígenes vestidos de mantas, quienes luciendo tocados de plumas y adornos de abalorios, brazaletes y candongas danzaban con la música de sus tambores y pitos alrededor del palio de la Eucaristía.¹²⁷

Estos breves pero importantes registros de los albores de la celebración de Corpus Christi en forma festiva procesional y de representación teatral brindan una idea acerca del cómo se fueron

¹²⁵ Nina Friedemann, Fiestas, celebraciones y ritos de Colombia /Diablitos y Cucambas, 1995, disponible en <https://www.100libroslibres.com/fiestas-celebraciones-y-ritos-de-colombia-el-copus-christi#titulo>

¹²⁶ Nina Friedemann, Fiestas, celebraciones y ritos de Colombia /Diablitos y Cucambas, 1995, disponible en <https://www.100libroslibres.com/fiestas-celebraciones-y-ritos-de-colombia-el-copus-christi#titulo>

¹²⁷ *Idem.*

y se han ido configurando las diabladas teniendo una correspondencia con la forma de celebración actual.

Se sabe de una fiesta de Corpus Christi relacionada con Diablos danzantes en una temporalidad de gran reminiscencia cristiana en el siglo XVIII en el nordeste de Antioquia: el Corpus Christi de la Marquesa de Yolombó que registró Tomás Carrasquilla:¹²⁸ “el África con todos los caracteres de su barbarie” Friedemann menciona que el registro de Carrasquilla no hace referencia directa a los africanos pero permite interpretar el alta negativa hacia una práctica que los involucraba como personajes ya que anotó que en algún momento hubo un sacerdote de la iglesia que prohibió la indecencia de una danza en que los Diablos grandes se revolcaban ante el Amo Patente.¹²⁹

Si bien el origen y el año en el que una diablada se bailó y celebró en día de Corpus por vez primera es desconocido; varios autores coinciden en que en principio la diablada se trató de la representación de una lucha cósmica entre el bien y el mal representado por los diablos:

In these frameworks, good and evil were clear domains: the “good” was the Holy Sacrament and followers of Christ, and the bad were the devils that symbolized, initially anyway, those subjects who defied the church.¹³⁰

Tampoco se conoce la fecha exacta del comienzo de la participación de Diablos en la celebración de Corpus. Friedemann refiere al testimonio de un viajero de origen sueco en Santa Fe de Bogotá quien a modo de crónica describió lo que había visto en una celebración de día de Corpus Christi: “Salió una gran cantidad de lagartos, tortugas, tigres, serpientes y caimanes [y] que el ejemplar que más llamó la atención fue una enorme tortuga en cuyo lomo iba sentado un negrito”. A continuación, dice el sueco, “desfilaron los horribles enmascarados que danzaban” como si representaran un baile de demonios. Él los describe “equipados con colas largas, cuernos y patas de caballo.”¹³¹ Con estos aportes es posible tener una idea acerca del comienzo de la representación de las Danzas de Diablo, de los personajes, sus vestuarios y la percepción de propios y extraños de la fiesta. El contenido didáctico y educativo de este planteamiento de

¹²⁸ Libro de autoría de Tomás Carrasquilla que, a modo de novela histórica, retrata de manera puntual los usos y costumbres de Yolombó, incluyendo la diablada.

¹²⁹ *Idem.*

¹³⁰ A. Merino, *op. cit.* p. 36.

¹³¹ Nina de Friedemann en *Fiestas*.

contraposiciones entre sagrado y profano se explica porque entonces los diablos y lo que representaban en la sociedad y las prácticas paganas debían ser depurados:

The didacticism of these performances on the part of the european colonizers was explicit: so called paganism evil and so to purge the devils, the procession dramatically performed the exorcism of evil (the devils) from the social body of good (the church).¹³²

Es posible argüir que el propósito de la integración de las danzas de diablos fue una estrategia para reforzar la evangelización de las comunidades mismas que se negaron a renunciar del todo a sus ideas religiosas africanas. La fiesta fue una estrategia catequizante puesto que tenía un efecto poderoso en la población al corresponder a celebración, regocijo, convivencia y cohesión comunitaria misma que se mantendría bien cimentada en las sociedades en las que las diabladas son celebradas en un día apartado para la fiesta, la ceremonia y el ritual; y al mismo tiempo para hacer a un lado las costumbres que se contraponían a los principios católicos, demonizados y considerados entonces paganos. Por otro lado, para los africanos, cautivos o libertos conversos, significaba un día libre donde podían hacer música y bailar, sin el yugo de la cautividad por periodo de tiempo corto. La fiesta, en sentido de un tiempo y espacio destinado para la danza se fusionó con la directriz de lo sagrado del ritual.

Si se buscara un origen común o constante de las danzas de tradición no sería posible encontrarlo puesto que las sociedades tradicionales y su historia no son un todo indiferenciado o una constante invariable. Sin embargo, es posible encontrar convergencias tales como el fenómeno religioso de la conversión y evangelización que involucró a los seres humanos negros esclavizados y a sus descendientes después asentados y organizados en comunidades palenqueras. En cuanto a las diversas opiniones del origen de las diabladas se toman por más las populares y las que se han heredado por tradición que las académicas. Algunas opiniones sostienen que la diablada podría tener origen prehispánico,¹³³ sin embargo bajo esta línea de interpretación se estaría omitiendo que los pueblos indígenas no concebían ni tenían un Diablo en su vocabulario o imaginario sino hasta la colonización europea. Algunas opiniones en torno a estas celebraciones coinciden en la hibridación cultural, compleja en extremo, que involucró diferentes religiones, símbolos y significados nativos, europeos y africanos. En este momento es preciso puntualizar la importancia

¹³² *Ibidem*, p. 39.

¹³³ Jorge Alberto Kulemeyer, en “La danza de los diablos, creencias, fiestas, devoción, historia, política, controversias y trasfondos. Usos del patrimonio cultural en el área andina.” En Cuadernos C.I.C.N.A., No. 6, Universidad Nacional de Jujuy, pp. 43-44.

que tuvo la transmisión de la fe cristiana a los negros y negras del Nuevo Mundo específicamente en Colombia y la importancia que tuvo el que los negros africanos establecidos en palenques estaban ya convertidos al catolicismo.

Rafael Strauss afirma que las danzas de Diablo en Venezuela¹³⁴ tienen un origen en la festividad de Corpus Christi y las define de la siguiente manera:

Celebración de carácter popular realizada en ocasión de la fiesta del Corpus Christi, de fecha movable, en donde se resalta la presencia del demonio frente al Santísimo Sacramento. La ceremonia de los diablos danzantes tiene su origen en la Europa Medieval y fue introducida en Venezuela y América en tiempos de la colonización española. La noticia más antigua sobre personajes alegóricos en las fiestas de Corpus Christi en Venezuela corresponde al año de 1595 cuando se escenificaron una comedia y una danza de Melchor Machado titulada “El dragón del Corpus”. Aproximadamente a fines del siglo XVI y principios del XVII, el dragón acompañado de los gigantes y diablitos se incorporan a los festejos de Corpus en la ciudad de Caracas.¹³⁵

Esta información no dista de la aportada por Merino quien afirma que la mayoría de las danzas de diablo en Corpus Christi son escenificaciones de batallas del bien contra el mal:

In most written material. The devil-dance performances of Corpus Christi are described as cosmic struggle between good and evil, a contest born of the Christian Faith and sanctioned as a fiesta in 1264 by Pope Urban IV. Corpus Christi was considered the grandest of the fiestas of the Americas held nine weeks after Eastern. It was established and promoted during a time when the structural weakening caused by territorial expansion and the Reformation challenged the influence of the Pope. The waning of church power concerned its leadership, and Corpus Christi was its answer for a popular revival.¹³⁶

El juicio de la institución religiosa también influyó en la presencia de diablos en las fiestas sacras, situación que si bien no significó la desaparición de las mismas sí representó una interrupción en la continuidad y permanencia de las celebraciones con diablos: “Algunas autoridades civiles y eclesiásticas en el año 1780 no parecían estar de acuerdo con la presencia del dragón y los diablitos en la festividad del Corpus por considerarlos irreverentes para la ocasión.”¹³⁷

La tradición de La Danza de Diablos en Venezuela está presente en los personajes, así como la organización grupal de la misma en la que se pueden observar elementos relacionados a la

¹³⁴ Se hace una comparación de la diablada colombiana con la venezolana ya que comparten características muy similares en cuanto a día de celebración, las férreas creencias católicas de la población participante y que ambas regiones latinoamericanas comparten un pasado colonial afro y neogranadino.

¹³⁵ Rafael Strauss, *Diccionario de cultura popular*, Caracas, Fundación Bigott, 1999, Vol. 1, p. 207.

¹³⁶ A. Merino, *op. cit.* p. 42.

¹³⁷ *Ibidem.*

cohesión grupal, comunitaria y la tradición, así como redes de organización para la festividad. Estos sistemas de organización se relacionan con la de diversas diabladas en zonas correspondientes a la otrora Nueva Granada como Colombia. Por supuesto que guardan marcadas diferencias, pero también grandes similitudes entre sí. Strauss indica que el posible origen de Los Diablos Danzantes de Yare, Miranda, Venezuela, está relacionado también con el día de Corpus Christi. La leyenda dice que la danza tuvo como origen una protesta hecha por un párroco:

Era el día de Corpus, el parroquiano no contaba con parroquianos suficientes como para cargar la procesión. Llegada la hora fijada para el paseo religioso y viendo que los feligreses no acudían al templo, exclamó: Si no hay creyentes para sacar al Santísimo, que vengan los diablos entonces. Será por esta razón que los diablos bailan el día de Corpus frente a la iglesia de San Francisco de Yare desde hace poco más de 400 años.¹³⁸

Soto Martínez menciona que la configuración y el origen de La danza del Diablo de San José de Uré tiene una relación directa con el proceso de evangelización de los negros, las resoluciones religiosas que los cristianos tuvieron hacia este grupo en condición de esclavos y la celebración del día de Corpus Christi ya que se realizaban danzas dramatizadas que contenían texto, danza y un importante mensaje evangelizador que promovía la conversión.¹³⁹

La danza de diablos tiene sus antecedentes históricos en la celebración del Día de Corpus Christi por parte de la Iglesia Católica en donde los diablos danzantes aparecían como símbolo de paganismo, que debían ser purgados de la sociedad. Es importante puntualizar que se trató de una estrategia de control que, sin embargo, se convirtió y se transformó en una fiesta sincrética completamente hibridada de cuño católico: tradición nativa y elementos africanos que pueden ser constatados en los instrumentos musicales, los vestuarios y las máscaras. Se transfiguraron y acomodaron a la necesidad imperante del momento amerindio, resultando en una colorida mezcla:

Por la calle desfilaban carrozas con imágenes de santos gigantes y un enorme dragón que en términos cristianos simbolizaba la bestia del Apocalipsis y la mujer montada sobre él se suponía que era la meretriz de Babilonia. Además de fuegos artificiales música de gaitas tambores castañuelas bombos y trompetas. El diablo también celebraba dando volteretas cantando y atacando a los ángeles en batallas simuladas.¹⁴⁰

¹³⁸ *Ídem*, p. 214.

¹³⁹ Jairo Enrique Soto Martínez, *La danza del diablo hasta el Carnaval de Barranquilla*, p. 40.

¹⁴⁰ *Idem*. p. 42

Soto menciona que estas representaciones a modo de catequizar a los indígenas y a los negros fueron de gran utilidad ya que mediante la representación de una lucha de Dios contra el Diablo se mostraba el gran poder del primero y cómo el bien sobrepasa siempre al mal. En este momento es importante resaltar dos de los personajes contrapuestos que La danza del Diablo uresana alberga: el Diablo y la Cucamba¹⁴¹ ya que pueden tener relación con un relato tradicional en cuanto al origen de la danza:

En la puerta de la iglesia de Chiriguaná (César), al frente de la imagen de la virgen de Chiquinquirá, durante la celebración de La fiesta del Corpus Christi era tradicional el baile del Papelón o del Diablo. Por ser una danza creada para la evangelización del Nuevo Mundo y para representar la eterna lucha entre el Bien y el Mal. Fueron utilizados colores llamativos en el vestuario, movimientos de pie y cadera, siempre resaltando en las máscaras el aspecto de fealdad y espanto.¹⁴²

La madre Laura, beatificada como Santa Catalina Montoya, también registró su encuentro con el Diablo dentro de las festividades y celebración de los negros en San José de Uré y esto representó, por supuesto, un gran choque de ideas y convicciones ya que en el mismo universo religioso supuestamente católico se interponía con una gran presencia del Diablo (enemigo de la fe). Este temprano testimonio, de 1919, no muy lejano a la fundación de Uré como Palenque negro, que fue fundado en 1895, brinda una idea acerca de las configuraciones de La Danza del Diablo en ese entonces:

La religión tenía de todo y muchos latinajos que reza el ancianito revestido con unos ornamentos y capas sucias y rotas. Él hacía sus entierros del modo más pagano y hasta cómico; bautizaba bien, según parece. Hacía las fiestas con rezos y cantos en medio de bailes. Tenía fiesta especial para honrar al demonio y ha sido la más difícil de suprimir.¹⁴³

Es posible interpretar que aquel ancianito al que la Madre Laura se refiere con ornamentos y capas sucias y rotas sea el Diablo Mayor o uno de los diablos danzantes ya que la descripción calza perfectamente con las características del vestuario de los diablos, al tener flecos adheridos en capas y estos dan aspecto de haber sido desgarrados.

¹⁴¹ La cucamba es un pájaro amarillo de abundante plumaje puntiagudo. La concepción de la Cucamba como ave sagrada para la cultura africana tiene un origen incierto, sin embargo, diversos autores, así como los danzantes, tuneras, tuneros y participantes indirectos lo plantean como tal.

¹⁴² J. E. Soto Hernández, *op. cit.*, p. 29.

¹⁴³ A. Camargo, *op. cit.* p. 354.

Las experiencias, ideas y percepciones que de los uresanos tuvieron los religiosos resalta el Diablo como protagonista.

Acercas del origen de la danza hay otra versión de tradición oral que refiere a que La danza del Diablo tuvo origen cuando el Diablo se presentó en aparición a Jesucristo retándolo a duelo para conocer quién tenía mayor poder y Jesús, sin pelear, presentó un remplazo. La riña sería en lo alto de una montaña y fue ahí que una cucamba llegó distinguiéndose con su gran plumaje amarillo. El Diablo se atemorizó de verla, pero combatió y la cucamba lo hirió en la cabeza. Aun cuando el Diablo arremetió contra esta salió ileso por su abundante plumaje.¹⁴⁴

Es adecuado puntualizar que durante el proceso de conversión y evangelización de los negros, la iconografía del Diablo correspondía a presentarlo en forma de macho cabrío¹⁴⁵ esto puede indicar el por qué las máscaras de las danzas de diablo resaltan los cuernos. Friedemann menciona que se le señalaba como el centro de culto de los negros a quien estos le tocaban el tambor y le besaban el trasero. La misma situación representaron los rituales indígenas que se consideraron demoniacos y contra el cristianismo.¹⁴⁶ Estas resoluciones que los cristianos tuvieron hacia los negros y los indígenas apuntan a la demonización de sus costumbres, modo de vida y rituales sagrados. Podría decirse entonces que el juego ritualizado representando la lucha del bien contra el mal continuaba con su objetivo primigenio, el de la catequización de los indígenas y de los negros. Tal como sucedió con el Diablo en el mundo indígena, integrar a sus deidades y equipararlas con las nuevas europeas para los afrodescendientes no fue diferente. Friedemann afirma que negros e indígenas deslizaron a sus dioses bajo las aureolas de los santos católicos.

¹⁴⁴ En la representación de La danza del Diablo, durante la procesión dancística, la cucamba pica a los diablos en la cabeza constantemente coincidiendo con este pasaje mítico del origen de la danza.

¹⁴⁵ Herencia de la configuración de la imagen del mal durante el renacimiento, cuando se demonizaron a las deidades grecolatinas. La imagen del diablo se mostraba en medio de colas, pezuñas de minotauro y cuernos.

¹⁴⁶ Cf. en N. Friedemann, *op. cit.*, *passim*.

III.2 Contextualización: las danzas de diablo en Colombia y Venezuela

Las danzas de diablo o diabladas en Colombia y Venezuela son numerosas. Bien es cierto que algunas no se representan precisamente el Día de Corpus Christi, sino en los días de carnaval. La conservación y permanencia de las danzas tradicionales se debe a que son portadoras de rasgos culturales de las comunidades en donde permanecen y aunque presentan cambios con el transcurrir del tiempo, ya que pierden o integran diferentes elementos, esto no obstaculiza la reconstrucción periódica y constante de estas danzas que traen al presente su pasado. Pero sobre todo es la comunidad que decide cómo hacer las danzas, su significado y su valor tradicional de raigambre religioso.

Antes de iniciar el estudio concreto de la diablada de San José de Uré es oportuno proponer un marco contextual para referir la forma en que se efectúan las diabladas durante los días de celebración de Corpus Cristi en otros sitios de Colombia e incluso Venezuela. Se exponen las más representativas para así poder tener un referente para captar algunos de los rasgos generales y específicos de la de Uré, aunque sea de manera somera.

Los diablos y cucambas y La danza de los negros y negritas del Palenque, Atanquéz

En Atanquéz, Colombia, *Los diablos y cucambas* y *La danza de los negros y negritas del Palenque* inicia el jueves anterior al jueves de Corpus, día de la Santísima Trinidad. Un día antes del jueves de Corpus los danzantes dan un recorrido previo por el pueblo. El día de Corpus inicia con las percusiones de tambor en la plaza del pueblo en donde una imagen de San Isidro Labrador es el centro de la plaza. Los diablos danzantes se reúnen en la plaza. Aunque los personajes y bailarines que se dan cita en la plaza pertenecen a la misma danza. Patrick Thomas menciona que se diferencian Los negros y negritas del Palenque y Los diablos y las cucambas. Muchos de los diablos danzantes o cucambas entraron a bailar a la compañía de danzantes, llamada palenque, por una promesa al Santísimo Sacramento. Algunos niños que bailan con los diablos fueron niños “prometidos” por sus padres ante el Santísimo Sacramento y bailan con gran devoción.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Patrick Morales Thomas, “El corpus Christi en Atanquéz” en *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. 36, enero-diciembre, 2000, p. 35-36, disponible en: <file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/gmartinez.+v36a02.pdf>.



Diablos y cucambas ante el templo, Atanquéz Colombia¹⁴⁸

La danza de diablos y cucambas, Yuruparí

En Yuruparí La danza de diablos y cucambas es representada en día de Corpus Christi. El transcurrir de la danza es una constante con las que se han mencionado, el carácter procesional dancístico. Cuando llega el momento de la misa de Corpus sólo las cucambas entran al templo, los diablos esperan afuera. La danza representa y escenifica la lucha del bien, representada por las cucambas, y el mal, representado por los diablos.

Los diablos danzantes de Turiamo

En Venezuela se bailan numerosas danzas de diablo algunas en día de Corpus Christi y otras no, pero ambas tienen un origen en esta fiesta. Los diablos danzantes de Turiamo bailan el 25 de marzo debido a que en 1957 por orden gubernamental, la fecha fue modificada, quitándola del Corpus Christi. En 1982 los turinameros danzaron como protesta para que les fueran devuelto el territorio del que fueron desterrados en 1957. Strauss menciona: “Danzaron por las calles de los barrios Coromoto y 23 de enero y se postraron ante el altar parroquial para implorar justicia tal como lo hicieron sus antepasados esclavos.” Sin embargo, el regreso a Turiamo no ha sido resuelto. Desde entonces, los turiameros han cumplido esta tradición.

La danza tiene carácter procesional y una orden de jerarquía entre los danzantes:

¹⁴⁸ Diablitos y cucambas de Atanquéz, Colombia. Imagen tomada de <https://elpilon.com.co/prevalece-el-significado-cultural-en-la-danza-del-corpus-christi-en-atanquez/>

Un líder llamado primer capataz, mientras que el perrero se responsabiliza por la ceremonia y está encargado de contar a los diablos y mantener el orden. Utilizan trajes multicolores, tipo arlequín, máscaras con distintas formas, con velo, simuladoras del diablo, cascabeles y campanas guindados de los trajes y cada diablo debe llevar su respectivo fute o matador.
149

Esta jerarquización de la danza es una constante en las diabladas ya que cada personaje tiene un determinado orden de importancia en la danza. Los danzantes más experimentados y mayores ocupan el papel de capataces o diablos principales y los de menor edad representan papeles secundarios, pero de gran importancia para la conservación de la danza ya que son la generación que heredará y salvaguardará la transmisión de la tradición.



Diablos Turiameros ante el templo¹⁵⁰

Los diablos danzantes de San Francisco de Yare, Venezuela

Una de las representaciones con larga historia de tradición y una estrecha vinculación con el Corpus Christi además de su pasado de herencia africana es Los diablos danzantes de Yare de San Francisco de Yare, Miranda, Venezuela. Strauss menciona que la danza se ha bailado desde hace

¹⁴⁹ Strauss, *op. cit.*, p. 214.

¹⁵⁰ Imagen tomada de <https://albaciudad.org/2017/06/celebraron-el-corpus-christi-en-el-sector-el-recurso-de-maracay/>

400 años. La organización social que involucra la danza es minuciosa en la comunidad. Una junta organizativa es responsable de vigilar cada aspecto de la danza; otra junta de los danzantes, llamada Cofradía, establece un orden de jerarquías entre los danzantes:

Los capataces se distinguen entre sí por el número de cachos que poseen sus máscaras, destacándose cuatro cachos en la máscara del primer capataz, tres en la del segundo y tercero y dos para el resto de los danzantes. En esta agrupación existen dos cargos representados por el Arreador y el Capataz.¹⁵¹

El jueves de Corpus a tempranas horas de la mañana los diablos se dirigen al cementerio a visitar las tumbas de algunos diablos danzantes fallecidos. Strauss menciona que esta parte del ritual es recién añadida. Posteriormente avanzan hasta el pórtico de la iglesia para escuchar la misa después de la cual tiene lugar el acto de juramentación de los nuevos diablos danzantes en presencia del primer Capataz, La Capataz y el Sacerdote:

El arreador ordena a los promeseros que se dirijan bailando y en forma individual ante el sacerdote quien le pregunta las razones del ofrecimiento y tiempo de duración de la promesa. Al finalizar la juramentación bailan al frente de la iglesia, recorren las calles del pueblo y visitan las casas de vecinos y autoridades.¹⁵²

Una característica propia de los fenómenos dancísticos es que no son estáticos. Las danzas rituales tradicionales se van modificando con el tiempo; sin embargo, esto no altera sus características sagradas y rituales. Strauss menciona cambios en vestuario, la integración de los velorios y que debido a la afluencia turística en Yare y a que los visitantes desean ver la danza de cerca, las ofrendas que se ponían con anterioridad en muchas casas ahora son de un limitado número.

¹⁵¹ *Idem.*

¹⁵² *Ibidem*, p. 214-215.





Diablos danzantes de Yare, Venezuela¹⁵³

Diablos danzantes de Naiguatá

Esta danza tradicional comienza a celebrarse en la víspera que es como las personas se refieren a un día antes del jueves de Corpus. A diferencia de otras diabladas venezolanas como la de Patanemo o la de Yare, la organización de los diablos de Naiguatá no tiene una cofradía y no pertenecen a un Santísimo Sacramento. En Naiguatá los danzantes se organizan en función de un liderazgo establecido con base en la antigüedad de sus miembros. Al líder se le llama mayordomo o diablo mayor. Para los Diablos de Naiguatá la participación de mujeres es permitida y se incorporan como danzantes o como promeseras, también en común que se sumen a la danza por el gusto de hacerlo.

La danza comienza en Cerro Colorado lugar en el cual se reúnen y se visten los diablos. Al mediodía el repicar de las campanas y el retumbar de fuegos artificiales anuncian el momento inicial. La procesión comienza en el cerro y baja a la plaza en donde la diablada danza libremente y los danzantes cumplen su promesa. Para esta promesa el músico que toca la caja, el cajero, va llamando a los diablos quienes, formados en dos filas, esperan su turno para tomar un momento frente a la puerta de la iglesia, arrodillarse y rezar. Los diablos van danzando por la comunidad y visitando los siete altares que se ubican en diferentes lugares del pueblo.

¹⁵³ Diablos danzantes de Yare ante el Santísimo Sacramento, Venezuela, imagen tomada de <https://larevistadeltuy.com/quien-esta-detras-la-mascara-diablos-danzantes-de-yare-patrimonio-mezcla-religiosa-y-cultura-tuyera/>

Posteriormente los diablos y nuevos diablos y diabras bailan juntos en la plaza donde los diablos mayores les brindan un ritual de bienvenida. Los diablos hacen visitas a casas, escuelas y establecimientos comerciales. Si en algún lugar que visiten les brindan bebida, realizan “el baile del vaso” que será dado al danzante que demuestre mayor desenvoltura con sus movimientos. El final de esta danza ritual es el jueves de Corpus que es marcado con la misa al Santísimo Sacramento, misa en la que los diablos no participan.



Diablos danzantes de Naiguatá¹⁵⁴

III.3 La danza del diablo en San José de Uré

Habiendo hecho revisión y una breve recapitulación de diversas diabladas de Colombia y Venezuela para dar cuenta de las marcadas convergencias que las danzas comparten y conservan se pueden resaltar las características de La danza del Diablo de Uré; tales como un origen en la celebración del Día de Corpus Christi, la representación de una lucha cósmica entre el bien y el mal, lo santo y lo profano en contraposición tanto en la danza como en los personajes además de la constante presencia de un personaje femenino actuado por un hombre, la procesión, la danza en movimiento, los personajes y su jerarquía. También, al analizar las particularidades de la población que las salvaguarda, son evidentes las diferentes redes de organización comunitaria en las que las danzas son un elemento cohesionador y rector de las mismas. Además de la religiosidad de cada región citada, en cada una se puede seguir la persistente e imborrable huella de africanía y negritud

¹⁵⁴Imagen tomada de <https://cronica.uno/cuando-los-diablos-danzantes-se-sueltan-emerge-la-esperanza-popular-en-naiguata/>

que va más allá del color de la piel de sus habitantes; está presente en la herencia tradicional de costumbres y la forma de entender el mundo vertida en el estilo de vida, la organización social y la cohesión de sus habitantes en manifestaciones culturales que les brindan un arraigo comunitario, de pertenencia de grupo y de identidad.

La danza del diablo, un relato coreográfico

La Danza del Diablo en Uré se efectúa teniendo como motivo la festividad del día de Corpus Christi, como tantas diabladas de Colombia y de Latinoamérica. Ahora se mencionan dos representaciones de la danza: las celebradas durante 2022 y 2023 en san José de Uré para analizar tanto convergencias y divergencias en ambas representaciones como los aspectos constantes de las mismas. El análisis de la forma y el contenido de la representación escénica de la danza desde la coreografía, los personajes, el vestuario, la música y la letra, así como los instrumentos musicales brindará un panorama más preciso de la danza para profundizar en que nada es gratuito en sus componentes estructurales y los significados que los danzantes y la población les brindan. Este análisis nos permitirá tener un acercamiento a la identidad de la comunidad afrodescendiente materializada a través de La Danza del Diablo de tradición uresana.

La danza del Diablo o “bailar Diablo” comienza en el marco de la celebración de Corpus Cristi, siendo una fecha movable en el calendario litúrgico católico nueve semanas después de la Pascua. En el año 2023, la danza comenzó el día viernes 9 de junio continuó el 10, 11 y 12 de junio.

El comienzo de la danza es esperado por todo el pueblo que se da cita en la casa de alguno de los músicos o del Diablo Rey. Esto es por cuestiones jerárquicas ya que entre los diablos, los músicos y los tuneros, es un acto de respeto hacia el Diablo Mayor ya que es el personaje que indicará el comienzo de la danza con su salida a escena. La organización se puede arreglar días antes durante los últimos ensayos u organizarse entre los partícipes de forma espontánea en los días de la danza. Los músicos comienzan el llamado del Diablo Mayor afuera de su casa. Entre el ritmo del tundé y de la caja, la violina y las trovas se hace una gran algarabía. Los presentes hacen gran bullicio, el público canta y repite las trovas que pautan los tuneros hasta que el Diablo Rey sale con grandes gestos corporales y movimientos muy amplios, con la máscara puesta, da un gran salto hacia afuera de su casa, grita y asusta a quien se encuentre de frente, dando así el comienzo de la danza. Cuando el Diablo mayor ha salido de su casa para bailar, se organizan para decidir quién será el próximo personaje para irlo a sacar, generalmente es un diablo adulto, una jerarquía

mayor de la de un diablito, que es como llaman a los niños que bailan diablo. Dependiendo de cuál haya sido su decisión acerca del siguiente personaje a integrar, es como modifican el recorrido de las calles para llegar a la casa elegida que puede ser la de un diablo o bien, la de la Cucamba o la de la Tapagueva; generalmente los diablos menores o diablitos son sacados al final. Sin embargo, esto no representa ninguna minimización, es una cuestión de jerarquía. Cuando la cuadrilla de diablos, incluido el Diablo Mayor, la Cucamba, la Tapahueva y los diablitos están reunidos seguidos por los músicos, los tuneros verseadores y el público, mismo que va incrementando en número, se esperan varias horas de recorrido por las calles de Uré. Es importante señalar que la danza va avanzando en procesión, es decir, en movimiento. La danza no tiene un lugar fijo de representación, pero sí distintos momentos entre los cuales se hacen estaciones ya sea para esperar a algún miembro de la danza, que por alguna razón se haya rezagado o para “dar un brindis” que es cuando alguna persona ya sea en una casa o en un lugar como un comercio o estadero, les pida un brindis. El brindis consiste en que esas personas les regalan un garrafón de aguardiente o de ron a la cuadrilla de danzantes para que de forma particular les dediquen varios sones y versos, mismos que se componen para dar honor y ofrecer un espectáculo picaresco a quien les ha otorgado ese presente. Los brindis son momentos detonadores del clímax de la danza ya que el número de estos determinará también la cantidad de alcohol a consumir por la cuadrilla y prolongará también la duración de la danza. Después del acto de ofrecer el brindis, mismo que consiste en que los danzantes con perrero lo ceden a quien les da el brindis, los ejecutantes en total deshinibición muestran el mayor virtuosismo y entusiasmo posible para la ejecución de los pasos, comunicando gran gozo al hacerlo. En este momento los pasos suelen ser libres, algunas veces ejecutados en parejas de diablos y también brillando de forma individual. En estos momentos de estaciones para dar brindis, la música y los versos no cesan, acompañan al brindis y enfatizan la gratitud al componerle versos a las personas que les han dado ofrenda, un acto de gran honor. Cuando han terminado de danzar para el brindis, sus mandadores les son devueltos y el ritual continúa su ruta hasta que haya otro brindis o surja un enfrentamiento escénico dentro del cortejo.

Durante la procesión, es muy común que los diablos entablen un juego con el público, los verseadores, los músicos y con otros diablos, es un juego correspondido y en complicidad con el público invitado a entrar al mismo. Los diablos mayores, aquellos que se han ganado portar un perrero, un látigo improvisado con un lazo atado a un pequeño palo de madera, son de varias formas “provocados” por parte de algunas personas del público para ser golpeados ya que es parte

del juego de presenciar La Danza del Diablo. Los diablos latigean a personas del público que de alguna forma obstaculicen la procesión o bien, que les canten determinada canción. La canción o verso se llama “pajarillo triste.”¹⁵⁵ Los diablos explican que esa es una provocación para que aquel que la cante, sea golpeado con el látigo en la parte posterior de la pantorrilla. Afirman que es una canción que desde hace muchos años se canta para que los golpeen ya que es un son propio de La tuna y ellos no son tuneros, son diablos y que esa rima no es de ahí.

La procesión recorre la mayoría de las calles de San José de Uré en cada uno de los cuatro días en los que se prolonga La Danza del Diablo siguiendo la misma dinámica de inicio, procesión y el ir a guardar a los personajes a sus casas a excepción del cuarto día de la representación cuando el final de la danza tiene lugar con La riña. La riña es la parte cúlmine de la celebración dancística y se realiza bajo un determinado orden que si bien, no es estricto y limitativo, sí precisa un orden.

El inicio de la riña es pautado por el Diablo Rey quien por medio de iniciar luchando con la Cucamba a latigazos, invita a alguien del público y lo desafía a “tumbarlo” a tirarlo al piso mediante lucha, primero a latigazos y luego cuerpo a cuerpo en donde el ganador será quien tire a su contrincante. Posterior a esta lucha, el turno les es cedido a los demás diablos quienes riñen entre sí o con alguien del público. Se hace una gran revuelta, los diablos corren alrededor del “ruedo”, un espacio en el que la tapagueva y la cucamba delimitan con el perrero, abriendo paso entre la multitud latigueándolos. Así como los cantazos o latigazos son un juego correspondido ya establecido, la riña también. Después de varios enfrentamientos entre diablos, diablo-cucamba, tapagueva-diablo o cualquier personaje con alguien del público, La Danza del Diablo se da por terminada cuando el Diablo Rey se para en medio del espacio en donde se realizó la riña, se quita la máscara, agradece con los brazos abiertos y comienza a caminar hacia su casa, señal que los músicos siguen y los tuneros también. Es hora de guardar a los personajes, cada quien a su casa así que se recorrerán las calles una vez más. No es preciso hacerlo en estricto orden o replicando el orden de la sacada de diablos, depende ahora de qué distancia sea la más conveniente para ir guardándolos. Al ser el cuarto día de danza, de cansancio físico, de ron y de uso de energía extracotidiana, las fuerzas comienzan a menguar; entonces algunos diablos, músicos y tuneros dialogan y consensan a qué casa ir para continuar bailando y cantando alrededor del tambor, el ron

¹⁵⁵ Pajarillo triste que estás en la prisión, pájaro silguero que alegra el tambor, pájaro silguero que alegra el tambor. ¿A quién se le canta, aquí? ¿A quién se le da las gracias? ¿A los que vienen de afuera o a los dueños de la casa? pajarillo triste que está en la prisión, pajarillo triste que está en la prisión, pájaro silguero que alegra el tambor ¿Cuál es ese pajarillo que se asoma en mi ventana? ¿Cuál es ese pajarillo que se asoma en mi ventana?

y la fogata. Cuando se han guardado a los personajes que han decidido irse a casa, la danza llega a su fin y esperará el siguiente día de Corpus.

La fiesta de día de Corpus en San José de Uré: ir misa y ver al Diablo

La fiesta de Corpus Christi involucra a la población en niveles organizacionales distintos pero que se interrelacionan uno con otro en una armónica correspondencia. Para muchas personas uresanas el acudir a misa el día de Corpus es un ritual obligado ya que les fue enseñado de forma familiar. Si no acuden a misa, sería un día incompleto y casi inexistente para ellos además de ser una gran falta a los principios religiosos.

Poco antes de las 9:00 am las campanadas de la iglesia de San José repican haciendo el llamado a la misa. Las personas de pueblo se apresuran a llegar para poder escuchar la misa siquiera desde el atrio o el parque ya que el interior del templo estará abarrotado. Posterior a la misa de Corpus y a la procesión, muchas familias se dirigen a presenciar La Danza del Diablo y se preguntan unos a otros por dónde va la procesión para alcanzarlos y hacer lo que resta del recorrido con ellos, mismo que puede concluir hasta las 8:00, las 9:00 o las 10:00 pm, esto significa que la danza, por día, tiene una duración de 12 horas cada día a excepción del último, en que se celebra La Riña como acto de cierre de la danza. En este día, la danza alcanza una duración mayor a las 12 horas.

La hora de la comida, compartir y organizar antes de bailar

La administración municipal de San José de Uré mediante organizadores y promotores de la tradición uresana han logrado el financiamiento para gratificar a los danzantes mediante una retribución económica por cantar, bailar o tocar un instrumento en la danza. Aunque se trata de un gran número de personas involucradas, todo participante registrado recibe un pago. Los tuneros y tuneras recibieron en el año 2023 100,000 pesos colombianos (25.50 dólares americanos)¹⁵⁶ por los cuatro días de danza. Los niños y jóvenes, diablitos y tuneros, recibieron 50,000 pesos colombianos (12.76 dólares americanos). La organización de la danza previo a salir a la calle se llevó a cabo en la casa ejidal, lugar en el que se realizan las juntas que tengan relación con la Tuna, La Danza del Diablo, fiestas patronales, etcétera. En este lugar se dio cita todo ejecutante, músico y cantor de la danza para tener dos comidas, la primera, el desayuno, la segunda, el almuerzo.

¹⁵⁶ La equivalencia a dólares americanos corresponde a los valores consultados en septiembre 2023

Para las personas, brindar un plato de comida al visitante interesado en conocer de La danza del Diablo y otras tradiciones, tiene un gran valor simbólico ya que es una invitación total, una integración. Debido a las dificultades económicas de la población en general, estas comidas son muy bien recibidas y valoradas por los involucrados ya que se prepararon con dinero del erario público uresano. Sin embargo es importante mencionar que no siempre ha sido así. Yoledis Santos, sobrina de don Julio, afirma que desde 2019 la administración del municipio ha brindado un apoyo para los danzantes durante los días que dura la danza: “Desde el 2019 para acá, se organiza para darles un refrigerio, almuerzo... en los cuatro días que ellos bailan...”¹⁵⁷

La comunidad aprecia y respeta la fiesta en la cual La Danza de Diablo tiene la importancia capital. Cuatro días en los que la gran mayoría de los pobladores no asiste a sus empleos, pues habrán pedido permiso, y participar en la fiesta es lo más importante para ellos.

III.4 Los personajes: características y significados

Cada personaje de la Danza del Diablo tiene una función y objetivo específicos en la representación. Los pasos, movimientos y la desenvoltura corporal son marcadamente distintos y precisos. La danza consta de cuatro estructuras para funcionar: los diablos, personaje representado en grupo, incluido el Diablo Rey o Diablo Viejo, la Tapagüeva y la Cucamba que requieren de los músicos, del que toca el tundé o llamador, la caja y de la violina además de los tuneros y las tuneras, que componen y cantan las trovas o versos para poder realizar la danza en movimiento con todos los elementos que requiere.

En este momento se analizará a los personajes de la danza, de manera puntual en sus funciones, aspectos internos de representación o significados para los danzantes y las diversas características en torno a movimientos coreográficos y algunos aspectos significativos en vestuario, máscaras y colores de los mismos.

¹⁵⁷ Entrevista a Yoledis Santos, junio de 2022, folio 5.

a) El diablo Rey



Julio Santos Sánchez, Diablo Rey, archivo fotográfico documentado en Uré, junio 2022

Diablo Rey o Diablo Viejo

El danzante con mayor experiencia y edad entre los diablos danzantes es llamado Diablo Rey o Diablo Viejo. En el año 2022, este lugar era ocupado por don Julio Heberto Santos Sánchez quien,

con 60 años de edad, había bailado Diabla desde su juventud. El Diabla Rey es el encargado de iniciar y de conducir la danza, es el primer personaje al que el grupo de músicos, cantores y cantoras sacan de su casa. Él también los integra, yendo a cada uno de los diablos de la cuadrilla, con determinados pasos que se ejecutan bajo el dintel de la puerta de la casa de cada uno de los diablos y de los personajes que son llamados a la danza.

El Diabla Rey otorga el permiso o la invitación a los personajes para integrarse y es quien recibe las ofrendas tanto monetarias como de ron, dirige la danza, guía a la cuadrilla de diablos desde el inicio, el recorrido, los brindis y el final de la danza con La Riña. También marca los pases, como llaman a los pasos de la coreografía, que han de replicar los diablos menores y a estos pases marcados por él, obedecen el ritmo de los tambores, de la violina y las trovas de los tuneros.

Durante el recorrido, algunas casas brindan una ofrenda de botellas de ron, que son presente de gran valía para los diablos durante la danza y es recibido como un gran honor por el Diabla Viejo quien da de beber a los diablos adultos que lo desean.

El proceso de la danza sigue este curso por los cuatro días de representación y la participación y función del Diabla Rey es constante en este tiempo, sin embargo, en el último día de danza hay una organización previa para el acto final, La Riña. El diablo Rey guía a la danza y al público al lugar en donde se realizará La riña. En 2022 se realizó en las canchas del deportivo del pueblo y en 2023 en un cruce de calles principales, a un lado de la iglesia.

El Diabla Viejo dispone el orden del espacio, abriendo cabida para los danzantes. Sin decir palabra inicia la afrenta, golpeando a un diablo menor, esta es la señal para que ese diablo proporcione un latigazo a modo de invitación a un hombre o mujer del público. Es la invitación a pelear, el invitado recibe un látigo, un perrero, y pelean animados por el público que sabe que se trata de un juego parte del ritual. El diablo Rey dirige la riña, ordena a algún diablo ir a buscar rival, vigila las peleas escénicas y la hace a veces de arbitrar las peleas, decidiendo así quién ha ganado la riña. El Diabla Rey anuncia el final de La riña y con este, el final de la celebración, agradece, se quita la máscara, hace una reverencia y sale de escena. Los ejecutantes y el público saben entonces que la fiesta ha terminado. El diablo Rey actual, Libni Londoño, tiene una estrecha relación con la administración municipal de San José de Uré, de este modo tiene injerencia directa con la gestión y promoción de la danza en estos niveles organizacionales que de manera directa pueden ser garante de una mayor presencia y visibilización de no sólo “bailar Diabla”, sino de otras manifestaciones culturales uresanas al participar de forma directa en el fondeo de recursos

para las mismas. Entonces los involucrados en la danza lo observan como un gran líder y promotor, con un gran respeto y admiración.

b) Los diablos danzantes

El personaje central de la danza es el Diablo, representado en conjunto mediante la cuadrilla de diablos y un diablo Viejo o Diablo Rey, líder de los diablos. Dentro de esta estructura existe una jerarquía, constante de las diabladas antes mencionada, este orden monárquico. Sin embargo, en La Danza del Diablo la jerarquía de los diablos no es representada mediante el número de cachos o cuernos, como en otras de Latinoamérica, sino que entre los danzantes, músicos, trovadores y tuneros es bien sabido desde la estructura interna. Además, mediante el mandador o también llamado perrero, que es un tipo de látigo, un lazo de plástico o de cuero atado a un palo corto de madera que sirve para castigar o reprender a los diablos, cantores, cantoras y músicos en caso que se muestren cansados o que se salgan del ritmo, si bien la convención de corregir a los ejecutantes es un juego de convención escénica por ambas partes, el golpe es verdadero. La jerarquía se manifiesta ya que sólo los diablos “grandes” es decir, los de mayor experiencia, portan consigo y representa autoridad dentro de la cuadrilla.

El danzante con más experiencia en la danza es el Diablo Rey o Diablo Viejo. Este importante título se otorga al danzante que haya sido nombrado por un maestro o “padre” ancestral, uno de los maestros más viejos de la danza y que al fallecer, haya heredado el cargo o bien, el danzante que tenga más experiencia en la danza o el de mayor edad. Esta distinción no es gratuita, sino que tiene respaldo en años de conocimiento, responsabilidad y compromiso con la danza tanto en organización, ejecución en los días de la fiesta y en la transmisión del conocimiento a los jóvenes danzantes.

c) Los diablos menores

En nivel de acción, el papel de los diablos menores es el de replicar los pasos marcados por el Diablo Rey, avanzar en conjunto, sacar a los personajes de sus casas y agruparse en algunos momentos de la danza como en la representación de la lucha contra el bien; es decir, cuando se confrontan con la Cucamba y cuando son golpeados por el Diablo Rey u otros diablos.

Los Diablos son picados en la cabeza por la Cucamba y ellos responden con gritos, saltos, incluso acrobacias para librarse del picotazo. En el momento de algún brindis, son los diablos adultos los que toman ron pero todos los diablos bailan junto al Diablo Rey. Los diablos también

establecen códigos de comunicación con el público durante el recorrido de la representación ya que el público los anima a continuar con el ritmo, les aplaude y les grita, entre otras cosas, trovas para animarlos y hacerse también partícipes del ritual. Los diablos, en ocasiones, indican a las tuneras que le compongan versos a alguien en específico, de esta forma pueden mostrar interés en alguna mujer en el público a quien alguno de los diablos le está coqueteando o pretendiendo. Los diablos entonces, se dirigen a estas mujeres y les besan las manos, les danzan alrededor y las invitan a bailar, estableciendo una vez más una relación interactiva dancística con el público.

En el último día de la danza los diablos menores, exortados por el diablo Rey, invitan a algunos asistentes del público a participar en La riña en el que ambas partes se golpean con el látigo y buscan derribar al rival. Los diablos o la diablada no tiene un número fijo de danzantes; no es un número constante cada año. En la representación de 2022 bailaron 12 diablos mientras que en la representación del año 2023 estuvieron 15 diablos en escena. De la misma manera, las edades de los danzantes son muy variadas. Hay diablitos desde los 5, 6 y 7 años, jóvenes de 13 y 14 años y adultos jóvenes de 20 a 30 años de edad. Los diablos de mayor edad oscilan entre los 35 a 52 años de edad y una vasta experiencia como diablos danzantes.

d) La Tapagüeva

La Tapagüeva es el personaje femenino de La danza del Diablo. Es representada por un hombre vestido de mujer. Su rol dentro de la danza es ser la compañera del Diablo Rey o Diablo Viejo y es el personaje que se encarga de vigilar que haya espacio suficiente para que los danzantes realicen con libertad y amplitud la coreografía y el juego entre la cuadrilla y con el público. Es también el personaje gracioso de la danza puesto que además de ir vigilando el orden de la procesión, va jugando con la cuadrilla y con el público que a veces le grita: “-Y la Güeva se cae!- ¡Ay, gueva! El personaje entonces entra en el juego y se cae de una manera muy graciosa, golpeándose y levantando su falda para hacer la caída más graciosa, provocando la risa del público. En el dominio popular uresano se dice que las mujeres y la feminidad son una extensión de los hombres y que la tapagüeva representa la feminidad de los diablos, que la feminidad también es parte de los hombres. En otros momentos de la procesión, la Tapagüeva latiguea a los diablos y el diablo golpeado entonces intenta tirar al personaje en una lucha escénica cuerpo a cuerpo. Son animados por el público entre risas y aplausos.

El origen de este personaje se refiere con una historia de dominio popular en la que se menciona que un danzante diablo había ido de visita a un pueblo lejano a Uré y llegado el día de

danzar diablo decidió integrarse a la danza a como diera lugar y emprendió su camino al pueblo sabiendo que iba retrasado. Se puso algunas prendas de ropa de su mujer, que se acercaran al color del diablo, y se dirigió a alcanzar a la procesión, pero como estaba borracho, se cayó frente a todos los presentes y de ahí surgió su nombre: “se cayó como una gueva”, fue lo que gritó alguien del público, refiriendo el nombre que ahora tiene. Otras personas de la comunidad afirman que el nombre viene de la falda que usa ya que cubre desde el abdomen hasta los talones y que esas faldas, largas y floreadas se llaman Tapagüevas. Este personaje porta una vara grande y resistente con la que golpeará a aquellos que intervengan en el paso de los diablos. Este golpe es temido por el público quien sabe que puede ser golpeado; y como los latigazos de los otros personajes, el de éste es también es una convención aceptada.



Máscara de Tapagüeva, Museo Etnopedagógico de San José de Uré, junio 2022.



La Tapagueva, archivo fotográfico durante la fiesta de junio de 2023

e) La Cucamba

La Cucamba es un personaje que acompaña a la cuadrilla de danzantes por toda la procesión. Como todos los personajes, es sacado de su casa para integrarse. Es la representación y el nombre de un ave supuestamente sagrada para la cultura africana; este supuesto –constante de dominio popular uresano y de varios investigadores– es aceptado, pero no hay una fuente precisa acerca de este sentido sagrado del ave y su origen es incierto además que esa ave no habita en Uré.

El personaje de La Cucamba a lo largo de la procesión establece un juego en el que va picando a los diablos en la cabeza y estos responden con ademanes y gritos, también se agrupan abrazándose para evitar ser picados. Mediante gritos y sonidos guturales, la Cucamba avisa que va a ir contra los diablos, estableciendo el juego escénico con determinados pasos de danza con los que gira y extiende los brazos en señal de estar planeando el cielo, como un ave. En otros momentos de la danza, toma la máscara con las manos y hace el ademán de lanzarla al público, a los músicos y a los diablos a modo de picotazos, estableciendo una relación de participación y comunicación Cucamba-público y cucamba-diablada. La Cucamba baila y copia algunos pasos de los diablos. En algún momento de los brindis toma un lugar central, en el medio de un círculo de diablos y entre gritos, música y versos, baila para las personas que les dieron brindis y en algún momento la Cucamba realiza un paso, un movimiento corporal repetitivo que consiste en que el danzante toma la máscara con una mano, se toma la falda de hojas de palma con la otra mano y se balancea violentamente de atrás hacia adelante hasta manifestar entrar en un trance del cual le es difícil salir pues llegar hasta ese momento implicó varios minutos del mismo movimiento aumentando velocidad, mismo que demanda gran proyección de energía. Al danzante se le nota exhausto, pero resistiendo extasiado animado en todo momento por el público, los verseadores y los diablos.

Como los personajes de la danza, este es representado por el mismo danzante año con año y sería reemplazado sólo si el danzante llegara a renunciar por diversas circunstancias o porque muriera.

El papel de la cucamba dentro de La danza procesional es el de enfrentarse con los diablos, perseguirlos, picotearlos. Estos movimientos los realiza utilizando su cuerpo y amplios movimientos que hacen ver o que demuestran que está empleando toda su fuerza para picotear a los diablos o al público. Su función, según la interpretación del danzante, es la que refiere al origen

de la danza y de esa forma a las primeras concepciones en torno del ave ya que se dice que el Diablo retó a un enfrentamiento a dios hijo (Jesucristo) entonces él no se presentaría a tener una afrenta con el Diablo así que envió a la Cucamba; ésta le riñó, pero salió ilesa gracias a su abundante plumaje.

Se podría decir entonces, a modo de conclusión que la presencia y función escénica representacional de La Cucamba es evocar y hacer referencia a este pasaje de la tradición oral que refiere al origen de la Danza del diablo, y de la misma manera a que de forma interna, se refiere a un enfrentamiento, una lucha un debate entre la luz y la oscuridad emulando la dicotomía del bien y el mal. Es importante puntualizar que en la danza, no se representa en ningún momento la derrota o victoria de alguno de los personajes, es más bien un propósito escénico.



La Cucamba, archivo fotográfico de 2023, San José de Uré_

f) El vestuario de los personajes

Los Diablos

Los diablos usan un colorido vestuario que consta de mallas de lycra en color rojo, una falda o faldilla con flecos de colores hechos de tela ligera que contraste con la tela que usan para hacer la “chaqueta” como le llaman a un chaleco de tela parecida a la popelina y que es la última capa del vestuario. Usan un “buzo”, un tipo de playera con gorro y de manga larga, hecha también de lycra y de color rojo. Una caperuza o trozo de tela para cubrirse la cabeza, atándola en la barbilla. El calzado son tenis y el color puede ser negro o rojo. En la representación del 2023, la municipalidad

de San José de uré, gestionó recursos para mandar a hacer vestuarios nuevos e iguales para todos los diablos participantes y del mismo modo, tenis nuevos de tela de color rojo para todos.

La máscara es elaborada de un fruto que asemeja a un coco seco y hueco, es un fruto llamado totuno,¹⁵⁸ y reforzado con cartón. Los cachos o cuernos tienen una estructura de madera y tienen forma de cono, están forrados en tela roja. Los orificios a nivel de los ojos son pequeños, pero funcionales. Los cuernos de la máscara de los diablitos son pequeños a modo que parezca que apenas están brotándoles a los diablos mientras que los cuernos de las máscaras de los danzantes adultos son más largos, coronados por un vistoso adorno rojo a forma de pompón hecho de tela.

Los complementos de su vestuario, denominados parte de la utilería desde el lenguaje escénico teatral, son el “perrero” o mandador, el látigo hecho de un trozo de lazo atado a un palo corto de madera, en caso de los diablos grandes y un “aventador” que además de ser parte del vestuario resulta muy útil para el danzante ya que con este, se refresca usándolo a modo de abanico. Un gran alivio para el sofocante calor que se intensifica para el danzante conjugando el vestuario y el calor selvático y abrasador de Uré que alcanza los 36° C. El aventador es un rombo de palma tejida que tiene una agarradera práctica para que el danzante abanique como parte de los pasos de la coreografía.

Se dice entre los danzantes y la población uresana que el color del diablo es rojo porque este personaje es pícaro, divertido, burlón y juguetón y se representa mediante el cálido y radiante color rojo. Los uresanos afirman que es el rojo el color del diablo, este color corresponde y refuerza sus características vivaces, altivas y sanguíneas y vivas. También afirma el carácter apasionado del personaje y resalta entre la vista de la multitud que lo sigue. Corresponde a las ideas de dominio popular uresano, que el diablo es alegre. Afirman que no es el diablo malo, es el diablo bueno, divertido y que hace bromas.

La Cucamba

El vestuario de este personaje está hecho de tela brillante completamente roja. Consiste en un pantalón y una camisa de manga larga. La tela es satín, también usa tenis y el plumaje está hecho con finas hojas de palma de color amarillo. La cucamba usa una máscara, hecha de una estructura de madera a modo de cono y en la parte puntiaguda de este, está un pico hecho de madera con el

¹⁵⁸ Fruto del árbol *Crescentia Cujete*

que ataca a los diablos y al público. A diferencia de los otros personajes, la Cucamba no utiliza uilería o algún otro elemento además de su máscara. Generalmente el danzante elabora su falda de palma y su chaleco de flequillos de palma más finos. El calzado al igual que el de los diablos, son tenis rojos.

La Gueva o Tapahueva

El vestuario de este personaje consiste en una falda larga a la que da volumen con una crinolina hecha de alambre. La tela de la falda tiene estampados vistosos como flores de grandes tallos. Usa además una caperuza, con fines de ocultarse mejor tras la máscara y que esta también ajuste mejor al ponérsela. La blusa es de color rojo. Usa un bastón y también un mandador con el que se abre paso en la multitud y también lo usa para delimitar el espacio de la representación cuando el público llega a ser tan numeroso que impide la ejecución de los danzantes ya sea en el brindis o en la riña.

La máscara de la Gueva, hecha de totuno, tiene pintados grandes ojos y labios a modo de exagerar los rasgos femeninos del personaje. Los danzantes afirman que el nombre del personaje se relaciona con el nombre que recibe la falda que usa, ya que se llaman guevas.

III.5 Corografía, música y letra

La Danza del Diablo en sus distintas etapas, la sacada, la procesión, el ir a guardar a los personajes y La Riña. En cada una de esas etapas de desarrollo de la danza, los personajes realizan ciertos movimientos. La coreografía unificada es notable en la cuadrilla de diablos mas no está presente en los personajes de la Cucamba y la Tapagueva.

En un nivel organizacional de distribución en el espacio cuando la cuadrilla está completa y presentes la diablada, los músicos, los verseadores o tuneros y el público tienen una distribución y orden constante durante los cuatro días de la representación y es el siguiente: en primer lugar y liderando la procesión se encuentran los diablos, formados en línea horizontal, hombro a hombro y por el número de los mismos, generalmente forman dos filas. Los siguen los músicos, el tamborilero o tundero, el cajero y el músico que toca la violina, los tres formando una fila horizontal, hombro a hombro también. Detrás de los músicos se colocan los verseadores, las personas que lideran la improvisación de versos, generalmente son los aprendices jóvenes que muestran sus habilidades para improvisar versos acompañados de una lideresa de la Tuna. Detrás de este grupo se ubican las tuneras maestras ancestrales, las ancianas en conocimiento de la Tuna

como coro de los versos y finalmente, detrás de ellas se organiza el público asegurándose un lugar cerca de la acción de la diablada. Esta distribución es constante durante los días de la danza. Durante la riña, esta formación coreográfica se fragmenta puesto que en primer plano se colocan los diablos, formando un círculo dentro del cual se llevarán a cabo los enfrentamientos escénicos de la riña; la distribución inicial se reconstruye en la dejada o guardada de la diablada al finalizar La Riña.

La coreografía de los diablos consiste en que durante determinados momentos, ejecutan el mismo paso en grupo, sin embargo, es importante mencionar que el nombre de los pasos no es lo más importante para los danzantes ya que se aprenden y enseñan por imitación y su referencia inmediata es la parte de la danza en la cual se ejecutan; un ejemplo es durante “la sacada” cuando el Diablo Rey invita a los otros diablos y los personajes a unirse a la cuadrilla, el paso que se hace en este momento se llama “cácare”; y consiste en que el diablo mayor se coloca sobre un pie y el diablo que está siendo sacado, coloca su pie derecho debajo del del diablo mayor mientras saltan en un pie, siendo este el permiso para el diablo de salir. En otro momento de la danza, generalmente en el brindis, los diablos danzan en un lugar fijo, es decir, no van avanzando en la calle puesto que los brindis sí se realizan en un solo lugar, como si de una estación se tratara. El paso empleado en este momento recibe el nombre de “menudillo” que consiste en flexionar las rodillas y marcar pasos como si arrastraran los pies en el mismo lugar. Los pasos que realizan los diablos son siempre acompañados por el aventador, el cual mueven abanicando ya sea hacia los pies o arriba de la cabeza. En este momento no emplean el perrero puesto que lo entregaron a la persona que les ha pedido el brindis en señal de respeto. Los personajes de Tapahueva y Cucamba aseguran que los pasos que ellos hacen no tienen nombre, sólo que hay determinados movimientos para cada parte o momento de la danza, además la tapahueva no se cae durante el brindis.

El grupo de diablos se agrupa y realiza una coreografía uniforme la mayor parte de la procesión dancística, sin embargo, hay momentos en que esta se descompone para que los diablos intercambien con el público. Durante la riña, realizan un recorrido en círculo, corriendo en círculos para abrir el espacio a la diablada, a los músicos y cantores hasta que la afrenta termine y con esta, llega el fin de la representación para ir a guardar a los personajes.

Música y Letra

El ritmo y los pasos de La Danza del Diablo son pautados por el ritmo del tundé, de la caja, de la violina y por las voces de los tuneros¹⁵⁹ quienes “versean”, a lo largo de la procesión. Componen rimas a las que llaman trovas. Algunas trovas son ya conocidas y repetidas por el público y por los diablos. Aluden a picardía amorosa, a la vida cotidiana y de forma sugerente a señalar y condenar a las mujeres que engañan a los hombres. Katya Villorino, joven tunera que hace 5 años se unió a La Tuna, asevera la complejidad de las trovas que improvisan, además menciona que los versos se componen y se basan en lo que se está viviendo, en lo que uno trae en su corazón:

Se hacen desde lo que tú estás sintiendo, de cómo estás emocionalmente, de cómo estás en el momento: de alegría, de cachos, de cuernos, de engaños, de mozos... ¿Sí me entiendes?... de que la niña te gusta, de que no te gusta... e incluso llegan hasta a ponerse de acuerdo entre esos versos. Ahí si hay dos personas que se gustan y si son buenos pa los versos se pueden llegar a.. hasta a ponerse de acuerdo cuando se van a encontrar y toda la cosa. Esta es una cosa muy buena de los diablos, es que a veces vienen personas de otras partes y no falta el amorío.¹⁶⁰

Es así que se puede ampliar el análisis de estos versos, comprender de mejor forma su vasta complejidad y el cómo esta estructura de la danza la complementa de una forma magnificante ya que además de darle ritmo a la danza, le agrega picardía, humor, incluso reclamos de situaciones internas de los participantes tales como infidelidades o complicidad de amoríos aceptados o no socialmente. Demandan también de la destreza mental de las verseadoras para generar más, cada vez más complejos y creativos versos en relación directa con la danza en determinado momento.

El público tiene una participación de igual importancia en La Danza del Diablo ya que, guiado por los cantores y las tuneras, aporta diversos elementos sonoros que acompañan y complementan a la música, haciendo acompañamiento a la misma con gritos y aplausos y

¹⁵⁹ Las tuneras son las mujeres uresanas que integran La Tuna, el conjunto de cantantes y danzantes de un baile para la comunidad que es representado en diferentes festividades de la población y no precisa una fecha exclusiva además que no se rige bajo una fiesta litúrgica. La tradición oral dice que se llama “tuna” porque la gente empezó a llamar así de forma general a este grupo de mujeres que danzaban al ritmo de un instrumento que era percutido, un tundé, entonces por eso les llamaron tunderas, vocablo que cambiaría a tuneras.

La tuna es otra manifestación cultural y artística de la comunidad uresana. Consta de un grupo de mujeres verseadoras o también llamadas cantoras quienes son acompañadas de músicos que percuten el tundé. Consta de un intercambio de pasos en pareja, mujer y hombre por lo general. Los movimientos son pausados y cadenciosos y en ocasiones muy rítmicos y poderosos, obedeciendo al ritmo del tundé. La tuna no tiene fecha marcada en el calendario litúrgico y tampoco se lleva a cabo durante un día de celebración en correspondencia a algún santo patrono ni a personajes religiosos. Se presenta en eventos importantes para la comunidad como la visita de autoridades de la gobernanza colombiana, durante campañas, fiestas familiares y durante las fiestas decembrinas por el gusto de hacerlo.

¹⁶⁰ Entrevista aplicada a Katya Luz, junio de 2023.

repetiendo el coro de la trova otorgada. Al final de cada trova, que por lo general siempre rima, el público, los cantores y las coristas gritan y aplauden en un rítmico y unísono coro:- “¡Oeh! ¡Oo! ¡Diablo, Diablo! o - ¡Ay, Diablo, ay, Diablo!-

Las trovas, como indica Katya, son algunas ya conocidas y repetidas, otras son adaptadas para hacer referencia al momento que esté viviendo el pueblo, la nación en general o también a situaciones que hayan marcado el dominio popular. Un ejemplo es que el Diablo Rey, en 2022, refirió con rimas a Belisario Betancourt, político que fue derrocado en las elecciones a presidencia de Colombia.

Algunas de las trovas que se cantan durante La Danza del Diablo en San José de Uré son las siguientes:

Por aquí me voy metiendo
como raya e caña brava.
por aquí me voy metiendo
como raya e caña brava.
La mujer que es señorita
se le nota en la mirada
La mujer que es señorita
se le nota en la mirada
.... oehhhh oehhhh

En el patio de mi casa
hay un palo e marañón¹⁶¹
En el patio de mi casa
hay un palo e marañón
Pobrecito Belisario
que perdió la votación
Pobrecito Belisario
que perdió la votación.¹⁶²

Junto a aquel cerrito
me tiraron un limón.
Junto a aquel cerrito
me tiraron un limón.
El limón cayó en el suelo
y el zumo en mi corazón

No me tiren tanta caña

¹⁶¹ Un árbol pequeño que parece más bien arbusto

¹⁶² Belisario Betancourt, fue candidato a la presidencia de Colombia y derrotado por Julio César Turbay Ayala en 1978

que yo también sé cantar.
No me tiren tanta caña
que yo también sé cantar.
Si quieres unos bocachicos,¹⁶³
te vendo a quinientos la horca

El sol le dijo a la luna
que se fuera a recoger.
La mujer en la calle
tiene mucho que perder.
Oeehhhh, ¡diablo!, oehhhh

¡Por dios, barranquillera!,
¿Quién te trajo por aquí?
El maldito parrandero
de la Boca de Mechí.¹⁶⁴
Oehhhh, oehhhh, ¡diablo!

A las cinco e la mañana
canta el gallo coloyó.
A las cinco e la mañana
canta el gallo coloyó.
La mujer que engaña al hombre,
no tiene perdón de dios

Por arriba corre el agua,
por debajo piedrecitas.
Por arriba corre el agua,
por abajo piedrecitas.
Desde lejos se conoce
la mujer que es señorita.

Te voy a decí una cosa,
te voy a pedir perdón.
Te voy a decí una cosa,
te voy a pedir perdón.
¡Llévate tu botellita,
lo que quiero es garrafón!

Por aquí me voy metiendo

¹⁶³ Bocachicos son un tipo de pez que se pesca y se come en Uré

¹⁶⁴ La Boca de Mechí refiere al lugar de origen de ese hombre parrandero, que gusta de la fiesta.

como raya en caña brava.¹⁶⁵
Por aquí me voy metiendo
como raya en caña brava.
La mujer es la que pierde
y el hombre no pierde nada.
oehhhh oehhh, oehhhh, ¡ay, diablo!, ¡ay, diablo!

Las mujeres son el Diablo,
parientes de Lucifer;
Se visten por la cabeza
y se desnudan por el pie.

Oehhhh, oehhhh, oóhhhhh

Katya asegura que cuando hay un visitante en la comunidad, la bienvenida o detalle que se le brinda por parte de las tuneras es una trova:

También componemos para los que llegan a Uré, como la que te hice a ti:

Yo te digo una cosa
Te la digo por aquí
Yo te digo una cosa
Te la digo por aquí
Porque la mexicana
no se quiere ir de aquí.”¹⁶⁶

La precisión de las trovas no es gratuita. Aunque que se aprenden por imitación, el ritmo está ya establecido. Katya menciona que la métrica, aprendida de manera empírica tiene ya cierto ritmo:

K: Nosotros hemos entendido que en el verso es como una piquería entre los versos que dicen los hombres y los que dicen las mujeres

A: ¿Es como una contraparte?

K: Muchas veces. A veces también se versea por lo que se está viviendo en el momento, por la emoción por todas esas cosas. Entonces lo que uno trata es de que la primera estrofa caiga con la tercera estrofa ¿Sí? Tienes que ir que una parte de la primera estrofa caiga con la parte de la segunda estrofa para que se oiga bonito.¹⁶⁷

¹⁶⁵ La raya en caña brava se refiere a una plaga en el cultivo de la caña. Lo que hace en la planta es teñirle rayas de color amarillo a lo largo de las hojas. En Uré hay grandes extensiones de cultivo de caña de azúcar.

¹⁶⁶ Entrevista a Katya Villorina, 15 de junio de 2023

¹⁶⁷ *Idem.*

Katya comparte que participa en las trovas desde hace 5 años pero que en el año 2023 fue que se animó a componer:

Este año fue en el que pude o tomé un poquito la decisión de componer versos. El verso que te compuse a ti fue el primer verso que compuse en estos días y después pues míos, míos, habré compuesto 2, este año. El que te compuse a ti y el que recompose, el de: “la mujer que engaña al hombre sí tiene perdón de Dios...”

Aunque la tuna es otra danza tradicional de Uré, misma que no tiene un día marcado en el calendario católico de celebraciones, forma parte primaria de la tradición uresana. Pensar bailar Diablo sin los tuneros sería inconcebible ya que realizan un papel fundamental para la representación. Las maestras, en su mayoría personas mayores, de entre 45 y 70 años de edad son sumamente respetadas en el pueblo, también las llaman actualmente “madres ancestrales” ya que son las encargadas de enseñar a las jóvenes que desean ser parte de la Tuna además refiere al gran respeto que se les tiene como guardianas de la tradición.

Los instrumentos musicales

En este nivel del análisis de la estructura de La Danza del Diablo se presentan y analizan los instrumentos que hacen parte de este fenómeno ritual. Los músicos ejecutan un tambor que es denominado “llamador” o “tundé”. Un segundo instrumento de percusión, llamado “caja”, instrumento que se percute con una vaqueta y, por último, una “violina”, como llaman a la armónica. A los músicos, como los danzantes y tuneros, les fue heredado el gusto y la técnica de la ejecución del instrumento musical.

Para la danza la forma musical es constante en el ritmo y las melodías pautadas siempre por el tundé. La violina acompaña en diferentes momentos. La influencia de África en los instrumentos es indiscutible desde el sonido y la imagen misma del instrumento. Faber Funieles, encargado de tocar la violina, afirma que no hay una clasificación de género para la música que acompaña a La Danza del Diablo; sin embargo, hay diversos ritmos o melodías para cada parte de la danza. Faver refiere al ritmo *tiamona* para el inicio de la danza, para sacar a los diablos y al *son de la calle* que se usa para el brindis, sin embargo afirma que el músico le agrega siempre algo, variaciones en la melodía, pero sin perder la base:

Va.. digámoslo evolucionando, la cuestión de los sonidos, sin perder la base. La idea es darle una melodía al diablo que está danzando y él, basado en esa melodía que le estamos oficiando es que él hace sus movimientos.¹⁶⁸

oficiando es que él hace sus movimientos.¹⁶⁸

La música que el cajero, tundero y violinista producen carece de partituras, se aprende por imitar al maestro y además el ritmo es muy constante a lo largo de toda la representación con algunas variaciones en cuanto a velocidad.



Tundé o llamador, fotografía obtenida en la fiesta de Corpus, San José de Uré, Colombia.
Junio 2023

¹⁶⁸ Entrevista a Faver Funicles, músico que toca la violina, junio 2023, folio 2.



Caja, fotografía obtenida durante la fiesta de Corpus, San José de Uré, Colombia, junio 2023

III.6 La teatralidad en la representación la danza del diablo

El análisis de la teatralidad en La danza del diablo tiene como comienzo relacionar los distintos elementos constitutivos de la danza que, convergentes en el tiempo y espacio de la acción, construyen su teatralidad. Una de las características primordiales de las danzas tradicionales es que albergan un sentido religioso al llevarse a cabo en un marco festivo-litúrgico y ceremonial. De este modo al profundizar en la estructura de lo teatral de la representación de La danza del diablo de Uré se puede analizar el cómo estas características que la circundan y sostienen, subyacen del sentido ritual de la representación; el origen mismo del teatro, tanto para los ejecutantes, el público y de una forma más general, para el pueblo uresano.

La teatralidad

La teatralidad es un conjunto de características que subyacen del teatro y que están presentes en fenómenos representacionales dancísticos como la danza tradicional. De este modo es posible explicar y comprender el significado profundo que tiene para su núcleo gestor y preservador; el pueblo, la comunidad, el conjunto social que la perpetua. La danza tradicional es un fenómeno que entreteje una compleja red de interconectividad resaltando la organización social, la cohesión de grupo, la tradición y la religiosidad. La teatralidad es construida mediante la conjugación de características y momentos precisos circundantes a la representación. Flores Solís indica que la teatralidad es:

La relación entre tiempo y espacio, la intangible barrera entre la noción de acción-ficción, la concepción de la máscara y la construcción de personajes y, finalmente, la función de la música, el movimiento corporal-escénico y la parafernalia, es decir: el conjunto de actos, ceremonias, objetos, elementos e incluso relaciones que son empleados en la representación.¹⁶⁹

En términos representacionales la teatralidad se construye, en principio, por una parte que ejecuta y una que observa, tal como sucede en el teatro; conjugándose entonces en un momento preciso con elementos que resaltan la naturaleza de un espectáculo; sin embargo, como se ahondará en el análisis de la teatralidad en La danza del diablo, es preciso que converjan no sólo la parte que es vista, la que brinda el espectáculo, y los veedores, sino una compleja conjunción de precisos y armónicos lineamientos además de elementos que le brinden un sentido superior al de la representación por sí misma. Flores Solís indica una plena consciencia de ambas partes; de la

¹⁶⁹ Flores Solís, *op. cit.* p. 67.

primera, de estar representando una ficción y de la segunda, de estar observando una representación de la misma naturaleza, ficcional, a lo que refiere como la consciencia acción-ficción, una barrera entre realidad y ficción que, sin embargo, se vuelve intangible en el momento de la representación. La teatralidad revela el uso de los elementos de construcción y significación cultural en la sociedad en la que se representa y las diferentes cosmovisiones desde las cuales se observa y se interpreta. La presencia del espectador, del público, es primordial para la validación de la teatralidad:

Pero la teatralidad, aparte de ser entendida como un proceso que modifica un estado o situación por la acción de un sujeto que se da a ver o de otro que observa – o sea la representación- reclama la necesaria interdependencia entre ficción y realidad. En el teatro se representa realidad, o sea, ficción porque existe la posibilidad de representar realidad.¹⁷⁰

Bien es cierto que lo escénico es una convención pactada entre el veedor y el representante, sin embargo, en la convención público- actor/ personaje se tiene claro que se trata de una representación ficcional. En este comulgar de presencias, el público es una parte sustancial que valida lo representacional y de esta forma, es uno de los elementos constitutivos de la teatralidad; la relación entre los representantes, el espectáculo ofrecido y lo representado que, dependiendo de los distintos entramados culturales, será entendido y decodificado de distintas formas ya que tiene una relación de causa y de interpretación desde los diferentes símbolos y códigos gestados en este mismo entramado social. De este modo se encuentran la realidad y la ficción en el acto representacional único y efímero. En la representación, el público es un elemento estructural necesario para la validación del espectáculo como acto performativo o representacional-teatral. Mediante su integración en la estructura, la danza cumple sus objetivos, siendo el público quien decodifica los signos presentes en el acto brindado.

La teatralidad involucra también el espacio físico, el lugar, y el tiempo en que se ejecuta la acción. En cuanto al tiempo de la representación, un elemento de gran importancia para la generación de la teatralidad es la fiesta, tiempo sacro en el cual la danza representada se valida como un ritual. No es gratuito entonces que la mayoría de las danzas tradicionales sean representadas en fechas correspondientes al calendario litúrgico católico, caso es de La danza del diablo, representada en Corpus Christi.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 26.

La acción en el tiempo, la fiesta

Para la representación de la danza tradicional es necesario un tiempo fuera de lo cotidiano. Este tiempo es la fiesta. La fiesta es un *complexus* en el cual se conjugan diferentes pero muy precisos elementos para validar y generar teatralidad desde el acto representacional. Es un momento en el que convergen características de la teatralidad y los elementos necesarios para su conformación; desde el acto ritual, el tiempo, el lugar representacional; el lugar teatral, hasta el público. Flores Solís indica que la fiesta va a entenderse como una continuidad de acciones que contienen a su vez un sistema de creencias en correspondencia con la religiosidad¹⁷¹. Medrano precisa que para la representación de las danzas ritual, se requiere del convivio porque implica la coincidencia en un tiempo y espacio de grupos de hombres y mujeres que estructuran colectivos, un intercambio humano directo que requiere de la socialización comunitaria. De esta forma la representación involucra y requiere del encuentro frontal con el hacedor, los ejecutantes y el espectador o público, para que la experiencia teatral sea una experiencia vital. Afirma que en cada cultura un rasgo constante que se puede analizar como un común denominador es el carácter festivo o ritual del grupo social en cuanto a eventos de convivencia festiva:

La fiesta se ha caracterizado generalmente por la danza, el canto, la comida y la bebida; a partir de ello se puede entender cómo dentro de la fiesta se da el momento propicio para darse gusto hasta la saciedad, ya que el despilfarro es parte de la esencia de la fiesta y a partir de ello, se puede entender que no es el derroche por el derroche o el agotamiento por el agotamiento, sino que es una manera de mantener el equilibrio y la cohesión dentro del grupo social así como la estructura del mismo.¹⁷²

Así, se puede ver reforzado el principio del carácter ritual de la fiesta en las celebraciones religiosas en cuyo espacio y momento, acontece el acto ritual representacional dancístico, validando la teatralización del espectáculo brindado y ofrecido por los ejecutantes construyendo así un ambiente solemne, en donde la ritualidad del acto en sí, dentro de la fiesta le brinda a este un sentido sagrado, el sentido mismo de la danza desde sus orígenes; el rito.

Como se refirió en el comienzo del desarrollo de este apartado de análisis de La danza de diablo la acción, el fenómeno performativo, sucede en un espacio representacional y dentro de determinada temporalidad para que de esta forma, adquiera un sentido que albergue intenciones propias del ritual, tanto para el ejecutante como para el veedor y para las estructuras de La danza

¹⁷¹ Flores Solís, *op.cit. Passim*.

¹⁷² Medrano de Luna *op.cit.* p. 108.

del diablo y de esta forma manifieste características de la teatralidad. Es así que la danza tradicional tiene cabida dentro de la atmósfera festiva:

La danza, el teatro o la música en las sociedades tradicionales son manifestaciones culturales que siempre se representan dentro del ámbito de la fiesta tradicional local. Esta a su vez, se da dentro de un contexto de orden ceremonial y conmemorativo, trastocado por lo religioso cuya esencia es simbolizar, o sea extraer la realidad social y marcar la relación entre momento de excepción colectiva y la vida cotidiana.¹⁷³

Pero la fiesta no es sólo lo que coloquialmente se toma como tal, sino que es la ocasión o el motivo para estar. La fiesta y su sentido se pueden analizar desde el vocablo en sí:

En las lenguas románicas que designan lo festivo, su denominador proviene del vocablo latino *fasta*, plural del adjetivo *festus*, del latín tardío, con que se indicaba el día de fiesta, lo solemne, el día de descanso o día feriado, literalmente significa “festivo, solemne, digno de celebrarse.” El vocablo *festus* está emparentado con el también latino *feria* cuyo plural *feriae* designaba primordialmente los días consagrados al descanso. Los días feriados eran días en que se suspendían las actividades cotidianas.¹⁷⁴

A partir de esta definición, se puede relacionar de forma directa a la representación dancística con la fiesta que es el tiempo para la danza tradicional, misma que al estar marcada dentro del calendario religioso de la comunidad, de día feriado, es que las actividades del común cotidiano no se realizan como todos los días, así, este tiempo adquiere un sentido distinto, extracotidiano. Manuel Jiménez indica que la danza, la música o el teatro son manifestaciones culturales que siempre se representan dentro del ámbito de la fiesta tradicional local. Dicho con otras palabras, su principal función es marcar la relación entre el momento de excepción colectiva y la vida cotidiana que, en términos de análisis de ceremonias tradicionales, corresponden a lo sagrado y lo profano.¹⁷⁵ Resaltando entonces una relación de oposición entre la fiesta y lo cotidiano. El sentido ceremonial de la representación dancística involucra a todas las estructuras de La danza del diablo ya que en este tiempo el grupo social se vincula con las divinidades, o infradivinidades, oponiéndose la profanidad de la vida cotidiana al tiempo sagrado de la fiesta. Este ambiente que se pensaría de suma solemnidad se habita entonces de celebración y regocijo. La danza del diablo, por cuatro días consecutivos es celebrada en un espacio sacro y es también una oportunidad para sus estructuras constitutivas de darse gusto hasta la embriaguez, de

¹⁷³ *Ibidem*, p. 107.

¹⁷⁴ Medrano de Luna, *op. cit.* p. 135.

¹⁷⁵ *Ibidem*, *passim*.

compartir, convivir, de derrochar. La fiesta involucra excesos, la enervación del cuerpo, un éxtasis no sólo exclusivo para los ejecutantes sino para la mayor parte de sus estructuras. Medrano asevera que “En toda cultura uno de los rasgos particulares que se pueden encontrar es el carácter festivo o ritual que cada grupo social tiene. La fiesta se ha caracterizado por la danza, el canto, la comida y la bebida.”¹⁷⁶ Sin que esto disminuya el sentido sacro del espacio y el tiempo para la celebración.

Las personas que “bailan diablo” y el público que se aglomera en torno de la representación, se aseguran siempre de que haya ron o aguardiente para compartir, no sólo al público sino a los danzantes, músicos y verseadores. El compartir y convivir de esta manera refuerza los lazos de convivencia además de generar nuevos nexos, perdurables o no, construidos en la fiesta. Para los ejecutantes, la enervación es parte de la danza y parte del ritual para alcanzar un trance en donde el alcohol llega a sostener a los danzantes, músicos y verseadores, en medio de la fatiga inevitable que resulta de combinar esfuerzo físico en un sofocante calor selvático por más de 10 horas continuas. Este trance no es bien definido por los danzantes, sino que lo relacionan con un “deber aguantar” como si fuera una situación de honor. Llegan a perder la noción espacio-tiempo al llevar a su cuerpo a su máximo esfuerzo:

L: El ron le da fuerza a uno. Ya uno con alcohol en la sangre tiene más resistencia... y buena hidratación pa poder bailar durante todo el día, la bebida ayuda a uno bastante.

A: ¿Cómo se siente el bailar cuando ya ha tomado bastante?

L: Uno llega a un momento en el que estás tan concentrado y emocionado en el baile, de que uno no se siente cansado, no siente absolutamente nada. Ni el sol... dentro de la misma fiesta.

El ritual en la ceremonia festiva, ofrecido al veedor desde el trance y éxtasis propio, es contagiando a los presentes y participantes.

El lugar de la representación de La danza del diablo, un escenario móvil

La territorialidad o lugar físico de la representación es un constituyente más de la teatralidad. El lugar físico alude a la localización del escenario. En esta estructura de la teatralidad, La Danza del diablo presenta divergencias. Para la representación de la danza ritual se asumiría un escenario, un lugar fijo para que el fenómeno performático suceda, sin embargo, la teatralidad no depende de un lugar definido o estático. La teatralidad se manifiesta en cualquier momento y en cualquier lugar, enunciada en el espacio de la ficción y de la acción en donde el acto representacional es exhibido.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 108.

Las danzas de tradición, creadas y amparadas a la luz de la creatividad y con pocos elementos recursivos, no se pensarían dentro de un recinto teatral. Amparo Sevilla indica que “Detalle fundamental de las danzas tradicionales auténticas, o sea las no comercializadas, las no ejecutadas por profesionales de la danza, siempre se realizan en las plazas y canchas, pretilas de las iglesias, jamás en el teatro.”¹⁷⁷ La teatralidad se manifiesta entonces desde el lugar dramático, el lugar de la acción otorgando entonces teatralidad al espacio; no viceversa.

La danza del diablo es una danza procesional, es decir, una representación en movimiento. Se podría asumir, partiendo de los lineamientos de la teatralidad en cuanto al espacio representacional, que sus características teatrales son entonces diluidas mas no es así. Patrice Pavis asevera que el teatro se instala donde le parece mejor, la teatralidad no demanda de un lugar fijo, sino que es la representación de la danza misma que hace y genera el lugar teatral “... el teatro se instala donde le parece conveniente, buscando ante todo un contacto más estrecho con un grupo social e intentando escapar de los circuitos tradicionales de la actividad teatral.”¹⁷⁸ Si bien, el lugar teatral es una de las características indispensables que generan teatralidad en el acto representacional, Flores indica la separación necesaria de los espacios teatrales en donde sucede la danza. Menciona la relación indisociable del espacio con el arte teatral, de forma más específica con la representación: “Un primer espacio describe el lugar teatral, el edificio; el segundo se refiere al escenográfico, el tercero es el escénico y el cuarto se refiere a lo dramático.”¹⁷⁹ Explica además que es la representación el lugar común de los cuatro espacios mencionados, en donde se encuentran y coinciden; dando entonces un quinto lugar; el representacional: “Espacio que sintetiza a los cuatro anteriores, es perceptible en escena, a lo representante en él tienen evolución los personajes y las acciones, pero también es edificado por agentes externos, los espectadores.”¹⁸⁰ Es este quinto espacio, de acuerdo con Flores, desde donde se analizará la teatralidad de La danza del diablo, al ser el punto convergente de las características antes enunciadas en una armonía que va más allá del lugar físico. El espacio dramático es aquel en donde la acción sucede conjugándose finalmente todos los niveles espaciales-estructurales de la danza.

El carácter procesional de La danza del diablo tiene también momentos en los cuales la acción se ejecuta en un lugar fijo, como en los brindis. Estas estaciones se realizan para ofrecer

¹⁷⁷ Amparo Sevilla, *Danza y clases sociales*, p. 98.

¹⁷⁸ Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, 1998, p. 276.

¹⁷⁹ Flores Solís, *op. cit.* p. 40.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 42.

determinadas secuencias de pases y ritmos en honor y agradecimiento a la persona que, brindándoles una ofrenda ya sea monetaria o en ron a la cuadrilla de diablos, esperan un espectáculo más cercano, más próximo ya sea en la casa o en cualquier lugar de Uré, en un comercio o una mesa de estadero¹⁸¹, donde las personas así lo soliciten. Sin embargo, al concluir con este ofrecimiento honorífico, la cuadrilla continúa su recorrido. Es el público que se moviliza para seguir a la diablada y no perderse detalle alguno de la representación entre ron, calor, proximidad y cansancio, pero envueltos y embriagados en el éxtasis de la fiesta.

Máscara- personaje; el bailarín actor

El análisis de la labor del sujeto-actor en escena permite visualizar ampliamente el hacer de los actores- personajes en la acción ficción, en el lugar teatral de La danza del diablo. Flores indica que el actor acciona en correspondencia de cómo lo hacen otras personas involucradas en el acto performático; es decir, el actuar de los danzantes es un equilibrio que corresponde al de la participación de músicos, verseadores y el público que la transforman a veces de forma inconsciente. En este apartado se analizará la teatralidad del personaje actor y cómo desde la máscara y el vestuario, este tiene una transformación escénica puesto que estos cumplen distintas funciones que dan pie a esta relación entre la realidad y la apariencia que deja al descubierto la identidad del hombre como un constructo sociocultural, en este caso en relación con el diablo, el personaje representado en la danza y en torno al cual, la acción y el contenido del propósito de la danza se movilizan.

El público una vez más es un elemento triangulador y es partícipe del accionar de los personajes. El actor bailarín adquiere sentido en la teatralidad de la representación al ser el sujeto que presenta signos-códigos, los performa para ser leídos y representa a otro:

He encodes it, and describes it with signs within symbolic structures on stage that is informed by his subjective impulses and desires. As a subject in process, the actor explores the “other” he crates, making it speak. These perfectly encodes symbolic structures are easily recognized by a public that appropriates them as a mode of knowledge and experience. All are forms of narrative fiction (fantastical characters, acrobats, mechanized marionettes, monologues, dialogues, representations) that the actor brings to life upon the stage. ¹⁸²

¹⁸¹ En Uré, un estadero es un lugar destinado para la reunión. Las personas comparten ahí alcohol, música y compañía, generalmente es un lugar de convivencia.

¹⁸² Jossette Féral, *Theatricality: The specificity of the theatricality in SubStance*, No.31, University of Wisconsin. p. 99-108, p. 100.

Entonces el actor, desde su cuerpo hace un cuerpo que simboliza, que al ser ese otro, representa. Sus acciones están fuera de lo cotidiano, desde su energía en escena, el gesto, el uso del cuerpo vocal y el vestuario que será entonces visto y esos símbolos decodificados por aquel que presencia el acto, es entonces que el actor es validado por el público, generando teatralidad.

En La danza del diablo, durante la sacada, el público participa de manera activa y los diablos de inmediato establecen códigos de comunicación con estos, ya sean hombres, mujeres, niños. Hay ocasiones en que alguien del público baila con el diablo recién éste sale de su casa y el diablo realiza movimientos dancísticos para asustarlo o alejarlos. El público interactúa también con los músicos y verseadores, integra aplausos y gritos para animar a los danzantes y algunas veces establece un juego, ya sea coqueteo o reto para luchar a latigazos.

El vestuario como elemento de la teatralidad

El vestuario empleado por cada uno de los personajes de La danza del diablo es la representación de signos que se han de decodificar por los veedores, por el público. Ningún elemento constitutivo de la danza es gratuito o producto de la casualidad. Amparo Sevilla menciona que la indumentaria tiene una correspondencia con la teatralidad y esta se puede analizar desde diversos elementos. Para la danza ritual la indumentaria es un elemento de importancia y esta consta de:

Nombre y número de prendas, diseños, procedencia del diseño (origen en tiempo y espacio), materiales, costos, duración de las prendas o accesorios, formas de obtención, uso de las prendas y accesorios, significado de toda la indumentaria y de cada una de las prendas o accesorios. Lugares para vestirse y guardar la indumentaria, ceremonias relacionadas con la indumentaria.¹⁸³

El vestuario y la actuación son aspectos o rasgos teatrales mismos que generan un proceso de comunicación entre el actor danzante, los músicos o cantores, y quienes la observan para decodificarla, el público, se manifiesta una aceptación o negación de la ficción y del acto ofrendado. Sevilla menciona que otra de las características de las danzas de tradición es que sus ejecutantes portan siempre una indumentaria especial, la cual va por lo general, acorde con el origen y significado de la danza. En La danza del diablo, el actor brinda la convención de ser un personaje, pero se arriesga a qué tanto el público le cree, claro está desde los códigos pautados por la sociedad que observa. Entonces es importante que el actor tenga una máscara porque mediante el uso de ella, el actor-bailarín tiene esta transformación, de ser otro, este otro que será leído e

¹⁸³ Amparo Sevilla, *Danza, cultura y clases sociales*, p. 87.

interpretado por los veedores. De la misma forma, el danzante actor comunica mediante su corporal y gestual el cómo toma en ese sentido el “ser” el diablo, o la Cucamba o la Tapagueva, y cómo toma en serio el serlo además de arriesgarse al juicio del público o de algún otro intérprete y que pueda corregir públicamente su interpretación. Esta corrección no es tomada de buen agrado por el danzante ya que lo desprestigia como tal, es un momento bochornoso y temido; por eso, se esfuerzan en realizar los pases y el gesto de forma amplia, precisa y apasionada ya que estos son los parámetros a evaluar por toda la estructura de la danza.

Es importante añadir la visión de un diablo danzante, Libni Londoño, el nuevo Diablo Viejo de la danza quien reflexiona a partir del uso de la máscara y el cómo esta transforma no solamente a él como actor desde el gestual-corporal hasta la transformación que tiene al usar la máscara, sino al público:

Azucena: ¿Por qué se cubren la cabeza?

Libni: Porque el diablo debe ir totalmente cubierto

Para que la gente no lo conozca, no sepa quien está bailando ahí.¹⁸⁴

Sin embargo, es posible volver a la convención de la representación-ficción ya que el público puede dar cuenta también de quién va bailando aún con el cuerpo todo cubierto, a propósito de esto Libni aseguró que “[...] por el movimiento corporal la gente puede dar cuenta de quién es.”

Pavis indica que los caracteres se presentan como ese conjunto de rasgos del personaje acorde con su temperamento, los vicios o bien, las cualidades que este puede tener y adopta a través de la máscara y el vestuario. Es entonces que en La danza del diablo, el conjunto armónico de la máscara, los vestuarios, los colores, los elementos que leídos e interpretados por el público, deben corresponder con el carácter del personaje que como entramado cultural, desde la sociedad uresana, se concibe que es el Diablo, el diablo alegre, vivaz, cómplice y resistente.

El que un personaje pueda cambiar de identidad al momento que muda de ropaje o de máscara involucra una transformación en distintos niveles desde el cuerpo, la voz, el gesto, el corporal. Es por eso que el personaje, su carácter y su vestuario son característicos de la construcción de la teatralidad pues cumplen diversas funciones que dan pie a una mediación entre la realidad y la apariencia mostrando ampliamente al ser humano como una revelación sociocultural; en otras palabras, que cada entramado social va a tener sus distintas interpretaciones

¹⁸⁴ Entrevista a Libni Londoño, aplicada en junio 2023 en San José de Uré.

en torno a cierta o cual máscara, en torno a cierto o cual vestuario y a los elementos presentados en el mismo que de ninguna manera son gratuitos o azarosos.

Desde lo teatral, el cuerpo del actor, en este caso, el cuerpo del danzante, sufre transformaciones a partir del uso de la máscara y del vestuario puesto que ya no es él mismo cuando se los coloca. Aunado a esto, al conjuntar todos los elementos conviviales y festivos, entonces transmite información que es significada y resignificada, interpretada bajo la lectura del público, el personaje es una construcción en la mente de aquel que lo ve y se manifiesta a partir de los lenguajes y las imágenes

La máscara y el vestuario también tienen un sentido sagrado para los danzantes. Son elementos que dejan de ser cosas para tomarse como objetos sagrados ya que para el bailarín actor adquieren un sumo valor y entre danzantes, se establece un código interno de respeto a los elementos de su vestuario. Esto se puede comprender desde la manera en que los danzantes se expresan de su máscara y su vestuario, ya sea porque, en diversas ocasiones fueron elementos heredados y de esta forma, adquieren un mayor valor sentimental pues se emparentan con la persona que lo dio. En otras ocasiones el danzante ha elaborado su propia máscara y ha invertido esfuerzo y dinero en hacerlo, además que son elementos que serán vistos y leídos bajo la lupa maximizadora de la vista del espectador.

Para el danzante es complicado a veces expresar el por qué o por qué no su indumentaria y máscara le resultan sagrados. Se podría pensar en el motivo de la celebración, el Corpus, pero ninguno lo mencionó, más bien, la respuesta más próxima está en las palabras, en la mirada que tienen cuando imprimen una gran emoción al referirse a su indumentaria el cómo la elaboraron o el cómo y por quién les fue heredada con fines de preservar la danza. El valor que le dan a su indumentaria yace del cómo ellos comunican que resguardan estos elementos para que año con año, puedan emplearlos y que no tengan daño. Libni indica que dispone de un lugar especial para guardar su vestuario y su máscara:

Azucena: ¿Cómo conseguiste tu máscara?

Libni: La máscara la hice yo mismo. Porque yo gracias a Dios aprendí a hacerlas, viendo también a algunos maestros y yo mismo la hice.

A: ¿De qué está hecha?

L: Bueno, aquí... la madera es de chonta... y eso es lo que hace que la consistencia sea más resistente y que si se cae, no se parta. Y de totuma, hay un árbol que se llama totumo y el fruto es este, entonces de aquí se hace [...]

A: ¿Tiene un lugar especial en tu casa esa máscara cuando la guardas y no la ocupas?

L: Sí, claro. Mi abuela, ahí en su cuarto, hay un espacio en la pared. Un clavito endonde yo guardo lo que son los cencerros, el perrero, el abanico y la máscara en un costal y eso se guinda ahí y eso de ahí no lo mueve nadie, ni lo toca nadie, junto con el uniforme también.

A: ¿Por qué?

L: Porque eso es algo sagrado para nosotros ¿sí? Y eso es de respeto entonces eso se guarda ahí para un próximo evento.

A: ¿Qué sentirías si alguien llegara y pateara tus cosas, que le faltara al respeto a la máscara, a tu cencerro?

L: Bueno, eso ... uno siente rabia... y se molesta uno porque el uniforme es lo que te identifica... entonces eso para uno es respeto, es sagrado y por eso nosotros le damos el valor que se debe tener.

Lo mismo indica Fabiano:

A: ¿La máscara tú la hiciste?

F: La máscara es una reliquia de mi tío Mina, el hermano de Arturo, el que estaba aquí

A: Cuéntame ¿Cómo fue que te la regaló?

F: Pues yo comencé a bailar diablo, fue con él. Que fue mi primera vez que yo bailé diablo y me hizo mi máscara y yo la tengo desde chiquito y no se ha dañado ni nada.

A: ¿Tiene un lugar especial en tu casa esa máscara?

F: Sí. La tengo en mi escaparate ... pues no tiene nada de ropa pero está en el escaparate sola.

A: ¿Qué sentirías si alguien maltratara tu vestuario, tu máscara?

F: Me enojaría. Pues porque en la riña está bien pues porque nos vamos a revolver pero ya en otro momento me daría rabia.

El peso en el sentimiento y el cómo valoran su indumentaria involucra también que alguien pueda hacer mal uso de los elementos resguardados; esto es el cómo el propietario interpretaría que su indumentaria fuera mal usada o alguien hiciera un juicio de desprecio o de burla. Es entonces que se puede leer el valor intrínseco que tiene para los danzantes. Indican que tiene una gran carga signica desde sus propias concepciones, pues interpretan tales elementos como sagrados.

La música y elementos tonales de la representación

En este apartado analizaremos los distintos elementos que envuelven al acto performativo, siendo estos la música y los elementos que en el lenguaje teatral refieren a la utilería y a las distintas cosas que como elementos apropiados en la escena son infaltables además de los que los personajes portan y de los cuales el público dará lectura para interpretar de una forma distinta la danza, al personaje inmerso en el ambiente festivo.

Si bien, la música es un lenguaje complejo, no se partirá de explicar su origen o técnica de ejecución en La danza del diablo, sino ampliar el sentido de significación teatral que le brinda a la danza. Dentro de La danza del diablo, la música se convierte en un lenguaje preciso que tiene injerencia tal en la danza que indica si la danza ha comenzado, se está en un brindis o la riña. La relación entre la música y la escena y que sin que dependan una de la otra, se complementan e integran el espacio teatral, el espacio escénico puesto que es el espacio representacional. Más allá de acompañar los pases, tiene relación de reacción en el trabajo vocal y gestual de los ejecutantes: desde danzantes, verseadores y público. La danza sería impensable sin música ya que no sólo pauta el ritmo de los danzantes y tuneros, al público mismo para dotar de sentido al acto representacional. La música, al igual que otras estructuras de la teatralidad de la danza del diablo, al ser combinada o integrada en la teatralización toma un significado socio-cultural.

CAPÍTULO IV

LA TRADICIÓN E IDENTIDAD ÉTNICA EN LA DANZA DEL DIABLO

Para los seres humanos la vida en grupo derivó de diferentes situaciones que le hicieron darse cuenta que la subsistencia era mayor y mejor si podía coexistir en colectividad. En la conformación de su historia como grupo social y como colectivo –aunado a las experiencias– el hombre creó también conocimientos, diversos estilos de vida además de múltiples modos y formas de subsistencia. Medrano resalta la importancia de la evolución del lenguaje, pues evolucionaría hasta llegar a ser escritura y lograr la transmisión de saberes. Este es el antecedente de inicio de conformación de la tradición. De esta manera la transmisión de conocimientos e ideas en los grupos sociales se hizo de la generación anterior a la siguiente manifestándose no sólo en experiencias, sino en sistemas de convivencia, normas, creencias, supersticiones y maneras de entender el mundo: “lo cual dio como resultado una construcción social. Una de estas construcciones sociales puede verse en las tradiciones; ya que una vez creadas se transmiten de generación en generación y cambian para ajustarse a las necesidades sociohistóricas del presente.”¹⁸⁵

Para el estudio de la tradición en La danza del diablo realizaremos primero un panorama contextual que refiera a los significados y concepciones referentes al vocablo (tradición) desde distintas disciplinas de estudio y en un segundo momento al análisis de la tradición en las manifestaciones socioculturales, pues la danza engloba un complejo proceso de conformación histórica persistente en el grupo social de interés: San José de Uré.

La tradición

La tradición es un amplio concepto que se atribuye a distintas prácticas culturales, sociales, políticas y religiosas de una comunidad y es un fenómeno complejo y dinámico. La etimología del concepto es de raíz latina: “*Traditio* significa la acción y el efecto de entregar o entregarse un conjunto de ideas u opiniones religiosas, filosóficas, políticas, etc., sustentadas por una persona o grupo.”¹⁸⁶ Una definición más amplia de tradición como concepto desde la antropología es

Conjunto heredado de rasgos o características, «tradición» es una categoría que los individuos y las sociedades adscriben a expresiones, creencias y comportamientos en el presente para conferirles valor añadido futuro. Siempre con referencia al pasado, esta

¹⁸⁵ Medrano de Luna, *op. cit.* p. 187.

¹⁸⁶ *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*,

categorización añade peso y relevancia a lo que describe: la designación simbólica de algo como tradición le añade significado y valor.¹⁸⁷

Bien es cierto que el vocablo y su definición también han tenido transformaciones con el transcurrir del tiempo. Sin embargo, la definición de la palabra-concepto tradición no se limita a voces de un diccionario. Para los antropólogos y especialistas es un amplio y complejo fenómeno que involucra la configuración y conformación de la herencia cultural, social y política de los grupos humanos. La tradición se refiere a una entrega y ha de haber un elemento a entregar, además de la parte que entrega y la receptora. La herencia o lo entregado pueden ser ideas, preceptos, mandatos, reglas, normas, formas de hacer algo, etcétera. Ese *tradere* se refiere también a formas de celebración, maneras de entender la vida, así como formas y momentos de encuentro colectivo. Carlos Herrejón indica que la tradición consta de cinco elementos mismos que construyen un proceso de transmisión. Para Herrejón la tradición precisa de reiteración y de esta forma, se convierte en un verbo en dinámica continuidad:

- 1) El sujeto que transmite o entrega 2) la acción de transmitir o entregar; 3) el contenido de la transmisión: lo que se transmite o entrega; 4) el sujeto que recibe 5) la acción de recibir.¹⁸⁸

Desde este análisis, la tradición requiere de un grupo, de una sociedad en donde los individuos puedan ocupar esos roles necesarios para asegurar la transmisión. En este mismo sentido Herón Pérez indica que es en el grupo social que la tradición se valida, existe y trasciende ya que, de forma individual, no podría ser un fenómeno vivencial de este nivel de trascendencia:

El acervo de experiencias de la realidad es transmitido en el interior de un grupo humano histórico, como su transmisión generacional. La tradición se contrapone a la experiencia vital o personal que consiste en el acervo de experiencias de la realidad que un individuo va acumulando a lo largo de su vida. La tradición es siempre de índole colectiva: funciona sólo en el interior de una comunidad y es a través de la tradición como el individuo, miembro de esa comunidad, se relaciona con el mundo circundante.¹⁸⁹

Resulta de gran interés cómo el conocimiento y muchas formas de este han preservado su presencia social mediante la tradición. Es un fenómeno que perpetua ciertas prácticas, ideas y

¹⁸⁷ *Diccionario de antropología*, Thomas Bartfield (Trad.) Barcelona, Bellaterra, p. 650.

¹⁸⁸ Carlos Herrejón Peredo, "Tradición, esbozo de algunos conceptos" en *Relaciones, estudios de historia y sociedad*, núm.59,1994, p. 135.

¹⁸⁹ Carlos Herrejón Peredo, "Tradición. Esbozo de algunos conceptos" en *Relaciones, estudios de historia y sociedad*, núm. 59, , 1994, p.135.

conocimiento está lleno de dinamismo ya que va adquiriendo elementos nuevos que corresponden al momento en el que se va renovando. En otras palabras, dependiendo de la temporalidad que esté viviendo el grupo social es que aquello que se va entregando, va adquiriendo o perdiendo elementos.

Lo tradicional se suele concebir coloquialmente como un conjunto de ideas arcaicas o una permanencia inamovible de concepciones o formas de vida como si se tratara de una dictadura encriptada en el tiempo, ideas estáticas y prácticas inamovibles. Es importante resaltar que el cambio es necesario para la tradición y es una de sus mayores características: “Sin cambio no hay tradición porque toda repetición o reiteración es sinónimo de transmisión que conlleva un proceso de selección y adaptación. En este sentido, el ciclo de la tradición abarca, toma aspectos del pasado, el presente y el futuro.”¹⁹⁰

Por otra parte, la tradición tiene una correspondencia e interdependencia con la cultura ya que es la conformación de esta lo que mediante la transmisión de sus elementos es heredado:

La tradición no es solamente la entrega y recepción de un objeto material; el proceso de transmisión, que es la tradición, posee elementos materiales tanto como inmateriales que pasan de un grupo a otro. Es una construcción cultural que contiene elementos del pasado en un proceso constante de resignificación e innovación acordes a las necesidades del presente.¹⁹¹

La tradición es una construcción cultural que se hace y se rehace, que involucra elementos del pasado en el paso de una generación a la siguiente. Se trata de una continuidad que toma forma dentro del entramado social y que presentará innegablemente cambios y transformaciones sin que esto represente una ruptura en sus esquemas e intenciones más profundas y significativas para el grupo humano que la sostiene. Se trata de un elemento muy importante para la conformación, permanencia y transformación de la cultura. Es una manera en la que la comunidad prolonga su permanencia en el tiempo de forma indefinida. Importante es plantear la relación que tienen cultura y tradición, pues no existe una sin la otra. La cultura se ha considerado desde distintos enfoques y en este caso La danza del diablo es una manifestación cultural. Desde una visión antropológica la cultura es

¹⁹⁰ María Madrazo Miranda, “Algunas consideraciones en torno a la tradición” en *Contribuciones desde Coatepec*, no.9, 2005, Toluca,UAEMéx, p. 123.

¹⁹¹ Medrano de Luna, *op. cit.* p.189.

Todo complejo que integra saber, creencia, arte, moral, ley, costumbre y cualquier otra capacidad y hábito adquiridos por el humano como miembro de la sociedad. En primer lugar, la cultura comprende aquellos rasgos humanos aprendidos o que pueden aprenderse y que, en consecuencia, se transmiten social y mentalmente.¹⁹²

Hay una gran variedad de situaciones, objetos e ideas que se pueden transmitir en el mismo tenor de la tradición en el transcurrir del tiempo. Las generaciones van en una continua herencia de tradiciones, mismas que se resignifican y van resignificándose. De esta manera la tradición genera tradiciones; si bien, se considera tradición a algunas costumbres y conocimientos, las tradiciones son fenómenos y momentos que se han ido quedando y transformando en el grupo social transmitidos generacionalmente por ese *tradere*.

Desde una visión occidentalista, se ha tomado a lo tradicional con ciertos tientes de exotismo, rareza y alteridad; se le ha relacionado con sociedades de la periferia, olvidadas e infortunadas. Sin embargo, la tradición al ser una constante reiteración de ciertos elementos actualiza de diversas maneras también situaciones en relación con ideas y prácticas que brindan un sentido de arraigo cultural y pertenencia identitaria en el grupo social (como se analizará más adelante).

La contextualización del concepto y los objetivos del estudio y análisis de la tradición es importante para puntualizar la forma en la que se entenderá en el desarrollo de esta parte de la investigación. Se trata de un análisis a la tradición que más allá de la conceptualización o delimitación de funciones o de representaciones sociales. Se analiza su complejidad junto a sus propios fenómenos culturales de transmisión y el lugar que ocupan en la sociedad. Madrazo indica que la tradición

se ha utilizado para definir una cierta clase de fenómenos sociales o procesos culturales observables, dejando de lado cuestiones directamente relacionadas con el fenómeno de la tradición vista como proceso, tales como su origen, el proceso de transmisión y sus actores, su duración. Así, hay un interés por estudiar la historia de las tradiciones, que rebase la estricta atención centrada en la función normativa que desempeñan las tradiciones en la sociedad.¹⁹³

La danza tradicional es un fenómeno de alta complejidad; es prudente recapitular acerca de lo que hace que ciertas manifestaciones dancísticas sean tradicionales o no. Para considerarse

¹⁹² En el *Diccionario de Antropología* se menciona a Burnett Taylor quien en 1871 fue el primero en usar esta voz en sentido antropológico. Thomas Bartfield. *Diccionario de antropología*, Bellaterra, Barcelona, 2001.

¹⁹³ M. Madrazo Miranda, *op. cit.* p. 123.

tradicional la danza precisa ser enseñada por un maestro, refiriendo aquí el momento de la entrega; el sujeto que transmite, y quien o quienes la reciben. Tiene también un lugar y tiempo específicos para ser representada y precisamente en el caso de La danza del diablo es una representación en un escenario móvil durante la celebración de Corpus Christi.

Las tradiciones no son transmitidas como una réplica exacta del acto o del conocimiento transmitido y entregado por los actantes del grupo social. Al ser una situación dinámica la transmisión de la práctica y el conocimiento no puede permanecer igual de ninguna forma ya que –como se ha explorado anteriormente– una de las características de la tradición es su constante cambio para adaptarse a la actualidad de la sociedad o colectivo en donde se ha fundado y se mantiene. Medrano argumenta que la tradición es una construcción social ya que al ser un campo de signos y prácticas es como los miembros de un grupo social se construyen y representan a sí mismos y a otros, así también a las sociedades a las que pertenecen y a sus historias de conformación cultural.¹⁹⁴ Herón Pérez indica que para acceder al estudio de la tradición se deben considerar tanto la tradición activa como la tradición objetiva:

Se entiende por tradición activa el acto de transmisión de persona a persona de los múltiples y variados contenidos del depósito de la tradición. Ello está indicado por el vocablo latino *tradio* del que deriva la palabra tradición que es un sustantivo de acción: denota la acción de entregar algo a alguien. El sujeto de la tradición activa es el grupo humano en el cual funciona la tradición. Según sea la estructura social del sujeto de la tradición, se dan en su interior distintos tipos de tradiciones de acuerdo con la función que los diferentes miembros del grupo desempeñen en su beneficio. La trayectoria histórica de la tradición de un grupo humano podría denominarse tradición histórica.¹⁹⁵

Es importante reflexionar a propósito de la tradición histórica ya que involucra al grupo humano y, como precisa Pérez, está constituida por el conjunto de usos, costumbres, escritos, creencias, ritos, ideas, etc. que han funcionado en su interior. El crítico indica también que es adecuado hacer una separación entre tradición y tradiciones ya que se puede llamar tradición al magno sistema de existencia, evolución y producción de una cultura. La tradición adopta diferentes maneras de darse históricamente según sea el acto de transmisión. A propósito de esto Pérez señala que la transmisión en sentido activo ya según los diferentes elementos de los cuales se constituye el contenido ya según la forma bajo la cual se expresa la tradición se

¹⁹⁴ Medrano de Luna, *op. cit.* p. 192.

¹⁹⁵ Herón Pérez Martínez, Refrán viejo nunca miente, Zamora, El Colegio de Michoacán, p. 40

transmitirá de una generación a otra a pesar de los cambios que pueden obedecer a necesidades sociohistóricas, otros provocados por el encargado (o encargados) de esa transmisión. Estos cambios en ciertos aspectos que a él o ellos le (s) pareció (eran) adecuado (s). Las tradiciones a fin de cuentas son construcciones sociales moldeadas por la cultura.¹⁹⁶

Desde esta línea de interpretación se analizará La danza del diablo; específicamente sus sistemas y formas de transmisión, su permanencia en el tiempo y el cómo ha ido albergando y adoptando caracteres correspondientes al dinamismo de la tradición tanto en los modos de transmisión, la práctica, los elementos que se han agregado, las pausas temporales y modificaciones que ha tenido además del cómo a pesar de este cambio, ha continuado como fenómeno dancístico tradicional hasta el día de hoy.

IV.1 La organización de La danza del diablo: herencia de la tradición

Tradición y tradiciones son conceptos separados –como indica Pérez– pero en La danza del diablo tienen un punto de encuentro. Esto es un claro ejemplo de cómo la tradición se ha transmitido y se ha perpetuado por la comunidad uresana.

Inicialmente se analizará la tradición por medio de las ideas comunicadas por danzantes, verseadores o tuneros, músicos y participantes directos de la danza para que de esta forma se pueda profundizar en el fenómeno de la transmisión. Las entrevistas que son empleadas para este fin fueron aplicadas en las estancias en san José de Uré, durante junio de 2022 y junio de 2023, fechas en las que el calendario católico marcaba la celebración de Corpus Christi.

Este análisis se realizará partiendo de la organización de la danza y el cómo esta preparación implica una continuidad de entrega de saberes, conocimiento y respeto fundado en la importancia social, cultural, religiosa e identitaria que tiene esta tradición para la comunidad y de la misma manera el cómo en tan sólo un año, la danza fue de diversas maneras un tanto distinta, adquiriendo y perdiendo ciertas formas de proceder, reformándose y reconfigurándose sin que esto represente algún aspecto negativo en sus fines y estructuras más profundas, más bien correspondiendo con el dinamismo y la transformación, naturaleza de la tradición.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 44.

La organización de La danza del diablo

La organización de La danza del diablo conlleva diversos niveles de participación en los que las personas a cargo de los mismos cumplen y vigilan desde sus distintos roles de responsabilidad. Semanas antes de la fiesta de Corpus los ejecutantes comienzan a tener ensayos en casas de diferentes danzantes, músicos o tuneros. De igual manera se reúnen las tuneras y versadores. Los niños que recién han entrado a ser parte de la cuadrilla de diablos danzantes se dan cita para afinar detalles correspondientes a la indumentaria y a sus máscaras y también acuden por el gusto de hacerlo puesto que –aunque no bailen ya sea en el ensayo o en las fechas de Corpus– estarán pendientes de la organización, de los que los mayores conversan e intercambian y, entre risas, rememoran experiencias de representaciones pasadas, así como de la conexión que han desarrollado con el escenario, experiencias divertidas y otras no tanto. Se divierten imitándose entre danzantes; es decir, imitan la forma de bailar de otros elementos indicando si los pases deben hacerse así o no.

La organización más próxima al día de la danza (al día de Corpus) ocurre cuando danzantes, verseros y músicos se reúnen para realizar algunos ajustes o dar avisos previos. Así mismo los organizadores les anuncian que recibirán un pago simbólico por su labor, en dónde y a qué hora se hará el homenaje a las madres ancestrales de La tuna y el lugar en el que se reunirán para comer.

En el año 2023 el encargado de la organización de la danza fue Libni Londoño, el nuevo Diablo Viejo quien, con 42 años, es el líder de la danza. Libni tiene injerencia directa en el municipio de Uré y en ese año gestionó recursos para que los diablos se uniformaran, mandó a confeccionar el vestuario y compró tenis para todos los diablos, facilitado por su relación directa con la administración del Municipio. Libni también es el encargado de comunicar normas de comportamiento, reglas de convivencia y la resolución de conflictos que puedan surgir entre danzantes, músicos y tuneros. Libni –en conjunto con otras personas que participan de la administración municipal de Uré– organiza también a los diablos cuando se presentan fuera del municipio (Cartagena o Bogotá). Y es, además, el encargado de negociar el transporte, la comida, el pago y el hospedaje para los participantes.

Entrar a bailar, cantar o tocar

No hay un ritual para el ingreso o bienvenida de los diablos más jóvenes o para los que se integren por vez primera a la cuadrilla de diablos ni tampoco hay una edad mínima. En general, los entrevistados aseguran que lo que se necesita para ser diablo danzante es que le guste y que lo

haga bien, pero también se observará y evaluará el compromiso que el nuevo aspirante a ser danzante muestre. En algunos casos, los diablitos danzantes fueron enseñados e influenciados a pertenecer a la danza por medio de su familia ya que, en la mayoría de los casos, los danzantes, tuneros y músicos, provienen de familias que por mucho tiempo participaron en la danza y de esa manera, el gusto les fue heredado además de la técnica, por danzar, cantar o tocar algún instrumento.

Cierto es que el deseo y las ganas de bailar son elementos necesarios para la integración de nuevos danzantes; sin embargo, hay motivaciones más profundas en los que desean ser parte de la danza. En este momento se contrastarán las dos visiones; la de los maestros viejos, elementos experimentados de la danza y la de los más jóvenes, quienes acaban de entrar a participar o tienen poco tiempo haciéndolo.

Ser parte de la Danza u organización de la misma, hace que de distintas maneras los partícipes directos adquieran un estatus ya que son respetados y reconocidos; cuanto más en momentos en que a la comunidad llegan personas de otras latitudes colombianas o extranjeros interesados en esta compleja tradición y que se dirigen directamente a buscar a los danzantes más viejos y conocedores, reuniones en donde los más jóvenes acudirán a enterarse y a intercambiar con propios y recién llegados. En otros momentos la motivación para entrar a bailar también se relaciona con la emoción de salir de Uré a representar al municipio y que de esta manera se pueda dar a conocer parte de las tradiciones uresanas en Colombia además de la vivencia que representa el viajar a la urbe; experiencia que no es común para la mayoría de los pobladores de Uré. De estas maneras, ser parte de La danza del diablo hace que sus integrantes directos adquieran un reconocimiento y, de la misma manera, se genere entre ellos un sentido de pertenencia.

La enseñanza para aprender a bailar, versear o tocar corre por cuenta de los viejos. La transmisión de los conocimientos necesarios para ser ejecutantes en algún nivel de la danza debe partir del interés y del compromiso con el maestro o maestra. Los ejecutantes mayores aseguran que aprendieron de un maestro y los recuerdan por nombre y apellido además de distinguirlos con el título de señor, don o maestro ancestral; es decir, no hablan de cualquier persona, hablan de un ser que por muchos años demostró compromiso, amor y entrega a la disciplina de enseñar a sus discípulos. De la misma manera, los testimonios de los ejecutantes mayores coinciden con los más jóvenes en que aprendieron observando también durante los días de danza; y así continúa el

proceso de aprendizaje en un complejo sistema de transmisión que, como la tradición, al irse haciendo, es hecha.

Las personas que quieren entrar a bailar generalmente son niños y adolescentes. En la cuadrilla de diablos hay más interés en entrar que para los personajes de Tapagüeva o Cucamba. Esto podría deberse al papel central que desempeñan los diablos y a la exigencia física que conlleva ya que como se ha mencionado anteriormente, desde la experiencia propia de los danzantes, la resistencia física es un código de honor, mismo que es reconocido tanto en niveles de organización de la danza y también comunitario. Por otra parte, en La tuna, al estar dividida entre la parte de los versadores y la parte de la danza tunera, generalmente el interés está volcado en querer versear; lo mismo sucede con los instrumentos musicales.

Los deseos de entrar también parten desde motivaciones que les son enseñadas en la formación escolar ya que en el Colegio de San José de Uré, los niños son ducados bajo la etnoeducación. Se les enseña que parte de su identidad como afrodescendientes y palenqueros tiene una relación directa con sus tradiciones para así reforzar un sentido de pertenencia y tener una identidad que les haga saberse valiosos desde su pasado, sus ancestros y su negritud.¹⁹⁷ Algunas prácticas de la danza se les pueden enseñar en el colegio ya que hay un tiempo y espacio destinado a la enseñanza de las tradiciones uresanas llamado “El semillero”; lugar en el que se les enseña a los niños a tocar instrumentos, versear o danzar diablo.

La enseñanza: entrar a bailar como diablo

La admisión a la danza parte del compromiso y las aptitudes que muestren al bailar, versear o tocar algún instrumento. De manera general, la enseñanza de muchos de los participantes de la danza se ha dado porque fueron sus abuelos o padres y madres quienes les han enseñado e inculcado el amor y el valor que tiene la danza desde su participación y compromiso para la misma. Si bien, esta transmisión se da en algunas ocasiones de forma familiar, la verdadera enseñanza parte de la observación ya que es un aspecto coincidente en distintos participantes de la danza ya

¹⁹⁷ En el colegio de san José de Uré, descrito como colegio etnopedagógico, se llevan a cabo desfiles y exposiciones en el museo, mismo que pertenece al colegio, por el día de la afrocolombianidad. Una frase de suma valía para los niños del colegio del Alto San Jorge, y que encabeza el día de la afrocolombianidad, es: “Yo no descendo de esclavos. Yo descendo de seres humanos que fueron esclavizados.” Frase de Makota Valdina, activista por la identidad afro. Esta conmemoración surgió para recordar el 21 de mayo de 1851 como el día de la abolición de la esclavitud en Colombia y de esta manera, junto con otras reformas y leyes, se ha promovido la reivindicación de la identidad de los afrodescendientes colombianos.

sea como diablos, Cucambas, Tapagüevas, verseros o músicos. De esta manera es posible analizar y profundizar en la herencia de tradición, la enseñanza y el aprendizaje de los participantes.

Los pases, ritmos y versos son aprendidos mediante la observación y, poco a poco, estos nuevos participantes van adquiriendo habilidades hasta que pueden participar en la representación de la danza. Cuando los integrantes más jóvenes, mismos que han estado observando y aprendiendo, quieren integrarse a la danza la gran mayoría ya saben los pases y tienen ya el ritmo. Esta manera de aprendizaje es constante entre los danzantes más experimentados. Libni Londoño, el nuevo Diablo Viejo o Diablo Rey, relata el cómo es que inició en la danza:

Azucena: ¿Por qué empezó a bailar?

Libni: Me gusta. Mi familia... mi bisabuelo bailaba Cucamba y bailaba Tapagueva. Me gusta. Me gusta bastante mi cultura y yo me levanté viendo a varios tíos y la mayoría de mi familia hacen parte de la cultura de aquí del municipio.

A: ¿Para qué baila?

L: Bailo esto porque me gusta. Me gusta seguir cultivando nuestra cultura, que esto no se pierda, seguir enseñándole a todos los niños que año tras año han venido, algunos van saliendo nuevos y otros ya vienen con un proceso de formación, aprendiendo... para evitar que esto desaparezca.¹⁹⁸

Libni rememora cómo fue que aprendió, coincidiendo en que también este aprendizaje resultó de la observación:

Bueno...yo aprendí viendo. Yo aprendí con un maestro que ya ha fallecido, estaba el señor Eladio Clímaco y el señor Cloromiro Sotelo. Y esos son los maestros que yo vi cuando estaba chiquito, esos eran los diablos que salían aquí. Siempre me gustaba estar en el ruedo viendo cómo era la expresión corporal de cada uno y fui aprendiendo de cada uno y me gustó, siempre y todos los años hago mi tiempo para venir a festejar mi Corpus aquí en Uré.¹⁹⁹

Relacionado con el aspecto de herencia familiar indica que también otras personas de su familia forman parte de la danza:

Allá está un hermano mío que también baila en la danza, se llama Alejandro Martínez y él aprendió conmigo y él también tiene las mismas ganas, así como comencé, empecé a bailar y él me vió y le gustó y un día me dijo: Yo voy a bailar y pues yo le dije ¡vamos! y él aprendió bastante.²⁰⁰

¹⁹⁸ Entrevista aplicada a Libni Londoño el 10 de junio de 2023 en San José de Uré, .

¹⁹⁹ *Idem.*

²⁰⁰ *Idem.*

Por otra parte, don Julio Santos Sánchez, quien fue el Diablo Rey hasta 2022, ha renunciado por voluntad propia a ser diablo danzante por diversas situaciones en su vida, pero en la entrevista que concedió en 2022, coincide con Libni, en el modo de enseñanza y transmisión que tuvo para ser diablo mismo que partió de su gusto y voluntad, y de la enseñanza de un maestro y, por supuesto, de la observación:

Pues como dice, desde ese tiempo, empezamos a bailar... yo no sabía mucho. Tú sabes que entre los bailarores siempre hay un maestro. Ese maestro se llamaba Nicolás Venado. Yo empecé a bailar, pero siempre yo buscaba más el maestro, era el que sabía más que nosotros. Yo me pegué al maestro, yo me le pegaba aquí porque es que en la danza del diablo, el maestro... uno está bailando, uno está bailando un poquito raro, lo dejaba botao. Entonces era lo que yo no quería, que me dejara botao. Y él era así, él era muy jaracanoso²⁰¹ y entonces yo me le pegaba así. Él me decía: “mira, vea Julio, no se vaya a despegar porque pierde ritmo”, y yo me le pegaba ahí, con él, trá, trá, trá... Ya hasta el tiempo llegó y ya yo dije: “¡No! yo ya estoy loco, ya me voy a despegar yo de aquí, ya yo ya me defiando”. Y ya de ahí, de ahí en adelante ya yo solo, con los demás y uno... Lo buscan así, por ejemplo, cuando está bailando el diablo, en tiempo de diablo, lo buscan a uno para hacer brindis...²⁰²

Como se puede constatar en las opiniones de los entrevistados, la observación es importante: la expresión “pegársele al maestro” indica seguir de cerca a los ejecutantes con mayor experiencia en la danza, a los maestros, para aprender de ellos lo mejor posible. Por otra parte, los maestros o danzantes viejos observan que algunos jóvenes tienen el deseo de aprender y ser parte de la danza, pero pierden el interés muy pronto y no muestran compromiso. Julio Santos relata:

Le iba a decir una cosa, desde ayer estaba un muchacho por allá y me decía: Don Julio es que ¿Por qué no me enseña a bailar diablo? Me decía...yo le pago, yo no sé cómo le vaya a hacer pero enseñeme. Pero le digo yo: Vamos a hacer una cosa, gallo. El que tiene ganas eres tú, tú sabes a onde vivo, y ahí... ahí yo te enseño sin ningún problema. Vaya, vaya...¿Será?... lo he esperado como una semana.²⁰³

La enseñanza o el pasar la estafeta para ser partícipe de la danza como ejecutante, no es requisito inamovible u obligatorio. No necesariamente el pertenecer a una familia de continua presencia en la danza, u otra manifestación cultural tradicional, los hace parte de la misma. Caso

²⁰¹ En la jerga uresana, jaracanoso se usa como un adjetivo para describir a una persona exigente y perfeccionista.

²⁰² Entrevista hecha a don Julio Santos Sánchez el 9 de junio de 2022 en el colegio de San José de Uré.

²⁰³ *Idem.*

es de los hijos de Libni Londoño quien afirma que a sus hijos no les ha nacido por bailar ya que debe ser algo que le nace a uno, que lo han de tener en las venas.

Gliserio Santos Durán, quien es pariente de don Juilio Santos, tiene 67 años y, además de trabajar albañilería y en el campo, ha sido la Cucamba de la danza durante 40 años. Don Gliserio indica que comenzó a bailar pájaro Cucambo porque le gustó:

Eso fue el paso que me gustó a mi y por eso bailo. Yo bailo Diablo porque es una tradición del pueblo, eso es nativo acá. Yo siempre hago el pájaro cucambo, que es el rey de los animales, según los ancestros. Es un ave sagrada porque es el rey de todos los pájaros. A mí me eligieron para bailar Cucamba, por la estatura. Me eligieron los diablos, los ancestros. Bailo porque me gusta. Ahí había otro que sí bailaba pero ya se falleció. Entonces yo lo veía bailando ¿Correcto? Y entonces ya yo me cogí los pases.²⁰⁴

Habiendo integrado la visión de los danzantes viejos o de mayor experiencia de La danza del diablo, es momento de mencionar los aportes que hacen las verseadoras para poder así, ahondar en el análisis de la tradición y su importancia para perpetuar la danza además para analizar los distintos obstáculos y cambios que ha tenido para su permanencia en la comunidad uresana.

Aprender a versear para cantar con el diablo

La tuna es la tradición de la cual los verseadores o cantores son inmersos en el arte de versear, de improvisar rimas empleando ritmos ya conocidos que son marcados por los músicos mismos que son constantes. No es una habilidad fácil de adquirir o que se dé espontáneamente. Sin embargo, una vez que los verseadores conocen el ritmo, los temas vertidos en las rimas y la forma de hacerlo van dominando la improvisación en el verso; pues hay ocasiones en las que se establece un diálogo entre verseadores. Es decir, dos verseros se comunican mediante rimas y versos de manera fluida y coherente. Se considera una gran habilidad propia de los más experimentados.²⁰⁵

De la misma forma en que los diablos danzantes entran a ser parte de la cuadrilla, las y los verseadores, ingresan a la misma por medio de pertenecer primero a La Tuna, práctica en la que constantemente están trabajando en aprender y en donde se lleva a cabo esta transmisión de conocimiento. Para las verseadoras y verseadores las maestras que enseñan esta habilidad son mencionadas con respeto como “madres ancestrales”. En el año 2023, Ana Judith Gómez Trespacios ocupa el cargo o distinción de madre ancestral no sólo de La tuna en el aspecto

²⁰⁴ Entrevista hecha a Gliserio Santos el 13 de junio de 2023 en San José de Uré.

²⁰⁵ Algunas de las rimas improvisadas en la danza están en el capítulo III de esta investigación. pp. 91, 92 y

dancístico sino como verseadora. Judith tiene 65 años y dos de sus hermanas también cantan y bailan en La tuna. Judith asegura que está en esta tradición porque viene de sus ancestros pasados y de es una forma de brindarles homenaje y recordarlos. De forma muy especial a su madre, quien fue su maestra y una de las grandes madres de la Tuna en San José de Uré. Como ya se ha referido, el aprendizaje de las diferentes estructuras de la danza parte principalmente de la observación y la constante interacción entre aprendices y maestros. En caso de los verseadores, la integración y aprendizaje van de la mano ya que durante la representación de día de Corpus y en otras fechas de representación; pues conforme van cantando, van practicando también y continúan aprendiendo.

Judith relata cómo es que se involucró en la Tuna y de esta forma, el cómo aprendió a versear:

Judith: Yo canto en la tuna desde que tenía 20 años porque yo siempre viví atrás de mi mamá. Era tunera y de las propias ... de la propia versera. Ella y un hermano. Y sin mi mamá, no hacían Tuna y sin mi hermano, que se llamó Alfonso Trespalacios, no había Tuna... porque ellos formaban su lelelé y la iban a buscar e iban a buscar a mi tío Alfonso y se iban pa bajo a formar su Tuna por allá.

A: ¿Cómo se llamó tu mamá?

J: Sixta Tulia Gómez Trespalacios

A: ¿De qué edad murió Sixta?

J: De 90 años... Ella enseñó a Arturo, Arturo versea por mi mamá. Él era ahí, pegado con mi mamá y él le cogió la rima ahí, apegado con mi mamá.

A: ¿Cómo aprendiste a versear?

J: Aprendí yo misma. Yo antes era como muy miedosa pa soltar un verso de esos, yo era miedosa y un día fuimos a Montería y fuimos muy poquitas. Arturo no fue cuando eso y entonces yo ahí hice mi primer verso y me quedó bien:

Qué bueno me encuentro aquí
mi mamá se llama Sixta Gómez
yo me llamo Ana Judith
lo mío lo encuentro en la sangre
y ahora se los canto aquí. ²⁰⁶

Judith también señala la manera en que ella enseña a los niños que desean ser parte de la Tuna ya sea para bailar o para versear. Es común que, por parte de la formación en el Colegio, se les deje a los niños la tarea de buscar a las madres ancestrales de las tradiciones uresanas y conversar con ellas, además de entrevistarlas y aprender tanto de bailar Diablo, de La tuna y de versear:

²⁰⁶ Entrevista aplicada a Judith Gómez Trespalacios el 16 de junio de 2023 en San José de Uré.

Cuando vienen a buscar tarea aquí a la casa, yo les ayudo. Vienen a buscar tarea que la Seño Yovadis les pone, yo les ayudo, ya ella sabe. ¡Ay! Vamos ahí donde la maestra Judith o vamos ahí donde la maestra... porque hay maestras como Gila que se les pone brava a los niños. Yo no. Porque yo se que ese es mi deber. Si yo soy una maestra de la tuna, yo tengo mi deber de explicarles a ellos cómo es la cosa porque ellos así, van cogiendo más fuercesita y así acaso pueden aprender versear, pueden prender a cantar. Lo pone en peligro (a la tradición tunera) que sea que nosotros nos muramos y no haya quien cante. Porque los niños de hoy en día no les gusta, ellos no les gusta la tuna ellos les gusta es bailar reggaetón y beber pero una cosa de estas que nomás los va a mandar por mal camino, ellos no les gusta. Ahí tá porque las nuevas generaciones no saben la importancia que tiene la cultura uresana.²⁰⁷

Es adecuado añadir que desde la visión de los maestros con más experiencia respecto a la juventud uresana, han notado que poco a poco, la cultura del exterior los ha influenciado de tal manera que ya no desean ser parte de la manifestación de sus tradiciones y aunque ellos lo conciben de una forma negativa, esta influencia y transformación cultural que repercute en la danza y las tradiciones uresanas, es parte de la innegable transformación de cualquier tradición y de las colectividades.

Entrar a versearle al diablo

Katya Villorina, de 33 años de edad, empezó a interesarse en la danza y de forma particular en versear cuando tenía 28 años; es decir, para 2023 ya había participado 5 años ininterrumpidos acompañando a la cuadrilla de Diablos en los días de representación. Se podría decir que Katya es la receptora de la tradición de versear a pesar de que su familia no pertenece a ninguna estructura de la danza del diablo o de la Tuna, a ella le nació, como dicen en Uré, del alma y refiere el cómo aprendió a versear:

¿Viste que hay niñitos bailando diablo? También me gustaría que también pasara lo mismo con las maestras ancestrales... de que no se muriera[n]... de que, así como hay niñitos en los diablos, también haya niñas y muchachas como yo, mujeres como yo que cuando ya pues... partan de este mundo quedemos con su legado y sigamos adelante con lo que ellas ya han hecho. Y bueno, pues lastimosamente aprendí ya grande, pegadas a ellas. Así como tú te me pegaste, así yo aprendí. La verdad, a mí no me gustaba, sino que una prima, mi mejor amiga, a ella sí le gustaba y yo decía ¿Cómo puede ser? Yo decía ¡pero si hay una parte en la que te van a pegar! ¿Pero por qué? Pero entonces en la búsqueda de ... de dónde vengo yo, desde ¿De dónde viene mi familia? Porque aparte, bueno, esto es un palenque y en la búsqueda justamente de eso, me encontré que mi familia, prácticamente es todo un pueblo de aquí, que mis antepasados fueron una de las primeras familias que formaron el Palenque entonces, malo uno juzgar sin uno con que ir y mirar, ¿cierto? Entonces ese año siguiente le deje a mi amiga: voy a ir contigo y poco a poco fui, me fui metiendo y

²⁰⁷ *Idem.*

finalmente me gustó bastante el cuento este de los diablos y todas estas cosas y ya tengo como 5 años de estar viniendo firme, firme que dejo trabajo y todo pa venir a los diablos.
208

En el caso de las y los verseros, como en los danzantes, el aprendizaje viene tanto de la observación, la imitación y la enseñanza directa de las maestras ancestrales. La tuna se organiza constantemente para ensayar y reunirse por el gusto de hacerlo. Organizan días de canto y danza y por iniciativa de las lideresas, se reúnen para compartir comida y que, de ese modo, las personas que acudan a ver y disfrutar de la representación puedan compartir y convivir con el grupo a modo de convivio.

Tocar para el diablo

Los músicos, como los verseros y danzantes, como se ha mencionado, aprenden de un maestro y de la participación directa. Faver Funieles Dolores, de 42 años, platica cómo fue que aprendió a tocar la violina. Indica que participa en La danza del diablo como músico porque

es nuestra tradición es un legado que nos han dejado nuestros ancestros y nosotros naturalmente seguimos tratando de mantenerlo, las nuevas generaciones. Ya los maestros, la gran mayoría han fallecido, tuvimos algunos por ahí ...la edad no les da, no les permite pues lógicamente ya el trajín, el movimiento, físicamente no les da por la edad y eso, estamos buscando mantener esa tradición y pues yo toco la violina. Ese sonido me embrujaba a mi desde niño y me iba detrás de los diablos, pero era específicamente escuchando el sonido de la violina, el Señor Candela, mi maestro, difunto ya...²⁰⁹

Él cuenta cómo es que empezó a tocar en la danza:

Yo me compré mi violina porque yo tenía la ilusión de tocar algún día, me gustaba... yo dije, yo quiero un día hacer eso. Entonces compré una violina y vine pa unas vacaciones y le dije al maestro: yo quiero aprender a tocar y me dice: ¿Usted sabe? Le digo, no, quiero aprender. Ah, bueno, hágale, toque y él me dijo, tiene idea y dije, ah bueno ... ahorita que yo me canse, usted la coge y así me fue dando entrada, me fue dando entrada y ya ahora pues él está ya muy avanzado de edad, no le da tampoco pa estar con ese vaivén... y después de él tocamos... mi persona y un hijo de él.²¹⁰

Es importante resaltar que la música que se toca en la danza carece de partituras; es por medio del uso de la memoria y del ritmo que coordinan el cuerpo con los sonidos que han de emitir.

²⁰⁸ Entrevista aplicada a Katya Villorina Crespo el 15 de junio de 2023 en San José de Uré.

²⁰⁹ Entrevista aplicada a Faver Funieles Dolores el 13 de junio de 2023 en San José de Uré.

²¹⁰ *Idem.*

El ritmo es muy constante, pero tiene momentos especiales para ser tocado. Todo esto se aprende por imitación al maestro y memorizar los momentos de la danza a los cuales corresponde cada son:

Ahí los mayores, ellos vienen con un casete ya grabado y dicen: no, se toca así, se hace asá, es así, es así. Pero igual uno va tratando de incluirle cositas, cositas... como en los tambores, hay varios muchachos que tocan y no todos tienen el mismo ritmo... y ya los muchachos hacen ahí varios repiques, varios sonidos sin salirse de la melodía, pero así, así va digámosle, evolucionando la cuestión de los sonidos sin perder la base, pues. ²¹¹

Faver Funieles remarca que no hay nada escrito, pero han tenido intenciones de registrarlo:

Eso hace parte de lo que te vengo diciendo que tenemos que organizar y tratar de dejarlo escrito, publicado y que cualquier músico que diga “¡ombe yo voy a tocar!” y de pronto tengan partituras... no, eso es así espontáneo. Tocaría ya incluir a una persona profesional que sepa esa cuestión de las notas y que nos ayude. ²¹²

Es posible dar cuenta de la transformación constante que tiene no sólo este aspecto de la danza. De la misma forma, el cómo la transformación, partiendo desde la música, es tomada con naturalidad por el ejecutante quien valora la enseñanza de los viejos pero que no se niega ante la naturaleza cambiante de las mismas.

Dejar de danzar

Dentro de la danza no hay algún homenaje o ceremonia para aquel elemento que deje de danzar. En algunas ocasiones, la edad o la enfermedad son factores de peso para los danzantes y de esa manera, dejan de danzar, pero detrás de ellos viene otro ejecutante, un relevo generacional a quien le fue entregado el conocimiento a lo largo de años. Es preciso añadir que a los participantes retirados se les recuerda con admiración, agradecimiento y respeto.

Una vez más, es adecuado mencionar la naturaleza movable y cambiante de la tradición, tan dinámica como la vida misma y como los seres humanos. Don Julio Santos fue Diablo Rey hasta 2022. Ese fue el último año que él bailó Diablo dirigiendo a la cuadrilla. Posteriormente don Julio no participa más, pues su reciente conversión religiosa se contrapone ideológicamente con la danza. Don Julio está ahora iniciado, bautizado y casado bajo preceptos que él denomina “evangélicos” y se denomina a sí mismo “evangélico”. Entre la población uresana y los allegados a la organización de la danza y la Tuna, que un personaje o danzante se retire de esta manera,

²¹¹ *Idem.*

²¹² *Idem.*

genera cierta extrañeza. Entre los pobladores y danzantes, muchas veces se abstienen a hablar del tema, pero es evidente cierto enojo hacia estas organizaciones y cómo sus ideas se contraponen con las tradiciones uresanas llegando incluso a calificarlas de “satánicas”, además de juzgarlas como las causas del estancamiento del pueblo en distintos aspectos, como el económico, y sucesos malignos con un toque de sobrenaturales causados por la danza del diablo. Judith afirma:

A nosotros nos gritan, los evangélicos principalmente nos gritan “vean, onde van los locos esos haciéndole homenaje al diablo. Pero no es el homenaje al Diablo. Ellos saben que no es al Diablo, porque ellos estuvieron en la iglesia católica antes de estar en la evangélica pero ellos dicen así”²¹³

Don Julio no baila más. Aventurado es pensar que lo volverá a hacer pero es evidente que no resulta fácil poner un abrupto término con una situación que estuvo presente en muchos niveles de la vida de don Julio, desde el familiar y el comunitario.

Presencias e instituciones, transformadoras de la tradición

Entre la población uresana es común encontrar una gran división ideológica en torno a las organizaciones religiosas que han llegado a instalarse en Uré para cumplir con sus labores misioneras de conversión y predicación del Evangelio cristiano lo cual ha sido interpretado de diversas maneras por los uresanos. Para algunos resulta incómodo, otros lo toman como una invasión y otros lo han aceptado y lo han tomado como un nuevo estilo de vivir y de concebir su estar en el mundo. Es común que al recorrer las calles de Uré, sea notoria la presencia de estas organizaciones ya que realizan reuniones a las que todos son bienvenidos a puerta abierta, con música en vivo y fervientes gritos de los predicadores que alcanzan altos decibeles. Sin embargo, su presencia no es reciente. Judith Gómez, maestra de la Tuna, refiere a los recuerdos que tiene de la presencia de estas organizaciones en Uré desde que ella era una niña y comunica la manera en la que ella lo entendía:

Yo estaba de 6 años y ya estaba esa cultura evangélica por acá. ¡Uhhh! Una vez estaba yo muy pequeña, vivía mi mamá allá en aquella reja, en esa casa, a la otra, ahí vivíamos nosotros porque pues mi mamá... nosotros éramos pues... cambiando de casa porque en ese tiempo mi mamá no tenía casa. Donde ella compró después y bueno, entonces vivíamos ahí Uy y llegaban allá a hacer los cultos y eso y que ¡Cristo está pa venir!, que esto está pa llegar, que el mundo se va a acabar que pim pam pam. Y yo de 6 añitos y a mi me hacían

²¹³ Entrevista aplicada a Judith Gómez Trespalacios el 16 de junio de 2023 en San José de Uré.

como acobardar y yo de ahí salía llorando porque el mundo se iba a acabar, que Jesucristo iba a venir y yo en verdad esperando ... esperando a Jesucristo...²¹⁴

De esta forma, es posible vislumbrar cómo esta forma de pensamiento y la manera en que ha influenciado a Uré, de forma muy directa a sus tradiciones; poniéndolas en riesgo desde el grupo perpetuador, que las contiene y que las ha transformado. Pero no sólo los evangélicos han sido la razón del cambio de las tradiciones de la población. Los testimonios de Katya, Libni, Judith y de don Julio coinciden en las severas resoluciones que la práctica ha tenido por parte de los sacerdotes católicos que han llegado a Uré y que han asociado la danza con lo satánico, emitiendo juicios que viniendo de una autoridad tan respetada a nivel comunitario, como lo es el sacerdote, ha generado severas resoluciones como que la danza en algún momento llegue a pausarse, suspenderse o ser prohibida y en otros niveles, a transformar la representación de la misma en los días de danza. Don Julio Santos indica que

El único que se metió en esto fue ese cura que había aquí. Regañó al centurión y se metió a los diablos. Yo me lo cogí y le dije, vea, usted si no trajo, no quite lo que encontró aquí. Lo cogió y le dijo que eso era malo y que qué hacíamos con esa fiesta aquí, que esa fiesta se tenía que acabar y La Tuna también. Él se oponía porque el beneficio de él era monetario... es que uno no baila por darle gusto al diablo, uno baila porque le gusta. Esto es sagrado, como yo no invoco al diablo ni nada yo simplemente estoy bailando así como le digo, porque me gusta no porque ah, no, le está danzando al diablo, porque no...mentira. Hay gentes aquí en Uré que dicen que en Uré no progresa por la cultura, pero no es por eso, porque esto no es danza mala sino porque esa es nuestra cultura de aquí de Uré. Además eso no es danza pal diablo; eso es el título, pues pero esto se llama Corpus Christi. Porque salen los diablos ese día... porque la majestad está abierta, el diablo tiene ese día esa libertad pa el salir y ese día sale La danza del diablo.²¹⁵

Es posible observar que desde la visión de los sacerdotes que recientemente han presidido la Iglesia en Uré, la tradición de bailar diablo les resulta ajena y extraña al culto católico y han resuelto censurarla. Si bien la danza no ha desaparecido por estas prohibiciones, sí han dado lugar a diversas transformaciones. Don Julio, por ejemplo, menciona que anteriormente los diablos le daban brindis a San José, el patrono del pueblo, dentro del templo; sin embargo, este importante acto ya no se realiza.

²¹⁴ Entrevista aplicada a Judith Gómez Trespalacios el 16 de junio de 2023 en San José de Uré, Colombia.

²¹⁵ Entrevista hecha a don Julio Santos Sánchez el 9 de junio de 2022 en San José de Uré, Colombia.

Antes los diablos nuevos no salían de su casa a sacar a los diablos viejos, antes los diablos nuevos se quedaban en su casa a esperar a los viejos y de ahí lo sacaban así... el que estaba ahí afuera iban a sacarlos. Y luego el diablo, el viejo que salía, buscaba un compañero y iban a la iglesia a echarle el brindis a San José.²¹⁶

Katya Villorina menciona que le han contado que la danza anteriormente los diablos tenían participación en la procesión que dirigía el sacerdote cuando la Custodia salía a las calles de Uré y que también podían ingresar a la iglesia antes de danzar para darle un brindis a San José:

Si tú vas a otras regiones de Colombia, también se vive igual que lo que se vive acá. La diferencia es que dejamos que una parte de lo que se vivía en los diablos, se perdiera acá. Por ejemplo, me cuentan que los diablos cuando salían, lo que era el Corpus, los diablos, cuando salían iban atrás del Corpus, que es la celebración de la iglesia, ¿Me entiende? Era como que... hasta el Diablo, hasta el mismo Diablo, le rendía pleitesía al Corpus. Si tú vas a esas regiones, en donde también se celebra eso, tú vas a ver eso. Incluso uno de los muchachos que vinieron acá a San José de Uré este año, hicieron una entrevista y me dijeron: “Katya, pero ¿Por qué en otras partes el Corpus, los diablos entran a la iglesia y acá es la única parte en la que no puede el diablo ingresar a la iglesia?” Yo lo pensé... créeme que llegué a pensar que la iglesia trató y trata e hizo y bueno, a nosotros nos falta un poco de identidad, permitimos de que la iglesia nos prohibiera de pronto eso, porque si tú preguntas te van a decir: “no, están celebrando al diablo” pero no, no es la esencia. La parte de como yo lo veo es... que el mundo antes del Corpus, antes que el cuerpo de cristo bajara a la Tierra, el Diablo reinaba en el mundo, ¿cierto? Y cuando el Corpus bajó, fue tan grande su poder que toda esa maldad se rindió ante él y entonces por eso es que en otros lados tú ves que el Corpus va adelante y que el diablo va atrás y llegan a la iglesia pero tú acá no ves eso. Incluso, días antes de comenzar los diablos, nosotros por lo general siempre presentamos una imagen de la iglesia y el padre se opuso a que usaran la iglesia como imagen de la fiesta... El que está ahora mismo [el sacerdote] porque él dice que es algo maligno, que es algo que no es bueno. Por eso yo le escribía a él... la verdad es que cuando uno no se toma el tiempo de conocer la historia de un pueblo siempre llega a destruirla, siempre tergiversan las cosas y siempre he peleado con las personas así porque entonces en otras partes sí se vive como se debería de vivir. Entonces, bueno, tú sabes que somos descendientes de esclavos y aunque no fui yo la que fue esclava fueron mis antepasados y eso se va transbordando en cada generación, algo tenemos. Cuando nosotros permitimos que una persona venga de afuera y nos diga: “Esto no se hace así”,-“Son lo esto, son lo otro” nos cohibimos a hacer las cosas como nosotros conocemos: es una especie de esclavitud porque el que nosotros permitiéramos que la iglesia llegara aquí y en una iglesia que aparte nosotros, nuestros antepasados construyeron con las manos, porque en un momento no fue la iglesia, fueron las personas que llegaban aquí en Uré, fueron nuestros antepasados. Tú le preguntas a cualquiera aquí y te va a decir: “ la iglesia la hicieron nuestros antepasados, aquí hicimos la iglesia. Podemos permitir que otras personas que vengan, en este caso que la iglesia diga los diablos no pueden entrar a la iglesia porque eso es malo, porque no se debe., Si tú vas a otra parte, tú debes de respetar la cultura de esa

²¹⁶ *Idem.*

parte, no puedes meterte en algo que viene desde hace mucho tiempo, sin embargo, eso pasó en la comunidad. Lastimosamente así pasó.²¹⁷

En el mismo tenor de las transformaciones y modificaciones que ha tenido la danza en los días de representación, Libni Londoño muestra cómo la influencia de las autoridades religiosas en el pueblo ha pautado la transformación de diversos aspectos representacionales de la danza:

esto es una expresión; esto tiene que ver mucho con lo religioso, una forma de expresar que Dios es tan grande que hasta el mismo diablo le rinde tributo. Entonces aquí le colocaron el nombre del diablo porque eso lo hacían el jueves, cuando hacían la procesión del Santísimo Sacramento, el diablo entraba a la iglesia, sacaba al santísimo y comenzaba a pasear por todo el pueblo de San José de Uré, iba bailando siempre abriéndole el camino al Santísimo Sacramento y así va de la mano lo religioso con lo cultural. Llegó un sacerdote aquí ya hace como unos 17 años más o menos. Vino y no le gustó; porque separó la cultura de lo religioso y entonces nosotros somos unas personas que respetamos mucho también la jerarquía del municipio, las personas que tienen un cargo dentro del mismo municipio, un cargo público, se respeta mucho. Entonces nosotros dijimos: bueno, si el padre no quiere más sacar los diablos junto con el Santísimo, no seguimos más la procesión. Entonces eso ya no se pudo hacer más nunca. Bueno, nosotros no salimos bailando porque antes, el primer brindis era a San José en la iglesia el diablo echaba el brindis allá y de allá era que salía uno después a bailar en la calle, ya los demás brindis los que sería recoger a los demás diablos, así era que se hacía antes, pero como te comento, el padre ya vino y abolió eso, ah, bueno. Entonces ya... nosotros celebramos Corpus Cristi todos los años... no recuerdo .. por ahí unos 17 o 18 años más o menos que él dijo que ya no más.²¹⁸

A modo de conclusión es importante resaltar que a pesar de los diversos cambios que ha tenido la danza en términos de ejecución y representación, como la procesión, la nula presencia en el templo y la distancia que han tomado los religiosos, esta danza tradicional se ha mantenido por la perseverancia y conciencia de los líderes, quienes, interesados en la conservación de su cultura, de lo propio, se han ido adaptado a los preceptos e imposiciones de las autoridades religiosas. Aunque, como se ha notado, hay ya en la comunidad una notable conciencia del valor de la danza.

Sin duda la danza del diablo seguirá transformándose, adquiriendo y perdiendo elementos que correspondan al tiempo que vive y vivirá el pueblo uresano. Y quizá vuelvan a recuperar, luego de un fecundo diálogo con patrón multicultural, ese espacio que se perdió.

²¹⁷ Entrevista aplicada a Katya Villorina Crespo el 15 de junio de 2023.

²¹⁸ Entrevista aplicada a Libni Londoño Romero en junio de 2023 en San José de Uré.

IV.2 Identidad cultural, colectiva y étnica manifestada a través de la danza tradicional

La danza tradicional tiene relación directa con una fecha y lugar especiales. Nada es gratuito ni obra de la casualidad en la organización y contenido de estas danzas que fueron elaboradas por las comunidades que plasmaron en la danza un universo de significados rituales y religiosos muy importantes para ella. La danza tradicional gestada y preservada en colectivo es un complejo corpus que involucra a sus miembros desde el sentido individual hasta las complejas relaciones que se generan a nivel de conjunto social.

Estas danzas de carácter ritual tuvieron un origen como estrategias empleadas para la evangelización y muestran una estructura particular o constante: el origen ritual religioso, la conexión con la deidad o infra divinidades (diablos), fechas de representación en correspondencia a celebraciones sagradas marcadas en el calendario litúrgico católico se conjugan entonces para que sean significadas de diversas formas en el grupo que las contiene, aspectos que es necesario resaltar en la danza.

En esta parte de la investigación se profundiza en las diversas formas, estructuras y características de La danza del diablo para que al ser referida desde la colectividad que la sostiene se pueda resaltar y ampliar la relación que tiene con la cultura de San José de Uré y su identidad. La danza del diablo, sus características teatrales, comunitarias y de patrimonio conducen al análisis en cuanto a la comunidad que encuentra en esta manifestación tradicional una conexión con su pasado, una manera de entenderlo, integrarlo y trascenderlo además de la forma de comprender su estar en el mundo desde su individualidad y desde la pertenencia de grupo, aspectos que se refuerzan año con año en la complejidad de la fiesta reforzando, generando y continuando, las relaciones comunitarias. Respecto a esto Flores Solís menciona:

Las danzas se manifiestan en tiempos especiales, en tiempos de celebración y responden a dinámicas particulares; forman parte del patrimonio del grupo que danza; son parte de la historia que acontece y construye día a día, es la búsqueda de respuestas a los cuestionamientos incesantes que nos asalta de manera constante, cuyas respuestas nos permiten observar que la danza forma parte inherente de toda colectividad y por ello se conecta de manera directa con la fiesta.²¹⁹

En correspondencia con esta dinámica tan particular de la danza drama, La danza del diablo forma parte del patrimonio del pueblo uresano. Se ha puntualizado ya la importancia de la danza

²¹⁹ Flores Solís, *op. cit.* p. 87.

a nivel comunitario que se refuerza y encuentra su ciclicidad en la fiesta, momento que involucra al grupo social en distintos niveles organizacionales. A partir del análisis de la danza tradicional y sus diferentes alcances relacionales, es posible involucrar aspectos de construcción y conformación identitaria partiendo de la identidad social y la colectiva derivando así en la étnica, en otras palabras, para este fin es adecuado puntualizar algunas características de la identidad desde el individuo y también desde la comunidad para así, plantear las características de la identidad étnica de san José de Uré a partir de la danza como manifestación de su patrimonio cultural intangible.

La identidad y su relación con la cultura

Es adecuado e importante recapitular algunos aspectos acerca de la identidad, la identidad comunitaria y de manera más precisa, la identidad étnica. Estos tres aspectos identitarios serán relacionados y analizados desde la danza tradicional y de forma precisa, con La danza del diablo. La identidad es un conjunto de rasgos que caracterizan a un individuo y a un grupo social y los hacen conscientes de ser distintos de otros. Es el entendimiento y exteriorización que cada persona o grupo social tiene de su individualidad y pertenencia.²²⁰ La identidad es un fenómeno que se construye, se transforma. Tal como la tradición, contiene un dinamismo particular. Al ser en el colectivo que la danza tradicional como patrimonio cultural y como rasgo diferenciador se gesta, conserva y prevalece es que se puede hacer un análisis de cómo la danza tradicional es parte de la conformación identitaria de determinado grupo social, partiendo de lo individual hacia lo comunitario y la forma en la que los elementos del grupo interpretan o conciben su pertenencia al posicionar la tradición como un homogeneizador de éstos, pero a la vez de diferenciación y conciencia desde la asunción e interpretación propia, individual, misma que es asimilada después en conjunto. Las danzas tradicionales son fenómenos culturales que adquieren un sentido sagrado, propio y como distintivo asumido de forma individual y colectiva, un sentido de inclusión y de diferenciación al mismo tiempo:

Esto implica, en primera instancia, un encuentro con aquellos rasgos que dan significación de pertenencia, es decir, con aquellos dispositivos que tienen como soporte los procesos individuales y grupales a través de los cuales los miembros de una comunidad encuentran las semejanzas entre ellos, procesan información compartida, adquieren valores y normas

²²⁰ Gilberto Giménez, *La cultura como identidad y la identidad como cultura*, México, UNAM, *passim*.

que son comunes a ellos, y estimulan la participación colectiva en actividades que en ocasiones adquieren la condición de tradicionales.²²¹

La danza del diablo, manifestación en condición de herencia tradicional, encuentra su lugar en medio de la comunidad y depende directamente de esta, además, al representarse en un tiempo y espacio determinado, en la fiesta, resalta el sentido religioso el cual le otorga una posición capital en el grupo social pues tiene que ver con la concepción de lo que se asume como sacro.

Otro aspecto que Giménez resalta de la identidad es el territorio reconocido y ocupado por la población; espacio al cual se pertenece o como suele ser expresado, “se es” de ese lugar en un sentido de noción de hogar, de reconocer y exaltar las particularidades de este para diferenciarlo así de cualquier otro. De esta manera al involucrarse y relacionarse la concepción y entendimiento del territorio, la religión y tradiciones es que un conjunto social establece rasgos culturales propios de la colectividad concluyendo en que no puede haber una identidad sin cultura y no hay cultura sin identidad, tal como lo sostiene Giménez.

Es importante resaltar cómo la danza tradicional involucra aspectos concernientes a la identidad comunitaria, un encuentro con ciertas características y rasgos que, como individuos de esta, comparten entre ellos como valores, normas y creencias. Carlo Bonfiglioli refiere a las particularidades de la danza tradicional y precisa su sentido religioso, mismo que prioriza su prevalencia como manifestación de lo sagrado en la comunidad ya que

- a) Su ejecución se realiza en un contexto religioso y ritual, y responde a determinada periodicidad
- b) Es un vínculo entre lo profano y lo sagrado.
- c) El sistema de creencias a partir del cual se estructura responde a las necesidades del grupo en el que se circunscribe.
- d) Las danzas funcionan como intermediarios entre las fuerzas divinas y el mundo profano.
- e) La danza es una ofrenda; un ritual que busca como eje la reciprocidad entre el mundo profano y el divino.²²²

La danza del diablo contiene la mayor parte de estas características. Si bien, en esta danza hay espacio para que la colectividad se divierta, salga de la cotidianidad, conviva con bebida y despilfarro, al mismo tiempo la danza continúa sacralizándose y reforzándose como parte de la

²²¹ Flores Solís, *op. cit.* p. 124-125.

²²² Bonfiglioli, Carlo. *Fariseos y matachines en la sierra tarahumara: entre la pasión de Cristo, la transgresión cómica-sexual y las danzas de Conquista*. México, CONACULTA, 1995, pp. 79-80.

cultura de la población ya que se involucra con aspectos de gran importancia para la misma, como el religioso, siendo garante de su preservación y prevalencia, generando un sentido de conexión al colectivo, mismo que guarda las mismas motivaciones de preservación para la generación de un sentido de pertenencia a partir de la estructura organizacional y representacional de la danza dentro de determinada periodicidad y a partir de la perpetuación tradicional, de la cultura y de la identidad.

El diablo, cultura e identidad

En la colectividad se comparte una cultura común en donde tienen lugar códigos culturales y estructurales específicos. Los códigos culturales, explica Giménez, son los símbolos, las creencias, la religiosidad y las divinidades. Con relación a lo anterior se indagará en la concepción que la colectividad en cuestión asume acerca de La danza del diablo, siendo este personaje además de eje rector, una representación de la alteridad, un medio que fue empleado como control en cuanto a la religiosidad y que se transformó en un personaje que representa la fiesta en Uré.

Como se ha visto en el capítulo II de esta investigación, la hibridación cultural que direccionó a este personaje a tomarse como símbolo de lo alterno, de manera más específica en relación con las personas negras, es que se podrá ahondar en las concepciones que circundan al diablo desde la interpretación de los pobladores de San José de Uré, los participantes de la danza en un nivel de organizadores y de forma más directa desde los danzantes, verseras y músicos.

En entrevistas aplicadas tanto en 2022 como en 2023 la concepción en torno al diablo es constante. El fenómeno cultural indicaría que es una contradicción el hecho que una comunidad con férreas creencias católicas practique y conserve una danza con el personaje opuesto a toda divinidad. Sin embargo, resulta altamente complejo que, en el engranaje comunitario, la danza se encuentre concebida con gran valor y que además de cohesionar a la comunidad, le brinda un sentido identitario colectivo y de origen étnico en el que el diablo se concibe de una manera única y poco correspondiente a las ideas de dominio católico que, en este sentido religioso, diferencia claramente entre el bien y el mal. Judith Gómez, tunera, y don Julio Santos, diablo danzante aportan:

Azucena: ¿El diablo es malo?

Julio: El diablo que yo bailo no es malo. El diablo es una fiesta, malo es el otro diablo, el que dicen que es diablo ese sí es malo, pero nosotros no somos malos

Azucena: ¿Cómo describiría usted al diablo físicamente? ¿Cómo sería ese ser?

Julio: Yo diría que igualmente como nos vestimos nosotros, debe ser así, pues. Claro que yo nunca lo he visto, yo que me imagino.

Judith: Es que aquel diablo tiene los ojos rojos, tiene cola y tiene uñas largas y ellos no tienen los ojos rojos, ni tienen cola ni tienen la uña larga...²²³

Así se pueden vislumbrar las ideas profundas acerca de la relación de la danza con el diablo y el cómo para un diablo danzante y una tunera, está claro que el diablo de su danza no corresponde con las concepciones apegadas al catolicismo o a las ideas de otras personas que aseguran, esta danza es maligna. Katya Villorina, versera de la danza, explica por qué la danza lleva ese nombre y por qué sus personajes principales son diablos:

La parte de como yo lo veo es... que el mundo antes del Corpus, antes que el cuerpo de cristo bajara a la Tierra, el Diablo reinaba en el mundo, ¿cierto? y cuando el Corpus bajó, fue tan grande su poder que toda esa maldad se rindió ante él y entonces por eso es que en otros lados tú ves que el Corpus va adelante y que el diablo va atrás y llegan a la iglesia, pero tú acá no ves eso. Incluso, días antes de comenzar los diablos, nosotros por lo general siempre presentamos una imagen de la iglesia y el padre se opuso a que usaran la iglesia como imagen de la fiesta. El que está ahora mismo, porque él dice que es algo maligno, que es algo que no es bueno. Por eso yo le escribía a él... la verdad es que cuando uno no se toma el tiempo de conocer la historia de un pueblo siempre llega a destruirla, siempre tergiversan las cosas y siempre he peleado con las personas así porque entonces en otras partes sí se vive como se debería de vivir.²²⁴

Katya refuerza con precisión las ideas comunes que permanecen entre algunos pobladores o también personas propias y ajenas bailar diablo ya que la idea sigue permeada por el principio de la maldad del personaje y el sentido relacional con lo oscuro, el pecado y lo infernal. En este mismo tenor, de las ideas acerca del diablo, es momento de mencionar a otro danzante que si bien, es de menor edad, tiene ya una idea fundada en la herencia de tradición y el cómo para él, el diablo no deja de ser divertido y maldoso ya que anteriormente, este personaje se robaba a las novias de jóvenes uresanos y, aunque el rapto era verdadero, se concebía como un juego entre los uresanos:

Azucena: ¿Por qué crees que la danza lleva el nombre del diablo?

K: Pues, no es del diablo, se llama Corpus Chrsiti porque ... bueno, le voy a explicar de lo del diablo... mi abuelo me decía que decían el diablo porque por ejemplo, le cogían la novia al novio y el novio la tenía que buscar pa poder rescatarla y que ellos salían a las 6:00 de 6:00 am a las 6:00 pm y de ahí mi abuelo me dijo que se llamaba el diablo.²²⁵

²²³ Entrevista aplicada a don Julio Santos Sánchez y a Judith Gómez en junio de 2022 en San José de Uré, Colombia.

²²⁴ Entrevista aplicada a Katya Villorino en junio de 2023 en San José de Uré, Colombia.

²²⁵ Entrevista aplicada a Fabiano Ibáñez en San José de Ure, Colombia, en junio de 2023.

Las ideas acerca del diablo, se van conformando de manera constante y reiterada entre participantes directos e indirectos de la danza, unificando las ideas en torno al mismo. Libni Londoño, el diablo rey, indica con gran confianza que él está seguro de que el nombre del personaje en la danza tiene una relación fundamental religiosa manifestada y permanente ahora a nivel comunitario:

Bueno, esto es una expresión... eso tiene que ver mucho con lo religioso. Es una forma de expresar que Dios es tan grande que hasta el mismo diablo le rinde tributo. Entonces aquí le colocaron el nombre del diablo porque eso lo hacían el jueves... cuando hacían la procesión del Santísimo Sacramento, el diablo entraba a la iglesia, sacaba al santísimo y comenzaba a pasear por todo el pueblo de San José de Uré, iba bailando siempre abriéndole el camino al santísimo sacramento y así va de la mano lo religioso con lo cultural.

A partir de analizar los aportes de los participantes directos de la danza, la idea que tienen acerca del diablo, en relación con el origen de la danza, es común. Katya Villorino, tunera, aporta:

Lo poquito que he tratado de investigar o de que uno habla con nuestras madres ancestrales es que... bueno, si tú vas a otras regiones de Colombia, también se vive igual que lo que se vive acá, la diferencia es que dejamos que una parte de lo que se vivía en los diablos, se perdiera acá. Por ejemplo, me cuentan que los diablos cuando salían, lo que era el Corpus, los diablos cuando salían iban atrás del Corpus, que es la celebración de la iglesia, ¿Me entiende? Era como que... hasta el diablo, hasta el mismo diablo le rendían pleitesía al Corpus. Si tú vas a esas regiones, en donde también se celebra eso, tú vas a ver eso. Incluso uno de los muchachos que vinieron acá a San José de Uré este año, hicieron una entrevista y me dijeron: Katya, pero ¿Por qué en otras partes el Corpus, los diablos entran a la iglesia y acá es la única parte en la que no puede el diablo ingresar a la iglesia? Yo lo pensé, créeme que llegué a pensar que la iglesia trató y trata e hizo y bueno, a nosotros nos falta un poco de identidad, permitimos de que la iglesia nos prohibiera de pronto eso, porque si tú preguntas te van a decir: “no, están celebrando al diablo” pero no, no es la esencia.²²⁶

Además de notar las ideas de objetivo y origen en torno a la danza del diablo en Uré, permeadas por la autoridad religiosa, la conciencia de diferencia es importante cuando de identidad se trata. Desde esta línea de interpretación, Judith es consciente de que hay danzas de diablo en otros territorios El fenómeno es constante. Han cambiado o desaparecido por juicios relacionados con la iglesia, la figura del diablo ha sido demonizada y las han suprimido: “En Cáceres había danza de diablo. Allá era que se ponían rabos, unos ojos colorados entonces la quitaron porque eso que dizque le estaba dando mal agüero al pueblo y que fiesta de diablos, que estaban dando homenaje al diablo.”²²⁷

²²⁶ Entrevista aplicada a katya Villorino en San José de Uré, Colombia, junio de 2023.

Importante es mencionar las ideas transformadoras de la tradición que en esta población están involucradas en un aspecto capital; el religioso. De esta forma hay una contradicción de identidades ya que la iglesia es un organismo que impone márgenes de rectitud, indica, califica y descalifica entre lo bueno y lo malo, lo que es correcto o no. Tal como la idea catequizante del diablo. Involucrándose así con las identidades del colectivo uresano. Es importante resaltar que los danzantes, tuneras y verseros además de músicos se han sabido conducir ante estas presiones, continuando con la tradición y conservando la danza y otras tradiciones. Lejos de buscar contienda, acatando los lineamientos impuestos e integrándolos también.

Identidad comunitaria

Por otra parte, los códigos estructurales como la organización en conjunto en donde encuentran su lugar las fiestas y las celebraciones; ligados a la religión, el lenguaje y los símbolos además de la memoria histórica, donde la tradición tiene un lugar importante.

En la población uresana, la identidad comunitaria a través de La danza del diablo, el reconocimiento y la posición que la población prioriza es que se puede analizar el valor que le dan a partir de que resaltan ideas correspondientes a la memoria histórica, es decir a su pasado y su organización como comunidad en donde a partir de sus tradiciones se genera una estructura jerárquica y de organización pocas veces cuestionada y sumamente respetada.

Para algunos danzantes, el bailar diablo significa danzar para dios, representar a sus ancestros y para otros en relación con el territorio, es un elemento diferenciador de otras poblaciones mismas que, aunque bailan diablo, no lo hacen como ellos y estas situaciones son las que posicionan a esta danza como parte de su identidad individual y colectiva, al generar pertenencia a la comunidad. Para ampliar y profundizar en el cómo La danza del diablo significa para la población y de forma más precisa para los participantes directos, en este momento es importante analizar las ideas de las personas que fueron entrevistadas para poder vincular los significantes sociales contenidos en la misma y cómo se posicionan para los uresanos en la generación de su identidad refiriendo al territorio y al grupo. Para Libni Londoño, el Diablo Rey, la danza además de tener una connotación sagrada para él como danzante, al mismo tiempo genera un sentido de pertenencia e identidad territorial y comunitaria:

Azucena: ¿Por qué baila diablo?

²²⁷ Entrevista apicada a Judith Gómez Trespalacios en San José de Uré, Colombia, en junio de 2023.

Libni: Me gusta. Me gusta bastante mi cultura y yo me levanté viendo a varios tíos y la mayoría de mi familia hacen parte de la cultura de aquí del municipio. Bailo esto porque me gusta, me gusta seguir cultivando nuestra cultura, que esto no se pierda, seguir enseñándole a todos los niños que año tras año han venido, algunos van saliendo nuevos y otros ya vienen con un proceso de formación, aprendiendo; para evitar que esto desaparezca porque esto es nuestro, esto es nuestra cultura, esto es lo que nos identifica a nosotros.²²⁸

Para Libni, Uré representa un territorio que posee manifestaciones culturales únicas. Es adecuado referir que, tan como explica Giménez, la herencia cultural está enlazada a las relaciones y símbolos que el grupo ha ido heredando, resaltando una vez más la parte perpetuadora de la tradición reforzándose ahora en el aspecto cultural, mismo que es generador de identidad. Acerca de la consciencia de territorialidad, Libni asegura que Uré es un lugar único y que uno de los aspectos diferenciadores es la manifestación de sus tradiciones:

Azucena: ¿Cómo es Uré para usted? ¿Cómo describe este lugar?

Libni: Uré es mi pueblo natal, hermoso, divino, precioso, acogedor..oiga, orgulloso de ser uresano, me siento feliz aquí en mi pueblo. Quisiera vivir aquí pero las condiciones laborales no se dan, entonces me tocó viajar a otro municipio por condiciones laborales pero siempre que vengo aquí me siento feliz, estoy aquí, cuando vengo a Uré estoy tranquilo, es una paz, una tranquilidad y es emocionante porque es uno en su tierra.

A: ¿Qué es lo más representativo de San José de Uré? ¿Por qué?

L: San José de Uré tiene su quebrada, eso es representativo. Tenemos la iglesia, nuestro patrono San José, en lo cultural la fiesta de diablo, la tuna y hay otras representaciones culturales que se hacen dependiendo la fecha de todo el año. Su cultura, su gente, su quebrada.²²⁹

A partir de las ideas de Libni se puede analizar el sentido comunitario, de territorialidad y de pertenencia. Por otra parte, Katya Villorina asegura que en Uré esta danza es especial. Aunque es consciente de que en otras latitudes colombianas se baila una danza con características de la uresana hay aspectos diferenciadores y fuertemente demarcados:

Hay una frase muy buena que dice que el que olvida su pasado, está obligado a recordarlo. Uno no puede olvidar de donde viene ¿Cierto?

Esto es lo que nos identifica, nos da un poquito de entendimiento el qué hacían o de dónde venían nuestros antepasados, nuestra cultura que no deberíamos dejarla desaparecer, así como han desaparecido muchas otras cosas que se hacían aquí en el municipio en el único palenque de Córdoba que es bueno uno decir que, de Colombia, este es uno de los

²²⁸ Entrevista aplicada a Libni Londoño Romero en San José de Uré, Colombia en junio de 2023.

²²⁹ *Idem.*

palenques... de Córdoba es el único palenque San José de Uré. Sabemos que aquí en Colombia hay varios, pero de Córdoba es el único, el único es San José de Uré.

Es nuestra cultura, de nosotros, nuestra alegría, es una oportunidad de presentarle a las personas que vienen de afuera nuestro amor, nuestra atención, todos los valores que nos han inculcado nuestros padres.²³⁰

Se puede analizar el cómo tanto Katya como Libni han comprendido e integrado el valor que tiene su territorio cultural el cual, al ser diferente a otras latitudes y colectivos, les brinda un sentido de identidad a partir de la diferencia y de la memoria histórica. Judith asegura que ella ama a su pueblo y describe lo valioso de ser uresana:

Uré para mí es lo magnífico, lo grande, lo esencial para mí, y aunque yo he sido mujer caminadora. Yo cuando joven me he ido a trabajar pa fuera yo estoy trabajando aquí es ahora que ya me siento como cansada ya de estar viajando y mi niña me atrasó mucho también porque yo desde que cuidé mi niña dije, me quieto, pero yo era de ciudad en ciudad... Venezuela, Valledupar, Maracaibo... y me iba a trabajar. En la última parte que yo no fui es a Medellín, pero en años pasados sí fui.

Ombe,²³¹ de ser uresana me gusta todo. Principalmente esa que va por ahí... la quebrada, aunque me haga tanto daño, pero la adoro porque un pueblo sin agua es nada. Me siento siendo, mejor dicho, una princesa porque amo a mi pueblo. Lo más representativo de San José de Uré son las costumbres, por ejemplo, ir a misa, Semana Santa, festejar la Semana Santa, festejar diciembre, año nuevo, festejar el 19 de marzo, eso aquí viene gente, una cantidad, los 19 de marzo, de todas partes. Es una fiesta del patriarca san José. Uré tiene la quebrada y la forma de trabaja, la sinceridad de la gente... esas ropas que ¿Quién la tiene?

²³²

La consciencia de diferencia y de pertenencia a cierto territorio en cuanto a identidad es valioso y aporta bastante información en torno de la construcción identitaria de la población uresana. Cuanto más cuando las palabras son coincidentes como en el caso de Libni, diablo danzante, Judith y Katya, tuneras. Para estas personas es importante comunicar la importancia que tienen sus tradiciones, la historia de su pueblo y el cómo la danza del diablo es una de las principales pues involucra identidad, territorio, cultura y patrimonio.

IV.3 La identidad étnica: una consciencia reivindicadora de la negritud en Uré

Si bien se ha hablado de la identidad del yo; una persona que se reconoce parte de un entramado cultural mismo que le brinda un sentido de correspondencia, arraigo y pertenencia cuando se habla

²³⁰ Entrevista aplicada a Katya Villorino en San José de Uré, Colombia en junio de 2023.

²³¹ Ombe es la manera coloquial de decir “¡hombre!” a modo de expresar asombro o sorpresa

²³² Judith se refiere a su vestuario de tunera que estaba colgado en una percha dentro de su casa.

de identidad étnica, se refiere a varias implicaciones ya que convergen la identidad individual, la comunitaria y la de la pertenencia a un grupo en su forma más profunda puesto que se refiere a la consciencia de un sustrato étnico:

Hablar de identidad étnica tiene diversas implicaciones. En primer término, hay que tener en consideración que “es una construcción que realizan tanto las sociedades para expresar su alteridad frente a otras y ordenar sus conductas, es dar pauta a la aparición del yo, el otro e incluso un nosotros en un diálogo que permite descubrir, abrir nuevos horizontes de entendimiento y conocimiento.”²³³

Las personas que participan de La danza del diablo, conocen y son conscientes de la implicación socio histórica de su estar en el mundo en un nivel comunitario. La identidad étnica vehiculada por la danza en cuestión es un proceso de larga duración y que está entremezclada con la danza tradicional, como parte de la conformación cultural de la comunidad y el patrimonio configurado más allá del territorio en donde se posiciona la hibridación étnica. Es puntual reparar en el sentido de diferenciación que los uresanos entrevistados que tienen participación directa en la danza, asumen en cuanto a las manifestaciones culturales en las que resalta la consciencia de su negritud y cómo esta los hace distintos, pero en un sentido de diferenciación asumida en positivo, una identificación de correspondencia:

Azucena: ¿Sabe si en otros lugares de Colombia bailen una danza de diablos?

Libni: Bueno, aquí en Colombia conozco de la danza de los diablos que también se celebra en Corpus Christi en Cáceres, Antioquia; tiene mucha conexión con San José de Uré

A: ¿por qué?

L: por la raza negra. Porque Uré, la gente que hoy hace parte de Uré, también vinieron... fue por Cáceres y vinieron aquí, se agregaron de aquel grupo y conformaron este pueblo y también hay esa conectividad cultural. Conozco otra en el Atlántico, Puerto Colombia, fiesta de Corpus y de diablos así. ²³⁴

A: ¿Qué sabe de la historia de Uré?

L: Bueno, Uré es afrodescendiente, como te comentaba, ¿sí? un pueblo que Eso es lo que nos identifica a nosotros, nuestra cultura, un pueblo de negros. Ya hoy hay mucho mestizaje, ya hay una mezcla de otras personas que se han venido a asentar aquí a Uré, que les ha ido bien y han ido poblando más el municipio y hay una mezcla de uresanos con personas de otros municipios.

²³³ Flores Solís, *op. cit.* p. 131.

²³⁴ Entrevista aplicada a Libni Londoño, diablo Rey en junio de 2023.

Aquí el sentido de identidad étnica resalta pues como indica Giménez, es el resultado de la voluntad colectiva orientada a no perder el conjunto de valores o actitudes que ellos consideran importantes para su autodefinición. Así, Libni se asume como afrodescendiente y que este sentido de identidad va más allá del color de su piel:

A: ¿Te enorgullece ser afrodescendiente?

L: ¡Bastante!

A: ¿Por qué?

L: ¡Oiga! Ser negro es una cosa maravillosa, una gente amable, divina, preciosa, ¿Sí? La forma de uno vivir aquí, son muy lindos yo me siento muy orgulloso de ser afro. Soy afro.²³⁵

La identidad étnica deviene de la identidad del grupo resultado de la interacción y también de los contextos y de la diferenciación fundada a partir de la observación y la relación con el otro, con los otros.

Como se ha analizado en este apartado referente a la identidad desde la manifestación cultural de bailar diablo, es momento de analizar la negritud. Como categoría identitaria, el ser, saberse y reconocerse así, ser catalogado como afrodescendiente en Colombia, y en general en Latinoamérica, engloba diferentes concepciones y resoluciones que descansan en diversos juicios de perspectiva en los cuales la negritud, pareciera estar anclada y con una gran huella de un doloroso y cruento pasado. La reivindicación va más allá de su sinónimo de redención y redefinición. Desde diferentes puntos de acción como el reconocimiento jurídico, la visibilización social y cultural de la negritud responde a diferentes momentos en la historia de Colombia. Una población con la cual, inmediatamente se relaciona al origen esclavista y que tiene una relación directa con la conformación cultural de la zona y en particular con Uré. En la población es común escuchar a diversas personas compartir anécdotas acerca del origen del pueblo y de los primeros seres humanos que comenzaron a conformarlo, recurriendo de inmediato a una relación de pasado histórico de la región aunado a diversos fenómenos de causa y efecto que circundan a la afrodescendencia de la zona entre las cuales se encuentran el comercio de seres humanos, los esfuerzos católicos de evangelización, la rica y compleja hibridación cultural-religiosa en un sentido del asumir la etnicidad.

Si bien, la conformación étnica de Uré involucra a la negritud, esta va más allá del color de la piel sino en una rica mezcla que, encontrando su lugar de herencia en la tradición, se ha

²³⁵ *Idem.*

mantenido entre la población al poder afirmar y reforzar en ellos el sentido histórico de su origen, dejando atrás la idea acerca de los descendientes de negros esclavizados, seres salvajes desnudos de cultura. Judith, en cuanto a la consciencia histórica de su herencia aporta:

A: ¿De alguna manera tú tienes una conexión con África?

J: Sí. Todos los negros tenemos alguna conexión con África porque los primeros descendientes que llegaron aquí venían de África... Los africanos llegaron aquí por medio de un hombre que se llamase Aldebo ... vinieron a explotar las minas, entonces Aldebo salía de aquí, el primer africano que llegó por aquí y no cogía trabajadores de aquí sino que los traía de África... los traía como esclavos. Por aquí había una quebrada que se llamaba Can y esa era de oro grueso y entonces los esclavos barequeando²³⁶ y los esclavos, si encontraban oro grueso tenían que llamarlo a él enseguida, y le decían “mi amo” y le decían: aquí hay ambío (oro) ambío mi jefe, ambío... pero maltrataba mucho a los esclavos y de ahí fue que empezó la Tuna porque cuando los esclavos salían, que Aldebo les daba su descanso, entonces ellos cogían canecos, botes de aceite, un tanque y se ponían a cantar y a bailar y hacían su lelelé y como había mujeres... también esclavas entonces en su día de descanso hacían su lelelé y ellos mismos hacían su chirrinchi pa beber, aguardiente, ron que hacían ellos mismos y se emborrachaban y sacaban sus versos y esto y lo otro...

A: ¿De qué forma te consideras afrodescendiente?

J: Es que la sangre negra viene de África, por eso me considero afrodescendiente ... soy nacida de gente afro.²³⁷

Aunque tardíos fueron los años en los que se visibilizaron los aportes afro en la cultura colombiana, ha resultado de gran valía desde la relevancia cultural que estas poblaciones sostienen y más allá de representar folklor, involucran procesos perpetuadores de amplio campo de análisis antropológico, social, cultural y étnico. Si bien, diferentes fueron los orígenes geográficos de las personas esclavizadas, en diversos momentos se agruparon mediante diversos y complejas prácticas para vivir su africanía, su conexión con el continente desde diferentes modos, manifestaciones que se quedaron en su vida social.

Hay diferentes justificaciones para la conservación de la danza del diablo o explicaciones acerca de por qué ha llegado hasta el día de hoy. Los guardianes de la danza comparten aspectos en cuanto a los motivos para bailar diablo cuando se les pregunta o refiere a sus orígenes y a aquellos aspectos que ellos reconocen del pertenecer a Uré. En la mayoría de las entrevistas coinciden con que es una reverencia, y también un honor y un deber para conservar algo de sus antepasados, ya que ellos lo consideraban valioso y es la forma de permanecer conectados a ellos

²³⁶ El barequeo es la forma artesanal de buscar oro con una batea en el río

²³⁷ Entrevista aplicada a Judith Gómez Trespalcacios en San José de Uré, Colombia, en junio de 2023.

y también de ensalzar las manifestaciones propias del pueblo, refiriendo a que su cultura alberga rasgos únicos que en ningún momento son casualidad o simple gusto.

El aspecto familiar de herencia, la consciencia como afros y el pasado de sus generaciones adquiere un sentido completo de pertenencia de grupo, de identidad étnica mediante su cultura. Esta identidad étnica se refuerza también en relación con la visibilización a nivel país por medio de los organismos como instituciones que estudian a la población, organismos gubernamentales, organismos promotores de reconocimientos de la cultura. Esto ha hecho que la cultura afro, los grandes aportes a la cultura y las manifestaciones únicas se hayan visibilizado con mayor fuerza en los últimos años, un hecho de gran valía para este tipo de poblaciones que son de bajo desarrollo, esto es con índices alarmantes de pobreza y el casi nulo garante de acceso al integral goce de sus derechos fundamentales. En Uré, las personas conciben y son conscientes de lo valioso de sus tradiciones, de lo que hace a Uré un territorio único. Y al ser conscientes de su pasado, son conscientes de que, sin comprenderlo, es difícil entender cabalmente su presente y su estar en el tiempo. Asimismo, refuerzan su sentido de identidad étnica hablando de su territorio, conociendo su historia y relacionándola directamente con la herencia africana presente en su cultura y colectividad. En este sentido Katya Villorina indica lo siguiente:

Somos descendientes de esclavos y aunque no fui yo la que fue esclava fueron mis antepasados y eso se va transbordando en cada generación, algo tenemos. Cuando nosotros permitimos que una persona venga de afuera y nos diga: “-Esto no se hace así”, “son lo esto, son lo otro” - y nos cohibimos a hacer las cosas como nosotros conocemos, es una especie de esclavitud porque el que nosotros permitiéramos que la iglesia llegara aquí y en una iglesia que aparte nosotros, nuestros antepasados construyeron con las manos, porque en un momento no fue la iglesia, fueron las personas que llegaban aquí en Uré, fueron nuestros antepasados. Tú le preguntas a cualquiera aquí y te va a decir: no, la iglesia la hicieron nuestros antepasados, aquí hicimos la iglesia podemos permitir que otras personas que vengan, en este caso que la iglesia diga “no, los diablos no pueden entrar a la iglesia porque eso es malo, porque no se debe”. Si tú vas a otra parte, tú debes de respetar la cultura de esa parte, no puedes meterte en algo que viene desde hace mucho tiempo, sin embargo, eso pasó en la comunidad. Lastimosamente así pasó.²³⁸

Cierto es que la visibilización de la cultura afro y reconocimiento de la misma fueron y ha sido recientes en Colombia. En San José de Uré, los participantes directos e indirectos de la danza asumen una categoría identitaria que tiene que ver con el sustrato étnico. Hay una conciencia y conocimiento en cuanto a la herencia histórica y la afrodescendencia. Aunque bien es sabido, la

²³⁸ Entrevista aplicada a Katya Villorina, en San José de Uré, Colombia, en junio de 2023.

negritud es una categoría poco visibilizada y sumida, en Uré es un sentido de pertenencia, un orgullo entre los que la asumen y aunque se asume de esta manera, no deja de ser una categoría correspondiente a la discriminación y segregación. En latitudes colindantes a Uré como Montelíbano, Planeta Rica e incluso para personas de Medellín, los uresanos no son vistos con buen agrado, existen juicios y estigmas comunes de aspecto social y religioso. De la misma forma, el pasado de su conformación como comunidad afro, los prejuicios hacia el ser negro continúa como una alteridad que sigue estando relacionada con la ignorancia, la pobreza, violencia y un bajo desarrollo. Muchos uresanos son conscientes que para que puedan tener un mejor nivel de vida, es necesario salir de Uré, migrar a la urbe, aprovechar las oportunidades brindadas por los programas sociales-gubernamentales sin que esta migración implique la anulación de su herencia ancestral negra que como ellos dicen, se lleva en las venas, se nace ya con eso y siempre habrá un día para regresar a Uré.

CONCLUSIONES

Las diabladas de Colombia y Venezuela tienen un motivo y tiempo de representación: la celebración de Corpus Christi. De sus orígenes poco se sabe y desarrollo en la zona del antiguo virreinato de la Nueva Granada solo quedan algunas ilustraciones y comentarios de viajeros. Es probable que la danza responda a una antigua tradición medieval de acompañar festivamente a la solemne celebración del Corpus Christi que consistía en atraer a la celebración a quienes permanecían en sus casas. Quizá en la Colonia haya tenido esta misma función catequética, como propone Friedmann. Pero no hay suficiente información para precisarlo cabalmente. También es casi un hecho que estas danzas muestra algún grado de hibridación cultural. En la investigación se resalta la percepción de la herencia africana asumida por los Uresanos, que ven a la danza como una expresión de su comunidad afrodescendiente.

El elemento más destacado de la hibridación cultural religiosa y tradicional es precisamente la figura principal de la danza, el diablo. Por un lado, para los uresanos es, a diferencia del catolicismo más tradicional, una figura festiva. Es un diablo diferente, dicen los uresanos entrevistados, que no tiene que ver con otro, el de la maldad. Así, el sentido de la danza no es mostrar tan solo la derrota del diablo, que hipotéticamente representaría el mal, sino el enaltecimiento de la divinidad cristiana a quien está ofertada la danza. La danza como ofrecimiento muestra un diablo vivaz, divertido y juguetón y en ocasiones abusivo con el público. Al no ser posible hacer una historia que dé cuenta de la evolución de La danza del diablo podemos suponer que hay una fuerte apropiación por parte de la comunidad quien le da un sentido carnavalesco acorde con el marco festivo de los orígenes de la celebración en la Europa medieval. Suponemos que hay una resignificación peculiar de la comunidad y que de alguna manera la expresa en tanto que la danza es una tradición.

En la resignificación juega un papel importante la dinámica identitaria de la comunidad. San José de Uré propone visibilizarse como afrodescendiente no sólo ante los corregimientos sino ante el Estado Colombiano a través de sus manifestaciones cultural, una de ellas es La danza del diablo.

La identidad afrocolombiana propuesta por los uresanos responde a la relación directa con la legislación colombiana que propone una revalorización de las raíces afro de muchas comunidades colombianas. A raíz de la creación del municipio Uré parece que sus habitantes han

tomado conciencia cultural y étnica y así integra mejor sus tradiciones para formar y construir un sentido de pertenencia ampliado por la identidad que los incentive a la preservación de las tradiciones que juzgan como propias.

Es así que La danza del diablo contiene un amplio espectro de ideas que proporciona una valiosa información preservada y heredada por tradición, mostrando rasgos de la cultura de la comunidad. Un momento claro es la organización de los días de danza ya que conforma diferentes estructuras comunitarias en donde éstas se refuerzan, reorganizan, reinterpretan y en donde los participantes tienen tiempo de convivencia en distintos niveles. La fiesta como momento en el que la convivencia adquiere una expresión ritual del pueblo uresano, ajena por completo al exceso por el exceso. Es más bien un momento importante en el que las barreras del yo se desvanecen a través de la enervación del cuerpo provocado por el alcohol, encaminándose así a la fraternidad festiva que repercutirá en las estructuras comunitarias. La danza como ritual valida y mantiene vivas las relaciones comunitarias.

Por otra parte, la representación de La danza del diablo tiene un sentido reestructurado por los danzantes, músicos y verseros ya que, desde sus propias versiones, es la representación de sus antepasados; es un acto que al renovarse en su ejecución pretende honrar precisamente la herencia tradicional.

La representación o reinterpretación de la danza muestra cambios ya sea en la indumentaria, los materiales de confección del vestuario y la integración de elementos nuevos y diferentes; sin embargo, la tradición o el valor tradicional se ve intacto ya que la danza se adapta a las necesidades del presente; característica propia de la tradición; mutable, cambiante y en transformación constante sin que esto represente una modificación en su carácter ritual. Esto es patrimonio, su defensa y su difusión.

Escenificación tras otra, La danza del diablo se transforma, pero también se mantiene como elemento cohesionador de la comunidad uresana en tanto que es una de las tradiciones constituyentes de la identidad comunitaria al validar y perpetuar el sentido de conexión con las generaciones anteriores.

La danza del diablo, tradición marcadamente católica, ha enfrentado diferentes retos, momentos de prohibición, segregación, minimización y prohibición desde autoridades religiosas en el pueblo, y lejos de desaparecer, se ha adaptado al cambio y a la normativa impuesta, sin desaparecer siendo así una manifestación de resistencia en diversos sentidos como el comunitario

y el religioso, pero también queda, por las mismas razones como patrimonio cultural inmaterial, según la definición de la Unesco.

Y los uresanos asumen y sienten La danza del diablo como propia, como algo vernáculo y la valoran como algo que identifica a la comunidad; una comunidad que como afro supo resistir mediante sus antecedentes conformadores como pueblo, municipio y comunidad. La danza ahora representa a esa comunidad afro, la comunidad la asume y siente así, además de una tradición propia, algo que los identifica ante otras comunidades que, aunque también conservan una diablada, La danza del diablo uresana es única para ellos.

Por otro lado, en el aspecto teatral la danza es representada con personajes dancísticos; estos personajes son aceptados e interpretados de manera no hostil ni de mal agüero tanto por los danzantes como por la comunidad. A esto hay que agregar que la danza del diablo contiene teatralidad en cada momento de su representación: cuenta, a fin de cuentas, una historia con un tiempo y lugar específicos.

BIBLIOGRAFÍA

ALCÁNTARA ROJAS Berenice, *El Diablo en el discurso de evangelización novohispana del siglo XVI en Cuernos y colas, reflexiones en torno al demonio en los Andes y en Mesoamérica*, L. Millones y A. López Austin (ed.), México, UNAM, 2015.

ALIGHIERI Dante, *La Divina Comedia*, Jacobo Peuser (ed.), Buenos Aires, MITRE, 1897.

BÁEZ, Jorge Félix, *Los disfraces del diablo*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2003.

BARTH Frederik (comp.), *Los grupos étnicos y sus fronteras*, México, FCE, 1976.

BORREGO PLÁ, María del Carmen, “Esclavos y libertos en la sociedad de Cartagena de Indias” en *Temas americanistas*, No. 12, 1995, pp. 1-9. Consultado en: https://revistascientificas.us.es/index.php/Temas_Americanistas/article/view/14788/12915

CAMARGO Alejandro, “Afrouresanos: la historia de un Palenque, el devenir de un pueblo.” En *Afroreparaciones*, pp. 345-361 disponible en <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/2862/11CAPI10.pdf?sequence=16&isAllowed=y>.

CAMARGO Alejandro, “Afrouresanos: la historia de un Palenque, el devenir de un pueblo.” En *Afroreparaciones*, pp. 345-361 disponible en <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/2862/11CAPI10.pdf?sequence=16&isAllowed=y>.

CERVANTES Fernando, *El diablo en el Nuevo Mundo, El impacto del diabolismo a través de la colonización de Hispanoamérica*, Barcelona, Herder, 1994

DALLAL, Alberto, *Cómo acercarse a la danza*, México, CNCA, 1992.

DALLAL, Alberto, *La Danza contra la muerte*, México, UNAM, 1979.

DE SANDOVAL Alonso, *De Instauranda Aethiopum Salute, El mundo de la esclavitud negra en América*, Bogotá, Empresa Nacional de publicaciones, 1956.

DÍAZ Rafael, “Entre demonios africanizados, Cabildos y estéticas corpóreas: aproximaciones a las culturas negra y mulata en el Nuevo Reino de Granada.” En *Afrodescendientes en Colombia: compilación bibliográfica*, No. 60, 2005, p. 28-37.

FLORES SOLÍS Alejandro, *Las danzas de conquista, un encuentro con la teatralidad*, México, UAEMéx, 2016,

FLORES-SOLÍS Alejandro, *Las danzas de conquista, un encuentro con la teatralidad*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2016.

FRIEDEMANN Nina, Fiestas, celebraciones y ritos de Colombia /Diablitos y Cucambas, Villegas Editores, Bogotá, 1995. Disponible en <https://www.100libroslibres.com/fiestas-celebraciones-y-ritos-de-colombia-el-copus-christi#titulo>

FRIEDEMANN Nina, Fiestas, celebraciones y ritos de Colombia /Diablitos y Cucambas, Villegas Editores, Bogotá, 1995. Disponible en <https://www.100libroslibres.com/fiestas-celebraciones-y-ritos-de-colombia-el-copus-christi#titulo>

GARCÍA ICAZBALCETA Joaquín (ed.), *Códice Franciscano del siglo XVI*, Antigua librería de Andrade y Morales sucesores, México, 1889.

GIMÉNEZ Gilberto en *La sociedad mexicana frente al tercer milenio*, Humberto Muñoz García y Roberto Rodríguez (ed.) Tomo III, México, UNAM, 2002

GIMÉNEZ Gilberto, “Materiales para una teoría de las identidades sociales” en *Frontera Norte*, Núm. 18, julio-diciembre, 1997

GIMÉNEZ Gilberto, “Materiales para una teoría de las identidades sociales” en *Frontera Norte*, Núm. 18, 1997.

GRAF Arturo, *The history of the Devil*, New York, The Macmillan Company, 1931.

GUTIÉRREZ AZOPARDO Ildelfonso, “El comercio y mercado de negros esclavos en Cartagena de Indias”, Bogotá, Universidad de los Andes, pp.187-210 disponible en <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:A54nDIKkgrUJ:https://revistas.ucm.es/index.php/QUCE/article/download/QUCE8787120187A/1778&cd=3&hl=es&ct=clnk&gl=mx>

HALL Stuart, “Introducción” a Stuart Hall y Paul du Gay, *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires-Madrid, Amorrortu, 1996

ISLAS, Hilda, *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. Serie Investigación y Documentación de las Artes, Segunda Época, México, CNI, 1995

KLEIN, Herbert y Ben Vinson III, *La esclavitud en América Latina y el Caribe*, México, El Colegio de México, 2016.

KULEMEYER, Jorge Alberto “La danza de los diablos, creencias, fiestas, devoción, historia, política, controversias y trasfondos. Usos del patrimonio cultural en el área andina.” En Cuadernos C.I.C.N.A., No. 6, Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo y Luis MILLONES, *Cuernos y colas, reflexiones en torno al Demonio en los Andes y Mesoamérica*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2015.

MAYA RESTREPO Luz Adriana, *África: legados espirituales en la Nueva Granada, siglo XVII*, p.30, disponible en: <file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/Dialnet-Africa-2180533.pdf>.

MCFARLANE Anthony “Cimarrones y Palenques en Colombia, Siglo XVIII”, A journal of comparative Studies, Londres, Vol. 6, Núm. 3, 1985, disponible en https://www.researchgate.net/publication/335447295_Cimarrones_y_Palenques_en_Colombia_si_glo_XVIII.

MEDRANO DE LUNA Gabriel, *Danza de Indios de Mesillas*, México, El Colegio de Michoacán, 2001

MELUCCI Alberto, The process of Collective identity en *Social Movements and Culture*, Hank Johnston y Klandermans (ed), Minessota, University of Minessota Press, 1995.

MERINO Ángela, Corpus Christi Devils and the Performance of Populism en *Populism and performance in the Bolivarian Revolution of Venezuela*, Illinois, Northwestern University Press, 2018.

MORALES Thomas Patrick “El Corpus Christi en Atanquéz” en Revista Colombiana de Antropología, Vol. 36, enero-diciembre, 2000, p. 35-36, disponible en: file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/gmartinez,+v36a02.pdf.

OLIVA María Elena, “Más acá de la negritud: negrismo y negredumbre como categorías de reconocimiento en la primera mitad del siglo XX latinoamericano”, Revista CS, Núm. 30.

RESTREPO Eduardo, “¿Negro o afrodescendiente? Debates en torno a las políticas del nombrar en Colombia”, Revista PerspectivasAfro, No. 1.

RODRÍGUEZ Peña Hilda, “La significación de la danza mexicana”, en Ruta, México, 1975

SOTO Hernández Jairo Enrique, *El Diablo en la Cultura Popular del Caribe Colombiano, del Corpus Christi al Carnaval de Barranquilla*, Barranquilla, La Iguana Ciega, 2012.

STRAUSS Kazen, Rafael Antonio, *Diccionario de Cultura Popular*, Caracas, Fundación Bigott, 1999.

VALENZUELA MEDINA Jesús Ernesto y VERA NORIEGA José Ángel, “El concepto de identidad como recurso para el estudio de transiciones” en Psicología y Sociedades, No. 24, 2012.

VILA VILAR Enriqueta, “La evangelización del esclavo negro y su integración en el mundo americano”, p. 189. Disponible en: <https://digital.csic.es/bitstream/10261/28969/1/Negros%2C%20mulatos-Vila.pdf>

VILA VILAR Enriqueta, *Un tratado sobre la esclavitud*, Madrid, Alianza Universidad, 1987.

WULFF H. “Anthropology of dance” p. 666, Stockholm University, Estocolmo, Suecia, artículo disponible en: https://www.academia.edu/25502397/Dance_Anthropology_of

Anexos

Entrevistas 2022

San José de Uré, Córdoba, Colombia

Folio: 01

Miércoles 8 de junio de 2022

Entrevista al sacerdote de San José de Uré, Eder Roqueme

Al llegar a San José, el señor que amablemente me llevó de Montelíbano a Uré me guió a la casa donde vive el sacerdote del pueblo. El sacerdote Eder, quien en su fisionomía tiene rasgos de africanía, no manifiesta tener una mayor conexión con África.

Después de una plática introductoria y de presentarme como estudiante de una universidad mexicana, el sacerdote fue muy accesible en todas las preguntas que le hice. Tanto él como el diablo Rey interpretaron que cuando yo me refería al sentido sagrado de la danza, era una relación con lo satánico pero profundizando en la entrevista fue posible dejar esta idea atrás.

A: ¿Cómo se relaciona la danza del diablo con el día de Corpus Christi?

Sacerdote: Pues no sé, depende de lo que te digan ellos. ¿Por qué? Porque sabes que nosotros somos influencia española y estaba entre los españoles las tradiciones de los esclavos y esto es un Palenque, declarado ahorita, apenas en julio, declarado Palenque de Córdoba. ¿Vos sabes lo que es un palenque?

A: Sí, donde se vinieron a esconder los esclavos.

S: Exacto. Un refugio de esclavos, donde huyeron de la esclavitud de los españoles, se refugiaron aquí en esta zona. Entonces aquí está en una zona de palenque. Ya se han mezclado mucho aquí ya que hay gente aquí de indios, por ejemplo y baracatíos y hay libres en Antioquia, la población de aquí, Caucasia, esta zona (ilegible) pero no, la población originaria es esclavos y aquí esta tradición es una tradición africana. No solamente la danza de los diablos, hay otras tradiciones muy ricas que tienen ellos y que no las conocen.

A: ¿La Tuna por ejemplo?

S: Exacto, La Tuna, la devoción a San José que si tú ves la imagen de San José ¿Ya entraste al templo? Es un San José único es un San José que tiene su tradición, la imagen como tal no se

sabe cómo llegó acá, quien la trajo y hay una romería de personas todos los 19 de marzo cuando es la fiesta porque viene a hacer sus mandas, tanto los indígenas, tienen todo, se movilizan lejos de la zona, por aquí, vienen a ofrecer sus mandas. Mucha gente se reúne, mucha gente y se llena, no hay por donde pasar, entonces es una cosa impresionante, un pueblo chiquitito. Esa misma tradición de San José, ellos tienen unas costumbres muy especiales, unos cantos muy especiales a San José. Hoy es miércoles, si puedes venir en la noche, hay unos cantos que ellos le hacen a San José todos los miércoles, se llama el 19 o adorados. Son unos himnos que solo los saben ellos bueno, usted también los puede aprender, pero es una cuestión propia. Tienen una costumbre de rezar los primeros (1ros), la segunda semana de enero. También tienen la costumbre de hacer en la iglesia todas las tradiciones que hace parte de su cultura, entonces con Yovadis y con Arturo te pueden dar la información precisa.

A: En el año que usted lleva aquí, ¿Ya vivió un día de Corpus con la diablada?

S: Sí y no, ¿Por qué? Porque el año pasado todavía estábamos... fue bajo las restricciones de la pandemia entonces no se hizo la fiesta en el día que debía ser, además lo extendieron un día más sin sentido porque de todos modos las restricciones de ley han obligado de pronto a que las tradiciones vayan tomando un perfil distinto. Entonces no se desarrolló porque hace dos años no se hizo, estaba todo cerrado, pero el año pasado reabrieron otra vez y no la hicieron. No se sabe cómo va a ser este año, todavía no hay organización porque uno de los pilares fundamentales para la danza, falleció la semana pasada.

A: ¿Por covid?

S: No, ya estaba enfermo el señor Heriberto hermano de este señor que le estoy diciendo, Arturo, él era uno de los que se disfrazaba y hacía la danza y todo pero no sé, Arturo ha estado así un poco... mhhh... pero sí, es con ellos, con Yovadis, con ...

A: ¿Usted me podría orientar un poco acerca del Corpus Christi? ¿Si tiene alguna relación para los uresanos el día de Corpus? ¿O viene desde esta cosmovisión desde cómo ellos entienden al diablo y sus tradiciones negras? ¿Por qué el día de Corpus?

S: Lo que yo te puedo decir, el Corpus Christi es una tradición de la iglesia católica Universal, ¿Quiénes fueron los que llegaron acá? Los españoles con sus tradiciones, entonces mientras los españoles estaban en la fiesta del Corpus los negros eran libres, los esclavos eran libres para hacer lo que quisieran.

A: ¿Entonces los católicos estaban ocupados en ese día, que es muy importante?

S: Claro

A: ¿Hay presencia de algunos diablos danzantes dentro del templo?

S: No. La tradición, lo que me cuentan ellos, es que la fiesta del diablo inicia tres días antes que la fiesta del Corpus y se acaba el día de la fiesta del Corpus, o sea el diablo enfrente del templo, delante de la custodia ya deja de bailar.

A: Delante de la custodia, que contiene dentro el cuerpo de cristo.

S: Sí

A: ¿Entonces los diablos sí se acercan al templo?

S: O sea, ¿Cómo así?

A: ¿Cuándo terminan de bailar, se acercan a la iglesia? ¿Entran?

S: No

A: ¿Sólo se acercan?

S: Pasan afuera todo ¿Por qué? porque dentro se hacían los ritos españoles, los ritos de la iglesia católica. Pero fijate que hay otra cosa que está unido con él, no sé, lo experimenté este año porque el año pasado no se hizo, la Procesión del Santo Sepulcro que es la muerte de Jesucristo. El Viernes Santo hacen también las representaciones y está “El baile del bufón” que se parece al baile del diablo. Él sí entra a la iglesia, es como... es una cosa toda jocosa pero que tiene una simbología que ellos te la explican muy bien, cual es la simbología porque esta procesión para ellos es muy importante, la procesión del santo sepulcro en viernes santo. Entonces mientras los... se hacían los ritos y las tradiciones de los blancos, los esclavos eran libres para hacer sus fiestas ¿Ya? Entonces por eso nace la fiesta de la Daza del Diablo que no solamente aquí, hay muchos pueblos de Colombia que también la tienen ¿Verdad? No sé si sea la misma fecha, pero aquí se tiene como los carnavales tú sabes que los carnavales que se hacen se hacen y terminan el miércoles de ceniza.

A: Es el momento de fiesta

S: De: ¡Vamos a pecar! Porque después de miércoles hay penitencia, no se puede pecar más, entonces, está relacionado también todo eso. Es como una cierta composición o a la realidad espiritual sagrada, católica. Más que todo católica.

A: Entonces ¿Usted considera que estas personas viven la negritud o su negritud desde la danza o a partir de este sentido identitario, que digan “Yo pertenezco a Uré” y esta danza a mí me brinda una situación de identidad?

S: Mira, ellos son orgullosos. Estas personas que te estoy diciendo son orgullosos de esta historia ¿Qué ha pasado? Hay una dificultad muy grande en nuestros gobiernos sobre todo por aquí donde no se ha creado una verdadera identidad donde la identidad se ha tratado de rechazar, es una corronchada, no sé si me explico con la expresión, es decir es algo cursi, por decirlo de alguna manera. Es algo que es para como los campesinos, como para los ignorantes, entonces no se ha sabido... no se le ha sabido dar el valor. Por ejemplo todas estas expresiones en la parte cultural de la alcaldía deben tener un espacio pues propio y debe haber una documentación muy importante para que todo el que llegue conozca y sepa qué es lo que se está viviendo. No lo hay ¿Por qué? porque por la parte de las administraciones municipales no se ha sabido valorar lo que es propio, lo autóctono, se ha descuidado. Entonces de pronto los más ancianos sí lo aprecian, pero las nuevas generaciones lo ven como algo extraño. Las tunas²³⁹ están creando encuentros y ese es el ejercicio de las instituciones organizativas que hay acá de las negritudes, creo que hay dos o tres. Está Cimarrón que creo que tiene la oficina de aquí de este lado y está otra que tiene su oficina por allá que de pronto ellos te podrían hablar mucho acerca de eso. Cerromatoso que es una empresa de níquel que queda aquí cerca, que tiene influencia en la zona les ayudó mucho a formarse en esa parte pero es complicado. Cuando se pierde la identidad es complicado.

Pausa...

A: ¿De dónde es usted?

S: De Puerto Libertador.

A: ¿A cuánto tiempo está de aquí?

S: A 40 minutos

A: ¿Cuál es su edad?

S: 40 años

A: ¿Hace cuánto que vive aquí en San José?

S: Un año y dos meses

A: ¿Cómo llegó aquí?

S: Nombrado por el Obispo porque San José de Uré pertenece a la diócesis de Montelíbano y yo soy sacerdote diocesano adscrito a la diócesis entonces nos corresponde administrar todas las parroquias de estas diócesis.

²³⁹ Las tunas son mujeres que bailan o cantan este baile tradicional africano que también es propio de los negros y negras de San José de Uré.

A: ¿Hace cuánto que conoce la danza del diablo?

S: Hace un año

A: ¿Qué opina usted de la danza del diablo?

S: Opino que las tradiciones independientemente de si tienen una profesión o van en contra de una profesión, las tradiciones deben ser conservadas porque hacen parte de la identidad propia de los pueblos. Deben ser conservadas y deben ser valoradas como una riqueza, deben ser protegidas también por los gobiernos, por la alcaldía municipal, por el parlamento porque hace parte de la identidad de cada comunidad y que define cada comunidad. Lamentablemente hay nuevas expresiones que se adquieren a través de los medios de comunicación y las redes sociales que bombardean inmensamente con culturas nuevas y que poco a poco está alejando a los jóvenes de sentir como ese aprecio por la riqueza cultural que tienen.

A: ¿Por qué cree usted que la figura del diablo sea tan importante en la danza?

S: Bueno, porque la figura del diablo es... representa el mal, representa el mal que tiene cada persona, que está en cada ser humano, eso es lo que representa el diablo ¿No? y entonces cómo cada persona es perturbada por el diablo porque si te das cuenta, la danza es el diablo que con un látigo va azotando a los que encuentra por la calle y entonces representa eso, la dimensión del mal que hay en cada ser humano, que se opone al bien.

A: ¿Cómo se relaciona la fiesta del Corpus Christi con la danza del diablo?

S: No tengo una convicción o una idea precisa de cómo se relaciona pero todas estas fiestas y tradiciones que nacen de los pueblos esclavos es en oposición a esa fiesta católica que realizaban o que era la religión de los blancos, de los españoles como los carnavales que se realizan antes de la cuaresma y que mueren con el miércoles de ceniza entonces la fiesta del corpus es muy importante porque es una fiesta central de la fiesta católica y mientras los blancos, los españoles se dedicaban a la fiesta pues los esclavos quedaban libres para expresar su cultura además de eso, son culturas africanas entonces se podría mirar también el origen de los pueblos de donde ellos vienen.

A: ¿Por qué se celebra una diablada en un día sagrado para la religión católica?

S: La fiesta del diablo no es fundamental ni existe como fiesta católica, lo que existe es el día del Corpus entonces la fiesta del diablo fue una invención de una cultura en contra de la fiesta del corpus pero la fiesta de los diablos no es una invención ni católica es una invención cultural propiamente del pueblo africano, lo que es fundamental en la iglesia es la fiesta del corpus porque

es el recuerdo de la institución de la eucaristía, lo más importante para nosotros como católicos es adorar la eucaristía, Jesucristo que se quiere quedar bajo la impresión del pan y el vino, cuerpo y sangre, para estar con nosotros es lo más importante, no existe la iglesia sin la eucaristía, la iglesia nace y se alimenta y tiene como fin la eucaristía entonces la fiesta del corpus es eso, esta fiesta es contraria, la fiesta del diablo es contraria a la fiesta del corpus, entonces la hacen coincidir en la fecha pero son dos cosas totalmente distintas.

A: ¿Cómo relaciona usted la figura del diablo con los danzantes, con las personas que bailan el diablo?

S: Pues es tratar de hacer viva la tradición, es sólo eso porque no es que estén vinculados, que estén consagrados ellos al diablo, no, no, para nada. De hecho, las personas que han participado de esta danza son personas con una tradición muy grande y con una fe a San José, que es el patrono de la comunidad. Entonces no es que ellos están consagrados al diablo, no, no, no. Como ya lo dije anteriormente se puede expresar la dimensión del pecado, del mal del ser humano a través del diablo y su danza pero no hay una vinculación por decir que es un rito satánico, que es un culto a satanás. No lo veo así, la gente no lo vive de ese modo.

A: ¿Cree que esta danza representa totalmente a San José de Uré ante otras comunidades?

S: No, San José de Uré tiene una riqueza muy grande como pueblo palenque de Córdoba y que debería ser conocida además de eso su tradición y su aprecio por la devoción a San José es muy fundamental. De hecho son las expresiones religiosas que resalta propiamente la riqueza que tiene san José de Uré, las tradiciones religiosas en la devoción a San José más que la fiesta del diablo. La fiesta del diablo acontece una vez en el año, pero las otras expresiones religiosas que ellos tienen se hacen en distintos momentos. En enero, el 19 de marzo y todos los miércoles con los cánticos de los alabados a San José. Entonces hay una riqueza muy inmensa: la tuna, hay otras actividades que ellos tienen que son fundamentales y que son parte de la riqueza del pueblo afro.

A: ¿Y usted considera que esta danza es un ritual que pudiera ser sagrado para las personas que la ejecutan?

S: Pueda que sí, de pronto ellos en su cosmovisión digan que es algo sagrado, pero no creo que llegue a ese nivel ya sería sentir, escuchar a las personas que conocen más la danza

A: Muchísimas gracias, sacerdote ¿Hay algo que quisiera agregar?

S: Ojalá que esta entrevista, este conocimiento de a conocer un aspecto muy positivo a nivel cultural de San José de Uré e invitarlos a todos para que vengan por acá porque muchas

veces se estigmatiza a una comunidad sin conocerla entonces, es muy importante dar a conocer la verdad acerca de lo que vivimos acá y como dicen los uresanos: bienvenidos al paraíso terrenal porque eso es lo que es San José, un paraíso.

Entrevista

Jamer Romero Cruz, 14 años de edad

Fecha: 12 de junio de 2022

Personaje en La danza del diablo: diablito danzante

Esta entrevista, un poco apresurada, la realicé en el Colegio de San José de Uré que se llama José María Córdoba. En un colegio pequeño, el patio no tiene pavimento y el agua de la lluvia se encharca. Los salones tienen ventilador que es una gran ayuda ya que la temperatura llega a los 40 grados. Jamer está en el último año de educación secundaria. Es común que después de la educación preparatoria, que consta de dos años, los jóvenes ingresen a una educación técnica. En Uré no hay universidades y pocos estudiantes pueden acceder a una educación superior.

Lo que más llamó mi atención fue que la educación recibe el nombre de etnoeducación ya que entre los estudiantes, a cargo de los profesores afrodescendientes, se busca la conservación, promoción y dignificación de la africanía y la identidad afrocolombiana.

Jamer tenía que estar en su casa a cierta hora y por eso me dijo que me daría la entrevista *de a rápido*.

Azucena: ¿Puedes darme tu nombre completo?

Jamer: Jamer Romero Cruz

A: ¿Dónde vives?

J: Aquí abajito, en Pueblo Nuevo.

A: ¿Tú estudias aquí? ¿Qué estudias?

J: Sí, señora. Hago décimo grado

A: ¿Ya sabes qué quieres estudiar?

J: Sí. Cuando termine, si Dios quiere, quiero hacer la práctica de maquinaria pesada.

A: Cuéntame un poquito de ti. ¿Cómo es Jamer? ¿Cómo eres tú?

J: alegre, sí..., amable, cariñoso, estee, me gusta mucho la danza del diablo, ‘tamos practicando por ahí pa bailar, pa no dejar morir tanto la ...

A: ¿Cuánto tiempo llevas danzando?

J: Desde pequeñito, desde pequeñito empecé a...

A: ¿Tu veías la danza y tú querías bailar?

j: Cuando tocaba, era que nosotros salíamos atrás a ver, a bailar.

A: ¿Qué se necesita para ser un diablo danzante?

J: Ver, practicar y aprender y ya

A: ¿Tú piensas que tus raíces, tu identidad está en la africanía?

J: Sí.

A: ¿Tú ves esta identidad, tú te identificas con la danza del diablo?

J: Sí

A: ¿De qué forma?

J: bailando

A: ¿Para ti esto podría ser... ¿ Lo haces con un profundo respeto, con un profundo amor o qué es lo que te causa a ti la danza?

J: Que lo hago con un profundo respeto, que es como que viene de nuestros ancestros, desde nuestros abuelos viene la danza y por eso la hago con amor y con respeto.

A: ¿Para ti llega a ser sagrado, Jamer?

J: Sí, señora porque es una danza desde hace muchos años, mucho y todavía venimos practicando pa que se vaya ...

A: ¿Tú crees que la presencia de algunos abuelos, bisabuelos, está todavía en esa danza?

J: No

A: Tú no crees eso, bueno. (Pausa)

J: De mi abuelo sí

A: ¿Quién te enseñó a bailar? Dijiste que desde chiquito, ¿no?

J: Sí, porque venía, la gente cuando salían, nosotros veíamos bailar la gente, lo que sabían, habían unos que nos enseñaban a bailar también porque había unos que cuando te miraban ahí, nos decían: -mira: así, así- O también las escuelas que hay aquí también.

A: ¿En tu familia hay más personas que sean danzantes de diablo?

J: Mi abuela.

A: ¿Ella bailaba o cantaba?

J: Cantaba

A: ¿Para ti, ¿Qué es el día del corpus Christi? ¿Para ti qué representa, qué es el día de Corpus cuando se baila diablo?

J: Es un día muy.. ósea un día emocional porque todos estamos esperando el día pa' poder cantar y celebrar.

A: ¿Qué sientes cuando bailas?

J: Siento alegría, me pongo contento porque sé que estoy representando mucho a nuestro pueblo.

A: Estás representando no sólo a Uré sino a todo lo que está detrás, el cómo se formó el pueblo, a todas las personas.

J: Sí

A: ¿Para tí cómo es el diablo, Jamer?

J: ...Es una, ¿Cómo decirlo? Es como un ser humano bailando, representando...

A: ¿Para ti, es malo?

J: No

A: ¿Por qué?

J: Porque estamos representando a nuestros ancestros y nuestros ancestros no fueron malos.

A: ¿Cómo lo describirías físicamente?

J: Que es muy alegre, muy contento, feliz cuando lo hacen y que lo hace bien cuando ...

A: Cuando yo era una niña siempre me dijeron que el diablo daba miedo, que tenía cuernos y que es malo. ¿Para ti no es eso? Para tí, el diablo... ¿Tú lo asocias con fiesta, con estar contento y unidos?

J: Sí

A: ¿Qué recuerdas de tus antepasados? ¿Qué recuerdas de tus abuelos o de tus bisabuelos?

J: Eran amantes a la danza del diablo y de La Tuna también nada más que ...

A: ¿Eran negros, también?

J: Sí

A: ¿Algún abuelo o bisabuelo tuyo fue danzante también?

J: Sí

A: ¿Quién?

J: Fueron 2

A: ¿De lado materno o paterno?

J: De los dos, del lado papá y mamá.

A: Tú ¿De qué manera relacionas la danza y al diablo con África? ¿Cómo lo piensas?
¿Cómo lo podrías relacionar con la africanía?

J: Somos negros, somos afrodescendientes y representando también tanto a los negros de acá y a los africanos.

A: ¿Tú crees que tienes una relación directa con África?

J: Sí

A: ¿De qué forma?

J: De que somos negros y somos representantes, cuando nosotros bailamos acá, estamos representando a los africanos también

A: ¿Cómo te imaginas que estarás en cinco años?

J: Grande, en mi técnica, estudiando y representando siempre a mi pueblo

A: ¿Y vas a seguir bailando diablo?

J: Sí

A: ¿Sí? ¿Te gusta mucho?

J: Sí

¿Hay algo que quieras agregar? Eres muy joven, Jamer

¿Te gustaría que tus hijos alguna vez, si tú decides tener descendencia, siguieran en relación con la danza del diablo?

J: Sí, quisiera que siguieran los mismos pasos de la danza de Uré, los diablos y la Tuna

A: Muchas gracias Jamer.

Lunes 13 de junio de 2022

Entrevista a profundidad

Julio Santos, 60 años de edad

Julio Santos es el diablo Rey. El diablo Rey se elige por ser el ejecutante de mayor edad en la compañía de los diablos danzantes.

Personaje en La Danza del Diablo: Diablo Rey

Azucena: ¿Cuántos años tiene usted?

Julio: 60

A: ¿Usted tiene hijos?

J: Sí

A: ¿Cuántos?

J: Dos

A: ¿Son hombres o son mujeres?

J: Hombres

A: Señor Julio ¿Me puede contar un poco de usted? ¿Quién es usted?

J: ¿Quién soy yo? Yo soy Julio Eberto Santos Sánchez

A: ¿Dónde vive?

J: Vivo por la calle de... (ilegible)

A: ¿Toda su vida ha vivido aquí en San José de Uré?

J: Eh, toda mi vida.

A: ¿Me puede contar un poco de la danza del diablo?

J: Como dice, desde ese tiempo, empezamos a bailar, yo no sabía mucho. Tú sabes que entre los bailarines siempre hay un maestro. Ese maestro se llamaba Nicolás Delgado. Yo empecé a bailar, pero siempre yo buscaba más el maestro, era el que sabía más. Yo me pegué, al maestro yo me le pegaba aquí porque esque la danza del diablo el maestro, uno está bailando, uno está bailando un poquito raro, lo dejaba botao'. Entonces era lo que yo no quería, que me dejara botado. Y él era así, él era muy jaracanoso y entonces yo me le pegaba aquí. Él me decía: Mira, vea Julio, no se vaya a despegar porque pierde ritmo, y yo me le pegaba ahí, con él, trá, trá, trá... Ya hasta el tiempo llegó y ya yo estoy loco, ya me voy a despegar yo de aquí, ya yo ya me defiando. Y ya de ahí, de ahí en adelante ya yo solo, con los demás y uno lo buscan así, por ejemplo, cuando está bailando, cuando el tiempo del diablo, lo buscan para hacer brindis, imagínese, somos siete, van tres, los otros quedan acá descansando. Ya después aquellos ya salen, entran otros tres y así y así nos vamos rotando. Pero cuando ya terminamos eso entonces ya nos vamos pa' la calle a bailar.

A: ¿Cuánto tiempo dura la danza?

Julio: Seis... no, cuatro... (ilegible)

A: ¿Por qué usted empezó a danzar?

J: Ah porque me... Porque a mí me gustaba esa danza ¿Entiende? Y al ver a los otros bailar ¿Será que no aprenderé yo también a bailar? Entonces uno que se compone y ¡fuazz!

A: ¿Entonces usted desde muy chiquito empezó a bailar?

J: No, ya estaba grande, ya estaba grande.

A: ¿Qué se necesita para ser un diablo danzante?

J: Se necesita la voluntad y ser... y que le guste y .. hacer buen mandado. Porque es que uno, ve que uno se tiene un maestro.

A: ¿Quién enseña a bailar a los nuevos diablos?

J: Ah, nosotros. Yo, ay, la palabra yo egoísta, yo y otros compañeros en el semillero.

A: ¿Lo que me contaban del semillero?

J: Sí, es ahí.

J: Le iba a decir una cosa, desde ayer estaba un muchacho por allá y me decía: Don Julio es que ¿Por qué no me enseña a bailar diablo? Me decía: Yo le pago, yo no sé cómo le vaya a hacer pero enséñeme. Pero le digo yo: -Vamos a hacer una cosa, gayo: El que tiene ganas eres tú. Tú sabes aonde vivo, y ahí, ahí yo te enseño sin ningún problema, vaya, vaya... Será, lo he esperado como una semana.

A: ¿La danza ha cambiado o se conserva tal y cual empezó?

J: No, yo creo que sí. Se conserva igual. Lo que pasa es como han salido muchos diablos nuevos, ¿Me entiende? Pero la danza es la misma. La de nosotros sí es la misma.

A: ¿Qué coloca en amenaza la danza?

Manuel: Ese cura que había aquí. Regañó al centurión y se metió a los diabolos. Yo me lo cogí y le dije- Venga, Usted si no trajo, no quite lo que encontró aquí.

A: ¿Entonces ese sacerdote dijo, ya no más diablos?

Don Manuel: Se puso bravo, pues. Que era malo, que al diablo con esa fiesta aquí, que esa fiesta se tenía que acabar ahora y La Tuna también.

J: Es que uno no baila por darle gusto al diablo, uno baila porque le gusta.

A: ¿Para usted la danza es una situación sagrada?

J: No, sí es sagrado pues como yo no invoco al diablo ni nada, yo simplemente estoy yo bailando, como le digo, porque me gusta. Que estén diciendo estoy yo alabando al diablo, ¡No! Eso es mentira.

Judith: hay gente que dice que aquí en Uré no progresa por eso, por el diablo. Pero no es por eso. Esto no es danza mala, sino que porque es nuestra cultura de aquí de Uré y además eso no es danza a los diablos, lo que pasa es que el título, la fiesta se llama Corpus Christi.

¿Y por qué sale ese día, me preguntó usted?

A: Sí

Señor Manuel: La majestad está abierta y él tiene libertad ese día, el diablo tiene ese día libertad para salir, de ahí sale la danza del diablo. Eso viene desde el África.

A: Entonces usted, ¿A quién le baila? Ya me dijo que porque le gusta ...

Julio: Esto es la tradición y si usted me dice, écheme un brindis, nosotros se lo brindamos, le bailamos. Si nos dan una botella, bailamos.

A: ¿Usted considera que en algún momento de la danza usted está tan contento, tan feliz y bebiendo ron que usted entra en un trance?

J: no

A: ¿Quiero decir, que usted está tan enfiestado, contento que no llega a sentir el cansancio?

J: No, sí se siente. Lo que más mata es esto (refiriéndose a su caperuza) Esto es cansón, lo que pasa es que uno lo aguanta, es el ron

A: ¿Lo que lo hace aguantar es el ron?

J: Sí

A: Entonces, ¿Por qué la danza llevará el nombre del diablo?

J: Ahí sí no sé.

Don Manuel: Porque son diablos los que sale ...

A: ¿Entonces?

Don Manuel: siempre se figura como rojo, siempre así como pintaracho, en todo caso es una tradición como la fiesta del 19 de marzo, como la fiesta de Semana Santa, como la fiesta del Yeyo, otro que se perdió de aquí también, el Yeyo (a Don Julio) ¿Usted bala Yeyo?

J: No, pero yo sí vi bailar Yeyo, al señor este ...

A: ¿Por qué la fiesta de diablos en el día de Corpus?

J: Esa es una tradición que ya tiene el pueblo.

A: ¿Para usted esta es una fiesta?

J: ¡Claro!, para mi es una fiesta

A: ¿Por qué? ¿Regocijo? ¿Felicidad?

J: Uno bailando, le da como una alegría y eso...

A: ¿Esta danza para usted resulta sagrada?

J: Para mi sí resulta sagrada, pero como yo no le hago honor al diablo, sino es que (A: no, claro, no, del otro lado, no hacia el diablo pero sí sagrado para usted, es un día que usted reserva especial y que usted espera con mucho amor

J: Ah, no sí, con mucho entusiasmo y con mucha alegría.

A: ¿Y cómo se prepara para ese día? ¿Cómo se levanta? ¿En qué piensa?

J: Pensamos en eso, en la fiesta. Es una cosa, vea, es que esta cosa es tan fregada que apenas oye uno el tambor cuando lo van a sacar, como que le palpita el corazón. Le da a uno una cosa así, le da miedo...

A: ¿Cuando usted danza, esa emoción que siente desde el principio, le dura toda la danza?

J: Toda, toda. Desde que uno comienza hasta que la remata.

A: ¿Qué siente usted?

J: Un entusiasmo, una alegría, una armonía...

A: ¿Entonces cree que esta danza lo conecte con sus raíces en África? (Don Julio se quedó pensando, Judith respondió)

A: ¿Usted cree que tiene sangre africana para bailar?

J: Yo no se si seré de sangre africana pero de que bailo, bailo. (risas) Dicen que nosotros pertenecemos a África, de más que sí..

A: Me podría decir ¿Para usted quién es el diablo? ¿El diablo es malo?

J: El diablo que yo bailo no es malo

A: ¿Pero el diablo que nos pintan así?

J: El diablo es una fiesta, malo es el otro diablo, el que dicen que es diablo ese sí es malo, pero nosotros no somos malos

A: ¿Cómo describiría usted al diablo físicamente? ¿Cómo sería ese ser?

J: Yo diría que igualitamente como nos vestimos nosotros, debe ser así, pues. Claro que yo nunca lo he visto, yo que me imagino.

Judith: Es que aquel diablo tiene los ojos rojos, tiene cola y tiene uñas largas y ellos no tienen los ojos rojos, ni tienen cola ni tienen la uña larga...

A: ¿Algún abuelo suyo fue danzante? ¿Alguna familia de usted fue danzante?

J: No. Mi hermana cantaba.

A: ¿Entonces podría decirse que es algo familiar?

J: Sí

A: A usted cuando era chiquito, cuando era un niño, cuando era un pelado ¿Alguna vez le contaron cómo es que llegaron a este continente? ¿Cómo es que llegaron de muy lejos?

J: A nosotros nos decían, que nosotros pertenecíamos a África pero más de ahí, no.

A: ¿Cómo relaciona los elementos de la danza con África?

J: Será por la sangre porque yo a África no he ido

A: ¿Cómo se imagina que usted va a estar dentro de cinco años? ¿Va a seguir bailando?

J: Imagínese que yo tengo 60, dentro de 5 años voy a tener 65, sí claro, porque había un hombre que lo llamaban Nicolás Venado y ese hombre tenía 75 años y ese hombre llevaba la misma yuca, bailaba el señor.

A: ¿Entonces usted va a seguir bailando?

J: Si Dios me tiene con vida, sí, hasta que me muera.

A: ¿Cuál es su identidad? ¿Con qué se identifica usted? ¿Con la danza? ¿Con Uré?

J: Nosotros nos identificamos con la danza.

A: ¿Por qué?

J: Porque eso es lo que nos gusta.

A: ¿Usted cree que esta danza representa a San José de Uré ante el mundo y ante Colombia?

J: Esta danza representa a muchos pueblos...

Judith: Lo que es esta danza, La Tuna y La Tortuga, que son de aquí.

A: ¿Entonces, en este sentido de la identidad, Usted cree que sí, que auténticamente esta danza a usted le da un sentido de identidad, de decir: ¿Yo, soy Uresano y yo me identifico con esa danza porque a mí me representa, porque son mis raíces porque es lo que me enseñaron, lo que aprendí?

J: Y uno no puede negar lo que es, uno no puede negar lo que es y yo soy así y yo digo: soy así ¿Pero cómo así? Yo pertenezco a África, no, nada se le quita a uno.

A: ¿Usted se siente orgulloso de ser uresano?

J: ¡Ah! toda una vida. Yo me siento orgulloso de ser uresano, soy de aquí y muero aquí.

A: ¿Cómo usted cree que el mundo podría conocer un poco más de Uré a partir de verlos bailar? ¿Cómo cree que el mundo los ve a ustedes?

J: ¿El mundo o la gente?

A: La gente del mundo

Judith: El mundo nos ve a nosotros como lo que somos, somos actuales tradiciones, somos actuales, no la dejamos terminar y lo que nosotros queremos es que el mundo nos vea como danzamos como danzamos, como cantamos...

A: ¿Y a usted cómo quisiera que la gente lo viera?

Julio: Igualito, la misma cosa, así como lo está diciendo ella.

A: ¿Usted cree que el danzar involucra un ritual? ¿En ese día, si tuviera que hacer otra cosa, la dejaría de hacer con tal de bailar? ¿Es más importante salir a bailar?

Julio: Le voy a decir algo, yo me vine de estar trabajando por cumplirle a usted, yo trabajo de allá y me voy

A: ¿En qué trabaja usted?

Julio: En una papayera

A: ¿Qué hace?

Julio: Estamos haciendo unas zanjas, en una papayera grande de allá por la quebrada.

Gabriel: ¿Qué horario?

J: No tenemos horario

A: ¿Qué le diría usted a la nueva generación de diablos?

J: Yo les diría a ellos que se porten bien igual como hicimos nosotros, por el camino recto que ellos cogiendo el camino recto tienen mucha posibilidad de bailar. Ya uno está viejo, ya por más que sea, ya uno viejo ya como dice el dicho, que el oro viejo no da la pata.

A: ¿Qué le gustaría agregar?

Julio: ¿Qué sería?

Que siga la pachanga, de todas maneras muchas gracias a ustedes, se agradece la amabilidad y la voluntad que tuvieron de invitarnos a nosotros aquí. Dios los vea y los acompañe.

A: Gracias

Gabriel, maestrante de la ciudad de Bogotá, y yo organizamos con la maestra ancestral María Yovadis esta entrevista. Un día antes la maestra, que es profesora en el colegio de Uré, investigadora y promotora de la dignificación de la negritud, los desplazados y los negros, nos ayudó a concretar la cita con don Julio Santos. El 13 de junio fui a casa de la maestra Yovadis. El diablo Rey llegaría a las 3:00 pm.

Cuando llegamos al colegio los niños estaban ensayando algún baile para un evento. La entrevista se realizaría en el salón que funge como Museo del Alto San Jorge, Palenque de Uré.

Al ver a don Julio sentí tanta emoción pues no lo había imaginado. Un hombre alto de aproximadamente 1.80mts. delgado y muy fuerte, un cuerpo de trabajo físico extenuante. Se había puesto una ropa elegante y tenis, se había perfumado y preparado desde el mediodía. Cabe puntualizar que normalmente la mayoría de los hombres de Uré visten camiseta de tirantes, un short muy ligero y caminan descalzos o con unas sandalias. Don Julio se había preparado como se viste para un día de fiesta. Llevó su vestuario de diablo y con mucho cariño nos lo mostró. A la reunión acudieron conocidos de la maestra Yovadis, tres sobrinos de don Julio y tres sobrinas también, entre ellas la vecina de Judith, sobrina de don Julio, quien compartió acerca de la tradición de parteras en Uré.

En ese mismo encuentro acudieron personas que conocieron a quien desempeñaba el personaje de la Tapagüeva María Yovadis recordó la trayectoria de la Tapagüeva como danzante y todas las aportaciones que hizo al pueblo. Hubo llanto, cánticos y un rosario con todo y misterios. Yo pensaba que no podría realizar la entrevista ese día e imaginé que sería necesario ir a buscar a don Julio a las papayeras.

Después del Rosario, don Julio me dijo: Bueno, mexicana ¿No me vas a preguntar algo? Entonces fuimos interrumpidos una vez más por la hora del bocadillo. Yovadis me había indicado que mandara a traer gaseosa, pan de queso y cocadas para los invitados. Al mismo tiempo llegaron personas con vasos desechables, servilletas y una gran cubeta con agua de mango con hielo que hacía mucha falta por el calor.

Entrevistarle me permitió conocer algo de cómo concibe el mundo. Cuando yo le hacía preguntas él me observaba profundamente, me analizaba y pensaba mucho antes de responderme. Desafortunadamente, o tal vez no, algunos de sus acompañantes respondían las preguntas antes que él. Le cortaban la idea que me estaba comunicando o bien, la complementaban.

Don Julio mencionó algo que a la vez me causó gracia por el tono que usó pero al mismo tiempo sentí tristeza: -Soy famoso pero soy pobre.-

Después de la entrevista platicamos un rato. Me pidió que le contara como era México y cómo había llegado hasta Uré. Me dijo que ha de ser bien chévere viajar en avión y que él se imaginaba México como un lugar muy bonito y frío. También me pidió que le mostrara la danza de los diablos de México y que les platicara cómo es el día de muertos.

Entrevistas Uré 2023

Entrevista a profundidad diablo menor, danzante joven

Nombre: Luis Fabiano Ibáñez Zavaleta

Folio: 01

Fecha: 16 de junio de 2023

Lugar de la entrevista: centro del pueblo

Acerca del danzante

A: ¿Cuál es tu nombre?

F: Luis Fabiano Ibáñez Zavaleta

A: ¿Cuál es tu edad?

F: 14 años

A: ¿Ocupación? El estudio y también me gusta mi cultura, del municipio de San José de Uré

La danza del Diablo

A: ¿Cuánto tiempo llevas danzando?

F: Yo tengo danzando desde los 4 años

A: ¿Por qué empezaste a danzar?

F: Por mi tío, porque me gustaba verlo, mi papá me llevaba y pues me quedó gustando, pues a mi me gusta más la tuna que el diablo

A: ¿Por qué?

F: Pues porque siempre me ha gustado y como yo siempre salía con mi abuelo a bailar, íbamos a Bogotá y me gustó, pero siento más pasión con la tuna.

A: ¿Por qué bailas diablo? F: Porque me gusta

A: ¿En su familia nuclear hay más personas que sean danzantes o que participen de alguna otra manera en la danza del diablo? Pues mi abuelo participó en la Tapahueva y participó en la Tuna y toca la vilona.

A: ¿Quién es tu abuelo?

F: Antonio Ibáñez

A: ¿Por qué crees que la danza lleva el nombre del diablo? Pues, no es del diablo, se llama Corpus Chrsiti porque ... bueno, le voy a explicar de lo del diablo. Mi abuelo me decía que decían el diablo porque por ejemplo, le cogían la novia al novio y el novio la tenía que buscar pa poder rescatarla y que ellos salñian a las 6:00 de 6 am a las 6: pm y de ahí mi abuelo me dijo que se llamaba el diablo.

A: ¿Cómo te sientes al ser parte de los diablos danzantes?

Me siento feliz, alegre.

Los días de bailar

A:¿Puedes describir cómo empiezas el día cuando sales a bailar?

Pues primero me pongo el pantalón, después el buzo, el chaleco y el delantal, los zapatos y las medias y espero que los demás vengan y que me saquen.

A: ¿Y ya sabes el momento en el que te van a sacar o es como una sorpresa? Ya los esperas o no los esperas?

Los espero, les digo que me vengan a sacar...

A: ¿En qué piensas cuando estás danzando? F: Me siento bien... estoy todo alegre, me siento, feliz de estar un día más, eso no se hace todos los días, hay que aprovecharlo.

A:¿Cómo haces para aguantar, para resistir todo el tiempo que dura la danza?

F: Pues yo... me tomo sopa y me duermo

A:¿Es muy cansado?

F: Pues cuando termino de bailar, me duele todo

A: ¿Qué día es el más cansado para ti?

F: ¿El día? Pues es el último día, la riña

A: ¿Te pegan a ti también?

F: Pues claro

A: ¿Cuándo llegas a casa para descansar después de danzar, qué sientes?

F: Me siento feliz por bailar.

Vestuario/ máscara

A: ¿Cómo es tu vestuario?

F: Mi vestuario es rojo con tiritas de varios colores

A: ¿Por qué es así?

F: Pues el uniforme de diablo es rojo, todo rojo, rojo

A: ¿Cómo lo obtuviste?

F: Eso nos lo mandó a hacer Libni y nos lo mandó a hacer a todos.

A: ¿Cuáles son las prendas que conforman tu vestuario?

F: Pantalón, buzo, chaleco y el delantal, los dos tienen las tiritas.

A: ¿Cuándo no lo usas, dónde y cómo lo guardas?

A: ¿Cómo conseguiste tu máscara?

F: La máscara es una reliquia de mi tío mina, hermano del que estaba aquí (Arturo Sotelo)

A: ¿Cómo? Cuéntame

F: Pues yo comencé a bailar diablo, fue con él que fue mi primera vez que yo bailé diablo y me hizo mi máscara y yo la tengo desde chiquito y no se ha dañado ni nada.

A: ¿De qué está hecha? ¿Qué materiales ocupaste?

F: Está hecha por chonta, es la madera

A: ¿Los cuernos de qué son?

F: De chonta, también, toda.

A: ¿Y lo forrado?

F: Le pongo papel periódico y lo pego ahí viene el papel rojo y lo pego

A: ¿Tiene un lugar especial en tu casa?

F: Sí

A: ¿Cómo la cuidas?

F: La tengo en mi escaparate (ropero), pues.. no tiene nada de ropa pero está en el escaparate sola.

A: ¿Sólo la usas el día que vas a bailar?

F: Sí y pues ... algunas presentaciones que me buscan para bailar.

A: ¿Qué fechas o qué momentos?

El 31 de diciembre del año pasado bailamos, hicimos un recorrido y bailamos, a veces buscamos encuentro con Carlos Roche, nos encontramos, bailamos y con las tuneras también

A: ¿Qué sentirías si alguien aventara, arrastrara o maltratara tu máscara?

F: Me enojaría ...

A: ¿Por qué?

F: Pues porque ... en la riña, está bien, porque pues nos vamos a revolcar y todo, pero ya en otro momento me daría rabia.

De Uré / identidad

A: ¿Cómo es Uré para ti? ¿Cómo describes este lugar?

F: Pues para mi... la identidad ... de san José de Uré

A: ¿Por qué? La identidad cómo? Cómo es tu identidad?

F: Pa mi la identidad... ¿Qué es? Pues nosotros cuidamos, pero hay algunas cosas que no. Están los parques sucios, no los cuidamos y también que hay mucha cultura y pues pa mi, no se acaba. De mi parte no se va a acabar, yo voy a seguir.

A: ¿Qué te gusta de ser uresano? ¿Cómo te sientes al ser de aquí?

F: Me siento muy alegre porque me gusta la cultura, la tradición de aquí de San José y me ha gustado.

A: ¿Si yo vengo el siguiente año te voy a encontrar danzando?

F: Sí

A: ¿Qué tiene Uré que no tenga ningún otro lugar?

Pues la cultura de aquí no se ve en Montelíbano, pues yo he visto que la cultura de aquí, bueno, diablos se ven en Cáceres y la Tuna en Cali pero son distintos, no es el mismo vestuario de aquí, rojo, no es el mismo vestuario y la misma máscara, no es ..

Porque somos africanos..

A: ¿Cómo tú sabes que descienes de africanos?

Pues porque los africanos somos negros, somos de la misma raza, como ellos, somos africanos, entonces , como nosotros somos africanos, somos raza de ellos mismos, como ¡s negros. Hay algunos blanquitos, morenos y porque a mi me han dicho que nosotros somos parte de África.

Libni, diablo viejo

Entrevista a profundidad diablo Viejo o Diablo Rey

Nombre: Libni Enrique Londoño Romero

Fecha: 12 de junio de 2023

Lugar de la entrevista: afuera de su casa

Hora de inicio: 8:02 pm

Hora de finalización: 8:50 pm

Acerca del danzante

A: ¿Cuál es su nombre? Libni Enrique Londoño Romero

A: ¿Cuál es tu edad? L: Tengo 42 años

A: ¿Ocupación? L: En estos momentos me desempeño como supervisor en una empresa que trabaja en servicios domésticos de Cerro Matoso a 22 kilómetros del municipio de Montelíbano hacia el noreste.

A: ¿Qué haces? L: Coordino actividades con el grupo de personas que tengo a cargo

La danza del Diablo

A: ¿Cuánto tiempo lleva danzando? Bueno... yo comencé a danzar diablo a la edad de 15 años

A: ¿Por qué empezó a danzar? Me gusta... mi familia, mi bisabuelo bailaba Cucamba y bailaba Tapahueva y el Yeyo ...

A: ¿De qué se trata el Yeyo?

L: Yeyo ... una persona que se disfraza, o sea ... se cubre todo el cuerpo con pantano, lodo y se echan un polvo que es azul, en el cuerpo y una cantidad... entonces se colocaban mucho animales como el sapo, una rueda de sapos en el cuello.

A: ¿Muertos?

L: vivos.. mi bisabuelo daba miedo, eso era bravo, ver a esa persona ... movía la barriga de arriba hacia abajo, ese era el Yeyo.

A: ¿Por qué baila diablo? Me gusta. Me gusta bastante mi cultura y yo me levanté viendo a varios tíos y la mayoría de mi familia hacen parte de la cultura de aquí del municipio.

A: ¿Para qué?

L: Bailo esto porque me gusta, me gusta seguir cultivando nuestra cultura, que esto no se pierda, seguir enseñándole a todos los niños que año tras año han venido, algunos van saliendo nuevos y otros ya vienen con un proceso de formación, aprendiendo para evitar que esto desaparezca porque esto es nuestro, esto es nuestra cultura, esto es lo que nos identifica a nosotros, sí.

A: ¿Qué se necesita para ser un diablo danzante?

Bueno, que tenga la mejor actitud, que tenga ganas, que tenga ganas de aprender y que le guste.

A: ¿Por qué hace a este personaje y no otro?

L: Bueno, yo siempre me orienté más que todo por el diablo, no, la cucamba no me gusta como baila la Cucamba por la expresión de la Cucamba... es como simple

L:¿Por qué? Porque los movimientos de la Cucamba casi no son llamativos pero también tiene su gracia, los diablos tienen pases más llamativos... o sea una forma de expresarse, el cuerpo, la forma de los movimientos ...

A: ¿Quién le enseñó a bailar?

L: Bueno, yo aprendí viendo. Yo aprendí con un maestro que ya han fallecido, estaba el señor Eladio Clímaco y el señor cloromiro Sotelo. Y esos son los maestros que yo vi cuando estaba chiquito, esos eran los diablos que salían aquí, siempre me gustaba estar en el ruedo viendo cómo era la expresión corporal de cada uno y fui aprendiendo de cada uno y me gustó, siempre y todos los años hago mi tiempo para venir a festejar mi Corpus aquí en Uré.

A:Porque tú vives en otro municipio...

L: Sí. Yo vivo en otro municipio que está a 34 kilómetros de aquí, en Montelíbano, departamento de Córdoba.

A: ¿En su familia nuclear hay más personas que sean danzantes o que participen de alguna otra manera en la danza del diablo?

L: No, allá está un hermano mío que también baila en la danza, se llama Alejandro Martínez y él aprendió conmigo y él también tiene las mismas ganas, así como comencé, empecé a bailar y él me vió y le gustó y un día me dijo: Yo voy a bailar y pues dije: vamos y él aprendió bastante.

A: ¿Por qué cree que la danza lleva el nombre del diablo?

L: Bueno, esto es una expresión eso tiene que ver mucho con lo religioso, una forma de expresar que Dios es tan grande que hasta el mismo diablo le rinde tributo. Entonces aquí le colocaron el nombre del diablo porque eso lo hacían el jueves, cuando hacían la procesión del santísimo sacramento, el diablo entraba a la iglesia, sacaba al santísimo y comenzaba a pasear por todo el pueblo de San José de Uré, iba bailando siempre abriéndole el camino al santísimo sacramento y así va de la mano lo religiosos con lo cultural.

A: ¿En la misa de Corpus, en la procesión de Corpus, ¿Tú estás?

L: Ahora... ya eso ... llegó un sacerdote aquí ya hace como unos 17 años más o menos que dijo que ya .. vino y no le gustó

A: ¿Por qué no le gustó?

L: Porque separó la cultura de lo religioso y entonces nosotros somos unas personas que respetamos mucho también la jerarquía del municipio, las personas que tienen un cargo dentro del mismo municipio, un cargo público, se respeta mucho. Entonces nosotros dijimos: bueno, si el padre no quiere más sacar los diablos junto con el santísimo, no seguimos más la procesión. Entonces eso ya no se pudo hacer más nunca.

¿Ahora con el sacerdote que está cómo les va?

Bueno, nosotros no salimos bailando porque antes, el primer brindis era a San José en la iglesia el diablo echaba el brindis allá y de allá era que salía uno después a bailar en la calle, ya los demás brindis los que sería recoger a los demás diablos, así era que se hacía antes, pero ajá, como te comento, el padre ya vino y abolió eso, ah bueno, entonces ya, nosotros celebramos corpus cristi todos los años.

A: ¿Desde qué sacerdote se abolió eso?

L: No recuerdo .. por ahí unos 17 o 18 años más o menos que él dijo que ya no más

A: Para usted ¿Quién es el diablo?

L: Bueno, viendolo de una manera diabolica, ya es cosa maligna, el diablo como tal pero acá el diablo es el que marca una jerarquía dentro de la danza, es el que dirige, es el que organiza, sí? Y es el que lleva siempre como el eje principal de la danza, el diablo.

A: ¿Cómo se sientes al ser parte de los diablos danzantes?

L: Oiga, me siento feliz, me siento ... siempre lo hago con las mismas ganas, emocionado ¿sí? Porque me gusta bastante.

A: tú apartas días en tu trabajo para venir aquí a bailar diablo? ¿Cómo lo haces?

L: sí, muchas veces, tiempo por tiempo para estar disponible aquí por estos días

¿Cuántos días dispones?

Pues de dos días, del viernes y del martes porque el lunes como tal aquí en colombia no trabajamos, entonces lo que hago , negocio el viernes y el martes para poder el martes descansar e ir a trabajar el miércoles, siempre hago así, todos los años

A: Desde hace cuantos?

L: En la empresa llevo ya 19 años

Los días de bailar

A: ¿Puede describir cómo empieza el día cuando sale a bailar?

L: El primer día como ya, el diablo adulto que tenemos ahora mismo, soy yo, y por eso soy el primero que sale el primer día. Nos organizamos, van las maestras, los muchachos, los tambores, la violina y comienzan a tocar y ahí salimos a la calle a recoger a los demás diablos.

A: ¿Cómo se prepara?

L: Bueno, dispongo de mi tiempo primero que todo, tengo todo mi uniforme y siempre le pongo las mismas ganas, un estado físico que se requiere bastante, una resistencia para bailar todo el día, porque se requiere bailar cuatro días.

A: ¿Cuándo los músicos y los cantores te van a sacar, qué sientes?

L: Alegría, muchas veces nostalgia porque yo tuve la oportunidad de compartir con muchos maestros que ya no están y uno se llena de sentimiento al recordad cómo lo hacían ellos. Yo tuve la oportunidad de bailar con ellos y siente uno nostalgia y emoción a la vez pero eso en el momento, eso después ya uno le mete las ganas y la mejor disposición para poder bailar.

A: ¿Cuál es el día más cansado para ti?

L: Es el domingo porque el domingo es cuando tenemos más brindis por hacer, la mayoría de las personas piden un brindis, entonces es el día donde hay más ajeteo y hay más cansancio.

A: ¿Cómo le haces para aguantar?

L: El ron le da fuerza a uno, ya uno con alcohol en la sangre tiene más resistencia y con buena hidratación para poder bailar o puede bailar durante todo el día.

Uno llega a un momento en que está tan concentrado y emocionado en el baile que uno no se siente cansado, no siente absolutamente nada, no siente justamente nada ni el sol siente uno dentro de la misma fiesta.

Vestuario/ máscara

A: ¿Cómo es su vestuario? L: Mi uniforme, bueno, el primero que tenía porque este año se organizó una junta y nos dieron uniformes nuevos, entonces yo mismo compré mi tela mandé a hacer mi uniforme

A: Con quién? L: con una señora costurera de aquí del municipio

A: ¿Cuáles son las prendas que conforman su vestuario?

L: El vestuario tiene un pantalón y una camisa de manga larga, tiene un delantal, un chaleco, tiene una máscara, una pañoleta en la que nos cubrimos la cabeza

A: ¿Por qué se cubren la cabeza?

L: Porque eso hace parte del uniforme, porque el diablo debe quedar totalmente cubierto para que la gente no lo conozca, no sepa quién está detrás de la máscara. Ya uno con la expresión corporal que tiene ya la gente lo conoce y dicen: ese es libni, ese que va bailando.

A: ¿Cuándo no lo usa, dónde y cómo lo guarda?

L: Mi abuela, ahí en su cuarto hay un espacio en la pared, un clavito donde yo guardo lo que son los cincerros, el abanico y la máscara en un costal, eso nadie lo toca, nadie lo mueve de lugar, eso no lo toca nadie, junto con el uniforme también.

A: ¿Por qué?

L: porque eso es algo sagrado para nosotros y eso es de respeto, entonces eso se guarda ahí para una próxima, un próximo evento

A: ¿Qué representa el vestuario? ¿Qué representan los colores que lo componen? L: El color rojo como tal es de todo el uniforme y lo que es el delantal y el chaleco que tienen tiritas de varios colores y eso lo que hace es que el movimiento corporal se vea más armónico, se da un conjunto de que el cuerpo se mueve y se mueven las tiritas entonces hace como que hace ver mejor el pase.

A: ¿Si alguien maltratara o se burlara de su vestuario, qué sentiría?

L: Bueno, eso... uno siente rabia y se molesta uno porque el uniforme es lo que te identifica, ¿Sí? Entonces, eso para nosotros es de respeto por eso nosotros le damos el valor que se debe tener.

A: ¿Cómo consiguió su máscara? L: La hice yo mismo, aprendí viendo cómo la hacían los maestros.

A: ¿De qué está hecha? ¿Qué materiales ocupó?

L: La madera es de chonta. Chonta es un árbol, la consistencia, la costura es de lata, la consistencia es de lata y eso lo que hace es que sea más resistente al agua y que si se cae, no se parta y totuma y hay un árbol que se llama totuno y el fruto es un totuno grande y entonces de ahí uno hace la máscara.

De Uré / identidad

A: ¿Cómo es Uré para usted? ¿Cómo describe este lugar?

L: Uré es mi pueblo natal, hermoso, divino, precioso, acogedor

A: ¿Para usted qué significa ser uresano? ¿Cómo se siente al ser de aquí?

L: Oiga, orgulloso de ser uresano, me siento feliz aquí en mi pueblo. Quisiera vivir aquí pero las condiciones laborales no se dan, entonces me tocó viajar a otro municipio por condiciones laborales pero siempre que vengo aquí me siento feliz, estoy aquí, cuando vengo a Uré estoy tranquilo, es una paz, una tranquilidad y es emocionante porque es uno en su tierra.

A: ¿Qué es lo más representativo de San José de Uré? ¿Por qué?

L: San José de Uré tiene su quebrada, eso es representativo. Tenemos la iglesia, nuestro patrono San José, en lo cultural la fiesta de diablo, la tuna y hay otras representaciones culturales que se hacen dependiendo la fecha de todo el año.

A: ¿Qué tiene Uré que no tenga ningún otro lugar? L: Su cultura, su gente, su quebrada.

A: ¿Sabe si en otros lugares de Colombia bailen una danza de diablos?

L: Bueno, aquí en Colombia conozco de la danza de los diablos quw también se celebra en Corpus Christi en Cáceres, Antioquia tiene mucha conexión con San José de Uré.

A: ¿por qué?

Libni: por la raza negra. Porque Uré, la gente que hoy hace parte de Uré, también vinieron, fue por Cáceres y vinieron aquí, se agregaron de aquel grupo y conformaron este pueblo y también hay esa conectividad cultural. Conozco otra en el Atlántico ... Puerto Colombia, fiesta de Corpus y de diablos, así.

A: ¿Qué sabe de la historia de Uré?

L: Bueno, Uré es afrodescendiente, como te comentaba, sí? Un pueblo que Eso es lo que nos identifica a nosotros, nuestra cultura, un pueblo de negros. Ya hoy hay mucho mestizaje, ya hay una mezcla de otras personas que se han venido a asentar aquí a Uré, que les ha ido bien y han ido poblando más el municipio y hay una mezcla de uresanos con personas de otros municipios.

A: ¿Tú te consideras afrodescendiente?

L: Sí

A: ¿Por qué?

L: Por mi color negro

¿Te enorgullece ser afrodescendiente?

L: ¡Bastante!

A: Por qué?

L: ¡Oiga! Ser negro es una cosa maravillosa, una gente amable, divina, preciosa, ¿Sí?

La forma de uno vivir aquí, son muy lindos yo me siento muy orgulloso de ser afro. Soy afro.

Cierre de entrevista

A: ¿Cómo te imaginas que estarás en 5 años?

L: En 5 años ya voy a tener 47 años de edad. Que dios me tenga con vida y salud, espero seguir llevando esta cultura, mostrándole a los niños de las nuevas generaciones, por eso constantemente trato de que todos los niñitos que vayan a estar en el baile aprendan todo, la forma de vestirte, de bailar de cómo sale, de cómo te expresas en la calle. La idea es seguir, que los niños sigan aprendiendo nuestra cultura para que esto no desaparezca.

A: ¿Hasta cuándo seguirás bailando?

L: Hasta cuando Dios me tenga con vida y salud. Mis maestros murieron ya de una edad avanzada, 70 y pico de años. El señor Eladio tenía 82 y el señor Abner murió de 78 años, osea un señor de bastante edad ya de tercera edad y aún ese señor tenía la misma expresión a que un muchacho de 15 años. Sí, ese señor se movía ...

A: ¿Y tú te quieres mover así?

L: oiga ... yo le pido a dios todos los días que me de esa virtud de seguir moviéndome igual. Le pido eso a Dios.

A: Algo que desee agregar?

L: No, agradecerte por visitar nuestro pueblo, por llevarte a otro pueblo algo de Uré

¿Tus hijos bailan?

L: No

A: ¿Por qué?

A ellos casi no les gusta porque ellos casi no se han levantado como tal aquí en el municipio, ellos han vivido en otros municipios diferentes a San José de Uré. Y les gusta ver pero no les ha nacido de pronto bailar.

A: ¿Tiene que nacer de ellos?

L: Sí, eso le nace a uno, tiene que nacer de aquí, del corazón y tiene que correr por las venas

Ana Judith Gómez Trespalacios

Lugar: Casa de Judith

Fecha: 16 de junio de 2024

Hora de inicio: 7:54 pm

Hora de finalización: 9:05 pm

A: ¿Cuál es su nombre completo:

J: Ana Judith Gómez Trespalacios, nacida y criada aquí en San José de Uré

A: ¿Cuál es su edad?

J: Tengo 65 años

A: ¿A qué te dedicas además de ser tunera?

J: Me dedico a ama de casa, a trabajar

A: ¿Cómo es tu familia?

J: Somos una familia muy humilde y querendonas, somos de muy poco visitarnos y así ...pero sí, nos visitamos ... ¿Cómo amaneciste? ¿Cómo estás? Y así ...

A: ¿Por qué participas en la danza de diablo?

Participo en la danza de diablo porque esa es una creación que viene desde los viejos ancestros pasados... entonces yo me crie viendo eso. En un tiempo pues... le tenía mucho miedo, casi no salía a eso cuando muy niña.

A: ¿Por qué te daba miedo?

J: Porque antes ellos correteaban a uno y ya yo como en ese tiempo estaba yo en edad de novio, pero yo no tenía novio pero me daba miedo que me fueran a coger y que mi amá o mi papá fuera a creer que yo tenía novio. Porque yo vine a coger novio a la edad de 18 años... ya una mujer ya grande. Y me daba de cuenta que ellos cuando cogían a una muchacha joven entonces ya venía el novio a sacarla, estaba la botella e aguardiente y si no le daban la botella e aguardiente, ellos pasaban todo el día con esa persona cogida.

A: ¿Y cómo la trataban? ¿Qué le hacían?

J: No le hacían nada, la trataban bien. El diablo mayor la cogía de aquí del brazo y se la llevaban todo el día si el novio no venía.

A: ¿Y qué tenía que hacer el novio para liberarla?

J: Vení, sacarla... y si sabían quien era el novio, entonces iban a la casa de él y le ponían el toque de brindis, se llama brindis en la puerta de él. Ya él se daba cuenta de que le tenían la novia cogida y ya él tenía que soltarla, sacaba un garrafón de aguardiente o una botella de aguardiente o sacaba plata en efectivo y ya.. porque ellos reciben de lo que sea... efectivo, aguardiente, lo que sea reciben.

A: ¿Y eso de robarse a las muchachas ya no se da hoy en la danza?

J: No, ya no.

A: ¿Por qué?

J: Porque la costumbre se está perdiendo mucho, la costumbre de antes aquí salían los diablos a las 10 de la mañana. Ellos no iban a correr a pegar pero si tú le hacías así (la señal de la cruz, Judith cruzó sus dos dedos índice) Ellos regresaban y te cogían y si te tirabas a la quebrada, ellos también se tiraban. Se tiraban ellos, se tiraba la gente y se tiraba la gueva.

A: ¿Ahora ya no hacen eso? ¿Por qué crees que ya no lo hagan?

J: No se... será que le han cogido temor a la quebrada... o no se ... qué será... No se ...

A: ¿Qué es lo que más te gusta de cantar en la danza?

J: Bueno, los cantos de siempre se cantan. Tirar los versos, como los versos que dicen:

El sol le dijo a la luna que se fuera a recoger porque la mujer en la calle tiene mucho que perder

A: ¿A qué crees que se refiera lo de que la mujer tiene mucho que perder en la calle?

J: El sentido de ese verso es yo digo que porque la luna es luna y el sol es sol, tiene el nombre de hombre y la luna es mujer... y la verdad es que una mujer que anda en la calle puede perder hasta la vida en la calle, por eso dice eso el verso.

A: ¿Qué es lo que más te gusta de cantar?

J: Pues a mí me gusta cantar mi tuna y en los diablos porque nosotros particionamos en ese también porque es que la danza de los diablos de corpus Christi no es nomas de ellos, es de nosotras también. Nosotros somos las que le damos animo a esos personajes y esos personajes, no se por qué... yo desde que crecí, fueron esos diablos saliendo.. -¡Vienen los diablos!, -viene la fiesta de

los diablos- entonces aquí, en este municipio, no sólo está la danza de los diablos, está el folklor tunero, la semana santa que también es costumbre, está 19 de marzo que también ...

A: ¿Por qué la danza de diablos se haga en día de Corpus?

J: Porque nosotras somos las que cantamos, eso... ellos no pueden cantar porque van bailando. La Danza del Diablo, muchas personas aquí en Uré no les gusta porque uno está haciéndole homenaje dizque al diablo, no. No es homenaje al diablo y ¿Sabes por qué quedaron ellos con esos con esa creencia? Esa danza no debiera de llamarse así...

A: ¿Cómo se debería de llamar?

J: Esa danza se debería de llamar Danza Corpus Christi. Porque el Corpus Christi quiere decir cuerpo de cristo, es eso. No es danza de los diablos

A: ¿Y por qué crees que lo dejaron “Danza de los diablos”?

J: Yo no se por qué, cuando yo crecí, eso ya era así.. pero la danza como tal no es danza del diablo.

¿Por qué el diablo es el personaje principal en la danza?

J: Es el personaje principal porque es una danza autóctona uresana... claro que la hay en otras ciudades... es distinto. Aquí en otra parte por decir en Caucaia también la bailaban, en Cáceres pero distinto ... allá era con rabos, cachos y los ojos todos colorados y aquí no, lo único colorado es la ropa de ellos. La máscara...

¿Por qué crees que se baila en el día de corpus y no en otra fecha?

J: Porque eso es la fecha, en ese día. Porque es una fiesta para el cuerpo de cristo. Se podría presentar, por ejemplo, en otra fecha y otro mes... únicamente saliendo del país o algo así

La tuna

A: ¿Por qué se llama tuna?

J: Ese es otro dialecto, ya... también lo encontré así ... no sé por qué se llama tuna. Yo tengo sabido que el nombre es la danza cultural...

A: ¿En qué momento comienza la participación de las tuneras en la danza?

J: Empieza el viernes. Se baila sábado, domingo... ya el domingo tenemos que esperar que la procesión de Corpus Christi saliera a la calle cuando la procesión se metió a la iglesia, la danza ya podía salir.

A: ¿Antes no? ¿Por qué?

J: Porque la misa es la de Corpus Christi y eso ha sido así toda una vida. Bailan el viernes, sábado, ya el domingo no pueden salir a la misma hora por la misa.

A: ¿Hay algún acto o ritual de bienvenida para las nuevas cantoras?

J: Sí, el que viste el sábado. Nuestro pueblo no debe estar sin cultura. Llámese pueblo o municipio, sin cultura no vale.

A: ¿Qué se necesita para ser tunera?

J: Se necesita garganta para cantar, talento para versear y ritmo para bailar, esas cuatro cosas.

¿Realizan algunos pasos dentro de la danza? ¿Cómo cuáles?

J: realizamos unos pasos como el tropezado. (baila/video) y el movido, movimiento de la cintura. Chandé... es también con la mano en la cintura ... nada más

A: ¿Por qué las tuneras se agrupan aparte de los cantores hombres?

J: Porque hay veces que uno los llama a las reuniones y ellos no les da la gana de ir. Por lo regular somos mujeres. Porque no les da la gana ah, pero que haiga un viaje o haiga buena plata y que hubiera así una reunión... ahí sí vea, todos los hombres van, hasta Arturo va (Refiriéndose a Arturo Sotelo) siempre que sean cuestiones de plata.

A: ¿Para ti qué representa la fiesta de Corpus Christi?

J: Pues para mí la danza representa a nuestros ancestros.

A: ¿Por qué?

J: Porque nuestros ancestros bailaban eso, cantaban eso y el que no la bailaba se la iba a gozar, viendo.

A: ¿Cómo se llaman los cantos?

J: Rimas... como por ejemplo...

Yo te vengo a decí una cosa

yo me llamo Ana Judith

ahora que tú te vas

que triste me quedo aquí.

Es una rima

¿Cuentas las sílabas?

J: No

A: ¿Hay momentos específicos para cantar algunas?

J: No... puede ser en cualquier momento cualquier... cualquier lo mismo ...

A: ¿Cómo va la que le cantas al diablo y te cuarteas?

J: No les gusta ... ya estamos introduciendo la tuna con la danza

¿Por qué no les gusta?

J: Porque esa rima no es de ahí, de los diablos. Eso es de la Tuna.

A: Para ti la tuna y la danza del diablo son importantes? Por qué?

J: Yo todo lo de aquí de mi puebo es importante... semana santa, el día de San José, los diablos, es fiesta...

A: ¿Desde cuándo cantas en la tuna?

J: Yo canto en la tuna desde que tenía 20 años porque yo siempre viví atrás de mi mamá.

A: ¿Tu mamá era tunera?

J: Era tunera y de las propias ... de la propia versera, ella y un hermano. Y sin mi mamá, no hacían tuna y sin mi hermano que se llamó Alfonso Trespalacios, no había tuna...

¿Por qué?

Porque ellos formaban su lelelé y la iban a buscar e iban a buscar a mi tío Alfonso y se iban pa bajo a formar su tuna por allá.

A: ¿Cómo se llamó tu mamá?

J: Sixta Tulia Gómez Trespalacios

A: ¿De qué edad murió Sixta?

J: De 90 años

A: ¿Ella enseñaba a quien quería ser tunero?

J: Ella enseñó a Arturo, Arturo versea por mi mamá. Él era ahí, pegado con mi mamá y él le cogió la rima ahí, apegado con mi mamá.

A: ¿Cómo aprendiste a versear?

J: Aprendí yo misma. Yo antes era como muy miedosa pa soltar un verso de esos, yo era miedosa y un día fuimos a Montería y fuimos muy poquitas, Arturo no fue cuando eso y enotnces yo ahí hice m primer verso y me quedó bien:

Que bueno me encuentro aquí

mi mamá se llama Sixta Gómez

yo me llamo Ana Judith

lo mío lo encuentro en la sangre

y ahora lo canto aquí.

A: ¿Las trovas son enseñadas por maestros y maestras?

J: En el colegio las hemos estado enseñando nosotras, maestros y maestras y nosotras las maestras hemos ido al colegio a enseñarle a los niños... cuando vienen a buscar tarea aquí a la casa, yo les ayudo, tarea que la señora Yovadis les pone. Hay maestras como Gila, que se les pone brava a los niños pero yo no, porque se que ese es mi deber. Si yo soy una mestra de la tuna, yo tengo mi deber de explicarles a ellos como es la cosa. Ellos así van cogiendo más fuerza y si acaso pueden aprender a versear, a cantar.

¿Qué es lo que pone en peligro la tradición de las tuneras y tuneros?

J: Que nosotros nos muramos y no haya quien cante

¿Por qué?

J: Porque los niños de hoy en día no les gusta... a ellos les gusta es baular reggaetón y beber y una cosa de estas que los va a mandar por mal camino ... ellos no les gusta

¿Poer qué lo crees así?

Porque las nuevas generaciones no saben la importancia que tiene el folklor uresano

¿se los enseñan en el colegio?

J: Claro! Se los enseñamos

VESTUARIO

¿Cómo es tu vestuario? ¿Qué colores tiene?

Mi vestuario son... falda y blusa y siempre son tres o cuatro colores. Balacas (turbante que se amarra diferente al turbante común)

A: ¿Tiene algún significado el vestuario?

J: Pues es que un folklor sin vestuario no es folklor

A: ¿Tiene nombre alguna parte del vestuario?

J: La falda, esa, se llama la monteriana. La usamos cada ratito. Tenemos una que es color fuccia y se llama el uresano y otro que es amarillo de flores se llama el ... chabunese... pero los fuimos perdiendo

A: ¿Cómo?

J: Venían los del colegio a prestar y se quedan con ellos y no nos lo dan...

A: ¿Hay una fiesta en especial para cada vestuario?

J: Ese es por ejemplo que vengan de montelíbno y ya echamos la reunión... ¿Qué uniforme vamos a llevar? ¿Este o este?

A: ¿Hay algún significado para los colores?

J: bueno... ese morado con blanco lo llamamos de funeraria... por ejemplo, yo me muero, entonces el día que la van a enterrar me muero mañana y mañana me van a enterrar, las mujeres que quedan vivas se visten con ese morado con blanco. Van y me ponen allá en mi casa y van, con ese vestido y con la tuna y ya.

A: ¿Ese sólo se usa para velatorio?

J: si, nada más ese.

A: ¿Los demás vestidos los usan en general?

J: Sí, cuando sea. Todos menos el morado.

A: ¿Cuál es el numero de cantoras?

J: 10

A: ¿Algún significado tiene este número?

J: No. Antes cantábamos 10 pero ya se han metido más ...

A: ¿Quién hizo los vestuarios?

J: Una costurera, la señora Carmen, muy buena para coser

A: ¿Quién lo pagó?

J: eso lo pagó Colombia Responde, porque antes de ser identificados, de sacar la cosa esa pa ser como el ... ellos nos ayudaron para hacer los papeles para identificarnos... en como cuando viene algo, duro en la plata y nosotros le decimos: necesitamos uniformes ... hacen como dos años nos regalaron el último, ese que nos pusimos el sábado.

Identidad

A: ¿Qué es Uré para ti? ¿Cómo describes este lugar?

J: Lo mejor, Uré para mí es lo magnífico, lo grande, lo esencial para mí

A: ¿Por qué?

J: Y aunque yo fui mujer caminadora... me iba a trabajar fuera y me gustaba andar como viajando y mi niña me atrasó mucho también porque desde que cogí mi niña, me fui de ciudad en

ciudad... Venezuela, Valledupar, Maracaibo... a trabajar... Barranquilla, Medellín, Caucasia.. me lo zapatié trabajando.

A: ¿Qué te gusta de ser uresana?

J: Me gusta todo ... principalmente la quebrada... aunque me haga tanto daño, la adoro porque un pueblo sin agua es nada.

A: ¿Cómo te sientes siendo uresana?

J: Me siento mejor dicho... una princesa porque amo a mi pueblo

A: ¿Qué es lo más representativo de San José de Uré?

J: Las costumbres... semana santa, ir a misa, festejar la semana santa, diciembre año nuevo, 19 de marzo, viene gente de todas partes, San José.

¿Què tiene Uré que no tenga ningún otro lugar?

J: La quebrada, la forma de trabajar, la sinceridad de la gente, esa ropa que nadie la tiene

A: ¿Habrá danzas de diablo en otros lugares?

J: Había, en Cáceres pero la quitaron.. donde se ponían rabos y la quitaron que porque eso le estaba dando mal agüero al pueblo, estaban dándole homenaje al diablo...

A: ¿y en uré han dicho eso?

J: Si, pero nosotros no le paramos bola a eso ...

A: ¿Qué les dicen?

J: A nosotros nos gritan, los evangélicos principalmente nos gritan – vean, onde van los locos esos haciéndole homenaje al diablo- pero no es el homnaje al fdiablo y ellos saben que no es al diablo. Ellos estuvieron en la iglesia católica antes de estar en la evangélica pero ellos nos dicen así

A: ¿Hace cuánto que los evangélicos están por aquí?

J: Yo estaba de 10 años y ya estaba esa cultura evangélica...

A: ¿A ti te han dicho que vayas con ellos?

J: Estaba mi mamá y vivía allí ... llegaban allá a hacer los cultos y que el señor está pa venir y que cristo está pa venir y que está pa llegar que se va a acabar el mundo y a mi me hacían llorar con que el mundo se iba a acabar y yo... esperando a Jesucristo...

A: ¿De alguna manera tú tienes una conexión con África?

J: Sí. Todos los negros tenemos alguna conexión con áfrica porque los primeros descendientes que llegaron aquí venían de África...Los africanos llegaron aquí por medio de un

hombre que se llamase Aldebo ... vinieron a explotar las minas, entonces Aldebo salía de aquí, el primer africano que llegó por aquí y no cogía trabajadores de aquí sino que los traía de África... los traía como esclavos. Por aquí había una quebrada que se llamaba Can y esa era de oro grueso y entonces los esclavos barequeando y los esclavos, si encontraban oro grueso tenían que llamarlo a él enseguida, y le decían “mi amo” y le decían: aquí hay ambío (oro) ambío mi jefe, ambío... pero maltrataba mucho a los esclavos y de ahí fue que empezó la Tuna porque cuando los esclavos salían, que Aldebo les daba su descanso, entonces ellos cogían canecos, botes de aceite, un tanque y se ponían a cantar y a bailar y hacían su lelelé y como había mujeres... también esclavas entonces en su día de descanso hacían su lelelé y ellos mismos hacían su chirrinchi pa beber, aguardiente, ron que hacían ellos mismos y se emborrachaban y sacaban sus versos y esto y lo otro ...

A: ¿De qué forma te consideras afrodescendiente?

J: Esque la sangre negra viene de África, por eso me considero afrodescendiente ... soy nacida de gente afro.

A: ¿Te consideras más afro o uresana?

J: Me considero de las dos partes porque yo nací aquí y el afrodescendiente, nuestro padre y nuestra madre que todos son negros, de ahí viene ya.. claro que yo ya soy mestiza porque la mamá de mi mamá era antioqueña, blanca cabello largo ... en cambio el papá de mi papá era negro, pelo pegado

A: ¿De qué maneras te conectas con África?

J: Mi color, porque los afro... la comida, quizá la comida no...

Nosotros aquí somos afro...

¿Tú consideras que estas manifestaciones, la danza de diablo y la tuna son una conexión conAfrica?

J: Sí, porque esque nosotros ... la descendencia de los negros viene de allá. La descendencia de nosotros los negros no sólo los de aquí de Uré, sino de todos los negros que haigan en Córdoba, en antioquia onde sea, vienen de África.

Tunera

Lugar: Casa de la maestra Sixta

Fecha: 16 de junio de 2023

Personas presentes durante la entrevista: Judith, Katya, Azucena

Datos generales

¿Cuál es su nombre? Katya Luz Villorina Crespo

¿Cuál es su edad? 33 años

¿A qué se dedica? Soy asistente en pedagogía infantil. Ayudo a mi mamá en una guardería que ella tiene.

Bailar diablo

¿Por qué participa en el baile del Diablo?

K: Porque hay una frase muy buena que dice que el que olvida su pasado, está obligado a recordarlo. Uno no puede olvidar de donde viene ¿Cierto? Esto es lo que nos identifica, nos da un poquito de entendimiento el qué hacían o de dónde venían nuestros antepasados, nuestra cultura que no deberíamos dejarla desaparecer, así como han desaparecido muchas otras cosas que se hacían aquí en el municipio en el único palenque de Córdoba que es bueno uno decir que, de Colombia, este es uno de los palenques... de Córdoba es el único palenque San José de Uré. Sabemos que aquí en Colombia hay varios, pero de Córdoba es el único, el único es San José de Uré. Es nuestra cultura, de nosotros, nuestra alegría es una oportunidad de presentarle a las personas que vienen de afuera nuestro amor, nuestra atención, todos los valores que nos han inculcado nuestros padres.

A: ¿Qué es lo que más le gusta de cantar en el baile del diablo?

K: Llevo 5 años de estar participando en eso... este año fue en el que pude o tomé la decisión de componer versos. El verso que te compuse a ti, fue el primer verso que compuse en estos días y después. unos míos apenas he compuesto dos, el que te compuse a ti y el que ...

Nosotros los jóvenes más que todo... algunos tienen la habilidad de componer verso de una sola corrida, así como lo hacen nuestras maestras, tienen esa habilidad, a otros como. A mi,

pues, a veces se me dificulta bastante inventar o crear esos versos, entonces nos toca repetir los que ya conocíamos desde antes, que es el que tú oíste, del cerrito que tiraron un limón, el limón cayó en el suelo y el zumo en mi corazón.

A: ¿Qué es el diablo? o ¿Qué representa?

K: Lo poquito que he tratado de investigar o de que uno habla con nuestras madres ancestrales es que... bueno, si tú vas a otras regiones de Colombia, también se vive igual que lo que se vive acá, la diferencia es que dejamos que una parte de lo que se vivía en los diablos, se perdiera acá. Por ejemplo, me cuentan que los diablos cuando salían, lo que era el Corpus, los diablos cuando salían iban atrás del Corpus, que es la celebración de la iglesia, ¿Me entiende? Era como que, hasta el Diablo, hasta el mismo Diablo le rendían pleitesía al Corpus. Si tú vas a esas regiones, en donde también se celebra eso, tú vas a ver eso. Incluso uno de los muchachos que vinieron acá a San Josñe de Uré este año, hicieron una entrevista y me dijeron: Katya, pero ¿Por qué en otras partes el Corpus, los diablos entran a la iglesia y acá es la única parte en la que no puede el diablo ingresar a la iglesia?

A: ¿Por qué tú crees eso?

K: Yo lo pensé, créeme que llegué a pensar que la iglesia trató y trata e hizo y bueno, a nosotros nos falta un poco de identidad, permitimos de que la iglesia nos prohibiera de pronto eso, porque si tú preguntas te van a decir: “no, están celebrando al diablo” pero no! No es la esencia

A: ¿Cuál es la esencia de la fiesta del diablo?

K: la parte de como yo lo veo es... que el mundo antes del Corpus, antes que el cuerpo de cristo bajara a la Tierra, el Diablo reinaba en el mundo, ¿cierto? Y cuando el Corpus bajó, fue tan grande su poder que toda esa maldad se rindió ante él y entonces por eso es que en otros lados tú ves que el Corpus va adelante y que el diablo va atrás y llegan a la iglesia pero tú acá no ves eso. Incluso, días antes de comenzar los diablos, nosotros por lo general siempre presentamos una imagen de la iglesia y el padre se opuso a que usaran la iglesia como imagen de la fiesta.

¿Cuál sacerdote?

K: El que está ahora mismo, porque él dice que es algo maligno, que es algo que no es bueno. Por eso yo le escribía a él... la verdad es que cuando uno no se toma el tiempo de conocer la historia de un pueblo siempre llega a destruirla, siempre tergiversan las cosas y siempre he peleado con las personas así porque entonces en otras partes sí se vive como se debería de vivir. Entonces, bueno, tú sabes que somos descendientes de esclavos y aunque no fui yo la que fue

esclava fueron mis antepasados y eso se va transbordando en cada generación, algo tenemos. Cuando nosotros permitimos que una persona venga de afuera y nos diga: -Esto no se hace así.- -Son lo esto, son lo otro.- y nos cohibimos a hacer las cosas como nosotros conocemos, es una especie de esclavitud porque el que nosotros permitiéramos que la iglesia llegara aquí y en una iglesia que aparte nosotros, nuestros antepasados construyeron con las manos, porque en un momento no fue la iglesia, fueron las personas que llegaban aquí en Uré, fueron nuestros antepasados. Tú le preguntas a cualquiera aquí y te va a decir: no, la iglesia la hicieron nuestros antepasados, aquí hicimos la iglesia podemos permitir que otras personas que vengan, en este caso que la iglesia diga no, los diablos no pueden entrar a la iglesia porque eso es malo, porque no se debe, si tú vas a otra parte, tú debes de respetar la cultura de esa parte, no puedes meterte en algo que viene desde hace mucho tiempo, sin embargo, eso pasó en la comunidad. Lastimosamente así pasó.

Su papel en la danza

A: ¿Por qué la Tuna lleva ese nombre?

K: Ahí sí ya te toca con ellas (refiriéndose a las maestras ancestrales) porque es primera vez que yo.. que me invitaron (refiriéndose a reunión de tuneras ese día)

A: ¿En qué momento comienza su participación en el baile?

K: La verdad, a mí no me gustaba, sino que una prima, mi mejor amiga, a ella sí le gustaba y yo decía ¿Cómo puede ser? Yo decía pero si hay una parte en la que te van a pegar ¿Pero por qué? Pero entonces en la búsqueda de dónde vengo yo, desde ¿De dónde viene mi familia? Porque aparte bueno, esto es un Palenque y en la búsqueda justamente de eso, me encontré que mi familia, prácticamente es todo un pueblo de aquí, que mis antepasados fueron uno de las primeras familias que formaron el Palenque entonces, malo uno juzgar sin uno com que ir y mirar, cierto? Entonces ese año siguiente le dije a mi amiga: voy a ir contigo y poco a poco fui fui, me fui metiendo y finalmente me gustó bastante el cuento este de los diablos y todas estas cosas y ya tengo como 5 años de estar viniendo firme, firme que dejo trabajo y todo pa venir a los diablos.

A: ¿Hay algún acto de bienvenida para las cantoras que se unen al grupo de cantores y cantoras?

K: No sé, no me han dado (risas)

Las canciones o trovas

A: ¿Cómo las hacen? ¿Cuentan las sílabas y buscan la rima?

K: Por lo general nosotros hemos entendido es que en el verso es como una pequeña plática que entre los versos que dicen los hombres y entre los versos que dicen las mujeres.

A: ¿Es como una contraparte?

K: Muchas veces, sí. A veces también se versea por el momento, por la emoción y todas esas cosas. Entonces lo que uno trata es que la primera estrofa caiga con la segunda estrofa para que se oiga bonito. La primera rima con la tercera y la segunda con la cuarta.