

DANZAS DEL CAIMÁN CIENAGUERO Y LOS COYONGOS: SU RITUAL CÍCLICO DE APERTURA EN EL CARNAVAL DE BARRANQUILLA¹

Recibido: febrero 28 de 2013 / **Revisado:** agosto 9 de 2013 / **Aceptado:** agosto 22 de 2013
Por: **José Gregorio Durán**²

*El ritual imprime una lógica cultural
al conjunto de momentos que jalonan la vida social,
la propia existencia del grupo,
de ahí su importancia.*

Antonio Miguel Nogués.

RESUMEN

El presente artículo muestra los resultados producto del análisis de la ritualidad propia de dos de las danzas representativas del Carnaval de Barranquilla: la de los Coyongos y la del Caimán cienaguero; en la primera se enfatiza su carácter cíclico -de ideología de dominio-, y en la segunda de ideología festiva y de expansión, propia de labriegos, cazadores, campesinos y pescadores de la costa atlántica colombiana. La investigación tuvo como objetivo central, establecer una analogía por semejanzas y por diferencias, en el ritual cíclico de apertura de la danza de los coyongos y la del caimán cienaguero, el tipo de ideología y la incidencia de ésta en la cultura. Se fundamentó en los aportes de la antropología simbólica de Víctor Turner, en las consideraciones sobre ritualidad de Clifford Geertz y en los postulados de semiótica cultural de historiadores e investigadores de la región; con un enfoque cualitativo y un marco interpretativo etnográfico. Los resultados constatan que las sociedades construyen un sistema de significaciones imaginarias alrededor de estas danzas como rituales propios de la cultura. El Carnaval de Barranquilla puede ser catalogado como un evento de gran riqueza signíca por cuanto sintetiza importantes manifestaciones culturales ancestrales, cuyo epicentro lo constituyen los bailes, las danzas, las dramatizaciones y lo burlesco (comedias y sátiras).

Palabras clave: Carnaval de Barranquilla, danza de relación caimán cienaguero, danza de relación los coyongos, rituales de dominio, rituales de expansión.

¹ Artículo producto de la investigación titulada: Ritual cíclico de apertura y de dominio en las danzas de relación de los coyongos y el Caimán cienaguero (danzas presentes el martes de carnaval, en el carnaval de Barranquilla). Investigación autofinanciada.

² Doctorante en Humanidades, mención semiótica, Universidad del Zulia, Venezuela. Profesor en la Facultad de Humanidades de la Corporación Universidad de la Costa (CUC), Barranquilla, Colombia. Correo electrónico: joseduranpolo@hotmail.com



CAIMAN CIENAGUERO AND COYONGOS DANCES: THEIR OPENING CYCLIC RITUAL IN THE CARNIVAL OF BARRANQUILLA

ABSTRACT

This paper shows the results that are product of the analysis of the own rituality of two representative dances of the Carnival of Barranquilla: Coyongos and Caiman cienaguero dances. The first dance puts an emphasis on its cyclical character of ideology and control, and the second one emphasizes on a festive ideology of expansion which is typical of farmers, hunters and fishermen from the Colombian Atlantic Coast. The research had as a main objective to establish analogies between similarities and differences in the opening cyclic ritual in the coyongos and caiman cienaguero dances, as well as, in the type of ideology and the impact of this one in the culture. The research was based on the contribution of the symbolic anthropology by Victor Turner, as well as, the considerations about rituality by Clifford Geertz, and also the postulates of cultural semiotics of historians and researchers of the region. Moreover, this research was focused on the qualitative approach with an ethnographic interpretive framework. The results validate that societies construct a system of imaginary significances around these dances as typical rituals of the culture. The Carnival of Barranquilla can be defined as an event of great wealth of signs as it synthesizes important, ancestral and cultural demonstrations whose epicenter is made up by the balls, dances, dramatizations and the mocking aspects (comedies and satires).

Keywords: Carnival of Barranquilla, caimán cienaguero connection dance, los coyongos connection dance, control rituals, expansión rituals.

DANÇAS DO CAYMAN E O CIENAGUERO COYONGOS: SEU RITUAL CÍCLICO DA ABERTURA DO CARNAVAL DE BARRANQUILLA

RESUMO

Este artigo apresenta os resultados da análise do próprio ritual de duas das danças representativas do Carnaval de Barranquilla: do Coyongos e a Caiman cienaguero. O primeiro destaca a sua natureza cíclica -de ideologia de dominação-, e no segundo, de ideologia e festiva expansão, próprio dos agricultores, caçadores, agricultores e pescadores do litoral do Caribe. A pesquisa foi apresentada como um objectivo central, estabelecer uma analogia por semelhanças e diferenças, no ritual cíclico de abertura da dança dos coyongos e a caiman cienaguero, simbólica de Victor Turner, em considerações de ritualismo de Clifford Geertz e, os postulados da semiótica cultural de historiadores e pesquisadores da região, com uma abordagem qualitativa e etnográfica quadro interpretativo. Os resultados confirmam que as sociedades constroem um sistema de significações imaginárias em torno destas danças rituais da cultura. O Carnaval de Barranquilla pode ser catalogado como um evento de grande riqueza, como sintetiza importantes manifestações culturais ancestrais, cujo epicentro é a dança, a dança, o teatro, e a ilícitos dos eua (comédias e suas "Sátiras").

Palavras-chave: Barranquilla Carnaval, dança coyongos cienaguero cayman, dança, rituais de domínio, rituais de expansão.



INTRODUCCIÓN

Barranquilla, en la actualidad, es la ciudad de mayor desarrollo socio-económico y cultural de la costa Caribe colombiana. De acuerdo con historiadores locales, resulta mítica la forma como se fundó Barranquilla sobre las barrancas donde ahora se levanta. De acuerdo con las investigaciones de Minsky y Stevenson (2009), la fundación de Barranquilla pasó por tres momentos, los cuales fueron: primero la Barranquilla indígena; segundo de vestigios arqueológicos indígenas; y, un tercer momento, de las migraciones entre la hacienda de Galapa y la hacienda San Nicolás.

De acuerdo al blog del bicentenario de Barranquilla considera, que en un primer momento, antes de la llegada de los españoles (s.f) a las costas del Caribe Colombiano, el área de Barranquilla fue habitada por tres o cuatro grupos indígenas diseminados a lo largo de su territorio, ya en el año 1000 d.C empezaron a llegar los indios Caribe; pero en el año 1400 d.C los indios Camach de la etnia Arawak, con influencia Caribe, existieron y habitaron lo que es hoy el casco urbano de Barranquilla). El príncipe Camach estaba asentado sobre el sitio de su mismo nombre, probablemente por los lados del actual barrio abajo del río. Ya con la presencia indígena prehispánica en el territorio barranquillero, se corrobora por los múltiples hallazgos arqueológicos en diversas zonas de la actual ciudad. En el barrio abajo, cerca del edificio de la Aduana, se encontraron numerosas urnas funerarias y esqueletos, al igual que en el sector del centro.

Otra versión gira en torno al relato propuesto por el historiador Domingo Malabet quien menciona la fuerte sequía de 1629 en Galapa, por la cual sus habitantes y animales salieron a buscar una fuente de agua, y se encontraron con la tierras (pequeñas barrancas) donde se levantaría posteriormente Barranquilla. Desvirtúa, esta versión, el hecho ya señalado según el cual Barranquilla tuvo una población indígena antes de la llegada de colonizadores españoles (Minsky & Stevenson, 2009).

Por otra parte, desde 1551 Nicolás de Barros era el encomendero de Galapa, donde tenía una hacienda ganadera y llevaba las reses, en época de sequía, a pastar por los caños cerca del actual río Magdalena, con lo que se convirtió, por vía de hecho, en propietario de los mismos, hurtándoseles a su dueña, quien se quejó, en forma reiterada por estos sucesos, a las autoridades coloniales en Cartagena, donde tenía amigos dentro la estructura administrativa, lo cual demuestra los hechos, y la posterior concesión del otorgamiento de las mercedes sobre estas tierras por parte de la corona española. Lo anterior sirve a algunos historiadores para considerar la fecha de 1629 como la del inicio de la ciudad.



Con respecto a su desarrollo cultural, para Barranquilla es importante que en el 2013 haya sido categorizada como capital americana de la cultura, por parte del *Bureau internacional de capitales culturales* (IBOCC), presidido por el Español Xavier Tudela, título que coincide con el aniversario 200 de la concesión de Villa a Barranquilla (Alcaldía de Barranquilla, 2012).

De Cartagena a Barranquilla

Es reciente el desarrollo de la ciudad de Barranquilla comparado con la vecina Cartagena, donde se celebran, desde tiempos de la colonia, fiestas de tradiciones populares, carnavales, cabalgatas y fiestas patronales de la Virgen de la Candelaria. Pero fue notorio, desde sus inicios en Cartagena, la separación entre fiestas privadas, de clubes -para la clase socio-económica alta-, y fiestas populares o callejeras para la clase baja.

Luego, estas fiestas, a medida que desaparecían por múltiples razones en Cartagena, se fueron trasladando a Barranquilla desde mediados del siglo XIX, donde fueron acogidas y se oficializaron. Sociólogos como Mirta Buelvas (2008) Fals Borda(1980) entre otros, consideran, que por el estilo de vida que caracteriza a los barranquilleros, ser descendientes de las mismas comunidades y por razones ideológicas no resultó tan demarcada la diferenciación que se tenía en Cartagena como fiestas de pobres y fiestas de ricos, sino que el simbolismo festivo del ser Caribe, hizo que el Carnaval de Barraquilla fuera una fiesta abierta para todos como lo es hasta ahora.

Lo anterior se refuerza en aquello que Minsky et al. (2009) consideran que la manifestación cultural del Carnaval de Barranquilla es plenamente visible en los primeros años, posteriores a la independencia, según carta escrita en 1829 por el norteamericano Resensselaer, hospedado en la residencia del comerciante Jhon Gleen. En su misiva, el norteamericano compara la duración de las fiestas de tres días, a su juicio muy reducida si se compara con las europeas; igualmente hace notar el uso masivo de una hierba urticante llamada pica-pica, que se les aplicaba a quienes no estuvieran a

tono con el ambiente de jolgorio, y el lanzamiento de huevos llenos de agua sobre la ropa de las personas que no se disfrazaban. El cronista observó un curioso evento llamado "la conquista", en donde dos grupos, unos disfrazados de españoles y otros de aborígenes, se trenzaban en feroz lucha recordando los procesos del descubrimiento y el periodo colonial.

Es notorio que en Barranquilla desde 1836 -y quizá desde antes, por cuanto el historiador Adolfo Gonzales Henríquez (2004), en su escrito: *Viñetas sobre el carnaval*, transcribe unas cartas de un viajero norteamericano de nombre Rensselaer Van Rensselaer, quien narra a manera de crónica, sus impresiones sobre las fiestas de Barranquilla en 1829-, la ciudad ha mostrado un buen clima cultural, que aún ,con el pasar y el modificar de hábitos, se ha afianzado, como se puede observar en revistas culturales, periódicos y teatros que surgieron durante el periodo de 1870 a 1892. Dos sitios que aglutinaron a personas alrededor de temas literarios fueron: *La Estrella*, propiedad Abraham Zacarías López Penha y *La Cueva*, que se convertiría en la primera mitad del siglo XX en el centro de reunión de escritores prolíficos, llamado el grupo de Barranquilla, lugar que se consolidó en la década de los 40, como el centro obligado de literatos, artistas, periodistas, cineastas y otros (se puede citar a los escritores Gabriel García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio y al pintor Alejandro Obregón).

La fiesta del Carnaval de Barranquilla recoge, en gran medida, las tradiciones de la cultura europea; pero también, en parte, de aborígenes, labriegos y africanos, aunque minoritarias. Por esto, lo multiétnico le ha impregnado un carácter multicultural que se conserva en la memoria colectiva. Estos habitantes se desplazaban desde sus pueblos o veredas hasta la gran urbe a través del río Magdalena, trasladando así sus bailes, rituales, disfraces, grupos musicales y otros. Modestamente, estas múltiples expresiones, han ayudado a la conservación de las tradiciones culturales de toda la rivera del mencionado río; ya se habló anteriormente, del importante papel que jugó el río en la consolidación del carnaval, por cuanto todas las culturas rivereñas -o anfibias como las denominó



el sociólogo Fals Borda (1980) con el surgimiento e intercambio comercial, afianzaron su cultura mestiza, mulata o negra.

El carnaval de Barranquilla reclama como fecha de nacimiento oficial 1876.

Los documentos históricos indican que en el siglo XVIII, no solamente en Cartagena, sino en la Villa de Mompox y Magangué, las festividades ya causaban desazón a los funcionarios celosos del comportamiento de sus súbditos; así, en 1791, el virrey Ezpeleta envió una denuncia que resalta en uno de sus apartes lo siguiente:

Se ofende a Dios con las diversiones que se tiene... por el tiempo de Carnaval... perjudica a este vecindario en sus costumbres los juegos del combate, liente, azar y vijas que en ella se juegan, con este pretexto por cebarse en ellos no solo hijos de familia y esclavos sino hasta las mujeres que pierden sus prendeciras, abandonan sus trabajos y obligaciones (Friedemann, 1895, p. 11).

Documentos como éste, hallados en el Archivo Nacional de Colombia (ANC) (como se dijo anteriormente) y de consulta interna, confirman la existencia temprana de una zona carnestoléndica, así como líneas de su evolución con confluencias multicultural en Barranquilla (De Friedemann, 1985, p. 14). Según Martínez (citada por De Friedmann, 1985), ya desde esa época, las principales cabeceras eran epicentro o lugar de concentración; es así que en el Banco (Magdalena) se reunían danzas de los pueblos de Guamal, Chimichagua, Curumaní y Zapata; mientras que en Santana (Magdalena), otro epicentro, recibía danzas de negros de Guataco, Menchiquejo y Taligua. También se destacaron otros centros tales como Plato, Ciénaga y Mompox con su tradición del caimán, y en Barranco de loba, Chimichagua y también Mompox con la tradición de los indios farotos.

Lo anterior denota que el Carnaval de Barranquilla nació con un mancomunado esfuerzo de los habitantes rivereños, su ruralidad y su riqueza cultural ancestral, quienes notaron en la ciudad

el epicentro para mostrar sus representaciones culturales. Con el esfuerzo y constancia de los costeños, el Carnaval se ha mantenido por más de 150 años, con una perseverancia que le hizo merito al reconocimiento por parte de las Naciones Unidas, bajo la dirección de Koichiro Matsura, declarándolo como patrimonio oral e inmaterial de la humanidad (UNESCO, 2003).

METODOLOGÍA

La investigación se inscribió en la etnología-cualitativa, por ser ciencia social que estudia y compara los diferentes pueblos y culturas del mundo antiguo y actual. Con la etnología se aplica unas relaciones comparativas que conllevan a estudiar el cómo y por qué diferentes grupos étnicos se asemejan o difieren en su forma de pensar y actuar en el pasado y en la actualidad. Esta metodología es considerada por algunos autores de mayor transcendencia, ya que incluye a la etnografía como método de investigación, que se denota en la demarcación del campo, la preparación, documentación, la investigación en campo y la conclusión. Establecer caracterizaciones en dos pueblos de la costa caribe (Ciénaga y Barranquilla) en sus rituales de apertura de la danza del caimán, y los coyongos, es apropiarse de un componente de la metodología, como lo es la sistematización, ya que si bien existen leyes culturales convencionalizadas y validadas por el contexto, también existe (la apariencia) de una arbitrariedad, del contexto mismo, sin embargo, en la demarcación etnográfica el orden cultural, no es arbitrario frente al orden civil, muy por el contrario queda refrendado con el legado (la forma como se involucra de la misma familia, hijos, sobrinos, nietos etc., y así sucesivamente).

RESULTADOS

Las danzas de relación (el caimán cienaguero y los coyongos)

En gran medida, dentro de las diferentes manifestaciones culturales que encierra el carnaval, se



encuentran de suma importancia las danzas de relación (objeto de análisis); este grupo de danzas las conforman entre otras, la danza de las ceretas, la de la burra mocha, del caimán cienaguero, de los coyongos, de los negros macheteros, del paloteo, de los gallinazos y otras. Estas danzas adquieren importancia, por cuanto son danzas escenificadas desde un carácter interactivo a través de versos cantados o relacionados, relatos orales cortos, representación de animales que antropomorfizan situaciones propias de labriegos, campesinos, agrarios y étnicos, a excepción del paloteo que son versos de guerra y victorias. Las danzas de relación, por ser datadas quizá desde el siglo XVIII, han adquirido valor en su conservación y representación en el Carnaval de Barranquilla.

En cuanto a la danza de los coyongos, proveniente de la depresión momposina, su ancestralidad se conserva gracias a la familia Sosa, la cual fue proveniente del pueblo Palomino en el Departamento de Bolívar, llegó a Barranquilla en 1978 cuando decidieron representarla en el carnaval tal como lo hacían en su pueblo, sus abuelos y familiares; con una coreografía se pone en escena de acuerdo a la kinesis de las aves, el pez y el cazador; al igual que los atavíos, la musicalización y los versos recurrentes. De acuerdo a Baltasar Sosa Noguera (2007), en su libro: *Historia de la danza de los coyongos*, se encuentran dos aspectos fundamentales en esta danza: los simbolismos y los versos cantados con su respectivo acompañamiento musical, para una mejor comprensión.

Simbolismos de la danza. El pájaro coyongo recibe como nombre técnico "Javiru: Ave zancuda del África"; es decir, son aves que se desplazaron desde ciertos países del continente africano hasta América y otros continentes, probablemente en busca de agua. Cuando las orillas del río Magdalena son inundadas por la creciente de agua, al bajar esta quedan unos playones desprovistos, donde los pájaros coyongos revolotean en busca de peces. Todas estas aves viven en los árboles más altos de las montañas cercanas a la Sierra Nevada de Santa Marta. Los pájaros coyongos, al igual que las demás aves representadas en la danza, están en vía de extinción.

La relación que existe entre el pájaro coyongo y las otras aves, se manifiesta en la congregación de estas en las ciénagas grandes, junto con el coyongo, para pescar. El coyongo pesca y los demás pájaros comen de su presa o si no, comen insectos o frutas (Sosa, 2007, p. 31).

Los personajes de la danza son: el coyongo, el guruyón, la garza morena, la garza blanca, el pato cucharo, el gallito de ciénaga, el barraquete, el cazador y el pez (la danza que dirige el señor Baltasar Sosa, agregó al gallito de ciénaga, el barraquete y la gallineta). Entre éstos se destacan en la danza los siguientes: el guruyón es el coyongo rey; es aquel que indica la coreografía a seguir; el cazador juega el papel del campesino que va en busca de comida; y el pescado (el comelón).

Entre otros simbolismos, se encuentra una bandera roja, sobre la cual se escribe con caracteres blancos: *La Gran Danza de los Coyongos*. Del mismo modo, son elementos representativos de la danza: el baile y la música, los cuales se han sido ejecutados desde sus inicios. Los versos también distinguen a la danza de otras, combinados con la coreografía.

Versos y música. Éstos juegan papeles importantes dentro de la danza. Los versos son los parlamentos de los danzantes mientras realizan el baile; y la música es la combinación de los diferentes sonidos del acordeón, la guacharaca y la caja; al compás de la música, los personajes van diciendo sus versos (Gómez, 2004). A continuación se exponen algunos versos.

De acuerdo con la caja, cada bailarín recita los respectivos versos de la siguiente manera:

Guruyón

Soy el rey, comando a mis compañeros de playón en playón, porque en la charca donde nosotros comíamos ya no se halla mojarra ni cometón. Por eso nos hemos desplazado a Bocas de ceniza. Con este bellissimo y lujoso pulmón, si no encontramos sardinas ni bocachico comeremos tiburón.



Coyongo

De chimichagua vengo volando alto y bajo. En la boca del atajo me esperan chopos al extremo, mejor es anclar comiendo junto con los paco-pacos: estos pobres pajarracos que mueran allí sin querella, porque ven muchachas bellas metidas en chambas y charcos. Vengo volando por los aires remontando. Aquí he visto que ha llegado un hombre con su escopeta; es posible que se meta, venga y nos haga un disparo desde el espeso gramalote. Soy el Conyongo famoso que danza con gran donaire, cuando me encuentro en el aire, todo me es dificultoso. Quiero llamarme dichoso por mi alta gallardía; por mi ausencia avísela, me burlo del cazador, de su arma y su maestría.

Garza blanca

Nosotras habiendo en su suma, no hacen caso para nada, las que están tan mal paradas, son las garzas con sus plumas blancas como la espuma. Cosa que no ha habido antes, llegaron a los comerciantes. Comprándolas con esmero para adornar sus sombreros, con estas plumas elegantes. Soy la garcita blanca. Soy la garcita bella: si no me darán pesca`o comeré cabeza de piedra.

Garza morena

No fue una, fueron dos las que vi que se instalaron en el Corral de Juan de Dios, todas quedaron hechas escombros como gavas en el playón. Hay que andar con precaución y las barbas sobre el hombre.

Pato cucharo

Tengo un gusto muy raro, que varios dirían acaso quisiera ser gallinazo en vez de pato cucharo, porque cuando en una charca me paro miro y veo un cazador con su escopeta, y de pronto aquel dispara y me tumba una cuchara y me quiebra una aleta.

Gallito de ciénaga

Señores nuestros coyongos, les vengo a dar un aviso, que yo he visto un cazador en la costa del pajaral; y yo como chipitín, quiero, no quiero morir.

Señores nuestros coyongos, fue verdad que yo lo vi. Soy el gallito playero, en la playa me crié. Cuando levanté mi vuelo en Isla Grande me paré; de allí me hicieron venir unos muchachitos, me quebraron una pata por ser gallito playero.

Pez

En ciénaga estaba yo, junto con mis compañeros. Llegaron los pescadores con flechas y atarrayas. Al verme burla`o de ellos, me refugie en esta poseta: pero tengo la vida expuesta con estos coyongos canallas, que me han roto el espolón y me han ensangrentado la agalla. Nadando en una laguneta, las aguas se me han seca `o un coyongo y un cucharo sin escamas me han deja`o. A plomo deben se acabados, esos coyongos malava`os.

Cazador

Yo ando de ceja en ceja en poesía, conmigo no hay quien se meta para hacer esta cacería. Yo le tomo la media y se manejar mi escopeta. No le temo a Billingrodt que es el que sabe tira`. Se ha encontrado con el tigre y casi se quiso priva`. Cuando tomo mi escopeta, le examino sus defectos vayan allá al playón pa` que vean coyongo muerto.

Golillón

Soy golillón, no lo niego, represento mis paradas, soy caso e`cera, Golilla colorada. Yo con mi vida reformada le digo a mis compañeros que nos vamos reiterando porque nos vienen cazando, un tirador traicionero, volaremos aquí ligero, y parecemos en la poseta. De allá lo veremos rascándose la cabeza.

Finalmente, cabe resaltar que la representación de la danza es hecha solamente por hombres, y que el análisis simbólico de la relación, es una interpretación exclusiva del autor.

Análisis simbólico de la relación existente entre los caracteres de la danza

Simbólicamente hablando -si se tiene en cuenta las referencias históricas de la danza-, se puede decir



que el cazador representa el yugo español, al cual los campesinos de Bolívar estuvieron sometidos. Dentro de la danza, los campesinos son personificados por las aves y la tierra es representada por el pez.

Los pájaros eran atacados por los cazadores, quienes buscaban el plumaje de los mismos o su carne; el cazador aprovechaba aquel instante en que el pájaro coyongo buscaba su sustento para después obtener el propio con la caza del ave, salvando a los peces que se encontraran allí. Si tomamos esta situación y la adaptamos a la realidad de los habitantes del Departamento de Bolívar en la época colonial, no encontramos mucha diferencia entre los contextos. Al igual que el cazador tenía un "arma", también el pez (con respecto al ave), y la tierra era lo deseado por el campesino.

Cuando el pájaro estaba a punto de atrapar al pez, el cazador disparaba... el pájaro coyongo intentando sobrevivir en el ambiente escapando del cazador... Se puede decir que *La Danza de los Coyongos* es la representación del poderío español sobre los habitantes del Departamento de Bolívar.

Si se mira a la danza desde el punto de vista ecológico, igual encontraremos interesantes aspectos. El pájaro coyongo y las otras aves, estaban ubicados en la depresión monposina, esto hacía tener un sentido de pertenencia por parte de los campesinos de la región. Al surgir la danza de los coyongos, se oficializa al ave como símbolo de la región.

En cuanto a *La danza del caimán*, cabe resaltar que existen dos tradiciones al respecto, una proveniente de Plato y otra de Ciénaga, las dos localidades pertenecientes al Departamento del Magdalena, en la costa norte de Colombia, en donde el caimán es un tótem para las culturas riveñas.

El caimán, figura metafórica del hombre del Magdalena, asiste al carnaval y baila con la relación de un sin fin de leyendas y mitos que se esfuerzan por sembrarlo en este pueblo o en el otro: sea en Plato, Talaigua, Mompoix o Ciénaga. (Friedmann, 1985 p: 109)

Es, precisamente, la autoformación del hombre viril-costeño que se denota en las actuaciones y aún en las leyendas, en las cuales el caimán personifica esa virilidad. Por esto se dice en la población de Plato, que el hombre caimán existe, y su esencia es la de un hombre enamorado de cuanta mujer le sorprende.

Fue de interés para la investigación, las caracterizaciones de la danza del caimán cienaguero; una danza que en sus inicios era representada solamente por hombres, quienes con lamentaciones, revivían la historia trágica sucedida a Tomasita, una niña que el día de San Sebastián celebraba su cumpleaños, y que por un descuido de su madre fue a parar a las fauces de un caimán. Esta historia es un ritual eterno a la iconicidad del caimán y sus antagonistas, un relato mítico- fabuloso por su argumento. De acuerdo al dossier enunciado por el equipo de trabajo de la UNESCO (Ministerio de Cultura de Colombia, 2002) para la candidatura a patrimonio, resultó el siguiente argumento:

Danza del caimán

Esta danza es originaria del Municipio de Ciénaga, en el Departamento del Magdalena, en la Costa Caribe de Colombia. Tiene sus antecedentes en la tradición oral con las fábulas y mitos que surgieron alrededor de una historia pueblerina de comienzos del siglo XIX, la cual, en esencia, cuenta la trágica muerte de una niña de nombre Tomasita Bujato, hija de pescadores en el vecino puerto Cachimbero, a quien un caimán de la ciénaga devoró un 20 de enero, día de San Sebastián, fecha que desde la Colonia era considerada inicio del carnaval, nueve días antes de la celebración de la Virgen de la Purificación de la Candelaria.

La música y coreografía de la danza se presenta de la siguiente manera: al caimán lo siguen y rodean sus antagonistas, los pescadores del pueblo. Hombres y mujeres avanzan bailando con paso suave y ligero, mientras ellas mueven los hombros. El baile se detiene para dar paso a los versos y a la escenificación de los padres de Tomasita, cuando preguntan por la niña. La danza evoluciona en círculos y por parejas, en tanto que el portador del



caimán se pasea de aquí para allá con sugestivos gestos y marcada satisfacción, dando a entender, maliciosamente, cuál fue el destino de la púber Tomasita.

Musicalmente, la danza se acompaña con el conjunto típico de los instrumentos costeños (caña'e guacharaca), aunque aquí el formato musical varía introduciéndose un acordeón. El acordeón, sin embargo, a veces reemplazado por un clarinete, también un instrumento popular en la tradición de las llamadas bandas de viento que tuvo el Municipio de Ciénaga desde comienzos del siglo XIX. La letra de la tonada es interpretada por la voz de un cantador, quien lleva los versos de la danza y lo acompaña un curo.

El argumento es el siguiente: cuenta la historia que un 20 de enero, en una albarrada de orillas de la Ciénaga grande del Magdalena, una pareja de pescadores se encontraba celebrando el cumpleaños de su hija Tomasita; en un descuido de la niña al acercarse a las aguas, resulta atrapada por un enorme caimán que la engulle. Su padre recibe la noticia muy consternado, y, en medio de su dolor, decide acabar con los festejos. De allí surge el conocido estribillo que sitúa el relato y resume su trágica circunstancia, culminando los versos en un diálogo doloroso del padre con su hija mayor Juanita:

*Hoy día de San Sebastián
cumple años Tomasita
y ese maldito caimán
se ha comido a mijitica:
hijita linda ¿dónde está tu hermana?
El caimán se la comió...*

En cuanto a los versos, se tiene que la danza del caimán es una danza de relación, de la cual hay noticia en una publicación en inglés que data de 1836. Por su parte, el investigador cienaguero José Torres Macías precisó, en 1959, que la melodía que hoy acompaña a esta danza "La compuso, en 1882, Eulalio Meléndez, Por otra parte, Carlos Martínez Cabana, quien nació en 1908, dice "haber visto y escuchado la danza en ciénaga en 1916" testimoniada por los años (1987) y comentada por

el historiador Cienaguero Guillermo Henríquez (2011) con los siguientes versos:

I

*Hoy es día de san Sebastián
Cumple años Tomasita,
Y este maldito animal
Se ha llevado a mi niña.*

II

*Mijita, cuida a tu hermana
Que yo me voy a lavar,
Con este molle e' pan
Me la puedes contentar*

III

*Mijita: ¿dónde está tu hermana?
¡El caimán se la llevó!
Bendito y alabado sea...
¿Cómo me compongo yo?*

IV

*Este maldito caimán ha de ser muerto
A balazos,
Que lo tiren al playón
Y que se lo coma el gallinazo.*

Como se puede observar, los versos revelan el oficio de los actores de la danza -son pescadores-, la cual incluye una especie de representación teatral, más o menos explícita en cuanto a la anécdota que se narra.

Según la tradición, en Puebloviejo, vecino de Ciénaga, la danza desapareció; pero, moradores del barrio Cachimbero (desaparecido) la introdujeron en las tradiciones del Municipio de Ciénaga, en fecha no precisada.

En cuanto a la parafernalia de la danza, el investigador e historiador cienaguero Guillermo Henríquez (quien narra el relato) recuerda que vio esta danza por primera vez el 20 de enero de 1946, a las 8 y 30 de la mañana aproximadamen-



te, y lo relata (transcripción literal) de la siguiente manera:

No había mujeres. Algunos hombres iban vestidos como mujeres, una representaba a la madre de la niña Tomasita y ésta era una muñeca introducida en las fauces del caimán. El ritmo marcado es 2 x 4, los pasos son lentos, poca coreografía: dos adelante, tres atrás, ellas agarrándose las faldas y los hombres esgrimiendo lanzas y atarrayas. Un hombre va introducido en el totémico caimán que es una estructura horizontal echa de cañas, alambres y papel maché, con mandíbulas articuladas... Este danzante-portador, manipula con cuerdas la mandíbula del caimán, cuyas fauces son color rojo. Era obligatorio darle unas monedas al que portaba la bandera de la danza, junto con la mochila, en caso contrario, el verseador dedicaba versos hirientes a todo aquel que se abstenía de echarle la mano al bolsillo. Salían de pueblo viejo de noche y llegaban por la vía del mar a ciénaga, donde se reunían en la plaza de San Juan a versificar decimas y versos pareados en una piquería, como se decía entonces. La música, en su formato tradicional, era así: una o dos guitarras, guache, dos tambores y caña de millo. Más tarde, acordeón o dulzaina reemplazando a las guitarras en las líneas melódicas, más los tambores, guache, etc. La guitarra desapareció, persistió la caña de millo (en tiempos antiguos, la melodía era con dos gaitas, hembra y macho, en lugar de caña de millo). En su contenido profundo, la danza del caimán (de Ciénaga) representa la fuerza vital de la naturaleza, la potencia colosal de los cauces y remansos de aguas en las culturas anfíbias, donde se es pescador o agricultor, según sea la estación del año. El caimán es la encarnación de esa fuerza y el símbolo más poderoso de estas culturas, al mismo tiempo que es evidente su fuerte simbología de fecundante virilidad.

El vestuario para la danza es el siguiente: los hombres que hacen de pescadores, llevan un pantalón a media pierna y camisa blanca, portan sombreros y pañuelos de cualquier color y calzan abarcas. Las mujeres llevan una blusa blanca escotada y cuello en palangana con volantes; también una falda amplia, de colores. Van con zapatillas

planas y con accesorios como aretes, collares y pañoletas en la cabeza”

DISCUSIÓN

Al establecer una analogía en las escenificaciones de estas danzas de relación y el momento de su ritual cíclico de apertura, se presenta el siguiente interrogante: ¿qué tipo de ideologías están presentes y cómo éstas inciden en la cultura al momento del ritual cíclico de apertura de la danza de los coyongos y del caimán cienaguero?

Esto conlleva a un análisis y a una conceptualización teórica; entonces, en primer lugar, se hace necesario establecer un concepto sobre lo que es un ritual, que de acuerdo al autor Clifford Geertz en su obra Interpretación de la Cultura (2003, p.131) considera, que las creencias y los ritos refuerzan los tradicionales vínculos sociales entre los individuos, hace resaltar el modo en que la estructura social de un grupo se ve fortalecida y perpetuada por la simbolización o ritual o mítica de los valores sociales, subyacentes en que ella descansa, de acuerdo a lo anterior, los rituales responden a una necesidad, la de realizar alguna creencia o responder a una costumbre; esto pone de manifiesto dos aspectos fundamentales en la ritualidad, los cuales son: la solemnidad -que corresponde a una ideología-, y las acciones conjuntas sociales comunitarias -que establecen una ideología-, cuando instauran una norma, la cual si no es explícita, tampoco es deliberada en el accionar de los símbolos que representa el ritual; para el caso de la danza de los coyongos, lo ideológico se manifiesta en la izada de bandera. Los dos rituales son cíclicos; la danza de los coyongos se presenta siempre en diciembre, previo al carnaval, y la danza del caimán se hace en enero 19, en vísperas del día de la fiesta de San Sebastián; ambos son ceremoniales y buscan satisfacer unas ideologías propias al contexto o lugar de la representación.

Continuando con las posturas de Geertz (1973, págs. 171-261) éste, pone en evidencia diferentes caracterizaciones de la ideología y la incidencia de ésta sobre la cultura, de la siguiente manera:



a) Ideología: un conjunto de proposiciones políticas, intelectualistas e impracticables.

b) Stark (citado por Geertz, 1973) sostiene: "que todas las formas de pensamiento están socialmente condicionadas por su misma naturaleza, pero que la ideología presenta, además, la desdichada condición de estar psicológicamente *deformada*".

c) La gran ventaja de la teoría del interés era y es el hecho de colocar las raíces de los sistemas culturales en el sólido terreno de la estructura social.

d) El sur no sería sur sin la existencia de símbolos populares cargados con emociones de una determinada situación social general.

e) Tanto en la teoría del interés, como en la teoría de la tensión, van directamente desde el análisis de la fuente, al análisis de la consecuencia, sin examinar en ningún momento seriamente la ideología entendida como sistemas de los símbolos en interacción.

f) Cualesquiera que sean las otras diferencias que presentan los llamados símbolos o sistemas de símbolos cognitivos y los llamados expresivos tienen por lo menos algo en común: son fuentes extrínsecas de información en virtud de las cuales puede estructurarse la vida humana.

g) Mientras la ciencia es el diagnóstico, la dimensión crítica en la cultura, la ideología es dimensión justificativa apologetica y pues se refiere: "a esa parte de la cultura activamente interesada en establecer y defender estructuras de creencias y de avalar" (Fallery, 1973)

h) La función social de la ciencia frente a las ideologías, es primero comprenderlas lo que son, cómo operan, que les da nacimiento y luego criticarlas.

El anterior aporte, fundamenta la investigación en la visión clara de cómo puede estructurarse la vida humana, y ésta, es completamente dependiente de la cultura y del contexto en que el ser humano se desenvuelve, y me permite concluir:

Que una ritualidad busca responder y satisfacer una ideología en un grupo de personas que comparten las mismas significaciones culturales y las tropologías que éstas encierran (metáforas, hipérbolos, litotes y otras), despojándose de las concepciones religiosas y del sistema de símbolos que demarca un contexto cultural; pero también,

El intento de las ideologías de dar sentido a situaciones sociales incomprensibles, de interpretarlas de manera que sea posible, obrar con significación dentro de ellas, lo que explica la naturaleza en alto grado figurada de las ideologías y la intensidad con que una vez aceptada, se les sostiene (Geertz, 1973)

Otra teoría fundamental para la investigación es la de Víctor Turner (1967), quien propone (es un orden estructurado libremente por el investigador

a) El cambio y el funcionamiento en las lógicas de los sistemas culturales y sociales.

b) La reintegración ganada del estudio de sistemas de símbolos como el mito y el ritual.

c) El comportamiento de los intergrupos en comunidades y redes y los procesos culturales.

d) Relación entre los procesos diarios socio culturales y los géneros dominantes en el funcionamiento cultural.

e) La relación antes mencionada; no es unidireccional, sino recíproca y reflexiva.

f) Philip Gulliver (1971) escribe sobre: "la continuidad de la interacción entre un conjunto determinado de personas" (p. 354).

g) "Los espectáculos culturales y cómo llegar a su comprensión".

h) Medios culturales (llamado así por Singer) modos de comunicación que incluye no sólo el lenguaje hablado, pero esta medida de comunicación no lingüística como el "canto, la danza, actuación, artes gráficas y plásticas combinadas entre sí, da



muchas maneras de expresar y condicionar el contenido de la cultura indígena (1967, p 364)

La anterior conceptualidad enmarcada en el estudio de la ritualidad, del simbolismo y del lenguaje no lingüístico, y reforzado con "códigos sensoriales" propuesta de Levi Strauss (citado por Turner, 1967) que buscan explicar los diferentes momentos en los funcionamientos, de comunicar significados diferentes, la comunicación de las emociones, el significado convencional en sí, el asocio de cada código sensorial, con cada medio, es acorde con quienes consideran que los estudios de Turner³ explican cómo en los sistemas rituales el performance puede contribuir a mantener un orden establecido y servir para parodiar, criticar y subvertir dicho orden -como en el caso de los carnavales-; para el autor mencionado, los conflictos sociales se estructuran como dramas con fases bien delimitadas de ruptura, crisis, transición y resolución (o separación según el caso). Los resultados se sintetizan de la manera siguiente:

En las danzas del caimán cienaguero y la de los conyongos, los simbolismos adquieren una actuación social y unos sistemas de significación mediados por la cultura y el contexto.

B) La interacción simbólica del ritual en su acontecer cíclico, en la danza de los coyongos, ideologiza un dominio por cuanto la bandera, como símbolo de la patria, se iconiza al ser izada en el lugar donde reside el dueño o director de la danza, en tanto los vecinos veneran el espacio de demarcación -la terraza de la casa-, por eso puede permanecer izada hasta finalizar el carnaval sin ser arrancada o destruida.

El ritual en los coyongos lleva a una apologética donde la bandera izada generalmente por parte de la reina del carnaval, es patriotismo y es dominio territorial. La bandera queda en la terraza del "palacio" o casa y no es destruida o rota por ninguno en el sector, si esto se hace, sería una profanación

al ritual, por eso queda hasta que finalicen los carnavales y es retirada el miércoles de ceniza.

El ritual es coherente y satisfactorio con relación al contexto ya que hay una secuencialidad isotópica de la siguiente manera: inicia con la llegada de la reina, luego se hace un recorrido corto por el barrio y se llega a la casa donde se izará la bandera; la ovación de las personas, la solemnidad al momento de ser izada la bandera, mientras los coyongos danzan alrededor de ella, la reina expresa palabras de agradecimiento y deja la bandera en asta total; después la reina con su comitiva se retiran a otra izada de bandera que puede ser de cambiamberos, garabateros u otros.

En el ritual de la izada de bandera, la reina del carnaval cumple una isotopía, una secuencialidad de los signos ordenadamente, haciendo el recorrido por el sector o barrio, acariciar a los niños que coloquen en sus brazos, recibimiento del cordón de la bandera y, finalmente, izada y esperar que termine el baile entonado con un acordeón; de todas las actividades se hacen registros fotográficos.

En la danza del caimán cienaguero en su ritual cíclico, se busca ideologizar el carácter de apertura y festividad *con su toma a la ciudad*, se recorre la población de Ciénaga por sus principales calles; todas las comparsas, incluyendo el performance y la teatralidad que éstas conllevan, desarrollan una expresión cultural callejera e inclusiva.

La comunicación simbólica más influyente es cuando aparece el caimán, que simboliza al victimario de la tragedia, pero al mismo tiempo encierra un carácter festivo, de ahí que hayan verbenas, bailes populares o bailes de salón, venta de *souvenir* y otros, donde muchos aspectos de la vida social se ven alterados, cierran temprano los negocios, los bancos y sólo le dan paso a lo festivo, al goce.

Ambos rituales, izada de bandera y toma de la ciudad, se constituyen en la apertura a una fiesta comunitaria (inclusiva), aunque los coyongos están alejados de concepciones religiosas, en tanto

³ Es acorde con lo propuesto en el blog spot: <http://performancelogia.html>



en el caimán el carácter festivo está ligado a la fiesta del santo católico San Sebastián.

Los dos rituales son cosmogónicos, es decir, representan una visión del mundo, del carácter estético y de la valoración en esa representación -izada de bandera-, para demarcar hegemonía e inicio de la fiesta, y en el caimán cienaguero es la *toma a la ciudad*.

En ambos rituales se establece un vínculo en contenido y forma entre la realidad del contexto y la conservación de la tradición.

En cuanto al periodo de duración, es corto; en la izada de bandera es solamente el reconocimiento del contexto y el despliegue ceremonial; igual que con la danza del caimán se busca dar sentido "natural" a un hecho dentro de la cultura y la conservación de ésta.

Respecto al lenguaje, éste se unifica, es unísono, mediado por actos de habla emotivos, tales como: ¿A qué verbena vamos esta noche? ¿Dónde vamos a bailar esta noche? ¿Quién toca o canta en la tarima de la plaza esta noche? Y otras expresiones que validan el carácter festivo del contexto y

conducen a una alteración en el estado de ánimo, de goce.

CONCLUSIONES

Lo que comienza como un ritual, termina como una adopción a la ideología en el caso de los coyongos (Izada de bandera) dominio y demarcación; y en la danza del caimán cienaguero, es una ideología de expansión y festiva.

Las sociedades constituyen un sistema de significación alrededor del rito, lo conservan con respeto y lo asumen dentro de su cultura. El rito irrumpe en lo cotidiano por el mismo tiempo de la secuencialidad del ritual, es una superestructura que no admite cambios improvisados.

El ritual es una forma de transmitir ideologías que terminan influyendo sobre el contexto; por eso el carnaval de Barraquilla y los aportes de los rituales de las danzas de relación de los coyongos y la del caimán cienaguero, fueron fundamentales para que la UNESCO lo declare como patrimonio oral e inmaterial.



REFERENCIAS

- Alcaldía de Barranquilla. (2012). *La ciudad colombiana de Barranquilla elegida Capital Americana de la Cultura 2013*. Recuperado de http://www.barranquilla.gov.co/cultura/index.php?option=com_content&view=article&id=699:la-ciudad-colombiana-de-barranquilla-elegida-capital-americana-de-la-cultura-2013&catid=71:boletin-de-prensa&Itemid=198
- Barranquilla 200 años (s.f.). *Barranquilla 200 años. Blog oficial consejería para el Bicentenario de Barranquilla*. Recuperado el 12 de enero de 2013 de <http://barranquillabicentenario.blogspot.com/p/historia.html>
- Buelva Aldana, M. (2005). *Carnaval la fiesta sin fin, Barranquilla*. Barranquilla: Fondo Editorial Fundación Carnaval de Barranquilla.
- Fals Borda, O. (1980). *Historia doble de la costa*. Tomo I. Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- Friedemann, N. (1985). *Carnaval en Barranquilla*. Bogotá: Editorial La Rosa.
- Geertz, C. (1973). *La ideología como sistema cultural*. Barcelona: Editora Gedisa
- Geertz C. (1997). *La interpretación de las culturas*. (8a reimpresión). Barcelona: Editorial Gedisa.
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de la cultura*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Gómez, G.(2004). *Las Coplas*. Recuperado el 11 de enero de 2013 de <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:BfYCCtb9MKQJ:caribaniamagazine.webcindario.com/DOSSIERS/CARNAVAL/coyongos.htm+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=co>
- Gonzales, A. (2004-2005). Viñetas sobre el carnaval. *Revista Huellas de la Universidad del norte*, 71 a 75, 67-72.
- Ministerio de Cultura de Colombia. (2002). *Carnaval de Barranquilla. Obra maestra del patrimonio oral intangible de la Humanidad*. Recuperado el 14 de diciembre de 2012 de <http://www.carnavaldebarranquilla.org/images/adjuntos/UNESCOesp.pdf>
- Molano, A. (2006). *La tierra del caimán*. Bogotá: Editorial Aguilar.
- Todo sobre. (s.f). *Performancelogía. Todo sobre arte de performance y performancistas*. Recuperado el 20 de enero de <http://performancelogia.blogspot.com/>
- Turner V.(1987) *The anthropology of performance*. New York: Paj publications.
- Turner, V. (1967). *La Selva de los signos*. Madrid, editora siglo XXI.
- Sosa, B. (2007). *Historia de la danza de los Congos*. Barranquilla: Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Barranquilla.