
REVISTA LATINOAMERICANA
PACARINA
DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

*Carnaval: Tras las máscaras
“otras” de la resistencia*

Abril 2012
Salta – Argentina

Directora/Editora

Adriana Zaffaroni. Directora del Centro de Investigaciones de Lenguas, Educación y Culturas Indígenas (CILECI). Facultad de Humanidades. Universidad Nacional de Salta (UNSa). Argentina.

Secretaría Ejecutiva

Gerardo Choque | Álvaro Guaymás

Centro de Investigaciones de Lenguas, Educación y Culturas Indígenas. Facultad de Humanidades. Universidad Nacional de Salta. Argentina.

Consejo Académico

Magdalena Barón Azúero. Universidad de Los Andes. Bogotá. Colombia.

Henrique Barros. Universidade Federal Rural de Pernambuco. Brasil.

Karina Bidaseca. Universidad de Buenos Aires. Conicet. Argentina.

Alejandro Bustos Cortés. Universidad de Antofagasta. Chile.

Humberto Cubides Cipagauta. Universidad Central de Bogotá. Colciencias. Colombia.

Mariana Chaves. Universidad Nacional de la Plata. Conicet. Argentina.

Roberto Donoso. Universidad de Los Andes. Mérida. Venezuela.

Jorge Huergo. Universidad Nacional de La Plata. Argentina.

Emilio Fernández Canque. Universidad de Tarapacá. Chile.

Javier Lajo Lazo. Universidad Global. Cusco. Perú.

Luis Maldonado Ruiz. Escuela de Gobierno y Políticas Públicas para las Nacionalidades y Pueblos del Ecuador.

Marta Ontiveros. Sede Regional Tartagal. Universidad Nacional de Salta. Argentina.

Alicia Itatí Palermo. Universidad Nacional de Luján. Asociación Argentina de Sociología. Argentina.

Zulma Palermo. Universidad Nacional de Salta. Argentina.

Pedro Rivas. Universidad de Los Andes. Mérida. Venezuela.

María Luisa Rubinelli. Universidad Nacional de Jujuy. Argentina.

Lucas Rubinich. Universidad de Buenos Aires. Argentina.

María Teresa Sirvent. Universidad de Buenos Aires. Conicet. Argentina.

Marcelo Valko. Universidad Popular de Madre Plaza de Mayo. Argentina.

Consejo de Arbitraje

Margarita Barnetson. Universidad Nacional de Salta. Argentina.

María José Bournissent. Universidad Nacional del Litoral. Argentina.

Ramón Cabaña. Sede Tartagal. Universidad Nacional de Salta. Argentina.

Silvia Cerda Aguirre. Universidad de Tarapacá. Arica. Chile.

Analía Lomborg. Sede Regional Resistencia. Universidad Tecnológica Nacional. Argentina.

Ximena Medinaceli. Universidad Mayor de San Andrés. Bolivia.

Analía Otero. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Conicet. Argentina.

Nora Paredes. Universidad Nacional de Luján. Argentina.

Zulma Pirini. Universidad Nacional de Mar del Plata. Argentina.

Elías Pizarro Pizarro. Universidad de Tarapacá. Arica. Chile.

Roberto Portugal. Universidad Global. Cusco. Perú.

José Tassat. Universidad Nacional de Tres de Febrero. Argentina.

Roberto Storey Meza. Universidad de Tarapacá. Arica. Chile.

Coordinación operativa

Micaela González. Universidad de Buenos Aires.

Conicet. Argentina.

Traducción de textos

Geruza Queiroz Coutinho | Marcela Villanueva |

Marina Morena de Souza. Cátedra de Idioma Moderno Portugués. UNSa. Argentina.

Corrector de textos

Claudio Guantay Lagoria | Diego Alejandro Araya.

CILECI. UNSa. Argentina.

Diseño y diagramación

Sergio Álvarez

Edición Digital

Soledad Caminos | Sebastián Choque.

Fundación Rescoldo. Argentina.

Edición y financiamiento

Fundación Rescoldo.

www.rescoldo.org

Canje y Suscripción

Fundación Rescoldo.

Ciudad de Salta:

San Juan N° 1218.

CP. 4400 - Argentina.

Tel: 0054 (387) 4228282

Impresión

Talleres Gráficos de Editorial Milor.

Mendoza 1221.

Salta - Argentina.

Distribución:

Córdoba

Librería Espartaco

Galería Cabildo - Local 10.

Deán Funes N° 80.

Salta

Librería Rayuela.

Alvarado N° 570.

Edición impresa ISSN 1853-2136
Edición electrónica ISSN 1853-7391

La Revista Latinoamericana PACARINA es un Proyecto Editorial que se propone difundir producciones intelectuales referidas a posturas críticas de las matrices de pensamiento que circulan en las Ciencias Sociales y Humanas, vinculadas a Prácticas Sociales e Interculturalidad, Construcción de Otriedades y Modernidad/Colonialidad.

Actualmente la Revista forma parte del Directorio del Sistema de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (Latindex), la Red Iberoamericana de Revistas de Comunicación y Cultura; la Red de Revistas de la Asociación Latinoamericana de Sociología (ALAS) y la Asociación de Revistas Culturales Independientes de Argentina (ARECIA).

Distribución de ejemplares:

La Red Latinoamericana PA.C.AR.IN.A “Parlamento Cultural Articulador de Investigadores de la Andinia”, edita semestralmente su proyecto editorial en formato impreso, distribuyendo dicho material de la siguiente manera:

- a- Donación a Bibliotecas de Instituciones Académicas.
Se realiza la entrega de ejemplares a bibliotecas de Universidades Latinoamericanas a la cual pertenecen las y los miembros de la Red.
- b- Distribución a autor/a/es/as y/o colaboradores/as de cada ejemplar de la revista.

Solicitud de intercambio:

La institución académica interesada en adquirir los números editados puede comunicarse a través de nuestro correo electrónico para efectuar el canje de las publicaciones.

Números publicados:

RLPCsyH N° 2: Mujeres, la otra mitad. Subalternas, invisibles e inaudibles. Octubre de 2011.

RLPCsyH N° 1: Educación e Interculturalidad. Marzo de 2011.

RLPCsyH N° 0: Jóvenes entre la globalización y las fronteras. Septiembre de 2010.

Obra artística de tapa y contratapa (fragmentos)

Autor:

Fotografía de la obra:

Derechos reservados. Queda autorizada la copia parcial o total de algún/os de los artículo/s publicados en la revista solicitándolo por correo electrónico a las direcciones: revistalatinoamericanapacarina@gmail.com – redpacarina@gmail.com

Los contenidos vertidos en los artículos publicados son de responsabilidad de el/la/los/las autor/es/as. Los mismos no pueden ser reproducidos total o parcialmente con fines comerciales. Su utilización con fines educativos debe prever la cita de la fuente correspondiente.

ÍNDICE

Editorial	7
ARTÍCULOS DE REFLEXIÓN TEÓRICA	13
Construcción de alteridades en el espacio-tiempo del carnaval Construção de alteridades no espaço-tempo do carnaval <i>Zulma Palermo</i>	15
Del animal laborans al homo ludens: la configuración del juego y la fiesta como voces de resistencia al poder Do animal laborans ao homo ludens: a configuração do jogo e da festa como vozes de resistência ao poder <i>John Jairo Londoño Aguirre y Juan Alberto Cortés Gómez</i>	26
ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA	41
“Ese embuste del demonio llamado Ekeko” “O engano do demônio chamado Ekeko” <i>Marcelo Valko</i>	43
La fuerza de las máscaras en el mundo contemporáneo. A força das máscaras no mundo contemporâneo. <i>Elena Belli y Ricardo Slavutsky</i>	58
San Pachito: reelaboración urbana de una fiesta con características carnavalescas San Pachito: reelaboração urbana de uma festa com características carnavalescas <i>Andrés Felipe Roso y Marian Nathalia Torres</i>	77
A economia do carnaval da Bahia La economía del carnaval de Bahía <i>Paulo Miguez</i>	89
CRÓNICAS DE EXPERIENCIAS SOCIALES	103
Carnaval de Bogotá: algunas reflexiones. Carnaval de Bogotá: algumas reflexões. <i>Pablo Fajardo Montaña</i>	105
“Cuplé del carnaval” “Cuplé do carnaval” <i>Claudio Daniel Vera</i>	120

Comparsa infantil: formación política y resistencia	127
Comparsa infantil: Da política de resistência formação. <i>Andrea Catalina Gómez Rojas, Daniel Esteban Robles Morales y Edgar Giovanni Rodríguez Cuberos</i>	
Tanto riso, quanta alegria. Cenas de carnaval para classes de português como idioma estrangeiro.	142
Tanto riso, oh, quanta alegria. Escenas de carnaval para clases de portugués idioma no extranjero. <i>Geruza Queiroz Coutinho y Marcela Villanueva</i>	
AVANCES DE INFORMES DE TESIS	153
Carnaval en la Ciudad de Buenos Aires, ¿ritual de inversión o de jerarquía?	155
Carnaval na Cidade de Buenos Aires, o ritual de inversão ou hierarquia? <i>Ana Elizabeth Salvi</i>	
EVENTOS	169
Encuentro Distrital y Nacional de Carnavales:	171
<i>“Construyendo Tejidos de Nación: los Carnavales en Colombia”</i>	
MARCO NORMATIVO	177

EDITORIAL

MUJERES, LA OTRA MITAD. Subalternas, invisibles e inaudibles.

La fiesta del carnaval es una fiesta popular, cósmica y universal que pone énfasis en la vida frente a la muerte, los ricos frente a los pobres, la alegría en oposición a la tristeza.

La capacidad de vivir el carnaval bailando, cantando, saltando, riéndose, es la clave de la fiesta popular que corta las rutinas sociales, por lo cual se constituye en un modo alternativo de accionar colectivo, en una práctica de resistencia.

El carnaval como manifestación colectiva forma parte de las fiestas populares. Estas últimas constituyen un espacio de continuidades, creación y recreación permanente; su conocimiento requiere de una exploración multidisciplinaria. Es decir, podemos aproximarnos desde lo histórico, lo estético, lo cultural, lo social, es decir disciplinariamente así como también desde conceptualizaciones multidisciplinarias tales como los estudios culturales, la filosofía contemporánea, la memoria, la identidad y el género.

Para los investigadores de las ciencias sociales la fiesta está asociada a lo ritual donde se promueve la recreación o integración de la solidaridad social, el orden, la pureza, la salud, la fertilidad, asimismo funcionan como rito de pasaje de las personas. Son secuencias de eventos y símbolos que muestran abiertamente o enmascaradamente identidades sociales y culturales, negociaciones y conflictos entre

los integrantes de la comunidad.¹ Hay quienes piensan las fiestas como patrimonio cultural y como escenario que representa los referentes de identidad en cada sociedad, presentando divisiones sociales, exclusiones pasadas y presentes, disputas por liderazgos de ciertos rituales, es decir se presenta la identidad local como algo dinámico, con anclaje histórico que se renueva culturalmente.

Las fiestas son también prácticas ordenadoras del tiempo que ofrecen una dimensión del transcurrir del tiempo que se expresa en la posibilidad de contar o medir el lapso entre dos sucesos festivos; en este sentido se relacionan con el calendario, pues permiten establecer cortes, intervalos, ciclos. En su inscripción temporal, a las fiestas se las concibe como ejercicios de memoria y evocación de la renovación de la vida humana; pero además de la vida que se transforma, también evocan la muerte, pues son memoria de lo efímero de la existencia, especialmente las fiestas de toros y los carnavales. La fiesta interrumpe la cotidianidad del grupo que la celebra e instauro otro tiempo, un tiempo sagrado, (algunas veces un no tiempo): el tiempo de los ritos.

Pero es necesario destacar a los escenarios de las fiestas como campo de confrontación y pugna entre visiones diferentes de la identidad, es decir los grupos disputan para impo-

¹ Ulfé, María Eugenia (2004): *Danzando en Ayacucho. Música y Ritual del rincón de los muertos*. Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú. Instituto Riva Agüero.

ner su propia mirada sobre la identidad. Las fiestas populares son frentes culturales, es decir momentos de encuentro social donde diferentes grupos, poseedores de significados distintos del mundo, luchan por dar su propio sentido a partir de significantes comunes.

Las fiestas populares, y entre ellas el carnaval, reafirman el arraigo cultural y un “nosotros” compartido a lo largo de una historia vivida. Es decir construyen y reconstruyen la identidad popular, es decir, las representaciones sociales referidas a un nosotros, qué somos, cómo somos. Son saberes del sentido común, construidas a partir de la experiencia, la educación y la comunicación, sin olvidar también la tradición.

Precisamente, en la actualidad estas manifestaciones festivas colectivas son tradiciones reinterpretadas que dan nacimiento a otras prácticas culturales con base en las anteriores atravesadas por diferentes procesos políticos, sociales e históricos.

Siguiendo esta línea de reflexión, el carnaval tiene un lugar privilegiado en las fiestas populares ya que es transmisor irremplazable de lo festivo. En tal sentido es considerado tanto práctica como también lugar de conocimiento.

Si bien la religión católica forzó la ubicación del carnaval antes de la Cuaresma para intentar purificar los excesos cometidos en la fiesta pagana, la manifestación colectiva transita el carnaval como un territorio liberado para encarnar otra forma de humanidad donde se opacan las diferencias sociales. Esta manifestación popular que ubicamos dentro de la “categoría fiestas” construye significaciones en un sendero que va contra lo socialmente establecido, contra lo normatizado, contra el poder, es decir, permite e inaugura un espacio para transgredir.

El regocijo tiene su expresión en la risa, y es en ella donde cobra sentido la segunda vida del

pueblo, tal como la caracteriza Bajtin (1978) ya que la segunda vida del pueblo, es su vida festiva siendo la fiesta el rasgo fundamental de todas las formas de ritos y espectáculos cómicos de libertad, de igualdad y de abundancia. Es una parodia de la cotidianeidad: un “mundo al revés” dice M. Bajtín² representa una subversión amenazadora del sistema social que logra ubicar a los sectores subalternos en lugares donde recobran sus roles protagónicos perdidos en la dominación colonial, es decir se pone en movimiento una práctica colectiva de resistencia enmascarada, es “el rito del desorden”.

El carnaval en su forma occidental, es decir el carnaval europeo, tiene más de mil años y está ligado al pecado y al arrepentimiento. En la América Profunda, en la Abya Yala, el carnaval coincide en lo temporal con las fiestas que surgen de la urdimbre comunitaria de raigambre agrícola y que protagonizan los pueblos desde su cosmovisión, ligada al orden cósmico, la fertilidad y la celebración permanente de la vida.

Caro Baroja (1978)³, en su estudio sobre el carnaval, afirma que no podríamos concebir el carnaval actual, desde su origen en la oscuridad de la Edad Media, sin la religión. En el Medioevo se constituye el carnaval dentro de la estructura que hoy conocemos, como período previo a las abstinencias marcadas por la Cuaresma, algunas de las costumbres de las cuales nos han llegado noticias como la celebración de fiestas en lugares sagrados, proclamación del obispo de los bufones, participación activa del clero y los fieles en las críticas y excesos de esos días, entre otras.

Así pues, el Carnaval siempre ha sido una festividad en la que se celebraban los instintos, lo fantástico por encima de lo real, lo terrenal por encima de lo espiritual. Excesos, fies-

² Bajtin, Mijael (1988): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.

³ Baroja, Caro (1978): *El carnaval*. Madrid: Morata.

tas, comilonas y mucha diversión desmedida. Comenzó a convertirse en una festividad muy arraigada en el pueblo, en las clases más castigadas que se olvidaban por unos días de las penurias y de la escasez cotidiana, alterando el orden establecido, utilizando disfraces para no ser reconocidos. Durante estos días todo se confunde el bien puede ser el mal; el hombre, mujer, lo profano, sagrado. Las máscaras, procedentes de la antigua tradición del teatro griego, se utilizaron para esconder la identidad lo que permitía mayor libertad de actuación. No podemos en ningún momento olvidar que el carnaval subvierte y transgrede pero con el fin de mantener la cohesión, ya que una vez pasadas las carnestolendas el orden reaparece y todo sigue igual que antes de las fiestas. Conscientes de esto, las autoridades y personajes públicos se someten participando en el carnaval y aguantando el chaparrón de críticas y burlas, sabedores de que a su conclusión las aguas volverán al cauce normal.

Como espacio privilegiado, el carnaval ha producido estrategias de lucha cultural y social, es decir, prácticas de resistencia. En las mismas pueden observarse búsquedas y reconocimiento de identidades y concomitantemente la organización de colectivos, grupos, asociaciones, redes que fortalecen estas prácticas de resistencia⁴.

En este contexto cobran relevancia las máscaras necesarias en la conformación de identidades colectivas, cumpliendo una función ritual. En efecto, la naturaleza ambigua de la máscara permite la construcción de identidades consideradas como auténticas y legítimas pero que en la vida cotidiana no pueden mostrarse⁵.

Las fiestas de carnaval a través de la historia sufrieron disciplinamientos que inten-

taron alejar de este espacio a las inversiones de la realidad y la filiación con los excesos, en muchos casos se logró alejar lo popular y restringirlo a determinados grupos de poder adquisitivo alto. Se ordenaron los corsos en “corsódromos”, es decir lugares que debían ajustarse a reglas predeterminadas que disciplinan las prácticas de carnaval en desfiles. En fin, la intención fue y es transformar “una costumbre bárbara en una fiesta civilizada”. Lo cierto es que en las últimas décadas el carnaval se ha consolidado como fiesta popular en toda América Latina, donde en forma cada vez más contundente se visibiliza la profunda raíz cultural que deviene desde los pueblos ancestrales de la región, poniendo de relieve su cosmovisión y la persistencia de sus prácticas culturales negadas o silenciadas por siglos.

En este sentido, la ausencia de estudios sobre la temática se debe al etnocentrismo que impera en ámbitos académicos e intelectuales. Esta falta demuestra “un menosprecio de las prácticas culturales y formas no institucionalizadas de acción política”, es decir la palabra colectiva por parte de grupos, cuyas voces e historias no se escriben ni se escuchan en la política tradicional.

Retomando los antecedentes festivos prehispanicos, que confluyen y se solapan simultáneamente con el festejo del carnaval y que están relacionadas con la fertilidad y la cosecha, responden a un sistema de prácticas colectivas ligadas a una compleja red de vínculos que se proponen aquellas sociedades donde el hombre reconoce su pertenencia a un orden cósmico y que su práctica, desde una compleja red de vincularidades que se sostienen desde la complementariedad y la reciprocidad, debe prodigarse en sopesar lo justo, para mantener el equilibrio que es el fin último, pues sin él se pone en riesgo la vida misma. Aquel momento festivo, de ritual colectivo, es un momento de júbilo para celebrar la vida, para agradecer respetuosamente a los hermanos mayores de la naturaleza como la lluvia, para festejar

⁴ Zaffaroni, Adriana (2010): *Procesos identitarios y prácticas de resistencia en jóvenes del NOA*. Tesis doctoral. Universidad de Buenos Aires.

⁵ Cánepa, Gisela (1998): *Máscara. Transformación e identidad en los Andes*. Lima: Pontificia UCP.

por la cosecha que es el producto del esfuerzo de todos, para sanar los vínculos, en definitiva para recordar su pertenencia al cosmos y la labor que les cabe a todos para cuidar la vida. Paradójicamente, aquella fiesta, no es la “fiesta del desorden”, sino el momento del encuentro colectivo para celebrar y recordar su pertenencia al orden, al único orden reconocido que es el orden cósmico. Pero además aquel momento, es solo una parte del ritual de la vida que es, para los pueblos indígenas, la gran fiesta cósmica.

La celebración del carnaval en la América Profunda, como práctica ritual que nos llega con la intromisión colonial, ha sufrido con el tiempo reinterpretaciones y reconfiguraciones que pueden expresarse a través de la sustitución, yuxtaposición o enmascaramiento de prácticas y procesos socioculturales. En este contorno nefasto del desencuentro cultural entre la cultura europea y las múltiples culturas primigenias de la región, la práctica genocida del conquistador puso en escena su deseo inculcable de eliminar al otro.

Fundado en “su” verdad absoluta, el hombre europeo niega la existencia de la “otra” cultura, atribuyendo la condición de casi humano al indígena por no profesar la fe cristiana; niega a los achachilas para imponer a la virgen, o vincula los antiguos rituales que se realizan en agradecimiento y respeto de los muertos con el culto al diablo.

Marcelo Barrientos (2011)⁶ plantea que la entronización de santos y vírgenes estuvo relacionada con el reemplazo de costumbres y tradiciones preexistentes en las poblaciones andinas. Esto explica la coincidencia de fiestas religiosas con anteriores celebraciones ancestrales que se realizan hacia fines del siglo XVIII.

⁶ Barrientos, Marcelo (2011): “Dinámicas y procesos del carnaval de Oruro. Experiencias y discursos en el Carnaval de Oruro”, en: *Fiesta urbana en Los Andes*. Bolivia: CEPA.

Fueron múltiples las formas y acciones desplegadas por el conquistador para desterrar o al menos silenciar las expresiones rituales propias de la otra cultura. Tal es el caso de la fiesta de Corpus Christi, en cuyo caso el Virrey Toledo dictó varias ordenanzas obligando a la participación por oficio en la nueva celebración, bajo pena de castigo o multas a los indígenas. Décadas más tarde el Inca Garcilaso en su Historia del Perú, describe el majestuoso ingreso de las diferentes naciones indias a la fiesta de Corpus Christi.

Durante la colonia, la organización de la fiesta estaba en manos de cofradías organizaciones que adherían a determinado santo o virgen que se encargaban no solo del culto religioso sino también de la identidad social y la asistencia de sus miembros.

El 10 de febrero de 1781 se produce la gran rebelión indígena de la cual participan todos los indígenas de la región. El historiador Scarlett O’Phelan⁷, señala que en las fiestas y rituales indígenas como consecuencia de las libaciones, bailes y concentraciones masivas se aportaban los elementos necesarios para pensar en rebelarse, ayudados por las wakas como símbolo de liberación ante el poder colonial.

Luego de 500 años, aquella resistencia cultural sigue manifiesta en las prácticas rituales de agradecimiento en los Apus, las wakas y las apachetas.

El sentido del carnaval como práctica de resistencia en nuestro continente tiene necesariamente aquella impronta y en ella, la participación de los jóvenes marca una búsqueda de identidad en el pasado indígena.

Sin duda los jóvenes se apropian de este espacio de expresión de resistencia. La investigadora peruana Zoila Mendoza⁸, afirma que

⁷ Citado por Barrientos Op.cit pág. 34.

⁸ Mendoza, Zoila (2001): *Al son de la danza: identidad y compasas en el Cuzco*. Lima: Pontificia Universidad Católica.

las danzas altiplánicas siguen siendo un arma poderosa para las jóvenes generaciones como herramientas para transformar su realidad sociocultural. Al mismo tiempo comenta que al comenzar su investigación dentro del mundo académico las danzas rituales y en general la llamada cultura folklórica eran reminiscencias de la cultura tradicional a punto de desaparecer. No obstante los resultados de sus indagaciones resaltan la importancia de estas prácticas culturales de los pueblos andinos. Ellas constituyen ámbitos vitales donde los andinos configuran su forma de estar juntos.

Por otra parte las reflexiones de Roberto da Matta (2002)⁹ en su análisis del carnaval en Brasil propone la posibilidad de juntar en el estudio del carnaval el rito con el mito, con dramatizaciones de temas y problemas básicos de lo cotidiano de una sociedad. Es decir como modos capaces de permitir la reflexión y la alternativa al mundo real. Los personajes y los rituales son creaciones sociales que reflejan los problemas y dilemas básicos de la formación social que los engendra. En Brasil los carnavales son vistos como propiedad de todos y como momentos donde la sociedad se descentraliza.

La llamada fiesta de carnaval se denomina entre los aymaras como fiesta de la Anata, es el inicio de la cosecha de los alimentos, es la fiesta más esperada e importante, donde aquellos que migraron regresan a sus pueblos para el festejo. El día denominado jisk'a anata los aymaras van con música y danza para hacer la chayawa y ch'alla con vino a los sembradíos. Las mujeres hacen la chayawa a las casas esparciendo al techo y alrededor de la casa con flores silvestres y las parejas hacen el rito "la ch'uwa al aywiri depositando coca y licor en un par de vasitos para echar al techo de la casa. El aymara festeja y agradece a la casa para que no falte nada. Meses antes de la fies-

ta de la Anata se realiza la qhachwaña canto y baile nocturno entre los solteros y solteras. Esto da lugar a muchas composiciones musicales de parte de los jóvenes.

Durante el carnaval el altiplano se viste de verde y de flores multicolores, el nombre de Anata en aymara quiere decir juego, por eso es el momento en que las familias disfrutan de la alegría bailando y saludando a los padrinos, las casa y los sembrados. El llamado jiska anata (juego pequeño) es la visita de los solteras/os y niñas y niños muy bien arreglados bailando e interpretando una pinkillada. Visitan las chacras llevan banderas y lanzan serpentinatas, es el encuentro de la papa nueva con la papa vieja, señal que no han pasado escasez de papas, que no han pasado hambre. Toda la semana de festejo se challa la papa, se come papa nueva con queso y chicharrón y también caldo. A la papa hay que challarla con vino.

Noviembre es para los andinos el mes de los muertos. Los muertos pertenecen al mundo de abajo manqhapacha y aparecen en noviembre teniendo por tarea la fecundación de los cultivos, esta tarea se cumple en la época de lluvias. Se dice que en carnaval vuelven a aparecer en tiempo de la precosecha (febrero o marzo). Los difuntos dentro de este contexto, significan el espíritu de los muertos, de los antepasados. Antiguamente según estudiosos de la cosmovisión andina, se denominaba a los muertos como "supay" y "wari"¹⁰.

La reinterpretación deformada de los españoles sobre Supay y Wari pasaron a designar al diablo. El nuevo contexto minero de las minas de plata provoca nuevas situaciones en la población indígena haciendo aparecer otros símbolos y rituales, por ejemplo el Tío de la mina que puede ser la representación de supay o wari es decir el espíritu de los muertos. Es

⁹ Da Matta, Roberto (2002): *Carnavales, malandros y héroes*. *Hacia una sociología del dilema brasileño*. México: Fondo de cultura Económica.

¹⁰ Barrientos, Marcelo (2011): "Dinámicas y procesos del carnaval de Oruro. Experiencias y discursos del carnaval de Oruro", en: *Fiesta urbana en Los Andes*. Oruro: CEPA.

allí una aproximación al conocimiento del fenómeno del carnaval de Oruro, Bolivia.

La danza de los rebeldes¹¹ expresa el sentir popular de los orureños más conocida como La Diablada da voz al desahogo de los mineros mitayos donde afloran represiones guardadas contra el poder de quienes lo sojuzgan. Indudablemente hay un preludeo contra hegemónico y contestatario. En tal sentido se sostiene que es la rebelión convertida en fiesta, expresa la lucha permanente por la libertad y la armonía social.

Por su parte La Morenada, una creación colectiva de Aymaras, Carangas y Urus, inicialmente fue una danza de negros, morenos traídos a estas tierras desde el continente africano en calidad de esclavos que en un principio no pudieron aclimatarse a la altura y al trabajo de las minas por lo que fueron trasladados a las Yungas para el trabajo forzado en los cafetales, cicales y viñatales, sometidos por mayor domos llamados caporales.

En Argentina, en el contexto de la región del NOA (noroeste argentino), ubicado en la región cultural de los andes centrales, las comparsas de indios son agrupamientos vecinales nacidos en las principales núcleos urbanos, en particular la ciudad de Salta hace más de cien años¹². En este último caso, la comparsa de indios surge como expresión cultural de resistencia promovida por los jóvenes, hijos de familias descendientes de los pueblos indígenas de los valles calchaquíes que protagonizaron a lo largo de los siglos de dominación español-

la y durante la época de la república innumerables formas de resistencia, tal es su permanente voluntad de volver a la tierra a pesar de la pérdida de la lengua y el desarraigo trágico a que fuera sometido sistemáticamente¹³. Sus descendientes ponen en valor a Kakanchic¹⁴, el viento paritario que lleva y trae la lluvia, y como hijos del viento y de aquella diáspora, la civilización huayra hace sonar sus cajas, las tumbadoras y el canto de las coplas, ataviados de plumas, gorros y vestimentas que recogen los vestigios simbólicos de la cosmovisión indígena andino amazónica. Es el “ser comparsero”, es la identidad que vuelve y resiste en la tórrida calle de cemento en pleno carnaval. Desde la diversidad, también están los caporales, recreado como aporte de los jóvenes pertenecientes a los nuevos colectivos humanos que se forman en los barrios periféricos en su condición de desplazados que migran especialmente desde Bolivia.

El carnaval entonces, tras las máscaras “otras” de la resistencia, nos propone un hecho pedagógico trascendente, donde el escenario callejero se convierte en la gran “escuela colectiva”, que deja aflorar la memoria ancestral para sembrar conciencias. Tras las máscaras, ocultos están los rostros otros, invisibilizados, excluidos, ignorados, de los que mataron pero vuelven para re-existir, jugando a vivir jugando. Un pueblo hecho maíz, dispuesto a alimentar la verdad y la justicia.

Dra. Adriana Zaffaroni
Directora/editora

¹¹ Rivera, Silvia (1985): *La diablada danza rebelde*. La Paz: Editorial AQUÍ.

¹² Vera, Jesús (1995): *La comparsa en Salta. El otro discurso*. Hemeroteca de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Salta.

¹³ Zaffaroni, Adriana y Choque, Gerardo (2009): *Los pájaros del silencio. Memoria y protagonismo de los pueblos originarios*. Salta: Editorial Milor.

¹⁴ Zaffaroni, Adriana y otros (2011): *Kakanchik, Pájaros de las tormentas. La resistencia del pueblo Quilmes. De la diáspora al eterno retorno*. Salta: Editorial Milor.

PARACARRERA

**ARTÍCULOS DE
REFLEXIÓN
TEÓRICA**



Construcción de alteridades en el espacio-tiempo del carnaval

Construção de alteridades no espaço-tempo do carnaval

Zulma Palermo*

RESUMEN

En estas páginas aproximo algunas reflexiones acerca del sentido social del carnaval como fiesta -y también como espectáculo- desde las cuales “mirar” esta forma de su manifestación que puede ser interpretada como una de las que muchos sectores sociales tienen a su alcance para dar re-existencia a estilos de vida distintos de los incorporados por la cultura hegemónica. Esa mirada se enfoca en las formas actuales de su expresión en el espacio urbano de Salta, buscando encontrar su sentido a partir de las transformaciones que se han producido en el transcurso de más de un siglo, destacando que se trata de una aproximación que se traduce en un “discurso académico” *sobre* esa práctica reactiva e identificatoria, pero no *de* la práctica misma como experiencia compartida.

Palabras clave: fiesta, pueblo, cultura popular, mercado, colectivos de identificación.

RESUMO

Nessas páginas aproximo algumas reflexões sobre o sentido social do carnaval como festa – e também como espetáculo – a partir das quais “olhar” esta forma de manifestação que pode ser interpretada como uma das que muitos setores sociais têm ao seu alcance para dar re-existência a estilos de vida diferentes aos incorporados pela cultura hegemônica. Esse olhar focaliza as formas atuais da sua expressão no espaço urbano de Salta buscando encontrar seu sentido nas transformações que foram produzidas no decorrer de mais de um século, destacando que se trata de uma aproximação traduzida em um “discurso acadêmico” sobre essa prática reativa e identificatoria, mas não da prática em si como experiência compartilhada.

Palavras-chave: pessoas, cultura popular, de mercado, identificação coletiva.

* Ha sido Profesora Titular de Teoría Literaria en la Universidad Nacional de Salta. Orientó sus investigaciones desde la crítica cultural latinoamericana a partir de procesos locales. Actualmente es Profesora Emérita de esa Universidad y participa en el colectivo Modernidad/Colonialidad/Decolonialidad desde sus comienzos, línea desde la que dicta Seminarios y Conferencias en distintas unidades académicas argentinas y extranjeras. Últimos libros publicados: Desde la otra orilla. Pensamiento crítico y políticas culturales en América Latina; Cuerpo(s) de Mujer. Representación simbólica y crítica cultural; Las culturas cuentan, los objetos dicen;... Colonialidad del poder: discursos y representaciones. En la colección El Desprendimiento de Ediciones del Signo ha coordinado los volúmenes Arte y estética en la encrucijada descolonial y Pensamiento argentino y opción decolonial (Argentina). Correo electrónico: zulmapalermo@gmail.com

La cultura no terminaba para nosotros en la producción y el consumo de libros, cuadros, sinfonías, películas y obras de teatro. Ni siquiera empezaba allí.

Entendíamos por cultura la creación de cualquier espacio de encuentro entre los hombres y eran cultura, para nosotros, todos los símbolos de la identidad y la memoria colectiva: los

testimonios de lo que somos, las profesías de la imaginación, las denuncias de lo que nos impide ser.

D. Galeano, *Días y noches de amor y guerra*

Las palabras de Galeano que tomo como epígrafe sostienen un orden del conocimiento en tanto comprensión de la cultura que -si bien referidas a las experiencias de los años previos a las dictaduras en el Cono Sur dentro de la utopía setentista- han encontrado una fuerte actualización desde la emergencia de los diversos y heterogéneos movimientos sociales en América Latina en las últimas décadas. Esa pulsión se mantuvo en alerta y se manifiesta en nuestros días a través de prácticas culturales que ponen en acto expresiones de una alteridad que ya no puede ser ignorada.

De allí la necesidad de que la mirada académica y su circulación discursiva manifiesten un renovado interés hacia “objetos culturales” por fuera del estrecho campo de expresión de los sectores privilegiados productores de “alta cultura”, poniendo énfasis en todas las prácticas simbólicas ejercidas por el común y que informan directa o indirectamente de las diversas maneras de instalarse en el mundo.

Es de una de esas manifestaciones de la llamada “cultura popular” -el carnaval- que se ocupan estas líneas, práctica que persiste desde tiempos muy lejanos en las culturas mediterráneas¹. Su pervivencia y migración se explican por cuanto se trata de una actividad que se vive como un *acontecimiento*, es decir,

como una práctica transformadora de la vida, lo que constituye de por sí un hecho *político* en sentido pleno. Por ese camino revierte el orden establecido por el poder dominante (en cualquier tiempo y lugar) exhibiendo las contradicciones nunca resueltas entre lo viejo (la repetición) y lo nuevo (el cambio), el centro y la periferia, lo local y lo global.

Las carnestolendas, por lo tanto, no son vividas como una “lucha” de sectores o de clases, sino como una *fiesta ritual* en la que perviven muy viejos componentes con la constante incorporación de otros nuevos, emergentes del contexto epocal y de su localización espacial, por lo que cada manifestación carnavalesca -diríamos con M. Bakhtin- es “cronotópica” de un orden de la cultura popular². La que acá habrá de interesarnos es la práctica que se concreta en el espacio urbano de la ciudad de Salta en nuestros días, con la finalidad de indagar si dentro de ese acontecimiento persiste su sentido de resistencia y/o revulsión y cuáles son las transformaciones que se han producido a través del tiempo con la incorporación de nuevos protagonistas y la intervención del Estado.

Dada la complejidad que implica esta aproximación, creo necesario iniciar estas reflexiones revisando la noción /cultura popular/, para luego “mirar” esta forma de su manifestación que puede ser interpretada como una de las que muchos sectores sociales tienen a su alcance para dar re-existencia a estilos de vida distintos de los incorporados por la cultura institucional, a abrir la posibilidad de futuros que son, al mismo tiempo, pasados por revivir. Para que este sea un recorrido ético, se hace necesario poner en claro que lo que acá hacemos es generar una aproximación que se traduce en un “discurso académico” *sobre* esa práctica reactiva e identificatoria, pero no *de*

¹ “...esta fiesta de la Edad Media entronca con las saturnales romanas y las *kronia* griegas [...] con los cultos egipcios de la diosa Isis y fiestas babilónicas y hebreas, como el *pirum...*” (Cortazar, 2008: 31). En general está vinculada a prácticas propiciatorias relacionadas con la fertilidad de la tierra, en tiempos de solsticios y equinoccios, es decir, aquellos en los que se concretan los cambios estacionales. Coincidentemente pero desde una perspectiva distinta, en la cultura andina, específicamente en la inca, durante el mes de febrero se realizaban ofrendas de oro, plata y ganado a las principales huacas como el sol, la luna, los templos y las divinidades locales situadas en las montañas más altas.

² Es necesario aclarar que la noción de cronotopo elaborada por el teórico ruso -a quien se recurrirá con frecuencia en estas páginas- refiere a la práctica literaria entendida como producción estética que acá abrimos a otros registros expresivos y actualizados.

la práctica misma como experiencia compartida. Como explicita Grosso, contemplamos e intentamos interpretar

[1] a rebeldía de los *cuerpos* [que] no es “lo más profundo”, sino la topografía que más salta a la vista y se interpone en el camino exterior. Aquella “ontografía del discurso” que perfilaba Rodolfo Kusch en medio del vacío intercultural entre la tradición objetivante del investigador y el gesto simbólico del sujeto de comunicación que interactúa con él (2010).

“CULTURA POPULAR”: UNA CATEGORÍA EXPLICATIVA

Sostengo -con Enrique Dussel- que “pueblo es un *actor colectivo político*, no un ‘sujeto histórico’ sustancial fetichizado” (2006: 91), por lo que acá el término designa una categoría explicativa que involucra a la cultura que le es propia, incluidas las costumbres, las formas de transacción económica, los posicionamientos “ecológicos”, en fin, todo aquello que hace al común de los que se encuentran por fuera del poder dominante y de su consecuente “alienación”. De modo, entonces, que las nociones /pueblo/ y /cultura popular/ remiten a los movimientos de los sectores excluidos (y sus agentes) que lograron y logran con sus luchas algunas reivindicaciones; estamos por lo tanto lejos del sentido peyorativo que adquirió la noción de /populismo/ con las atribuciones de fascismo, demagogia y poder, propio de las derechas extremas³.

Por el contrario, entendemos que el pueblo actúa como cuerpo en tanto es externo al

sistema dominante porque sabe que tiene otra memoria, otra lengua, otra cultura distinta de la “ilustrada”. De allí que sus manifestaciones culturales, como formas de expresión de esos sentidos que les son propios, no buscan ocupar el lugar del otro poderoso en el sistema, sino sustancialmente modificarlo⁴. Por lo tanto, nos afincamos en una noción de /pueblo/ -y en consecuencia de /cultura popular/ de dimensión ontológica- que se opone directamente al modo en que el capitalismo ha impuesto su modelo, ahora global, como única “condición de vida”, como único “modo de ser” para millones de personas en este planeta.

De este modo, y como categoría explicativa, entenderemos que en la cultura popular -como una de las formas de luchas anticapitalistas y decoloniales emprendidas por el pueblo como conjunto en las prácticas colectivas- se juegan conjuntamente en el plano de la política, modificada por la fiesta como emergencia de lo oprimido que interviene así sobre el modo de existencia social.

EL CARNAVAL: UN COLECTIVO DE IDENTIFICACIÓN⁵

Dados los criterios más arriba asumidos, el carnaval en tanto “fiesta del pueblo” es, por definición y persistencia, un espacio de construcción de alteridades que se expresan a través de esta forma colectiva de identificación, es decir, de pertenencia. Si se entiende el carnaval como acontecimiento político, no se trata meramente de un espectáculo que se representa para ser mirado desde fuera, sino de una actividad propiamente social de intercambio y solidaridad en la que cada quien participa con su cuerpo en el cuerpo de todos, del común. De allí que alcance su valor máximo: la inversión del poder, de lo instituido, de lo legitimado, ya que pone abajo lo que está arriba y

³ En tanto se trata de una crítica desde el discurso político incrementada por el mediático, es interesante al respecto esta afirmación de Nicolás Casullo: “Avanzada la primera década del siglo XXI, las diatribas contra el populismo no remiten tanto a sus diversificadas experiencias históricas difíciles de catalogar, como a las falencias, astucias y pertrechamientos culturales de esta época: a una predisposición claramente confrontativa desde la derecha ideológica” (2007: 127).

⁴ Esto -como se verá- tiene una particular forma de manifestación en la fiesta actual del carnaval, distinta de la del medioevo.

⁵ Tomo la categoría de Ammann y Da Porta, 2008.

se aproxima a la tierra como principio de vida identificándose, entre nosotros, con las concepciones cosmogónicas americanas y su valor doblemente contradictorio: la muerte para dar vida según los ritmos de la naturaleza. De allí también su sentido liberador.

Esa liberación que se expresa a través del disfraz como máscara, del uso de un lenguaje desenfadado y aún grosero (Bakhtin, Op. Cit.), el pastiche y la imitación de personajes actuales devenidos tanto del campo político como del espectáculo, generan una crítica reactiva que, al caricaturizar, produce risa, cumpliendo una función catártica. Afirman así, por un lado, su pertenencia a un espacio de mayor libertad que el de la manifestación oficial y, por otro, se deslindan del discurso considerado “serio” y “verdadero”. En su festividad, y con la risa, sostienen verdades “otras”. De allí el acierto bakhtiniano cuando -adelantándose a la posmoderna noción de “multitud”⁶- señala que

La multitud en regocijo que llena la plaza pública no es una multitud ordinaria. Es un *todo popular* organizado a su manera, a la manera popular, fuera y frente a todas las formas existentes de estructura coercitiva social, económica y política, en cierta medida abolida por la duración de la fiesta [...] Esta organización es, ante todo, profundamente concreta y sensible. Hasta el apretujamiento, *el contacto físico de los cuerpos*, está dotado de cierto sentido [...] *el pueblo experimenta su unidad y su comunidad concreta, sensible, materiales y corporales* (1970: 229)⁷.

⁶ Esta noción gestada fundamentalmente por el discurso del “posmercado” de A. Negri y Hard (2003) reemplaza en esa propuesta a la de “pueblo” como clase social, proponiendo con ella la posibilidad de una reivindicación de la democracia por medio de los movimientos sociales.

Todos los destacados en esta cita y las subsiguientes de este texto son de la versión francesa consultada; en ésta se utiliza el término “foule” que puede traducirse tanto por “multitud” como por “muchedumbre”; dado el sentido contextual prefiero en mi versión castellana utilizar “multitud”.

Ese “todo popular organizado” no es, precisamente, una estructura que responde de manera consciente a formaciones sistémicas como las de los gremios o los partidos políticos, sino la pulsión de un pueblo con la esperanza de alcanzar un orden distinto. Por eso estas fiestas populares han servido siempre para marcar su diferencia con los grupos identificados con manifestaciones oficiales y cerradas, ya que se brindan como espacios abiertos en donde hay una permisividad mayor de la que desde el poder se admite, porque es lo que desde ese lugar de poder se espera de la “cultura popular” -vulgar y grosera- que no tiene posibilidades de ocupar ningún espacio definitivo; desde esta mirada no acarrea riesgos, porque se reduce al breve tiempo de duración de la fiesta.

Es por eso que acá seguimos privilegiando la noción de /pueblo/ como sinónimo de /multitud/ en Bakhtin, no en su acepción moderna sino en la decolonial fanoniana según la que el pueblo es, fundamentalmente, el colonizado -el “condenado de la tierra”- que, como lo demuestra la experiencia del presente, no es sólo el “pobre” sino todo conglomerado -nacional, transnacional, regional, de género, racial, cognitivo, etc.- sometido a regímenes de sujeción, explotación, terrorismo de estado y “salvataje democrático”. Es decir que “la pobreza se entiende aquí no sólo como la carencia de ingresos sino también como una suerte de nominación genérica de las clases consideradas inferiores por las elites” (Álvarez Leguizamón, 2003: 126).

El carnaval, al reunir un conjunto diverso y heterogéneo de prácticas sociales de orden popular, despliega un potencial subversivo, reactivo, que se intensifica a medida que se distancia de los centros del poder, aun cuando éstos sean sus promotores. Ya en los albores del s. XX J.C. Mariátegui manifestaba que, pese a que la burguesía se lo había apropiado, el carnaval era de hecho revolucionario porque, al ubicar al burgués en un disfraz, lo volvía una

parodia inmisericorde del poder y el pasado (Mariátegui, 1974: 127). Similar afirmación es también enunciada por Bakhtin:

Las formas de la fiesta popular tienen la mirada dirigida *hacia el porvenir* y presentan *su victoria sobre el pasado*, la “*edad de oro*”: la victoria de la profusión universal de los bienes materiales, de la libertad, la igualdad y la fraternidad. La libertad del pueblo garantiza el triunfo del porvenir (Op. Cit.: 230).

No se encuentra lejos de estas aseveraciones -después de transcurrido un siglo- el discurso filosófico-político de E. Dussel que, al reflexionar sobre los estados de rebelión en América Latina durante el s. XX, entiende al “poder liberador del pueblo como una *hiperpotencia*” nacida del impulso de conservación de la vida que busca dejar de ser una ‘cosa’, un objeto al servicio del poder, para transformarse en “la potencia de *un actor colectivo*, *no sustantivo ni metafísico*, sino coyuntural como un ‘bloque’ que se manifiesta y desaparece, como un *poder* nuevo que está debajo de la praxis de liberación antihegemónica y de la transformación de las instituciones (Op. Cit.: 94-99)⁸. Es ese pueblo que no teme a la lucha “porque nada tiene que perder”, según Dussel, en reiterada aproximación bakhtiniana:

En el todo del mundo y del pueblo no hay lugar para el miedo, que sólo puede penetrar *en una parte aislándola del todo, en un eslabón agonizante, separado del Todo naciente que forman el pueblo y el mundo, un todo triunfalmente alegre y que ignora el miedo* (Bakhtin, Op. Cit.: 230).

Sólo en las instancias revolucionarias, cuando el pueblo persigue un proyecto liberador, es que pierde el miedo porque va en busca de su lugar en el mundo. Sin embargo, hay un “eslabón agonizante” que teme, eslabón generado por la narrativa de la globalización que

insta a alcanzar el éxito como única posibilidad futura, a tener más en lugar de perseguir el “buen vivir”. Esa intimación difícilmente puede cumplirse dada la inequidad en la distribución de las oportunidades y de los bienes que impera en el capitalismo global, por lo que se genera miedo a no cubrir las exigencias del sistema; de ese modo

Los miedos nos rondan a cada instante, desenvainando sin recato su daga de lo prohibido, es decir, de la imposibilidad de faltarle a la certeza y a la estabilidad, de cumplirle a lo previsible en desmedro de lo misterioso, de lo fantástico, de lo irremediablemente desconocido (Albán-Achinte, 2008: 12).

Es también en la fiesta como ritual y en particular en su expresión carnavalesca, cuando el pueblo puede ser él mismo perdiendo el miedo porque sabe que en esas instancias no será reprimido.

EL CARNAVAL, AQUÍ, HOY

Para examinar las estrategias de construcción simbólica de un territorio popular, mixturado y “otro” en el espacio “blanco” de la ciudad, a través de la posible afirmación de una fuerza y una presencia transformadora desde la alteridad en las carnestolendas locales, se hace necesario esbozar una rápida aproximación a las relaciones que existen entre la población de las periferias populares urbanas⁹ de la ciudad de Salta con el Estado en nuestros días.

Si nos remontamos a los finales del s. XIX, la formación social de Salta ofrecía un perfil fuertemente colonial sostenido en los principios reguladores de un Estado que, próximo el centenario de la independencia, seguía estando en manos de la pequeña oligarquía local, orgullosa de su patrimonio hispánico y exclu-

⁸ El destacado es mío

⁹ La aclaración es necesaria porque acá -como en todas las ciudades de estos tiempos- son también periféricos los barrios privados, los “guetos” de la riqueza en la “ciudad blanca”.

yente de nativos y aún criollos (Cfr. Mata y Palermo 2011 y Álvarez Leguizamón, 2004). Ahora bien, según la información reunida de manera dispersa por Cáceres y Cáceres (s/f), el carnaval urbano tenía en los “corsos”¹⁰ su forma de manifestación casi exclusiva. A diferencia de la fiesta en los espacios no urbanos en las que -como también explicita Cortazar (Op. Cit.)- la fiesta incorporaba a todos los miembros de las comunidades, en la ciudad la iniciativa, organización y concreción de los corsos, estaba en manos de la oligarquía que la asumía como una entre otras de sus prácticas sociales.

Avanzadas algunas décadas, es altamente significativo que estas manifestaciones se sectorizaran según una organización estamentaria que mantiene el perfil diseñado por Bernardo Frías en sus ensayos (cfr. Palermo, 2011 y Álvarez Leguizamón, Op. Cit.), ya que se realizaban en tres lugares simultáneamente: la oligarquía, siguiendo su tradición, conjugaba los bailes de máscaras (a la manera europea) con los corsos en la Plaza Central, mientras se realizaba “otro para los sectores medios (calle Urquiza) y uno de carácter bien popular (calle La Florida)” (Cáceres y Cáceres, Op. Cit.). Las carrozas distinguían ya a los corsos de la Plaza 9 de Julio en tanto que las “comparsas de indios” -características de las poblaciones del interior provincial- eran expresión común a todos ellos, con una importante diferencia: mientras en los corsos de la oligarquía las comparsas eran traídas desde fuera del sector convocante, en los otros se integraban con miembros de las comunidades barriales. Tal sectorización se mantuvo durante la primera mitad del s. XX mientras se producía un lento y progresivo cambio en la cartografía poblacional.

Las transformaciones del perfil urbano desde entonces y su casi reversión en las úl-

¹⁰ Del latín *cursus* = “carrera”; en Argentina y Chile desde el s XIX, se denomina así al “paseo de carruajes en avenidas” y más específicamente, como americanismo, “desfile de carruajes en carnaval” (Diccionario Espasa-Calpe, 2001)

timas décadas del siglo -después de la reinstauración del sistema democrático durante la presión de la avanzada neoliberal de los 80-90 comparten muchas de las que caracterizan a otras localizaciones urbanas de la extensión nacional con particularidades propias del proyecto de gobierno local, cuando

Se promueve el fortalecimiento del sentimiento identitario localista, acompañado de una exacerbación de la *salteñidad*: una ciudad que progresa y avanza hacia el futuro con una urbanización moderna pero que apela a las tradiciones (Álvarez Leguizamón y Villagrán, 2010: 245)

La manipulación del estado para esta construcción del imaginario llevó como contrapartida el incremento de la pobreza, la proliferación de la explotación laboral tanto privada como por el Estado, la explosión demográfica de las periferias por una migración heterogénea y mayoritariamente desocupada; estos grupos diseñan parte del perfil de una franja numéricamente significativa del “pueblo” que pugna y pugna por encontrar su lugar en la construcción de una subjetividad nueva y distinta de la oficial. Pues, como aclara Raymond Williams, si bien la hegemonía que impone el Estado “...no se da de modo pasivo como una forma de dominación [sino que requiere] ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada [...] es continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada por presiones que de ningún modo le son propias” (2000: 134).

De allí que el “pueblo” siga encontrando formas de expresión -ya sea como reclamo a través de piquetes, o de festividades religiosas y conmemorativas, etc.- que actúan como elementos importantes de mediación, las que fueron haciendo visible su presencia en la sociedad, pasando de la negación, el ocultamiento y hasta la represión institucional a una incorporación de los “diferentes” y de sus productos en las calles céntricas¹¹, al mismo tiempo que

¹¹ Es necesario sin embargo señalar que, junto a esta incorporación

se producía un “emblanquecimiento” cultural generalizado y una rehispanización arquitectónica con la llamada “recuperación del centro histórico”, proyecto extendido hasta estos años del nuevo siglo.

Este rápido y grueso trazo acerca del estado de sociedad en nuestros días, posibilita generar algunos interrogantes acerca de la celebración actual del carnaval urbano, a los efectos de dejar abiertas algunas hipótesis acerca de su posible rol liberador. Afirmaba más arriba en relación con el carnaval conceptualmente entendido como acontecimiento político que, al reunir un conjunto diverso y heterogéneo de prácticas sociales de orden popular, despliega un potencial subversivo, reactivo, que se intensifica a medida que se distancia de los centros del poder, aun cuando éstos sean sus promotores.

La expresión del carnaval urbano por antonomasia, en nuestros días, sigue encontrando su manifestación más significativa en los corsos distribuidos en algunos barrios por fuera del macrocentro urbano. Su organización responde a acuerdos entre asociaciones privadas -la más importante de ellas de procedencia barrial- dedicadas a esta actividad (o que la orientan en función de esa finalidad) y el estado municipal el que, en última instancia, regula, autoriza y controla. Para ello genera reglamentos, dispone de fuerzas policiales y cobra tributos a sus “socios”.

Por otro lado, si recorremos el sitio virtual del Gobierno de la Provincia de Salta, en particular el espacio destinado a la promoción turística, queda claro que las expresiones/producciones culturales del “pueblo” -en este caso las fiestas del carnaval- son utilizadas allí como mercancía de evidente potencial comercial tendido al consumo y la obtención de bienes:

mercantilizada de las producciones “artesanales” del pueblo al centro urbano, se produce una criminalización de la pobreza, particularmente orientada a los jóvenes y a los migrantes bolivianos sobre quienes recae también el juicio negativo de las barriadas.

El ministro de Cultura y Turismo, Mariano Ovejero, participó de la firma de convenio de cooperación entre el Ministerio de Turismo de la Nación y la Secretaría de Cultura de la Nación, para la ejecución de los “Carnavales Federales de la Alegría 2012”, que se realizarán del 20 y 21 de febrero del año próximo y contarán con la participación de 19 provincias del país. De esta manera, *se busca contribuir al progreso socioeconómico de la Argentina, impulsando y posicionando ambos sectores como una fuente de desarrollo de oportunidades.* El espíritu de la medida es revalorizar, difundir y promover en la sociedad *el uso del feriado de carnavales*, proyectándolo como un espacio de encuentro, celebración popular y expresión libre de las distintas culturas regionales; *generando conciencia en el visitante sobre la diversidad cultural y sobre la amplia oferta de destinos con eventos de carnaval que ofrece el país*¹².

La noticia da valor central al “progreso socioeconómico” usufructuando la “diversidad cultural” como objeto de promoción del mercado turístico local y nacional, y recurriendo para ello a la “celebración popular y expresión libre de las distintas culturas regionales”, además de otorgarle explícito valor de “*uso del feriado de carnavales*”¹³. Se convoca a participar de un espectáculo fabricado para esa finalidad de modo tal que, “...en la conjunción del discurso del patrimonio con el del turismo como su contraparte, la lógica de contemplación se asocia a la de consumo” (Álvarez Leguizamón y Villagrán, 2010: 245).

Será importante, por lo tanto, advertir qué es lo que se ofrece para el consumo, quiénes son los actores de tales manifestaciones tra-

¹² www.turismosalta.gov.ar. Noticia del 23-11-2011. El destacado es mío.

¹³ El destacado es mío.

tando de relevar si, detrás de todo ello, el “pueblo” encuentra resquicios por los que dar curso a su necesidad de liberación; si es posible constatar que se trate aquí y ahora de un hecho político de resistencia popular¹⁴.

Una somera descripción de lo que se exhibe en tanto espectáculo puede permitirnos incursionar en sus otras posibles dimensiones: la práctica que concita la mayor atracción de público sigue siendo la comparsa que encuentra una importante diversidad en cuanto a formato, ritmos e indumentaria. Responden éstas a distintas memorias: junto a aquellas en las que asoman vestigios visuales de las culturas del patrimonio inmediato en el diseño y elección de íconos para los “gorros” gigantes (como las denominadas en forma genérica “tinkus”= encuentro, topamiento), se encuentran las que se sostienen en prácticas devenidas de la vecindad boliviana, (“caporales” y “diabladas”). Las primeras encuentran su diferencia específica, más allá de las particularidades del vestuario, en la composición y canto de coplas en cuyas letras inclusive suelen participar escritores canónicos. Completan estas expresiones centrales, carrozas alusivas a la manera de los carnavales brasileros y correntinos, derivadas también de la antigua usanza de los grupos oligárquicos.

En el conjunto, esta pluriversalidad comparsera muestra el lado “serio” de la fiesta por cuanto, por un lado, compiten por la obtención de un premio que les permite resarcirse, aunque fuere parcialmente, de los costos que su puesta en marcha conlleva; por otro, porque generalmente las coplas expresan una forma

¹⁴ Una de las formas de expresión más penetradoras en los sectores medios son las letras de rock que, desde una sociología “de la calle”, reproducen con otro discurso el análisis académico: “La ‘Linda’ tiene calles /muy decoradas. Y los ojos siempre puestos / sólo en las fachadas. No quieren que mirés / pa’dentro, hay tanta bronca / tanta bronca guardada / de muchos que ya no tienen / nada por perder. / Ya no les quedó nada / de nada” (del tema “Palo & Gas”, en *Vamos*, CD del Grupo *La Forma*, letra de Horacio Ligoule. Cfr. www.laformarock.com.ar). Es de destacar el claro distanciamiento de estos grupos y sus públicos de aquellos que encuentran en el folclore la expresión del “espíritu de la salteñidad”.

particular de “sentipensamiento”¹⁵ en el sentido de “pensar con el corazón y la piel negra”, como manifestaba a fines del s. XIX el afrocaribeño Candelario Obaso. Una muestra de la persistencia de la memoria colectiva en ese coplero es la reiteración -a veces muy modificada pero con un núcleo semántico sin mayores cambios- de versos como los siguientes: “Canten, canten, compañeros / por qué se quieren callar / el fuego que han encendido / no lo dejen apagar”. Tal “fuego”, que se viene reiterando desde las carnestolendas de mediados del s. XIX, se llena de sentido según el correspondiente cronotopo.

Junto a la comparsa seria se manifiestan los conjuntos o grupos humorísticos que generalmente parodian situaciones de mucha actualidad vinculadas con figuras políticas y del espectáculo, locales y/o nacionales, las que generalmente bailan al compás de ritmos populares en boga. La figura del travesti, por su parte, ha venido haciendo visible a ese sector de excluidos y no siempre desde el gesto paródico sino como una mostración del cuerpo por el que se ha optado. Además de ello, se intensificó la inclusión de espacios estrictamente espectaculares que ponen en escena “caretones” representativos de diversos personajes preferentemente televisivos infantiles, casi todos ellos de factura hollywoodense.

Nos encontramos, entonces, ante la existencia de una *fiesta* cuya celebración -fomentada y apoyada por el Estado con los fines antes señalados- convoca a la participación activa de ingentes grupos societarios pertenecientes a los barrios urbanos, y caracterizada por la diversidad de sus discursos y representaciones. De modo que se trata de una práctica cuyo efecto inmediatamente constatable es la

¹⁵ Se atribuye la invención de este neologismo a distintos pensadores; cronológicamente puede adjudicarse a Orlando Fals Borda quien la usa para designar la diferencia epistémica de la negritud, actualizando la expresión de Candelario Obaso. “Negro” aquí, para nosotros, no designa solamente racialidad sino que se extiende a la noción de “pobreza” más arriba sostenida, incluso más abarcadora que la de “cabecita negra”.

presencia de colectivos de identificación, desde el momento en que el barrio “se pone de pie” para organizar su participación que incluye desde el proyecto coreográfico, selección de música, composición de coplas, diseño y confección de vestuario y ensayos permanentes de danzas, extendidos durante los últimos meses de cada año previo a la próxima celebración. En ello participan no sólo los integrantes de los grupos sino familias completas, vecinos y allegados.

Esta red de inclusión dentro de un mismo grupo genera vínculos que habilitan para abrir otras formas de acción participativa en las que funcionan, a la base, capacidad para la toma de decisiones, autonomía de gestión y acuerdos interpersonales, por fuera de las organizaciones jerárquicas de las asociaciones gremiales o barriales de gestión estatal como los Centros de Integración Comunitaria (CIC). Esto es un síntoma de la capacidad del pueblo para concretar acciones tendientes a su liberación de los aparatos institucionales, aún cuando se encuentren bajo su tutela. Al mismo tiempo, esas asociaciones, en algunos casos, dan lugar a pequeños emprendimientos comerciales ya que entran a formar parte del mercado no sólo del proyecto de “folklorización” de la cultura propiciado por las políticas públicas, sino como prestación de servicios en fiestas particulares y/o celebraciones comunitarias a lo largo del año.

Estos efectos, resultado del esfuerzo mancomunado como preparación para la fiesta, alcanzan otros tantos espacios de liberación durante la celebración misma como expresión ritual. En tanto rito, el primer dato visible es la repetición: año tras año, década tras década, los conjuntos danzantes repiten idénticos gestos que, si bien ya no remiten a memorias ancestrales, van construyendo un sentido de pertenencia y de existencia: dan re-existencia -con la periodicidad propia del rito- a sus formas de expresión como proyección de necesidades y deseos. Es allí cuando el pueblo pue-

de ser él mismo perdiendo el miedo a ser-en-sí porque sabe, según decíamos, que en esa instancia ritual no será reprimido. Esa pérdida del miedo -imprescindible para las acciones liberadoras- se extiende más allá, después de perdido el valor ritual, para operar como identificador de grupo con nombre propio -Los Tonkas, Los Teucos, Los Toikas...- y al transformarse en mercancía.

El curso en sus diferentes y versátiles manifestaciones, si bien no reproduce totalmente la función y el sentido de la “plaza pública” en la que piensa Bakhtin, en tanto sólo reúne la polifonía de los sectores populares como participantes activos, da existencia a un variedad significativa de voces y de presencias que invierten el estatuto del poder más allá de los límites cronológicos de la fiesta misma.

No se trata de una supuesta “recuperación” nostálgica, estática y folklórica del pasado que en general impone su autoridad por la sola fuerza patrimonial llevada a políticas estado, sino de prácticas que buscan otras formas de decir por fuera de la imposición de la hegemonía vigente. Por esta vía se articula con las prácticas de visibilización y resistencia desde nuevas fuerzas de inclusión que pueden favorecer la reconstrucción de la ciudadanía desde la puesta en acto de una forma alternativa de democracia distinta a la que ejercen las instituciones que actualmente la regulan.

DIGRESIÓN FINAL

Para cerrar esta somera incursión en una práctica que habrá de seguirse sosteniendo en el tiempo con los cambios que reclaman las transformaciones sociales, creo necesario insistir en el carácter y función de este texto (y de esta publicación) y su posible impacto en los cambios sociales perseguidos. Retomo para ello el señalamiento kuscheano al insistir en la distancia que existe entre el lugar objetivante del investigador y el gesto simbólico de

los otros con los que intenta interactuar y, más allá de ello, la posible incidencia de este tipo de búsquedas en el particular espacio académico, afirmado en discursos eminentemente teóricos, con poca disposición -y menor experiencia- para penetrar en la conflictividad del mundo que le da existencia.

Si desde estos espacios sólo podemos observar para intentar comprender, nos reducimos a afirmar lo que está ahí cuando lo que necesitamos es proponer críticamente otros criterios, otras formas de participación ya que el problema no radica en la mera mostración de la diferencias sino en las dificultades para articularlas para, al menos, morigerar las exclusiones que se intensifican por efecto de las políticas que impone el proyecto de la economía global.

Desde este lugar de enunciación se nos hace imprescindible pensar la práctica académica como un hacer desde un lugar no de "intervención" sino de participación, como la participación en procesos de inclusión no de los diferentes a la academia sino, inversamente, de los académicos en el mundo de los otros, de modo tal de poner en crisis los sentidos y las prácticas dominantes. Es desde allí que el discurso académico puede actuar políticamente haciendo visible lo que se

encuentra detrás de las prácticas de producción simbólica mediante las que la sociedad se expresa contra/sobre el funcionamiento del poder. Mientras la actividad universitaria de docencia e investigación se interese por la diferencia sólo discursivamente y como "objeto de conocimiento", mientras no sea partícipe directa de los conflictos sino los estudie como fenómenos que no les son propios, no tendrá ninguna incidencia en las transformaciones políticas ni una actitud ética como respuesta a lo que la sociedad, el pueblo, propone y actúa¹⁶.

Si las expresiones liberadoras de la cultura popular -como la del carnaval a la que acá nos asomamos con la finalidad de conocer y comprender- revierten sobre el estatuto epistémico, estaremos a las puertas de un saber y un hacer liberador de conocimientos que vayan más allá de los "avances tecnológicos" que propone el modelo global para el bienestar por el consumo, en beneficio de los seres humanos para el "buen vivir". Será encontrar el espacio con el que iniciamos estas páginas, que haga propicio *el encuentro entre los hombres*, en el entendimiento de que nos son valiosos *todos los símbolos de la identidad y la memoria colectiva: los testimonios de lo que somos, las profecías de la imaginación, las denuncias de lo que nos impide ser*.

¹⁶ Para una discusión más amplia sobre el rol de la Universidad en proyecto liberador cfr., entre otros, Palermo, 2007; Castro-Gómez, 2007.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Alban-Achinte, Adolfo (2008): “El acto creador como pedagogía emancipatoria y decolonial”, Prólogo a Palermo, Zulma y Madrid, Liliana, *Cuentan las culturas, los objetos dicen... Los mundos de Pajcha, Museo de Arte Étnico Latinoamericano*, Salta: Fundación Pajcha.
- Álvarez Leguizamón, Sonia (2004): “La pobreza: configuraciones sociales, relaciones de tutela y dispositivos de intervención (Salta, primera mitad del s. XX)”, en: Rodríguez, Susana y Álvarez Leguizamón, Sonia, *Abordajes y perspectivas*, Salta: Secretaría de Cultura de la Provincia, pp. 84-228.
- Álvarez Leguizamón, Sonia y Villagrán, Ana-lía (2010): “Artes de gobierno y estrategias de legitimidad en la etapa neoliberal en Salta, el gobierno de Juan Carlos Romero”, en Álvarez Leguizamón, (Comp.), *Poder y salteñidad. Saberes, políticas y representaciones sociales*, Salta: CEPIHA, Facultad de Humanidades, U.N.Sa., pp. 215-247.
- Ammann, Beatriz y Da Porta Eva (Comp.) (2008): *Rutas alternativas de la comunicación. Procesos de significación social, ideología y poder*, Córdoba: Ferreyra Editor.
- Bakhtine, Mikhaïl (1970): *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, París: Gallimard.
- Cáceres, Miguel A. y Cáceres Fernando, s/f, *La Historia del carnaval en Salta. Tomo I (1864-1950)*. (www.portaldesalta.gov.ar/hcarnaval).
- Castro-Gómez, Santiago (2007): “Decolonizar la universidad. La *hybris* del punto cero y el diálogo entre saberes”, en: Grosfoguel, Ramón y Castro-Gómez, Santiago, *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá: Siglo del Hombre, pp. 79-92.
- Casullo, Nicolás (2007): *Las cuestiones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Cortazar, Augusto R. [1949] (2008): *El carnaval en el folklore calchaquí*. Salta: Ediciones del Robledal.
- Dussel, Enrique (2006): *20 Tesis de Política*, México: Siglo XXI y CEFAL.
- Grosso, José Luis (2010): “Gestar la gesta popular. Del sueño ilustrado de la sociedad del conocimiento a la economía crítica del conocimiento formalizada en las matrices epistémico-prácticas de nuestros vicios y deformidades subalternos”, en: *Cuadernos de Ciudad*, N° 11, Cátedra Nueva Ciudad, Alcaldía de Santiago de Cali, Santiago de Cali, pp. 8-33.
- Kusch, Rodolfo (1978): *Esbozo de una Antropología Filosófica Americana*. San Antonio de Padua. Buenos Aires: Castañeda.
- Mariátegui, José Carlos, (1925-1927) (1974): *La novela y la vida*. Lima: Biblioteca Amauta.
- Mata, Sara y Palermo, Zulma (2011): *Travesía discursiva: representaciones identitarias en Salta (siglos XVIII-XXI)*. Rosario: Prohistoria.
- Negri, Antonio y Hard, Michael (2004): *Multitud. Guerra y democracia en la era del imperio*. Barcelona: Debate.
- Palermo, Zulma (2007): “Desafíos éticos para la Universidad latinoamericana del futuro”, en: Roig y Biagini (Comp.), *América Latina hacia su segunda independencia. Memoria y autoafirmación*. Buenos Aires: Programa del Bicentenario, 2007, pp. 297- 308.
- (2011): “Consolidación del imaginario local en la escritura de Bernardo Frías”, en: Mata, Sara y Palermo, Zulma, Op. Cit., pp. 41-56.
- Williams, Raymond (2000): *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Ed. Península.

Del animal laborans al homo ludens: la configuración del juego y la fiesta como voces de resistencia al poder*

*Do animal laborans ao homo ludens: a configuração
do jogo e da festa como vozes de resistência ao poder*

Jhon Jairo Londoño Aguirre**

Juan Alberto Cortés Gómez***

Artículo recibido: 17 de febrero
Aceptado para su publicación: 20 de marzo

RESUMEN

Con el proceso de expansión inter-oceánica que realizó la conquista de América, la estructura colonial generó un entramado de poder que le permitió a España conseguir cantidades de productos sin precio alguno, implantando modos de producción casi esclavistas -mita, resguardo y encomienda- sustentados en disquisiciones sobre la condición de humanidad de los primeros habitantes de estas tierras. Este proceso permitió a Europa la apertura a un incipiente capitalismo. Sumada a esta cosificación del individuo, aparece en escena la idea de raza desde donde se generó y potencializó el ejercicio colonial. De esta manera el indio y el negro se posicionan en desventaja de *ser* (fenomenológico, político, social) frente a la figura colonizadora blanco-mestiza europea.

Volcamos nuestro interés en dos formas específicas la fiesta y el juego, considerándolas las más relevantes ya que irrumpen de manera contundente en la lógica de producción, del capitalismo. Se instalan en el campo del tiempo “improductivo” donde se genera un momento de ruptura una anulación y restablecimiento del sentido de la vida, la de la destrucción y re-construcción de la ‘naturalidad’ de lo humano. Desde esta perspectiva, tanto el juego como la fiesta, carnavalesca, generan un espacio de transformación y liberación del sujeto desde el espacio más profundo de la cotidianidad.

Palabras clave: fiesta, juego, tiempo improductivo, estructura colonial, carnaval.

RESUMO

Com o processo de expansão inter-oceânica que realizou a conquista americana, a estrutura colonial gerou uma trama de poder que possibilitou à Espanha conseguir grande quantidade de produtos sem nenhum custo, implantando modos de produção quase escravistas – mita, resguardo e encomenda – sustentados em disquisições sobre a condição humana dos primeiros habitantes destas terras. Este processo possibilitou à Euro-

* Parte de este artículo fue publicado en Benavides Vanegas, Farid Samir, La Constitución de identidades subalternizadas en el discurso jurídico y literario colombiano en el siglo XIX; Bogotá, Editorial: Universidad Nacional de Colombia, 2008.

** Sociólogo por la Universidad Nacional de Colombia. Diplomado en Estudios Avanzados por la Universidad Autónoma de Barcelona. Actualmente se desempeña como docentes e investigador en la Universidad Antonio Nariño (Colombia). Correo electrónico: blau92@yahoo.com

*** Filósofo por la Universidad Nacional de Colombia. Magister en Estudios de la Cultura con mención en Políticas Culturales por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Quito. Investigador del Colectivo de Estudios Poscoloniales/Decoloniales (CO-PAL) Universidad Nacional de Colombia (Colombia). Correo electrónico: junco78@gmail.com

pa uma abertura a um incipiente capitalismo. Juntamente com essa coisificação do indivíduo, aparece em cena a ideia de raça de onde se gerou e potencializou o exercício colonial. Dessa maneira, o índio e o negro se posicionam em desvantagem de *ser* (fenomenológico, político, social) frente à figura colonizadora branco-mestiça européia.

Dedicamos nosso interesse a duas formas específicas, a festa e o jogo, considerando-as as mais relevantes, já que invadem de maneira contundente a lógica de produção do capitalismo. Instalam-se no campo do tempo “improdutivo” onde gera-se um momento de ruptura, uma anulação e reestabelecimento do sentido da vida, da destruição y re-construção da ‘naturalidade’ do humano. A partir dessa perspectiva, tanto o jogo como a festa, carnavalesca, geram um espaço de transformação e liberação do sujeito desde o espaço mais profundo da cotidianidade.

Palavras-chave: partido, jogo, tempo de inatividade, estrutura colonial, carnaval.

Con el proceso de expansión inter-oceánica, procurado por la conquista de América, la estructura colonial generó un entramado de poder que le permitió a la corona española conseguir una gran cantidad de productos a muy bajo precio, de hecho sin precio alguno, para lo cual estableció modos de producción casi esclavistas -mita, resguardo y encomienda- durante más de doscientos años en América, sustentados en disquisiciones sobre la condición de humanidad de los primeros habitantes de estas tierras. Este proceso permitió a Europa, para los dos siglos posteriores, la apertura a un incipiente capitalismo en el que el trabajo, la esclavitud, delineó el tiempo productivo como el tiempo de la vida misma gracias a la cosificación de los sujetos.

Las funciones que ejerce el capitalista no son otra cosa que las funciones del capital

mismo -del valor que se valoriza succionando trabajo vivo- ejercidas con *conciencia y voluntad*. El capitalista sólo funciona en cuanto el capital *personificado*, es el capital en cuanto persona; del mismo modo que el obrero funciona únicamente como *trabajo* personificado, que a él pertenece como suplicio, como esfuerzo, pero que pertenece al capitalista como sustancia creadora y acreedora de riqueza. Ese trabajo, en cuanto tal, se presenta rehecho como un elemento un elemento incorporado al capital en el proceso de producción, como su factor vivo, variable. La dominación del capitalista sobre el obrero es por consiguiente la de la cosa sobre el hombre, la del trabajo muerto sobre el trabajo vivo, la del producto sobre el productor (Marx y Engels, 1974: 255).

Dicha dominación capitalista, en el caso español protocapitalista, esta vinculada a un ejercicio violento y sistemático de dominación, en donde el esfuerzo humano esta volcado a que “la labor de unos baste para la vida de todos” (Arendt, 1993), de manera tal que la cosificación del individuo, su situación de esclavitud y el control que se ejerce sobre la vida misma del sujeto lo convierte no en un ser con capacidad de fabricación de mundo, de transformación, sino en un ser que apenas subiste, desactivando su humanidad y su vida política: un animal laborans.

Sumada a esta cosificación del individuo, aparece en escena la idea de raza. Antes de la conquista de América la noción de raza tal y como la entendemos era inexistente “Quizás se originó como referencia a las diferencias fenotípicas entre conquistadores y conquistados, pero lo que importa es que muy pronto fue construida como referencia a supuestas estructuras biológicas diferenciales entre esos grupos” (Quijano, 2002: 202). De esta manera, la aparición, como estrategia de poder, de la idea de raza se generó y potencializó el ejercicio colonial, pues se empleó como medio-herramienta restrictiva de la humanidad tanto del indígena como del negro. De esta manera

el indio y el negro se posicionan en desventaja de *ser* (fenomenológico, político, social) frente a la figura colonizadora blanco-mestiza europea,

En América, la idea de raza fue un modo de otorgar legitimidad a las relaciones de dominación impuestas por la conquista. La posterior constitución de Europa como nueva id-entidad después de América y la expansión del colonialismo europeo sobre el resto del mundo, llevaron a la elaboración de la perspectiva eurocéntrica de conocimiento y con ella a la elaboración teórica de la idea de raza como naturalización de esas relaciones coloniales de dominación entre europeos y no-europeos. Históricamente, eso significó una nueva manera de legitimar las ya antiguas ideas y prácticas de relaciones de superioridad/inferioridad entre dominados y dominantes. Desde entonces ha demostrado ser el más eficaz y perdurable instrumento de dominación social universal, pues de él pasó a depender inclusive otro igualmente universal, pero más antiguo, el inter-sexual o de género: los pueblos conquistados y dominados fueron situados en una posición natural de inferioridad y, en consecuencia, también sus rasgos fénóticos, así como sus descubrimientos mentales y culturales. De ese modo, raza se convirtió en el primer criterio fundamental para la distribución de la población mundial en los rangos, lugares y roles en la estructura de poder de la nueva sociedad. En otros términos, en el modo básico de clasificación social universal de la población mundial.¹

De esta manera, el ejercicio de poder a partir de la idea de raza, o en palabras de Quijano la *colonialidad del poder*, invisibilizó a los individuos, su cultura y sus prácticas, de ma-

nera tal que las prácticas cotidianas de los sujetos fueron catalogadas como bárbaras y proclives a deteriorar la buena moral y la honra de los colonizadores, siendo estas limitadas, censuradas, castigadas y en algunos casos hasta prohibidas, debilitando con ello el tejido socio-cultural y potencializando el sistema de producción esclavista, legitimando para ello el disciplinamiento a partir de discursos eurocéntricos, universales, homogeneizantes, por medio de una violencia estructural “sea como mecanismo de homogeneización o como medida de contrainsurgencia, de tal suerte que se evidencian sucesivas formas de opresión, que introducen renovados mecanismos de represión y despojo material y cultural” (Novoa Miñan, 2005: 81).

A su vez, y de manera muy interrelacionada con la *colonialidad del poder*, encontramos la estrategia civilizatoria de la razón, en palabras de Quijano *colonialidad del saber*, la que se podría entender como el uso-estrategia de un *logos* y de un verbo específicos por los cuales se puede-debe comprender y aprehender el mundo,

No se trata, en consecuencia, de una categoría que implica a toda la historia cognoscitiva en toda Europa, ni en Europa Occidental en particular. En otros términos, no se refiere a todos los modos de conocer de todos los europeos y en todas las épocas, sino a una específica racionalidad o perspectiva de conocimiento que se hace mundialmente hegemónica colonizando y sobreponiéndose a todas las demás, previas o diferentes, y a sus respectivos saberes concretos, tanto en Europa como en el resto del mundo (Quijano, 2002: 219).

O por lo que denomina Mignolo *geopolítica del conocimiento*, lo cual no es más que el “conocimiento geopolítico fabricado e impuesto por la ‘modernidad’, en su autodefinición como modernidad” (Walsh, 2002: 418), evidenciando esto que el conocimiento pro-

¹ Ibid. p. 203.

viene de un locus de enunciación específico, y que se proclama a sí mismo como ‘el verdadero’: eurocéntrico, cristiano y heterosexual normativo. Produciendo de manera estratégica los dispositivos de la *colonialidad del saber y del poder* (razón, cultura, educación, fe, verbo) una “mutilación de los pueblos originarios, la ‘desterritorialización’, el establecimiento de fronteras ideológicas, espirituales, físicas y materiales que restringen y coartan la libertad de acción, de expresión y movilidad de la población originaria. Provocando con ello el desarrollo de acciones que funcionarán principalmente desde el silencio y la clandestinidad” (Kowii, 2005: 285).

Sin embargo, la linealidad en la producción y el ejercicio de poder que se posiciona en la raza, el conocimiento y la configuración de un *ser* instrumental, se ven alterados por un proceso histórico-cultural que tendrá grandes repercusiones en la América colonial e independentista: el Barroco americano. El Barroco aunque definido por Europa como la representación de la extravagancia y la saturación de formas “adjetivos como irracional, fantástico, complicado, oscilante, gesticulante, desmesurado, exuberante, frenético, transitivo, cambiante, etc., frecuentemente se toman como expresión de los caracteres que cualquier manifestación de la cultura barroca asume, frente a los de lógico, medido, real, claro, sereno, reposado, etc., que denotarían una postura clásica” (Maravall, 1975: 417-418), en América tomo un nuevo rumbo re-significándose y generando un espacio de liberación y emancipación cultural, social y política, toda vez que el Barroco indiano posibilitó que en medio de espacios de “irracionalidad”, exuberancia y frenesí se fraguara, por lo menos en un primer momento de manera simbólica, un posicionamiento de la subalternidad frente al poder colonial en el que los órdenes, la dominación y el poder (tanto político como económico) se subvierten. El Barroco, pues, es un espacio de realidad que evidencia la “contradicción propia del mundo de la vida moderna capitalista”

(Echeverría, 2000: 171) y que no intenta borrar dicha contradicción sino emplearla para generar espacios-intersticios de resistencia cultural, a saber, por ejemplo, lo que concierne a la cosmovisión carnavalesca, prevaleciendo en esta la lectura de la vida entendida como fiesta, la indiferencia entre la esfera pública y privada, la re-configuración del cuerpo hacia una nueva sexualidad y la liberación de las emociones.

En el capítulo que viene, abordaremos esos intersticios en el que el subalterno ejerce un contrapoder que aflora en momentos que irrumpen la cotidianidad del trabajo, a saber, la fiesta y el juego. Para llegar a este objetivo conduciremos al lector en una conceptualización del tiempo libre, para poder rastrear-evidenciar la manera en la que este tiempo libre es asumido por el subalterno, haciendo énfasis en las maneras contrahegemónicas y de contrapoder que se evidencian de manera contundente, sobre otras formas de tiempo libre, en el juego y la fiesta.

DEFINICIÓN DE TIEMPO LIBRE

Son variadas las definiciones que la sociología ha dado al tiempo libre, para el desarrollo del presente trabajo nos basaremos en la idea de tiempo libre como el no dedicado al trabajo remunerado. Tomaremos como referente la división que desarrolla Norbert Elias del tiempo libre, este autor identifica cinco esferas, a saber:

- 1) **Trabajo privado y administración familiar:** es el tiempo dedicado al mantenimiento y cuidado del hogar, involucra actividades como “las compras, transacciones financieras, todos los planes para el futuro [...] cuidado de los hijos, toda la estrategia familiar” (Eliás, Norberto y Eric, Deporte, 1995: 89-90).
- 2) **Descanso:** son todas aquellas actividades que no tienen finalidad alguna, pero que sin embargo producen en el individuo cierto grado de placer inmediato:

sentarse, fumar, coser, no hacer nada, tomar la siesta. Cabe decir que esta forma de tiempo libre es la que se suele llamar despectivamente “perder el tiempo u ociosidad”.

- 3) **Satisfacción de las necesidades biológicas:** la consumación de las pulsiones socialmente reconocidas, que devienen de un origen fisiológico: comer, beber, defecar, hacer el amor, dormir.
- 4) **Sociabilidad:** todas aquellas actividades que tienen como objetivo el fortalecimiento de las relaciones sociales, a saber: visitar al jefe, visitar a los parientes, visitar bares y clubes, ir a fiestas.
- 5) **Clase de actividades miméticas o de juego:** son las actividades que están dirigidas a recrear y divertir, potenciando destrezas, intereses y aptitudes, ubicándose el individuo de manera pasiva: disfrutando la opera, viendo películas, presenciando un espectáculo deportivo, etc., o bien, siendo un agente activo: pescando, practicando algún deporte, dibujando, etc.

Si bien las anteriores categorías nos parecen las apropiadas nos detendremos exclusivamente en las dos últimas, básicamente porque el trabajo privado o administración familiar no existen como categorías de tiempo libre en el periodo estudiado, pues las actividades realizadas en dicho tiempo eran en realidad más trabajo para el subalterno, ya que fabricaba (objetos) que facilitarían el trabajo diario, entonces tenemos que el trabajo privado en realidad es continuación del trabajo remunerado, denotando de manera plena su condición de *animal laborans*; por otra parte, el descanso al ser tiempo libre en el cual prácticamente el subalterno no realiza actividades que vayan más allá de lo que podríamos denominar “vida contemplativa”, no nos aportaría elementos de relevancia para el presente artículo; finalmente la satisfacción de necesidades biológicas² y en espe-

cial del tipo sexual están muy entrelazadas con las dos últimas en la medida que las fiestas y los juegos, en especial las primeras dada su estrecha relación con el carnaval (carne-vale), en esa medida intentaremos a través de la socialización y de los juegos y actividades miméticas explicar el tiempo libre de los subalternos en el siglo XIX.

Ahora bien, entre tantas maneras en las que el sujeto puede emplear su tiempo libre hemos volcado nuestro interés a dos formas específicas la fiesta y el juego, ¿por qué estas dos y no otras?, ¿por qué son tan relevantes? Consideramos que el juego y la fiesta son las más relevantes toda vez que irrumpen de manera contundente en la lógica de producción, del capitalismo si se quiere, pues son su contraparte, pues el tiempo productivo se configura en pro del desarrollo económico mientras que, por otra parte, el tiempo de la fiesta y el juego se instalarían en el campo del tiempo “improductivo” -en el que el tiempo productivo se detiene- en el que se desarrolla el espacio del recuerdo, el tiempo mitológico, el tiempo de la libertad. Tanto en el juego como en la fiesta se genera un momento de ruptura que consiste en la “persecución obsesiva de una experiencia cíclica, la de la anulación y el restablecimiento del sentido de la vida, la de la destrucción y re-construcción de la ‘naturalidad’ de lo humano, de la necesidad de su presencia contingente” (Echeverría, 2000: 189). Desde esta perspectiva, tanto el juego como la fiesta, carnavalesca, generan un espacio de transformación y liberación del sujeto desde el espacio más profundo de la cotidianidad, desde la construcción de la práctica cotidiana.

El juego es componente esencial de animales y hombres. Es sabido que los animales desarrollan en cada una de las etapas de sus vidas diferentes formas de juego. Ahora bien, el

² Dejamos de lado las necesidades biológicas como el dormir, el co-

mer, las necesidades coprológicas, entre otras por que estas no se desvinculan del tiempo de trabajo, toda vez que son situaciones que debe tener en cuenta el terrateniente-señor para mantener los niveles de producción.

juego se llena de significado y de sentido a lo largo de la vida; ya sea para descargar un exceso de energía vital, obedecer a un impulso cognitivo de imitación, satisfacer la necesidad de relajamiento, ejercitarse para adquirir dominio de sí mismo, satisfacer el deseo de dominar o de entrar en competencia con otros, descargar de forma inocente algunos impulsos dañinos, satisfacer deseos en la ficción que no pueden ser alcanzados en la realidad (Huzinga; 2000:14). Podríamos decir incluso que todas a la vez, aunque según Huizinga las funciones cumplida en el juego obedecen esencialmente a alguna finalidad biológica.

Vale preguntarse, si en el caso de los hombres, responde el juego a necesidades meramente biológicas, instintivas, o por el contrario es una imposición de tipo cultural. Nos atrevemos a pensar que el juego nace de una necesidad natural, pues la condición animal del hombre no desaparece totalmente por acción de la cultura. El mismo Huizinga³ lo corrobora al afirmar que el juego es más viejo que la cultura; pues, por mucho que estrechemos el concepto de ésta, presupone siempre la condición de humanidad y como es evidente, los animales no han esperado a que el hombre les enseñe a jugar.

Podemos decir también que algo parecido acontece con la fiesta carnavalesca, aunque en este caso la cuestión se nos antoja más del tipo cultural, si bien es cierto parece ser una necesidad casi básica, pues todas las culturas han desarrollado alguna forma de festividad. En principio se trataba de celebraciones estrictamente religiosas que aproximaban al individuo con la divinidad, y se unían en algunas ocasiones con la ingesta de narcóticos. En el mundo occidental, los griegos empezaron a celebrar fiestas en honor a los dioses, para celebrar los matrimonios o para conmemorar eventos; con la caída de los imperios griego y latino ante el imperio cristiano estas cele-

braciones se fueron extendiendo a bautizos y del santoral litúrgico. Con el paso del tiempo las fiestas toman un carácter más mundano, pagano, y aparecen los carnavales y demás celebraciones en que los roles se alteran y la vida cotidiana se transforma durante el tiempo que dura la celebración. Para terminar, posteriormente, configurándose como el espacio de re-creación del mundo, en donde cualquier ocasión es buena para reunirse, beber y bailar, perdiendo en muchas ocasiones la fiesta su sentido simbólico.

Así, pues, en cualquier ámbito de la vida y cualquiera sea la posición social que se ocupa, el hombre siempre ha tenido la necesidad de recrearse, sea en la forma que sea. Nuestra intención es mostrar la forma como lo hacían los grupos subalternos en la etapa final de la colonia y a comienzos de la República, rastreando en ello los momentos de resistencia por medio de la cultura.

JUGANDO RE-CONSTRUYO Y RE-VIVO MI MEMORIA Y MI HISTORIA

Como decíamos anteriormente el juego ha estado presente en todas las culturas y civilizaciones, a la par que los griegos practicaban sus famosas Olimpiadas, los aztecas y algunas culturas preincaicas practicaban festivales en honor a los dioses, en los cuales se desarrollaban juegos como el tlachtli practicado por los aztecas y que consistía en una superficie rectangular limitada por muros verticales, y en el centro los jugadores colocaban un aro de piedra por el que se intentaba introducir la pelota. Ésta se fabricaba de goma o látex que extraían de distintos árboles, y era de unos 12 centímetros de diámetro... Quien lograba introducir la pelota por el anillo central, ganaba inmediatamente el juego⁴. De igual forma los habitantes

³ Ibid. Pág.13.

⁴ <http://www.educar.org/Educacionfisicaydeportiva/historia/tlachtli.asp>

de la región del sur de Ecuador y norte de Perú tenían juegos que se asemejaban al actual hockey, al tenis o al bádminton⁵. En términos generales todos los pueblos prehispánicos tenían sus juegos. Llama la atención la proliferación de juegos en los que la pelota era elemento primordial como señala López Cantos (meter cita de la página 248)⁶. Ahora bien, este tipo de juegos no era el único, pues también se practicaban el totoloque (juego de azar), la cucaña, lolomche, el volador, así como caza, carreras, entre otros.

En el territorio colombiano los juegos que utilizaban pelotas no tuvieron mayor importancia, aunque en Nariño se practicaba una especie de tenis con raquetas de cuero templado⁷, se puede decir que el deporte que se impuso en casi todo el territorio fue el Tejo o Turmequé, cual consistía en lanzar un disco de oro llamado “zepguagoscua”⁸, posteriormente el disco utilizado era de piedra hasta llegar al disco de metal utilizado en nuestros días. Otro juego practicado en gran parte de América y que se practicaba constantemente en Colombia es el Sapo o la Rana, cuyo origen mitológico por su belleza nos parece relevante transcribir⁹.

Con la llegada de los españoles, la recreación de los nativos americanos se vio alterada radicalmente debido a dos aspectos fundamentales, de un lado su forma de vida pasó a un régimen de semiesclavitud, con lo cual

su tiempo libre prácticamente desapareció, de otro lado la gran mayoría de estos jugos pasaron a ser prohibidos dada su connotación religiosa.

Así pues la llegada de los españoles trae un cambio radical en la rutina de los hombres y mujeres que habitaban este territorio, pues como es sabido al imponerse el ejército invasor, establece formas de explotación de la tierra conquistada y por ende a sus propietarios.

En ese orden de ideas los nuevos habitantes, además de su cosmovisión, traen su forma de recrearse, como no, sus juegos, que consistían básicamente en la pelota (lo que hoy se conoce como frontón). Este juego era practicado en la parte lateral de la iglesia. Además de éste, también existían los juegos de mesa y de salón. Con el correr de los años, y de acuerdo a los juegos que iban surgiendo en Europa, se iban imponiendo en la América colonizada.

Con la “popularización” de los juegos, los reglamentos se fueron haciendo más claros y se adecuaron los escenarios en los cuales se habrían de desarrollar, los juegos inicialmente eran bien vistos por tratarse de actividades que servían para el ejercicio físico y desahogo de energías, además de generar ingresos para las autoridades de la ciudad. Evidentemente los juegos conllevaban una serie de apuestas que no agradaban a todas las personas de bien, razón por la cual tomaron un cariz clandestino.

De igual forma, los juegos como los naipes y los dados estaban permitidos, hasta que los desórdenes presentados por las apuestas hicieron que fueran prohibidos. Siempre haciendo uso de la “malicia” en la parte posterior de las instalaciones de escenarios dedicados a los juegos permitidos se establecieron garitos clandestinos en los cuales se jugaba a los naipes y los dados.

Estas actividades en términos generales eran de público conocimiento, pero lo lógi-

⁵ <http://www.efdeportes.com/efd90/juego.htm>

⁶ López Cantos, Ángel. Fiestas, juegos y diversiones en la América Española. Editorial MAPFRE, Madrid 1992.

⁷ <http://orbita.starmedia.com/~fiepcolombia/indigena.html>

⁸ <http://www.educar.org/Educacionfisicaydeportiva/historia/tejo.asp>

⁹ En la cultura Inca los sapos eran animales dotados de poderes mágicos. Las leyendas cuentan que en el lago sagrado de los Incas, *el Titicaca*, se desarrollaba un místico juego, donde *El Sapu* (sapo) era el personaje central. La familia real tiraba pieza de oro al lago, con la esperanza de llamar la atención de algún sapu. El animal considerado mágico salía a la superficie y cogía en su boca una pieza de oro. Al instante, al afortunado jugador se le concedía un deseo y el sapu se convertía en oro. Al homenaje a tantos deseos que se han convertido en realidad, el dios Sol (Rey Inca) mandó construir un gran *sapu* de oro, con el cual se divertía toda la realeza. Era un juego de suspenso y destreza, acompañado por la danza y la alegría: *PUKLLAY SAPU* (Jugar Sapu). Tomado de: http://www.ewakulak.com/colombia/costumbres/juego_sapo_rana_.html

co era que la mayoría de las personas miraran para otro lado, aun así se establecieron decretos más severos que reglamentaban el uso de tales instalaciones¹⁰

Evidentemente el tiempo dedicado a las actividades lúdicas era más bien limitado, pues eran muchas las actividades a realizar en tiempos de conquista y colonia. Lógicamente los juegos que hemos referenciado se practicaban casi exclusivamente por la élite criolla, los mestizos, negros e indios, tenían menos tiempo aun que las élites, lo que no significa necesariamente que no jugaran, ya hemos visto que se practicaban algunos como el sapo o rana, el tejo y otros, de igual manera unos pocos tenían acceso a los garitos clandestinos en los que jugaban los naipes y los dados.

Es significativa la escasa información acerca de las actividades lúdicas en los tiempos de colonia y temprana república, los relatos de cronistas y especialistas en vida cotidiana dicen poco sobre juegos y competencias de dicha época, y lo poco que se menciona es referido a los juegos de la élite criolla.

Lo cual no debe sorprender, pues como es sabido en esas épocas las historias las contaban los sujetos que detentaban el poder, que en últimas eran los únicos que contaban como elementos dignos de tener en cuenta más allá de su vida productiva.

Como decíamos el tiempo libre era poco y básicamente lo disfrutaban las elites, para quienes los “otros” no existían y no existían porque los habían eliminado físicamente y lo que sobrevivieron fueron eliminados religiosa, social y culturalmente. Todas las manifestaciones, en este sentido, tanto de los nativos como de los esclavos traídos de África fueron totalmente prohibidas. Evidentemente esto generó la desaparición de estos sujetos quedando a la vista solo los que pertenecían al grupo de

los amos, y cuando decimos amos nos referimos a dueños y señores de la tierra y los que habitaban en ella.

Ahora bien, no obstante la invisibilización que los españoles procuraban, seguían existiendo hombres y mujeres que a pesar de haber sido diezmados, en el caso de los indígenas, o arrancados de su tierra y llevados a miles de kilómetros a un nuevo mundo, en el caso de los africanos; que mantenían viva toda la riqueza ancestral de sus pueblos. Esta riqueza en parte se representaba a través de los juegos que como hemos dicho con anterioridad, tenían una fuerte significación religiosa y por lo tanto de cohesión social.

Como es sabido, a pesar de las prohibiciones, los grupos subalternos mantenían de manera clandestina sus rituales, celebraban sus fiestas, hablaban sus lenguas y como no, practicaban sus juegos, pues esta era la forma de mantener vivo su pueblo, hacerlo pervivir a pesar de la reciente consumación de la profecía del fin del mundo.

Y así era, los juegos como el tejo o la rana, siempre estuvieron presentes en la vida de lo subalternos, si bien con el paso del tiempo el sentido de tales juegos se fue perdiendo, quedan como legado de lo que la civilización no pudo exterminar.

Es importante resaltar como la aceptación única y exclusiva de los juegos importados por los españoles no fue suficiente para eliminar las formas tradicionales de recreación de los nativos, quienes de alguna manera se las arreglaban para practicar sus costumbres.

La dualidad amo-subalterno, siempre se ha de ver como una relación no pasiva, pues si bien el subalterno ha tenido que aguantar todo tipo de malos tratos, vejaciones y demás, esto no significa que asumía su condición con total resignación, muy por el contrario, utilizaba prácticas culturales propias o aprendidas

¹⁰ Ibid.

como forma de resistencia ante el constante ataque eliminador del español, y como elemento cohesionador y mantenedor de la identidad.

Ante el elitista juego de pelota que en principio se practicaba en espacios abiertos y luego en escenarios debidamente diseñados para tal efecto, los subalternos establecieron sus juegos en espacios más clandestinos y aun en espacios ocultos de los mismos frontones (cita de Lopez Cantos). De esta manera queda claro que el intento de eliminar los juegos nativos no fue del todo exitoso y de alguna manera los subalternos se las arreglaban para practicar sus propias disciplinas.

TIEMPO DE CARNA-VALE, TIEMPO DE LA RE-FUNDACIÓN DE LOS CÓDIGOS

El siglo XIX es el gran receptáculo de fiestas que provienen desde el tiempo de la conquista, pero ahora marcados con un aura evangelizada-evangelizadora y de control social, que intenta a partir de la puesta en escena de los rituales de juegos y carnavales-fiestas configurar dispositivos de control político, religioso y social. Sin embargo lo que trataremos de evidenciar es la manera en la que estos dispositivos se subvierten a partir de la naturaleza misma del carnaval, generando un contrapoder que libera y resiste cultural y socialmente el poder hegemónico.

El carnaval es el espacio-tiempo de la subversión de la cotidianidad, en donde el *deber ser* del capitalismo queda en entredicho y se transforma en una ética-estética de la trasgresión, donde el orden, la virtud, el poder son abandonados por un momento de libertad en el que la realidad se configura como un “mundo al revés”, en el que el indígena junto al negro son señores por un día. Evidenciándose esto en el hecho mismo del intercambio de roles en el que se ridiculiza al poder establecido,

de manera abierta y directa, siendo este espacio legitimado e institucionalizado por ese mismo poder burlado como medio para liberar la tensión social, pese a esto, y a pesar de ellos, el carnaval por su propia dinámica genera resistencias culturales que le permiten a los grupos subordinados, fuera de divertirse, recrear su cultura, sus ritos y su imaginario, de manera tal que pervive un legado ancestral resistiéndose al olvido y al poder hegemónico.

La memoria comienza a ocupar un papel fundamental en este ejercicio de resistencia, toda vez que este dispositivo genera un espíritu de búsqueda en la tradición ancestral, de manera tal que *Alli kausayka ñukanchik shimipi sapiarinmi*, es decir, en el que “la vida, el futuro de nuestro pueblo se encuentra enraizada en nuestra palabra” (Kowii, 2005: 278). La imagen-idea, que es el recuerdo en-sí, se diluye en el olvido dentro de un problema de intencionalidad o incapacidad de recordar, frente al hecho de que “*El recuerdo implica la presencia de una cosa que está ausente*” (Ricoeur, 2002: 24). El objeto del recuerdo es mediado por los sentidos y se instala en la mente para ser activado por algún mecanismo que estimule su salida y su reencontrarse con el mundo, y dicho re-encuentro con el mundo se haya en el carnaval.

Siguiendo a Jelin, es necesario recalcar que este interés de recuperar la memoria es “*especialmente en el caso de grupos oprimidos, silenciados y discriminados, la referencia a un pasado común permite construir sentimientos de autovaloración y mayor confianza en uno/a mismo/a y en grupo*” (Jelin, 2002: 10). Lo anterior es fundamental, pues la memoria se configuraría como un elemento de reivindicación de la historia “no escrita”, la historia de los subordinados, como el detonante por el que se consolidan las sociedades, gracias a la re-generación de identidad. La memoria se compone de muchos objetos: cuadros, fotos, objetos personales, palabras, silencios, discursos

sos. Esto último, la narración oral, se enfrenta con el documento tangible, escrito, pues rompe con la forma tradicional de acercarse a sucesos acontecidos, y allí el papel fundamental del carnaval pues en este espacio el texto desaparece y es remplazado por la palabra y la corporalidad

El carnaval en medio de sus dinámicas encierra dentro de sí el performance, esa puesta en escena en donde se recrea la vida cotidiana desde los ojos de aquellos que son subalternizados, para poder en medio de la burla y el juego denunciar los abusos de la elite y el poder local, pero esta puesta en escena se realiza jugando el papel del otro, de manera tal que para ello debe el individuo verse a sí mismo como quien detenta el poder “para los esclavos de las minas y de las haciendas cañicultoras fue un tiempo de liberación, pues en esos días sus amos relajaban sus exigencias y les prestaban vestuarios finos para que ellos asistieran a sus fiestas y los pobres alquilaban de los ricos vestidos y zapatos, para remedarlos y burlarse de ellos públicamente” (VV.AA, 2002).

El carnaval en Colombia que se configura en el siglo XIX en muchos de los casos, para no ser categórico y afirmar que en todos, concentra sus orígenes en la ancestralidad de los pueblos indígenas y negros, en donde intentan recrear sus ritos, su cosmogonía y su cosmología en momentos en los que de manera sistemática tanto los pueblos como su idiosincrasia habían sido aniquilados desde la conquista; por otra parte, otro origen del carnaval lo podemos ubicar en los procesos históricos que pudieron sufrir tanto los pueblos negros y/o indígenas y que por su relevancia debieron ser rememorados; por último, otro origen del carnaval en Colombia está volcado a la recreación de fiestas de origen español. Del primer caso, sobre el legado cultural ancestral, podemos traer a colación los antecedentes de lo que hoy se denomina el Carnaval del Diablo o de Riosucio,

Los amos blancos les daban a sus esclavos negros la oportunidad de divertirse, les permitían disfrazarse, cantar, danzar, tocar sus propios instrumentos. Pero para los negros aquello no era sólo diversión: era también la manera de mantener vivas las religiones originales, porque los disfraces que ellos sacaban a la calle eran atuendos sagrados propios de las danzas de cultos secretos que seguían practicando en el interior de sus espíritus¹¹

Ahora bien, para visibilizar el proceso histórico, podemos observar el caso de San Juan de Pasto y el Carnaval de Blancos y Negros.

“cuando los negros huidos de la población antioqueña de Remedios, indultados por Cédula Real, siguieron hacia el sur. En Popayán se enteraron de lo sucedido en Remido y los esclavos en masa se presentaron ante las autoridades coloniales para solicitar que se les concediera un día totalmente libre de verdad, en compensación por el trabajo de doce meses. La solicitud fue a España y retornó con la declaratoria del día 5 de enero, vísperas de los Reyes Magos, como el día de los negros” (Rodríguez, 2002: 79).

Por último, podemos encontrar ejemplificado el carnaval como recreación de los carnavales hispánicos en las llamadas carnestolendas que se desarrollaron en Santa Fe

En las carnestolendas que se realizan en 1813, los eventos principales que se llevan a cabo durante los días del 26 de febrero al 2 de marzo, fueron las adornadas cuadrillas de jinetes en caballos, que realizaron maniobras o figuras como la ‘sortija y el estafermo y otras’, se organizaron los espectáculos de toros en la plaza y los bailes públicos en el coliseo. Es evidente que los cambios

¹¹ Ibid. P. 123

que se vislumbran en lo político no se reflejan en las costumbres de la época y en ese sentido, los programas de los festivos mantienen en esencia el legado español (González Pérez, 2005: 83).

En medio de las dinámicas propias del carnaval encontramos las dinámicas-prácticas de nacimiento-muerte, igualación socio-cultural y, entre otras, la de crítica-resistencia, las cuales intentaron ser absorbidas por el poder dominante y subvaloradas por mecanismos de mestizaje, configurando a todos los sujetos como miembros de una sociedad homogénea, en donde es necesario blanquearse para poder ser aceptado “transformarse y modificarse dejando-de-ser para ser un no-ser que será aceptado” (Cortez Gómez, 2007), y en dicho proceso vaciar de sentido (político y social) las dinámicas-prácticas para convertirlas en escenas-escenarios de exotismo; de esta manera, todo el legado histórico, cultural y social quedaría volcado a la visión colonial del *otro* en donde este es un buen salvaje y todo lo que le circunda es “natural”, “exótico”, premoderno, irracional, que parte de la inocencia y la ignorancia. Pese a esta visión, el carnaval encierra dentro de sí una capacidad de romper este esquema, toda vez que se transforma y re-construye en una actualización continua y emergente que desvirtúa ese posicionamiento del *otro*, ubicando ese *ser* que aprende y conoce el mundo en medio de otros tantos que lo habitan, desafiando esa visión envuelta de exotismo y ubicándose en un diálogo entre diversas formas de pensamiento, de allí que el carnaval lo podamos entender como una estrategia multilingüal en que todos los saberes, conocimientos, formas de vivir y sentir se entrecruzan en medio de la contradicción, catalizadas estas en medio del juego, la fiesta y el intercambio de roles

Además del espacio de juego en el que se convierte, confluyen otros elementos en los que el pueblo como protagonista, sufre transformaciones en los roles que cotidianamente maneja: el obre-

ro se vuelve político, el hombre se convierte en mujer, el banquero se confunde con el campesino, recuperando entre todos en medio del anonimato, la impulsividad y las fantasías de la infancia, el deseo de transgredir normas sin temor al castigo y la posibilidad de ser y hacer por unos días, lo que en circunstancias normales no está permitido en la sociedad (Castilla Córtez, 1985).

Un ejemplo claro de la subversión del poder se ubica en la figura del “diablito” en el carnaval de Riosucio. Para comenzar se debe advertir que los “diablitos” del carnaval no tienen la misma connotación que tienen en el imaginario cristiano; Mientras en este, el diablo y su cohorte representan el mal, la perdición y todo aquello que se enfrenta como némesis a la divinidad judeo-cristiana, en el carnaval de Riosucio el diablo y los “diablitos” representan el espíritu del regocijo, el que escinde la cotidianidad de la producción, el que transgrede la norma y el orden establecido, sin trascender su figura a niveles de ‘bueno’ vs ‘malo’

“Es un poliformo de varios colores que roba novillos con los liberales, atiza la hoguera de los socialistas y encubre los fraudes de conservadores

Lo he visto en los bailes tocando guitarra, llorar afligido cuando hay un velorio; anda algunas veces con las procesiones y otras veces dice que no hay purgatorio”¹²

Ahora bien, el diablo así entendido es el personaje que canaliza la burla, el disenso, las tensiones, los odios, las alegrías, las angustias, todas estas dinámicas que socialmente se han generado entre carnaval y carnaval, de año a año, empleando para ello el juego de máscaras y disfraces, permitiendo a la comunidad señalar y castigar simbólicamente sin

¹² Citado en VV., AA., “Si dañás la fiesta te lleva el diablo”, op. cit. p. 113.

perjuicio de sufrir consecuencias más adelante. Pero no es el simple hecho de que la figura este presente, es el juego dramático que se configura entorno a la re-creación de castigos proferidos por el diablo, así, pues, divierte y hace reír pero su función de ser no es exclusivamente esa, “se trata de entregarle al pueblo funciones de fuerza castigadora, por medio de herramientas críticas. Una de esas herramientas, claro, es el Diablo del Carnaval. No por eso, sin embargo, ese diablo ejerce un poder omnipotente. Es el pueblo el que dictamina cuándo debe salir el diablo y cuándo debe ocultarse”¹³.

Y es precisamente la figura del diablo la que permite configurar el mecanismo por el cual se generan las resistencias contra la estructura de poder, pues es el medio por el cual se pone en tensión la autoridad, el sistema, las actuaciones y excesos de las autoridades. Pero no es solo que el diablo se manifieste de manera particular, pues este obedece la voluntad del pueblo, de manera que si el diablo sale a castigar a un individuo lo hace respondiendo al llamado de la comunidad, “los castigos del diablo son simbólicos porque en los carnavales occidentales la sociedad se juzga a sí misma a través del disfraz, de la máscara, de los versos, en la misma medida en que se va descomponiendo y va exhibiendo sus llagas”¹⁴.

El diablo, y la crítica social que tiene en sí, aparece por solicitud expresa de la comunidad y así mismo parte de nuevo al anonimato, así durante todos los días del carnaval, sin embargo el último día pasa algo particular: el diablo es incinerado la última noche del carnaval como ritual de transición entre el espacio de la denuncia y el castigo simbólico, encubierto por mascaradas y disfraces, a un espacio de retorno al tiempo lineal de producción, en donde la cotidianidad regresa al punto de partida, de invisibilización de los individuos y la sujeción

de los mismos al sistema, re-incorporándose a sus deberes de mercado.

La subversión y el intercambio de roles que se generan como mecanismo de resistencia frente al poder hegemónico, se manifiestan y se sitúan en intersticios en los que el poder no puede ejercer posicionamiento o no ha colocado su interés, debido a que no los considera relevantes. Sin embargo, esos intersticios aunque no sean prolongados tanto espacio como temporalmente, configuran estrategias que posibilitan re-construir, años tras año con cada carnaval, modos en los que cada aparición de las máscaras, disfraces, versos y de todas las herramientas de crítica-resistencia, sean cada vez más efectivos y más contundentes de modo tal que la crítica-resistencia vaya traspasando, poco a poco, el umbral que separa el carnaval del tiempo del poder, de la producción

CONCLUSIONES

Para Enrique Dussel, llamar “el encuentro de dos mundos”, a la llegada de los españoles a América no es más que un eufemismo, pues al fin y al cabo se trató de la eliminación de un mundo por parte de otro (Dussel, 1992: 44), en efecto y como hemos reiterado a lo largo de este artículo, los pueblos nativos se vieron con el arribo de los españoles sometidos a su eliminación física y cultural en los casos en que la sobrevivencia fue posible.

Se ha visto que el sometimiento fue casi total y las condiciones de vida de los nativos se alteraron dramáticamente (sobre decir la de los esclavos africanos traídos a América). La aparición de un “otro” dominante que en lo sucesivo dictaría las normas y regiría la vida de los que se convertirían en subalternos, posibilitó que se establecieran la invisibilización de una serie de sujetos que no pertenecían a la elite en el caso de los indígenas, negros y mestizos, o aun siendo parte de esa misma elite en el caso de las mujeres.

¹³ Ibid. p. 116.

¹⁴ Ibid.

No obstante el afán de invisibilizar a una gran parte de la población, universalmente ésta ha creado formas de resistencia y mantenimiento de sus costumbres y tradiciones, las fiestas y los juegos fueron dos de los elementos básicos en ese sentido.

De alguna manera el juego ha sido una forma de resistencia por parte de los subalternos, si bien en casi todas las épocas las elites han intentado eliminar los juegos de la clase dominada por considerarlos bárbaros y perjudiciales para el orden público. A juegos (deporte es un concepto ya del siglo XX) como el billar, el polo, el golf y el tenis, el bridge, la canasta entre otros practicados por las elites, se imponían el *Knappen* que evolucionaría hacia el rugby y de este surgiría el fútbol, todo esto en Europa. Así mismo en los diferentes continentes se daban una serie de juegos como los mencionados anteriormente en América, los europeos fueron imponiendo sus juegos en las distintas colonias y a medida que los imponían (solo para ellos) prohibían los autoctonos que en algunos casos lograron sobrevivir, es-

pecialmente aquellos para los cuales se requerían espacios pequeños.

Vemos pues como los grupos dominantes han ido generando sus formas de distracción, al mismo tiempo las clases subalternas las suyas en el contexto europeo y mantenían las propias en el caso de los países colonizados.

Se puede decir que lo mismo acontecía con los bailes y fiestas, aunque en el caso especial del carnaval, éste fue un elemento que los nativos y africanos debieron apropiarse para poder liberar abiertamente su emotividad. Como dijimos antes, la fiesta de los nativos como la de los recién llegados tenía un carácter religioso, la llegada de unos trajo como consecuencia la prohibición de la religión de los otros y la consabida imposición de una nueva religión. En adelante las fiestas se celebrarían de acuerdo con los patrones del catolicismo, pudiendo los subalternos expresar su religiosidad en la clandestinidad o haciendo una simbiosis religiosa, caso claro de ello el carnaval.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Arendt, Ana (1993): *La Condición Humana*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Castilla Cortés, María Cristina Juliana (1985): *Carnaval de Blancos y Negros, morada al sur de la alegría*. Santa Fe de Bogotá: Tesina de especialización en gerencia y gestión cultural, Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario.
- Cortés Gómez, Juan Alberto (2007): *Políticas culturales en Bogotá. Un análisis introspectivo frente a los límites y desafíos de la interculturalidad*. Quito: Tesis de Maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Dussel, Enrique (1992): *1492: El encubrimiento del otro, hacia el origen del "mito de la modernidad"*. Madrid: Nueva Utopía.
- Echeverría, Bolívar (2000): *La Modernidad de lo Barroco*. México: Ediciones Era.
- González Pérez, Marcos (2005): *Carnestolendas y carnavales en Santa Fe y Bogotá*. Bogotá: Ed. Intercultura.
- Huizinga, Johan (2000): *Homo Ludens*. Madrid: Alianza Editorial.
- Jelin, Elizabeth (2002): *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Ed. Siglo XXI Editores.
- Kowii, Arriruma (2005): "Barbarie, civilizaciones e interculturalidad", en: Walsh, Catherine *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial. Reflexiones latinoamericanas*, Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Kowii, Arriruma (2005): "Barbarie, civilizaciones e interculturalidad", en: Walsh, Catherine *Pensamiento crítico y matriz*

- (de)colonial. Reflexiones latinoamericanas, Quito: Ediciones Abya-Yala.
- López Cantos, Ángel (1992): *Fiestas, juegos y diversiones en la América Española*. Madrid: Editorial MAPFRE.
- Maravall, José Antonio (1975): “Cuarta parte: Los recursos de acción psicológica sobre la sociedad barroca”, en: *La cultura del barroco*. Análisis de una estructura histórica, Barcelona: Ed. Ariel.
- Marx, Karl y Engels, Friedrich (1974): *Sobre la religión*. Salamanca: Ed. Sígueme.
- Novoa Viñan, Patricio (2005): “La Matriz colonial, los movimientos sociales y los silencios de la modernidad”, en: Walsh, Catherine *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial. Reflexiones latinoamericanas*, Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Quijano, Aníbal (2002): “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en: Lander Edgardo (Comp.), *Colonialidad del saber, eurocentrismo y ciencias sociales*, Buenos Aires: UNESCO-CLACSO.
- Ricoeur, Paul (2002): “Definición de la memoria desde un punto de vista filosófico”, en: VV.AA *¿Por qué Recordar?*, Barcelona: Ed. Granica.
- Rodríguez, Pablo (2002): *En busca de lo cotidiano: Honor, sexo, fiesta y sociedad S. XVII-XIX*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- VV.AA. (2002): “Si dañás la fiesta te lleva el diablo”, en: *Voces de la Memoria. Conversatorios del programa apoyo a las fiestas populares de Colombia*; Bogotá: Ed. Fundación BAT.
- Walsh, Catherine (2002): “Las geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder: Entrevista a Walter Mignolo”, en: Walsh, Catherine, Schiwy, Freya y Castro-Gómez, Santiago *Indisciplinar las ciencias sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo andino*, Quito: Ediciones Abya-Yala.

REVISTA
DE
CARRERA

**ARTÍCULOS DE
INVESTIGACIÓN
CIENTÍFICA**

“Ese embuste del demonio llamado Ekeko”

“*O engano do demônio chamado Ekeko*”

Marcelo Valko*

Artículo recibido: 5 de enero de 2012
Aceptado para su publicación: 29 de febrero de 2012

RESUMEN

El propósito del artículo es demostrar la complejidad simbólica del milenario ritual Alasitas que gira en torno a la figura del Ekeko, su arraigada herencia prehispánica y lo que significa su vigencia en la actualidad para la comunidad andina. Para ello realizamos una descripción de su presencia en testimonios arqueológicos, en crónicas y en ejemplos étnicos contemporáneos. Las variaciones morfológicas experimentadas por el “diocesillo kolla” no lograron quebrar su significado y relevancia como un signo más de la resistencia andina pese a las persecuciones y represión de la que fue objeto por parte de los extirpadores de idolatrías y bestialidades franciscanos, agustinos, jesuitas, dominicos y mercedarios que barrieron el altiplano implantando la religión católica en su afán por desterrar “los embustes del demonio”.

* Psicólogo por la Universidad de Buenos Aires (UBA), está dedicado a la investigación antropológica en relación al genocidio indígena. Especializado en Etnoliteratura. Profesor Titular y fundador de la Cátedra “Imaginario Étnico, Memoria y Resistencia” DDHH, UPMPM. Dirige un proyecto sobre el imaginario andino (FFyL-UBA). Investigador del ISEPCI y de proyectos arqueológicos. Asesor histórico del Proyecto “Teatro e Historia” de la Comedia de la provincia de Buenos Aires 2008 - 2011. Profesor invitado para dictar seminarios y conferencias en universidades de Latinoamérica, USA y Europa. Conferencista del programa “Café Cultura” de la Secretaría de Cultura de la Nación. Realizó trabajos de investigación en el noroeste argentino, Bolivia, Perú, Ecuador, Colombia y México. Sus trabajos han sido publicados en medios locales y del extranjero y merecieron el Auspicio Institucional de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación y de la Dirección General de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores, y han sido declarados de interés del Congreso Nacional y de la legislatura de Jujuy. Autor de 37 textos y de varios Proyectos de Ley en relación a los pueblos originarios (Argentina). Correo electrónico: marcelovalko@yahoo.com.ar

El Ekeko y la carga de ilusiones que lleva en sus espaldas encarna la cosmovisión del micro y macrocosmos, y representa una mediación masiva de la memoria ancestral en tanto reminiscencia de un transcurrir histórico ligado a la resistencia del imaginario andino que reelabora antiguas prácticas rituales para actuarlas en un aquí y ahora de búsqueda de cambio social.

Palabras clave: Ekeko, Alasitas, represión, resistencia.

RESUMO

O propósito do artigo é demonstrar a complexidade simbólica do milenário ritual Alasitas que gira em torno da figura do Ekeko, sua herança prehispanica e o que significa a sua vigência na atualidade para a comunidade andina. Para isso, realizamos um relato da sua presença em provas arqueológicas, em crônicas e exemplos étnicos contemporâneos. As variações morfológicas experimentadas pelo “deusinho kolla” não conseguiram destruir seu significado e relevância como um signo a mais da resistência andina, apesar das perseguições e repressão da que foi objeto por parte dos extirpadores de idolatrias e bestialidades franciscanos, agostinianos, jesuítas, dominicanos e mercenários que varreram o altiplano implementando a religião católica na ânsia em degredar “os enganos do demônio”.

revistalatinamericana@pacarina@gmail.com / Págs. 41 a 55
redpacarina@gmail.com - redpacarina@pacarina.com

O ekeko e a carga de ilusões que carrega encarna a cosmovisão do micro e macrocosmos, e representa uma mediação massiva da memória ancestral enquanto eco de um transcorrer histórico ligado à resistência do imaginário andino que reconstrói antigas práticas e rituais para concretizá-las em um aqui e agora de busca de mudança social.

Palavras-chave: Ekeko, Alasitas, representação, resistência.

EL DIOCESILLO KOLLA

Desde hace una década el periodismo porteño viene haciendo hincapié en una celebración que cada 24 de enero realiza la comunidad boliviana residente en Buenos Aires en los barrios de Liniers, Bajo Flores y Parque Avellaneda. Se trata de las Alasitas o el cumpleaños del Ekeko que consiste en la compra de miniaturas que por la mágica intervención de éste mítico personaje convertirán en objetos reales durante el transcurso del año cumpliendo las ilusiones y deseos del comprador.

La celebración en honor al *Ekeko*, deidad de la abundancia, alegría y el erotismo, es originaria de Bolivia y sur del Perú y sin dudas, el punto neurálgico por su impacto socio económico y religioso es la feria que se realiza en La Paz con la asistencia de millares de personas y a cuya apertura acude tradicionalmente el presidente de la República como también la máxima autoridad católica representada por el arzobispo, pero así mismo cuenta con la bendición de los más notorios *yatiris* o shamanes que bendicen las miniaturas deseadas por los participantes. Por su complejidad simbólica la fiesta acapara la atención de turistas, periodistas y estudiosos, convirtiendo a las Alasitas en algo más que lo indígena convertido en un mero espectáculo folklórico-esotérico para los fugaces registros fotográficos.

El milenario festejo del Ekeko-Alasitas tiene su clímax el 24 de enero. *Alasitas* significa “cómprame cositas” y la celebración que puede durar varios días consiste precisamente en la posibilidad de adquirir miniaturas que son depositarias de los deseos más urgentes del interesado. Estos objetos terminarán colgadas en brazos y espaldas del *Ekeko*. Es decir, las piezas diminutas imitadas de modelos reales que el creyente adquiere en la feria terminarán haciéndose realidad.

El propósito de éste artículo consiste en analizar la ceremonia que se realiza en Copacabana ubicada a orillas del lago Titicaca. En primer lugar porque allí se advierte la predominancia de una praxis arcaica de gran visibilidad social y también, por tratarse de un sitio clave heredado de la geografía sagrada precolumbina donde se produce una mediación masiva entre la memoria ancestral y las necesidades utópicas de sus usuarios. Frente a lo que sucede en La Paz o en la diáspora boliviana, Copacabana presenta la ventaja de una ciudad pequeña, con menos población y controles que la capital, circunstancia que posibilita obtener datos más espontáneos y abarcativos en lo que atañe a la fiesta propiamente dicha, enfocada en tanto reminiscencia de un transcurrir histórico ligado a la resistencia del imaginario andino.

Por una cuestión de metodología argumentativa comenzaré historiando ciertas características del *Ekeko*, su articulación con la herencia que detenta la geografía sagrada de Copacabana, para después describir los aspectos ceremoniales de la fiesta. Estos elementos me permitirán analizar ciertas pautas de una tradición milenaria que mantiene su vigencia y donde la oralidad actúa a través de los rezos y peticiones al *Ekeko* solicitando la transformación de las miniaturas que se adquieren en las Alasitas, pero sobretodo está presente en la transmisión generacional de toda la parafernalia que atañe a la celebración, circunstancia que posibilita reelaborar

antiguas prácticas rituales para actuarlas en un aquí y ahora.

UNA PERSISTENCIA MILENARIA

La presencia de la imagen petisa y jorobada del Ekeko fue hallada en numerosas excavaciones arqueológicas del altiplano peruano / boliviano. Cronológicamente, es probable que el culto a *Ekeko-Tunupa* se remonte hasta la cultura Tiahuanaco (200 AC / 800 DC). Además, este hombrecito fue objeto de suma atención por parte de los primeros cronistas y de los extirpadores de idolatrías que barrieron el altiplano para acabar con “las supercherías del demonio”. Resulta evidente que con el transcurso del tiempo fue sufriendo una serie de mutaciones que tienen que ver más con el significado que con el significado, es decir, más con el ropaje con que se presenta que con su esencia simbólica que atraviesa el viento generacional. Inicialmente los primeros cronistas que toman contacto con esta deidad fijan el nombre en papel y escriben *Ecaco*. La diferencia entre *Ecaco* y *Ekeko*, se debe indudablemente a problemas de sonorización del concepto como lo puede advertir cualquiera que esté familiarizado con la bibliografía etnográfica andina. Por otra parte el Ekeko, se encontraba asociado a modo de sinónimo con la figura de *Tunupa*, como deja constancia el jesuita Ludovico Bertonio en su vocabulario de la lengua *aymara* de 1612. Allí señala: “*Ecaco*, I. Thunnupa: nombre de uno de quien los indios cuentan muchas fábulas y muchos aun en este tiempo las tienen por verdaderas”. Bertonio establece un claro paralelismo entre Ekeko y *Tunupa*, incluso se refiere a estos en singular, dice “nombre de uno de quien se cuentan muchas fábulas y muchos aun en este tiempo las tienen por verdaderas” (el subrayado es mío). Más adelante vuelve a insistir en su equiparación con *Tunupa*, a quien “en otras provincias del Perú le llamaban *Ecaco*”. Esta creencia fue de tal magnitud que llevó al jesuita a aconsejar que “sería bien procurar desha-

cer esta persuasión que tiene por embuste del demonio” (Bertonio 1612: I 192, II: 99). Otros extirpadores de idolatrías, quizás más agudos o con otra estrategia al advertir la profundidad del arraigo del mito de *Tunupa*, decidieron utilizarlo en provecho de la cristianización. De ese modo la leyenda del predicador o profeta *Tunupa* cuyas andanzas están relatadas en las pinturas realizadas en 1684 en las paredes de la iglesia de Carabuco, fue tendenciosamente asimilado a un insólito catolicismo primitivo¹. Muy pronto los religiosos comienzan a “leer” en los relatos indígenas que dicho personaje no era otro que el apóstol San Bartolomé o Santo Tomás, que supuestamente habría predicado el Evangelio en aquellas apartadas regiones mucho antes de la llegada de Colón. También el cronista indio Santa Cruz Pachacuti Yambqui se hace eco de esta versión planteando que ese “hombre glorioso” era Santo Tomás. Si nos detuvimos en el paralelismo *Ecaco Tunupa*, no fue para desperdigar citas eruditas, sino para hacer hincapié en las relaciones y cadenas asociativas que veremos a continuación y que dada su importancia, los extirpadores se esforzaron por asimilar a un personaje del santoral católico. Es muy significativo que a *Tunupa* se lo vincule con el rayo y con la actividad volcánica, de hecho en proximidades del lago Poopo, donde *Tunupa* desaparece tras su cruel martirio, existe un volcán que lleva su nombre dejando desde el topónimo su huella imperecedera². En relación con lo que vengo planteando, tanto la tradición oral como diversos estudios establecieron una interesante relación entre el rayo, los hechiceros y los jorobados como el Ekeko: “Los nacidos en días de

¹ Francisco de Ávila llega a los extremos de “enseñarle” a los indios que *Tunupa* había sido un extirpador de idolatría y que los incas fueron derrotados porque no siguieron las enseñanzas del apóstol y que esa desobediencia era la causa que murieran como moscas por las enfermedades. Los historiadores de la Compañía de Jesús llegaron a señalar que este *Tunupa*, *Taapac* o Santo Tomás había profetizado el arribo de los jesuitas al Paraguay. Esta “profecía”, tenía importantes consecuencias estratégicas, ya que, posicionaba a la Compañía con derechos territoriales sobre otras órdenes e incluso sobre el mismo rey de España para justificar con más títulos la autonomía de sus reducciones (Duviols 1977: 67, 70).

² La tradición de los *Urus*, narra el recorrido de *Tunupa* en sentido inverso: surge en el lago *Poopó* y desaparece en el *Titicaca*.

tempestad eran considerados hijos del rayo, y los deformes (labiohendidados, seis dedos, corcovados) lo eran también” (Valcarcel 1959: 15). Poniendo en limpio lo que acabo de decir, vemos como esa singularidad que rompe la asimetría anatómica los predestinaba para hechicero. El cronista Bernabé Cobo robustece esta asociación cuando señala que los nacidos durante una tormenta eran llamados hijos del trueno y considerados con atención para ocupar la plaza de hechiceros en el *Coricancha* (Cobo 1653: 224). Todavía hoy en el altiplano, las personas que sobreviven tras ser golpeadas por el rayo son calificadas con aptitudes para lo sobrenatural³, e incluso en distintos ámbitos subsiste la creencia que tocar la giba de un jorobado “trae suerte”.

Además de los vestigios arqueológicos y las menciones de las crónicas, una de las más interesantes continuidades temporales del significado del *Ekeko* en la actualidad, lo encontramos entre los *kallawayas*, venerados y temidos *yatiris* (shamanes) itinerantes. Dentro de su *waya* o morral medicinal llevan un talismán lítico en general de alabastro blanco llamado *Keko*. El mismo representa a un hombre jorobado que atrae la fortuna y del que dicen que era mago y predicador (Ponce Sagines 1969: 184) y que utilizan como un elemento de importancia dentro de su parafernalia shamánica de plantas, polvos, dientes, cortezas, ungüentos y plumas. Recordamos que *Tunupa*, asociado al *Ekeko*, era considerado una suerte de predicador que practicaba sanaciones. En cuanto a la derivación fonética del nombre *Keko* utilizado por los médicos brujos, pensamos que dicha modificación se debe a circunstancias parecidas al caso de *Ecaco* mencionado más atrás. La misma obedece a una

³ *Illapa*, el rayo puede matar, enfermar o curar. Los *kallawayas* conocen una dolencia causada por el “susto del rayo” que provoca la pérdida del alma. Se le debe tener respeto al sitio tocado por el rayo, incluso se puede realizar alguna “mesa”, u ofrenda en el lugar donde cayó un rayo, sitio considerado una suerte de portal entre lo celeste y lo terrestre. Por otra parte la asociación rayo-hechicero excede el ámbito del altiplano. Por ejemplo entre los *buríotes*, *soyotes* y los esquimales una persona puede volverse shamán al ser tocado por un rayo.

deformación para adecuarla a una pronunciación más familiar, al igual que se observa en la obra de Guamán Poma cuando en numerosos pasajes sonoriza “Pirú” en lugar de “Perú”, o cuando Juan Santa Cruz Pachacuti Yamqui en su *Relación de Antigüedades del Perú* modifica la grafía de *Tunupa*, prácticamente cada vez que lo escribe en su *Relación*, consignado: *Tunupa, Tonopa, Thonopa o Tonopa*.

Poniendo en limpio lo que acabo de exponer, puedo afirmar que el *Ekeko* cuenta entonces con una significativa continuidad en el tiempo que ha sido constatada por la arqueología, en las obras de los cronistas y en el accionar terapéutico de los *yatiris* de la actualidad. En definitiva, el *Ekeko* que se puede adquirir en cualquier feria de las Alasitas carga en sus espaldas una remota herencia prehispánica.

REPRESIÓN Y RESISTENCIA

Durante el Tahuantinsuyo, el homenaje al *diocesillo kolla* se celebraba durante el solsticio de verano el 22 o 23 de diciembre. Establecida la Colonia los estratos populares continuaron con su fiesta hasta que se produce la derrota de la sublevación de 1781. Entre los crueles castigos económicos, culturales y sociales padecidos por los indígenas tras el fracaso de la mayor rebelión de la historia colonial, se incluyó el traslado de la festividad al 24 de enero que, como veremos, no es un tema menor. La nueva fecha se estableció como acción de gracias a la Virgen de La Paz por la victoria que había librado a la ciudad del asedio del caudillo revolucionario Túpac Katari lugarteniente de Túpac Amaru II (Paredes 1936: 34). La sustitución del día de la festividad indígena para que coincida con el aniversario de la capitulación de los mismos indios, no es una conducta esquizofrénica gratuita⁴. En primer lugar, obliga a feste-

⁴ La obligación de celebrar la propia derrota no es una novedad. Durante la dictadura cívico-militar de 1976 se cambió el nombre de un barrio de la ciudad de Santa Rosa (La Pampa) donde residen

jar la propia derrota al tiempo que subraya el fracaso de la rebelión y resalta el poder de la religión vencedora, a través de la Virgen, a cuya oportuna intervención se atribuye la victoria sobre los indígenas. Es una manera de restarle poder al Ekeko. Si bien ésta imposición triunfante de un imaginario sobre otro al cual se violenta y obliga a pensarse y hasta celebrarse como vencido es innegable, presenta otras aristas o fisuras para considerar. En primer lugar, nos habla de la dificultad para erradicar al “diocesillo kolla” aún después de la derrota de Túpac Katari y, en segundo término, evidencia la resistencia de la cultura aborígen que aun en medio de semejante contexto de derrota no abandonó a la pequeña figura del Ekeko a quien continuó honrando en una festividad anual.

Ya durante el período Republicano comenzaron a producirse cambios en las *Alasitas* a raíz de las importantes convulsiones sociales que sacudieron el altiplano a partir de 1940, tanto en Perú, Bolivia, como el norte Argentino. Modificaciones que tuvieron relación con el ascenso indígena como un novedoso actor social con otra voz y nueva fuerza emergiendo de la invisibilidad centenaria (Valko 2008; 2005a). En Bolivia podemos situar su eclosión en los prolegómenos de la irrupción del movimiento revolucionario de Víctor Paz Estensoro de 1952. Lo cierto es que el Ekeko y las *Alasitas* sufren mutaciones decantando aspectos de forma que, aunque importantes, no llegan a tergiversar su basamento estructural, me refiero al cargamento de ilusiones y esperanzas. El Ekeko pierde a su pareja: la Ekeka⁵ y el trueque para adquirir “cositas” que hasta esa

fecha se establecía a base de piedritas planas, botones de colores o fragmentos de cerámica utilizados como moneda de cambio, indudable resabio de antiguas prácticas precolombinas, queda sin efecto y es reemplazados por dinero.

Hacia 1960 por la presión del consumo de “cositas” comienzan a aparecer juguetes importados que desplazan parte de las artesanías, amenazando la heterogeneidad de las *Alasitas* (Paredes Candia 1967: 55). Para evitarlo, la Federación Nacional de Expositores de Navidad, *Alasitas* y *Viajeros*, comenzó cada vez con mayor fuerza y resolución a establecer un severo reglamento que establece multas y clausuras para evitar productos en serie, apuntando sobre todo a los objetos de plástico. Al margen de estas consideraciones, la capacidad e inventiva de los artesanos se mantiene intacta como lo demuestra la permanente incorporación de nuevas “cositas” acorde a las necesidades. Recordemos que el cargamento originario del Ekeko, era básicamente agrario con comestibles tales como arroz, café, azúcar, harina, maíz, ají, ruelas para hilar, retazos de tela y lanas de colores a las que se les agregaron monturas, jabón y velas entre otros productos primarios. A tono con la crisis socio económica y receptiva a las variaciones provocadas por relaciones económicas de producción más apetecibles se permutaron los elementos agrarios por objetos propios de la globalización. Así surgieron pequeñas réplicas de casas, automóviles, tiendas de comestibles, celulares, valijas de viaje, pasaportes, tickets aéreos, cocinas, colchones, terrenos con obras en construcción, computadoras, pasaportes, pasajes aéreos, títulos profesionales. Son infaltables los billetes de 100 dólares o de 50 y 100 euros impresos en el “Banco de la Fortuna” o “Banco de las *Alasitas*” y que llevan estampada la figura del Ekeko o de la Virgen de Copacabana en lugar del prócer correspondiente. Resulta interesante acotar que sólo puede existir un Ekeko por casa, ya que un segundo no sólo contrarresta el poder del

grupos ranqueles. El gobernador de facto lo bautizó como “Héroes de Cochicó”, en alusión a un combate librado en 1882 donde murieron 8 soldados (los héroes) y 150 ranqueles. Allí, construyeron una pirámide conmemorativa y cada año realizaban un homenaje a los “héroes” que habían vencido a los antepasados de los vecinos de la pirámide.

⁵ Es interesante mencionar que *Tunupa* también tenía compañeras femeninas “con las que pecó” (Bertonio 1612: II 291). Teresa Gisbert cita a Posnansky que recogió entre los chipayas la leyenda de que el Ekeko tenía dos mujeres, lo que indica la vigencia de ese mito ya entrado el siglo XX (1994: 70).

primero, sino que produce mala suerte (Ponce Sagines 1969: 197).

Paulatinamente, los distintos municipios donde se realizan las Alasitas comienzan a reglamentar horarios, días y espacios acotando la feria⁶. Esta situación le resta algo de espontaneidad a la celebración pero a su vez indica la necesidad por parte de las autoridades por establecer pautas a un fenómeno socioeconómico en crecimiento y por sobre todo, legitima la tenaz persistencia de la feria haciéndola oficial. Por otra parte, el control municipal estricto de esta fiesta multitudinaria en un país como Bolivia se torna sumamente dificultoso. Baste consignar una serie de datos para dar idea de la magnitud de la fiesta. Las Alasitas 2004 realizadas en La Paz, además del predio oficial con un cupo de 4300 expositores, simultáneamente se montaron en casi todos los barrios del Alto las correspondientes Ferias con las consiguientes improvisaciones, cortes de calles y *ekekeros* que no necesariamente se ajustaban a las normativas municipales.

Con el tiempo el material empleado para realizar la figura del Ekeko sufrió una serie de modificaciones. Por ejemplo, ya no es de piedra o metal, los artesanos los fabrican en general de yeso aunque se puede ver algún ejemplar de madera e incluso de plata. En cuanto al aspecto, su fisonomía fue variando. Perdió la joroba precolombina al igual que la desnudez y la exhibición del sexo en erección, para ganar en gordura y aspecto criollo con vestimenta de paisano. Hay quienes lo compran “desnudo”, es decir, sin la carga y se lo “viste” con las “cositas” que se adquieren de acuerdo a los deseos o necesidades del creyente. En ocasiones, son tantos los objetos que se le cuelgan

en sus brazos y espaldas que el Ekeko prácticamente desaparece debajo del cargamento de miniaturas. Veremos como esta continuidad también se manifiesta en la sacralidad del espacio geográfico.

“ACADEMIA DE IDOLATRÍA”

Copacabana en su calidad de santuario preincaico es un sitio sumamente complejo sobre el cual es necesario puntualizar ciertos aspectos para que no se diluya la sutil estructura que subyace y persiste en el ritual Ekeko-Alasitas que se produce en esta localidad lacustre. En principio, resulta indudable su ubicación privilegiada en medio de la geografía andina. Copacabana está ubicada a orillas del lago sagrado de donde partieron los fundadores *Manco Capac y Mama Ocllo* y conectada mediante *ceques*⁷ con el Cuzco y con el santuario de la isla del sol. La ciudad que tendrá alrededor de 10.000 habitantes, está enclavada entre dos cerros; uno *Quisani o Sirocani* donde según cuentan existía un lugar de castigo a los infractores de las severas leyes incaicas, y el otro que se llamaba *Llallagua o Iscallallagua* y actualmente, exorcismo territorial mediante, es conocido con el conveniente nombre de Cerro del Calvario. Allí convergían fieles de todo el mundo andino para honrar a su *huaca*. Esta sumatoria de factores, la constituyeron en uno de los santuarios más poderosos de su tiempo. Su trascendencia estratégica para el imaginario fue de tal envergadura que durante la revuelta milenarista del Taky Onkoy de 1565, Copacabana fue junto con Pachacamac, la dupla de *huacas* que comandaron a las restantes,

⁶ La ubicación de la feria en La Paz fue cambiando con el paso del tiempo. Al principio las *Alasitas* se efectuaban en la Plaza de Armas, hoy plaza Murillo. Luego se trasladó a la plaza de San Pedro. Antes de ocupar su actual emplazamiento en el antiguo Zoológico, las Alasitas estuvieron en la plaza Alonso de Mendoza, la Terminal de Buses, la calle Tejada Sorzano y la ex fábrica Said entre otros. Estos cambios son motivados, por un lado, por el avance de la ciudad y por otro por el crecimiento del predio central de las *Alasitas*.

⁷ Los *ceques* son un principio de organización espacial de la arquitectura teológica andina proyectada sobre la geografía. Los *ceques* son heredados y ampliados por el incario. El cronista Bernabé Cobo en 1653 los describe como un sistema basado en 41 puntos del horizonte con centro en el Coricancha del Cuzco de cual partían estas líneas imaginarias hacia 328 huacas siguiendo los 12 meses siderales. Estas líneas de energía que mantenían unidas a todas las huacas del Tahuantinsuyo fueron pormenorizadamente analizados por Zuidema (1964). Más recientemente algunos de sus ejes, en particular el *Pacaritampu* y el *Qhapaq Ñan* fueron estudiados respectivamente por Elorrieta Zalazar (1992) y Lajo (2003).

para destruir a los hispanos y desterrar a sus dioses, nombres y alimentos.

La topografía sagrada no es neutral, posee una profundidad que ordena al mundo en un sistema signico de eventos legendarios. Todas las culturas poseen determinados sitios con una identidad propia dada por un *continuum* histórico y la geografía de Copacabana no es la excepción. Las crónicas han dejado constancia que fue depositaria de residuos de significación arcaicos concitando no sólo la devoción de los cuzqueños, sino también de pueblos alejados como los *cañares* o *chachapoyas* “y así de toda la gente de naciones y parcialidades” que concurrían a rendirle culto al ídolo de Copacabana que según explica el padre Calancha era de piedra azul vistosa. Por tal motivo, en la zona existía una importante logística con hospedajes y *kollkas* para albergar y alimentar a los miles de peregrinos que acudían desde Ecuador hasta Chile.

Sin dudas se trató de un lugar problemático para los evangelizadores. Eso fue lo que advirtió el mercedario Martín de Murúa al describir a “Copacabana [como el] lugar de la mayor idolatría que hubo en todo el Perú” (Murúa 1616: 201). Encabezar el ranking demoníaco no fue una licencia literaria de un afebrado sacerdote rodeado por pecadores e idolatras. A los ojos de los extirpadores Copacabana merecía su identificación con el mal ya que la calificaban como “la sinagoga y academia de los idolatras” (Calancha 1631: 145). Aquella zona lacustre había sido originaria de los mitos fundacionales y también escenario de las andanzas de Tunupa Ekeko como mencionamos antes. Esta sumatoria de factores adversos debía ser contrarrestada de algún modo.

Tras la conquista de la zona, Copacabana mantuvo su embeleso de Jerusalén pagana y continuó atrayendo “tal romería de idólatras”, que los dominicos estimaron la conveniencia de levantar una primer iglesia en 1550 dedicada a Santa Ana y poner en caja a tanto desca-

rriado. Sin embargo la propagación del Evangelio necesitó una ayuda extra y muy pronto, una oportuna aparición de María vino a contrabalancear la pleitesía hacia aquel sitio herético. La imagen de la Virgen de la Candelaria a la que se empezó a rendir culto fue entronizada el 2 de febrero de 1583. Posteriormente el templo de adobe fue reemplazado por el actual complejo de iglesia, atrio y capillas posas construida entre 1614/1640. Dicha Virgen, actual patrona de Bolivia y de enorme influencia en el sur peruano y noroeste argentino, rindió sus frutos. No obstante ello, no consiguieron despegarla semánticamente de la geografía sagrada del lugar. A mediados del siglo XVII el religioso Antonio de la Calancha redacta su monumental trabajo sobre la orden Agustina del Perú donde se esmera en completar los baches a una crónica anterior elaborada por otro agustino, en este caso Ramos Gavilán “que por faltarle noticias [le] quedo breve” (1621). En ella Calancha establece una historia regional y deja por escrito algunas reflexiones tan interesantes como atinadas. Comenta con un desagrado no exento de asombro lo siguiente: “no hallo que haya en la cristiandad imagen de la Virgen que tenga el nombre del ídolo que en aquella parte se adoraba, si la hay no ha venido a mi noticia. Aquí dispuso Dios que el nombre del ídolo fuese sobrenombre de esta imagen...si no es que digamos que quiso como vencedora quedarse con el nombre del vencido” (Calancha 1631: 108, 141). El agustino sin dudas tiene razón en mostrar su extrañeza ante un caso que expone como inaudito en la cristiandad, máxime teniendo en cuenta que la intención de los que implantaron la adoración de la Virgen era con el fin de desterrar toda huella de aquella “academia de idolatría”. Copacabana no sólo representa el nombre de la *huaca*, sino que por transitividad semántica también es heredera del ídolo en cuestión. Sucede que ciertas nominaciones son indisociables del vínculo espacio/tiempo que les otorga identidad. Son nombres que dejan de ser palabras para transformarse en el lugar al cual aluden o representan. Y eviden-

temente Copacabana fue un significado de un poder irreducible y por lo tanto intraducible, donde no quedó otra opción que resignarse a añadirle una nueva forma plástica (la Virgen) que desintegramos en una nominación vacía, carente de tal poder. Al revés del caso *Tunupa*, al que los extirpadores si lograron despegar del Ekeko y asimilarlo al apóstol perdido en el altiplano antes de la llegada de Colón, a la *huaca* de Copacabana le superpusieron la Virgen de la Candelaria, pero no tuvieron otra opción que mantener el nombre herético, produciéndose uno de los más interesantes cócteles entre significantes y significados. El asombro inicial del extirpador de idolatrías ante la persistencia del nombre Copacabana es genuino, aunque luego, ante el hecho consumado elabora una fórmula de compromiso y supone que es un designio de Dios para que la Virgen vencedora se apropie del nombre del ídolo vencido.

Siglos después que el extirpador Murúa dejara constancia que Copacabana era el “lugar de mayor idolatría” y Calancha la definiera como “sinagoga y academia de idolatras”, los actuales representantes del santuario católico, en una acabada demostración que cinco siglos no son nada, continúan sosteniendo una tesis asombrosamente semejante. En una *Guía histórica, cultural y religiosa de Copacabana y alrededores* que se vende a peregrinos y turistas en general con una información sucinta del santuario, el fraile que la redactó, explica como “un lugar propicio para las hechicerías se transformó en el ara al culto al Dios verdadero” (Báscones 1998: 21). Esta afirmación “lugar de hechicerías” participa o comulga con la terminología que vengo citando de sus predecesores. La *Guía...* de 70 páginas observa además algunos silencios curiosos. En el capítulo denominado “Copacabana Hoy – Fiestas profanas”, observa una ausencia significativa: no menciona al 24 de enero, el día del Ekeko. Apenas se refiere a tres festividades profanas: el aniversario de la provincia, al 21 de junio (al que no llama *Inti Raymi*) y al Carnaval. La in-

visibilidad en torno a los pueblos originarios, es una niebla que no cesa.

EL SUEÑO DE “LAS COSITAS”

En las Alasitas lo básico es la compra y *chaya* de las miniaturas que representan la ilusión o deseo del peticionante confiando en que se harán realidad mediante la intervención del Ekeko. Aunque la fiesta de las Alasitas dura alrededor de una semana, tiene su clímax a las 12 del mediodía del 24 de enero. En general los participantes tienen preferencia por adquirir automóviles, casas o directamente dinero en miniatura. Los billetes en cuestión son en general dólares y últimamente euros, estando completamente ausente la moneda boliviana frente a las extranjeras por su escasa cotización. Es interesante como las “cositas” se inscriben en un universo simbólico a través de sucesivas bendiciones. Una vez adquirido el objeto, que generalmente el vendedor entrega con augurios de prosperidad y frases del estilo “llévelo con fe” o “tómalo con suerte”, *chayando* al objeto y al mismo comprador con alcohol, serpentinas y papel picado multicolor, la gente asiste a una misa en el Santuario donde los objetos son bendecidos masivamente durante el oficio. La consagración no se agota allí, ya que luego los participantes acuden al Cerro del Calvario, ubicado en el límite de la localidad donde participan de un nuevo ritual propiciatorio como veremos más adelante.

Ahora bien, al cumpleaños del Ekeko como muchos gustan llamar a esa fecha, también asisten quienes efectuaron sus ruegos el año anterior. Esta gente se instala en la explanada de la iglesia de Copacabana con sus vehículos y excepcionalmente algún animal. Los autos, camiones y colectivos “prosperados” a lo largo del año, son presentados con orgullo en el espacio público como muestra del evidente poder del hombrecito. También para agradecer que no hayan tenido choques o desbarrancamientos en las empinadas rutas bolivianas.

Los vehículos limpios y brillantes se encuentran rodeados por el respectivo clan familiar que lo adorna con flores, lluvias de pétalos, guirnaldas, papeles de colores e incluso barcas de totora en miniatura colocados como mascarones de proa sobre el capot. Por momentos se tiene la impresión que los vehículos ocupan el sitio de los animales adornados para “la señalada”. Los grupos familiares llevan cajones de cerveza o de sidra espumante para convidar a la Pachamama y luego, tras agitar las botellas, se esparce la bebida contra las ruedas de los autos. Beben los integrantes de la familia que *chayan* por turnos pronunciando oraciones simples, de pronto audibles o apenas murmuradas, para desear buenos augurios al automóvil: “que tengas un buen año y nos lleve con bien donde tengamos que ir... que no tengas accidentes ni te descompongas”. Incluso puede convidarse para que lo *chaye* algún extranjero (como me tocó en suerte) a quien se asocia con dinero y prosperidad. Evidentemente, todos *shamanizan* un poco. Las fórmulas introductorias son muy simples y en general parecidas: “Ekekito lindo, Ekekito de mi amor, Ekekito de mi corazón este año dame pues una maquinita de coser” o “que en mi casa no falte la salud y el dinero”; “Vos Ekekito lindo que subiste a los cerros y bajaste de los cerros y tuviste penas y que todo me diste para que nada me falte y todo tenga; que este año me des la camionetita”. Es muy interesante la reiterada utilización de los diminutivos en la solicitud de “cositas”. En ocasiones algún *yatiri* contratado ex profeso por la familia participa en la explanada *chayando* su automóvil, pero no es lo habitual, existe al parecer una convención tácita que las adyacencias del Santuario pertenecen a la geografía sagrada de la religión oficial.

La bendición eclesiástica de los vehículos, se realiza frente a la iglesia donde los resignados sacerdotes franciscanos, balde en mano, lanzan agua bendita sobre los autos y camiones del festivo estacionamiento y también sobre las “cositas” que alzan los participantes,

mientras otros más alejados siguen con su *chaya* familiar en una gran coreografía simultánea. Existe una creencia, bastante arraigada y que no es privativa de las Alasitas, acerca de la posibilidad de incrementar el poder mágico del objeto a mayor cantidad de bendiciones recibidas⁸. De más está decir, que la totalidad de la gente que lleva automóviles compran a su vez nuevos objetos que requieren la bendición y *chaya* correspondiente generando una constelación de situaciones simultáneas en una coreografía confusa sólo en apariencia.

Difícilmente dado el gran congestionamiento de la explanada se deja atrás la Basílica y los asistentes, como si fuera parte de la misma ceremonia, se trasladan alrededor de un kilómetro para subir a pie las escalinatas del cerro del Calvario en cuya cima se produce uno de los momentos más interesantes del complejo Ekeko-Alasitas. Al comienzo de la fatigosa escalinata todavía se ve algún puesto, aunque precario e improvisado, de ventas de “cositas” y bebidas para refrescarse del tórrido sol del altiplano. Repitiendo lo sucedido frente a la Catedral, los interesados concurren en parejas o grupos familiares llevando las miniaturas previamente bendecidas por la iglesia. Se entiende que los automóviles permanecen en la ciudad, quienes desean bendecirlos llevan simplemente una réplica de juguete de los mismos. En la cima aguardan alrededor de una decena de *yatiris*. Algunos están ubicados estratégicamente frente a unas mesas y otros diseminados entre las rocas y arbustos de la cima. Ellos realizan una nueva *chaya*. A diferencia de la bendición eclesiástica masiva y totalmente impersonal, los *yatiris* se toman su tiempo y preguntan el nombre del interesado para incluirlo en la oración. Cobran a voluntad, aunque la tarifa rondaba unos pocos dólares. Mezclan oraciones en castella-

⁸ En la mesopotamia argentina y oriente paraguayo, el culto a San la Muerte, sostiene que la esfinge debe ser bendecida durante la misa siete veces, consagración que se realiza de manera clandestina llevando la figurita esquelética en un bolsillo o dentro de la mano, lejos de la vista del sacerdote.

no, quechua y aymara implorando a la Virgen de Copacabana, a la *Pachamama*, *Manco Capac*, *Mama Ocllo* y también los favores de la Isla del Sol que se aprecia desde aquella altura privilegiada. “Te pido Titicaca que le des al José lo que te pide. Te pido madrecita *Pachamama*, madrecita *Titicaca*, madrecita Virgencita, haz que esta casita que él trae y te muestra aquí, que prospere y crezca y sea casita. *Mama Ocllo*, *Manco Capac*, dale pues lo que te pide. Ayuda al *Ekekito* que tanto y tanto hace por nosotros para que se le cumpla al José su casita que pide. Haz que la *Pachamama* se la de, haz que la Virgencita se la entregue, haz que la tenga pues...”. La presencia de extranjeros no inhibe a los grupos, que por el contrario lo consideran señal de buen augurio. Los extranjeros, sobre todo si son “gringos” o tienen apariencia anglosajona, están asociados directamente con los “dólares” que se desean multiplicar. Incluso les dirigen frases del estilo: “Hello Mr. Dólar ... quédese aquí con nosotros Mr. Dólar ... Good by Mr. Dólar”. Los shamanes están vestidos sencillamente y apenas se diferencian de los fieles. Como signo distintivo a lo sumo llevan el típico gorrito de lana y alguno “más profesional” posee estolas con motivos de llamas que le cuelgan de los hombros, estas chalinan evocan a las que recubren los *varayoc*⁹ y también a las utilizadas por los sacerdotes católicos. Se *chayan* los objetos y personas con cerveza, cruces y sahumerios de incienso solicitando la protección de las *huacas*. Se sueltan al viento del *Titicaca* hojas de coca para efectuar los vaticinios. Los *yatiris* derrochan litros de cerveza que llevan los fieles. Primero dejan caer un sorbo para que beba la tierra y luego agitan furiosamente las botellas liberando el chorro al aire, que trepa varios metros y cae en forma de llovizna. Beben un sorbo y luego *chayan* a las personas y miniaturas con la cerveza y los sahumerios de incienso que mantienen encendidos a sus

pies. Es probable que la utilización de bebidas espumantes tenga relación con su capacidad para escalar el mundo celeste, *Hananpacha* o mundo de arriba. Además al estar a una altura superior a los 4.000 msnm., la presión atmosférica es menor, ello contribuye para que un líquido efervescente ascienda a mayor altura que a nivel del mar.

Es un momento de un raro esoterismo. Las peticiones y *chayas* particulares, son presenciadas por el resto de la gente que espera a corta distancia su correspondiente turno, aunque cada grupo está concentrado en lo suyo. El acceso a esta geografía sagrada no es generalizado, si bien es libre y sin restricciones, la topografía no permite la reunión de multitudes estáticas, sino que se trata de una peregrinación fluida que se renueva constantemente. Finalizada la *chaya*, la gente satisfecha de los buenos augurios obtenidos en algunos casos opta por hacer un refrigerio allí arriba, pero en su mayoría regresan a la ciudad para comer y emprender el regreso a sus hogares desparrramados en toda la geografía boliviana y del Perú. Algunos aprovechan la estadía y se quedan unos días para disfrutar de ese atractivo balneario tan cercano al cielo.

IMAGINARIO ANDINO EN ACCIÓN

Sobre la noción de lo pequeño en representación de lo grande, la parte por el todo y su posibilidad de crecimiento, el mundo andino cuenta con otros ejemplos de importancia y precisamente esa comunión con otros casos es lo que hace interesante las Alasitas y la figura del Ekeko. Eventos como el *Taky Onkoy*, el mito de *Incarry*, el sacrificio del *Cápac Kocha* o las *Canopas* comparten estas características estructurales que comentaremos sintéticamente para advertir la unidad del imaginario andino. En el caso del movimiento mesiánico del *Taky Onkoy* o “enfermedad de la danza”, sus profetas auguraban que muy pronto las *huacas* destruidas por los extirpadores de

⁹ Los *Varayoc* son las varas o bastones ricamente decorados que los alcaldes indígenas o jefes comuneros en Bolivia y Perú y se utilizan como signo distintivo de poder. Estos bastones llevan una chalina o estola que lo envuelve cuando no son utilizados.

idolatrías recobrarían su poder y reclamarían venganza. En una palabra: las *huacas* estaban a punto de resucitar. Para lograr este propósito, sus predicadores “pedían en los pueblos, si habían algunas reliquias de las *huacas* quemadas”. Una vez que les entregaban algunos pedazos, los *takyongos* los desagraviaban realizando “una limpia” mediante ofrendas y oraciones. De ese modo conseguían la resurrección del receptáculo y la *huaca* volvía a introducirse en la roca que dejaba de ser una mera piedra quebrada. La parte tenía la aptitud de convertirse en el todo. Así como en el *Taky Onkoy* las *huacas* destruidas tienen la posibilidad de recuperar su potencialidad desde un segmento, en el mito de *Incary* se produce la resurrección del cuerpo a partir de la cabeza. Según la leyenda del Rey Inca, la cabeza amputada de Atahualpa que fuera cortada por los españoles crece, oculta en alguna cueva, recuperando paulatinamente su cuerpo. Cuando el organismo del Inca alcance su completud comenzará el Juicio Final contra sus enemigos. Al igual que en el trozo de piedra presentado por el *Taky Onkoy*, aquí el segmento corporal, la cabeza, detenta la aptitud de crecer hasta transformarse recuperando el todo perdido (Valko 2005b).

La creencia descrita que opera sobre un mundo en miniatura en representación del verdadero también conserva fuertes reminiscencias con el rito del *Cápac Kocha*, una ceremonia incaica de trascendencia cosmogónica que permitía la existencia y transcurrir del mundo, y que por otra parte, robustecía los lazos de reciprocidad entre Cuzco y las provincias con un intercambio de objetos, animales y seres humanos. El Estado Inca escogía niños menores de 12 años que debían ser hermosos, sin mancha para ser sacrificados. La ofrenda de lo pequeño permitía la continuidad de la realidad. Salvando las distancias, sucede algo similar con el ejemplo bíblico de Abel cuando alaba a Dios, o cuando un obediente Abraham se dispone a matar a su único hijo Isaac y el mismo niño lo ayuda a pre-

para el altar de su holocausto. En ambos ritos se ofrenda la perfección. En los Andes hacían otro tanto, un gran honor recaía sobre las familias de los elegidos que eran sacrificados en las fiestas del calendario ritual, como los solsticios de invierno o de verano. Aunque también se recurría al *Cápac Kocha* en ocasiones inesperadas como la muerte del Inca, epidemias, terremotos o eclipses¹⁰. Toda ofrenda conlleva la esperanza de una contraprestación de la divinidad, rezos o promesas a cambio de salud, dinero y amor, no obstante cuando se realiza una acción irreversible como es un sacrificio mortal se espera desencadenar una reacción análoga muy difícil de contrarrestar. Lo irreversible de la tierra desata una acción irreversible del cielo, es un modo de obligar a la divinidad. De esta forma se busca “forzar” de alguna manera una correspondencia igualmente nítida e inequívoca por parte de la divinidad. Los hombres siempre buscaron obligar a los dioses de algún modo: plegarias, ofrendas o sacrificios. En el caso del *Ekeko* la posesión de la miniatura busca igualmente la seguridad que entraña ese contrato con lo sagrado. Por otra parte, en el altiplano el derramamiento de sangre en sacrificio posee un plus valor simbólico que garantiza, al imitar una suerte de lluvia propiciatoria, el permanente el fluir de los líquidos.

Por último, podemos mencionar a las *Canopas*. Se trata de una antigua tradición de la zona de Cuzco, en la cual los campesinos realizaban una serie de réplicas sencillas de lo que deseaban obtener y estaban relacionados con la abundancia. Según Cobo eran de exclusivo uso familiar.

Acabamos de ver como cada una de estas complejas unidades simbólicas utilizan lo micro en representación de lo macro, estructura

¹⁰ Para el caso de las momias que fueron encontradas en los santuarios de altura, Schobinger postula que esos niños fueron sacrificados en montañas sagradas e inaccesibles durante una ocasión trascendente como ser el dominio sobre un nuevo territorio. Por otra parte, el ajuar funerario de estos niños incluían a su vez figuritas de parejas humanas de oro o plata. (Schobinger 1995).

que las *Alasitas* comparte en esencia y que las múltiples atenciones que continua recibiendo el hombrecito, como obsequiarle alimentos o cigarrillos encendidos para que fume, pone de evidencia como el Ekeko arrastra un pasado de *huaca*. Obviamente siglos de persecuciones, represiones ideológicas, incorporación de elementos foráneos, sustituciones de fechas y fiestas e imposiciones religiosas modificaron su verdadero rostro y lo obligaron a camuflarse tras un ropaje menos violento en las formas.

Sin dudas, los lectores habrán advertido que las miniaturas manipuladas por los creyentes en representación de lo real, nos remiten a la magia imitativa, donde lo semejante produce lo semejante. En nuestro caso provocará un aumento de tamaño mediante una serie de bendiciones que irán *in crescendo* desde los augurios del vendedor a la *chaya* familiar, pasando luego por los oficios de los sacerdotes y por último la intervención de los *yatiris* del cerro. Obviamente quienes no participan del “nosotros inclusivo” creado por el halo protector del Ekeko, le puede parecer ingenuo el mejoramiento económico buscado mediante éste sencillo ritual. Pero si pensamos en la ensoñación producida por decenas de telenovelas que reiteran una invariable línea argumental donde las empleadas domésticas terminan invariablemente casadas con el dueño de la mansión, o los millones de personas que semanalmente participan de juegos de azar para que cambie su suerte, advertiremos cuanto más genuino es el movimiento causado por la utopía centenaria del Ekeko.

Hasta aquí mostramos como la Fiesta de las *Alasitas* condensa dos momentos en su praxis. Uno que podríamos denominar oficial, donde el estado interviene con reglamentaciones y disposiciones municipales en su ejercicio del control de la producción simbólica y puesta en escena de la Feria y donde también la iglesia católica asume un papel importante aunque no muy ortodoxo resignándose a bendecir “cosi-

tas” y objetos prosperados por el “diocesillo”. Vimos además que existe otra instancia que podríamos denominar arcaica, con resabios, supervivencias y sustituciones varias donde aflora la voz de lo indígena. Este segundo momento no sólo reactualiza la veneración del antiguo Tunupa Ekeko, sino también introduce la constelación ideológica del *Hananpacha* y *Urinpacha*, los mundos de arriba y de abajo, representados por la altura del cerro y la plaza de la ciudad en el llano en un juego de opuestos complementarios. Incluso pone de manifiesto la circulación de los líquidos, algo tan importante en el mundo andino y que aquí se cumple en su totalidad a través de la utilización del agua bendita y de la cerveza derramada. Bebe el cielo, el mundo de arriba durante el vuelo de la cerveza y bebe la Pachamama con el líquido que se incorpora a la tierra, cerrando el círculo de opuestos complementarios.

Hay quienes explican la persistencia del culto al Ekeko, señalando que los extirpadores cuando eliminaron el panteón religioso incaico conjuntamente con los santuarios y el cuerpo sacerdotal, fueron más tolerantes con ciertas prácticas mágicas consideradas secundarias o marginales como sería este caso. Otros autores como Ponce Sangines (1969) advierten una disminución jerárquica en su categoría de antigua deidad al amuleto de la actualidad. Ciertamente para los extirpadores de idolatrías fue sencillo descabezar el culto oficial, anclado en una serie de sacerdotes y templos fácilmente ubicables, en cambio el culto al Ekeko ampliamente difundido entre los estratos populares, resultó más difíciles de desarraigar, pero no porque lo consideraran secundario o marginal, sino porque no pudieron “deshacer esta persuasión que tiene por embuste del demonio” tal como se lamenta tempranamente el jesuita Ludovico Bertonio. Tampoco se puede considerar su práctica ritual como la simple posesión de un talismán o amuleto, y en esto me permito disentir con el excelente tratado de Ponce Sagines, pienso que el Ekeko lo excede al condensar en su figura buena parte

de la cosmovisión andina del micro y macrocosmos.

Evidentemente la forzosa cohabitación de cinco siglos entre el imaginario indígena y el culto católico, convirtió a ambas instancias en inseparables. En este sentido, resulta paradigmática la asimilación del nombre de la huaca precolombina de Copacabana con el Santuario de la Virgen o la denominación Monte del Calvario al cerro donde actúan los *yatiris*. No podemos olvidar las bendiciones compartidas por ambos niveles de religiosidad, siendo una continuidad de las otras, como dos imágenes especulares que se enfrentan y que ya no pueden desligarse. ¿Será éste el hedor del que nos habló Rodolfo Kusch? Advertimos por lo tanto, un doble nivel de sacralidad, una oficial yuxtapuesta a una praxis arcaica de gran visibilidad social. La magia clandestina de lo cotidiano, establece un concubinato con lo eclesiástico a plena luz del día. Es un espacio de poder donde rivalizan valores simbólicos, sociales, políticos y religiosos de la cosmovisión andina enfrentada a la ortodoxia occidental.

Precisamente por éstas razones, cada “co-sita” que aguarda la ilusión de un participante, es un signo en sí misma, pero a su vez es un signo entre signos, que establecen una serie de comunicaciones expansivas, para el nosotros inclusivo y para el otro oficial. Los objetos que se adquieren para que el Ekeko los sostenga durante un año, son refuerzos simbólicos consistentes, podríamos decir de carne y hueso, que participan de un ritual mágico capaz de manipular la realidad mediante la posibilidad de producir lo semejante. La miniatura de la casa, el automóvil o el pasaporte son signos, son letras de un alfabeto que narran una historia. Dicha narración cultural es un discurso que expresa sueños y pesadillas y es un modo de elaborar colectivamente, una enorme frustración histórica a través de una fiesta que cada año adquiere mayor alcance nacional. No perdamos de vista que las Alasitas representan la Fiesta de la Abundancia en

un país donde siglos de explotación colonial y gobiernos corruptos en la era republicana condenaron a la indigencia pese a su enorme riqueza potencial. Es un contraste imposible de obviar. Además, expresa el conflicto de un sitio clave de la geografía sagrada precolombina superpuesta al lugar de veneración de la Virgen más importante del altiplano, produciéndose una mediación masiva entre ayer y hoy, entre la memoria ancestral y las necesidades utópicas de sus usuarios.

Por ello, ésta fiesta, que presenta una escenografía ritual con lugares, grupos y momentos diferenciados, conlleva una explícita demostración del vigor y potencia de creencias indígenas que pese a las tremendas campañas represivas fueron imposibles de desarraigar del imaginario social al encontrarse emparentados con una profunda tradición mítica. Tal vez convendría tener presente aquella célebre premisa de Lévi-Strauss cuando señaló: “¿Cómo dudar de que la clave de la interpretación de tantos motivos todavía herméticos se encuentra a nuestra disposición e inmediatamente accesible, en mitos y cuentos que se mantienen con vida?” (Lévi-Strauss 1984: 246).

Este es un ejemplo muy interesante de resistencia simbólica frente a la actividad de los extirpadores que reprimieron, desterraron, suplantaron y tergiversaron todo cuanto estuvo a su alcance. En ocasiones utilizaron métodos violentos y en otros casos emplearon formas más sutiles de persuasión como oportunas apariciones o milagros. Bebidas, peinados, fiestas, recuerdos y demás identificadores étnicos fueron a parar a la hoguera que buscó modelar el ideal del yo indígena según la óptica occidental que debió resignarse. Es un espacio de resistencia o, puesto en palabras de Kusch, es el sitio del mero estar que aguarda paciente y clandestino la llegada de un nuevo tiempo.

Considero que la cosmovisión indígena, representada mediante mitos, danzas, fiestas y tradiciones, aun con marcados componentes

sincréticos, constituyen auténticas retaguardias simbólicas del imaginario aún no vulneradas. En ellas, nuestros pueblos se posicionan estratégicamente y desde esas conductas rituales, que aunque puedan parecer insignificantes, absurdas o contradictorias, logran resistir, unificar y expresar al pueblo. La nacionalización de las Alasitas es una muestra de este fenómeno grupal que fortalece los lazos de pertenencia del individuo portador de un pasado

que se presentiza comunitario. Por ejemplo, cada 24 de enero, los ekekeros le entregan a los distintos presidentes que visitan la feria los títulos “en chiquito” de las tierras para la salida al mar de Bolivia. Prueba evidente hasta qué punto, se espera la intervención del pequeño Ekeko en los destinos y principales problemas de la Nación y que se expresa claramente cuando el vendedor entrega la miniatura diciendo *llévala con fe*.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Bascones, Enrique Hno. (1998): *Guía histórica, cultural y religiosa de Copacabana y alrededores*. Copacabana: Fraternidad de los Hermanos Menores.
- Bertonio, Ludovico [1612] (1956): *Vocabulario de la lengua aymará*. La Paz.
- Calancha, Antonio de la [1631] (1972): *Crónica moralizada de la oren de San Agustín en el Perú*. Madrid.
- Cobo, Bernabé [1653] (1956): *Obras, Biblioteca de autores españoles*. Madrid: Atlas.
- Elorrieta Salazar, Fernando (1992): *La gran pirámide de Pacaritampu. Entes y campos de poder en los Andes*. Cuzco: Ed. Sociedad Pacaritampu.
- Kusch, Rodolfo (1999): *América Profunda*. Buenos Aires: Biblos.
- Lajo, Javier (2003): *Qhapaq Ñan: la ruta Inka de sabiduría*. Lima: Amaro Runa Ediciones.
- Lévi-Strauss, Claude (1984): *Antropología Estructural*. Buenos Aires: Editorial Eudeba.
- Paredes Candia, Antonio (1967): *Artesanías e industrias populares en Bolivia*. La Paz: Ediciones Isla.
- Paredes Rigoberto (1936): *Mitos, supersticiones y supervivencias populares en Bolivia*. La Paz: Ediciones Isla.
- Ponce Sangines, Carlos: (1969): *Tunupa y Ekako, arqueología y tradición. Estudio arqueológico acerca de las efigies precolombinas de dorso adunco*, Academia Nacional de Ciencia de Bolivia Nro. 19, La Paz.
- Marracino, P. Hipólito (1652): *Origen de la celeberrima divina Virgen de Copacabana, en el reino peruano del nuevo mundo*. Roma.
- Murúa, Fray Martín [1616] (1946): *Historia del origen y genealogía de los reyes incas del Perú*. Madrid: Biblioteca Misionaria Hispánica.
- Ramos Gavilán, Fr. Alonso (1621): *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros y la invención de la cruz de Carabuco*. Lima: Copia dactilográfica, Instituto de etnología, Universidad San Marcos.
- Schobinger, Juan (1995): *Aconcagua: un enterratorio incaico a 5300 mts de altura*. Mendoza: Inca.
- Valcárcel, Luis E. (1959): *Símbolos mágico-religiosos en la cultura andina*. Revista del Museo Nacional, Tomo XXVIII: 3-18. Lima.
- Valko, Marcelo (2008): *Los indios invisibles del Malón de la Paz. De la apoteosis al confinamiento, secuestro y destierro*. 2da. Edición revisada y aumentada. Buenos Aires: Editorial Madres de Plaza de Mayo.
- (2005a) *Indios, Nacionalidad y Extranjería: El Malón de la Paz*,

en: Revista Andina Nro. 40, Cuzco: Centro Bartolomé de las Casas,
----- (2005b) *La representación que no cesa. Actos del imaginario andino*, en: Cuadernos Hispanoamericanos,

Nº 664, Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional.
Zuidema, Tom R. (1964): *The Ceque System of Cuzco. The social organization of the capital of the Inca*. Leiden.

La fuerza de las máscaras en el mundo contemporáneo

A força das máscaras no mundo contemporâneo

Elena Belli*
Ricardo Slavutsky**

Artículo recibido: 21 de febrero de 2012
Aprobado para su publicación: 26 de marzo 2012

RESUMEN

Analizaremos la actividad mascarera de las comunidades chané de la provincia de Salta, ubicadas en el departamento de General San Martín, a unos diez y ocho km. de la frontera internacional con Bolivia y a cuarenta y ocho km. de Tartagal.

Entendemos que esta producción es una práctica cultural ancestral, previa a la invasión española, ligada a la cosmovisión chane con relación a los espíritus de los muertos, que fue transformándose en el curso de la historia, por el conjunto de situaciones de opresión en las cuales se produjo la reconfiguración étnica de este pueblo, hasta tomar un sentido más propiciatorio como ritual agrario, y luego, en las últimas décadas, como “artesanía”, oficio cultural que coadyuva a la reproducción económica de la vida.

No obstante, esta práctica actual es más que una alternativa para obtener recursos fundamentalmente monetarios, en tanto se inserta en un conjunto de acciones que incluyen formas de transacción; en ese sentido remiten más a la reproducción de un habitus que funda una diferencia cultural con los otros pueblos indígenas e incluso otras comunidades chane, constituyente del proceso de identificación, especialmente en la comunidad de Campo Duran.

En este sentido, consideramos que la producción mascarera es una práctica cultural resistente, en tanto afirma la existencia del pueblo chane como distinto de otros pueblos indígenas, recuperando una tradición propia, que implica la memoria de un conjunto de conocimientos y modos de relacionamiento sociales y con la naturaleza, que fueran negados por la historia de las múltiples opresiones a que fueron sometidos (Guaraníes, migrantes europeos y árabes, criollos).

Palabras clave: carnaval, máscaras, resistencia, Chané, opresión.

RESUMO

Analizaremos a atividade mascareira das comunidades chané da provincia de Salta, localizada no Departamento de General San

* Doctora en Antropología por la Universidad de Buenos Aires. Profesora Titular en la Cátedra Introducción a la Antropología y en la Cátedra Etnografía Americana de la Universidad Nacional de Jujuy (UNJu). Profesora Adjunta en la Cátedra Métodos y Técnicas de la Investigación II en la Universidad Nacional de Salta (UNSa) y Profesora de la Maestría en Metodología de las Ciencias Sociales (UNJu). Investigadora y directora de proyectos del CIUNSa, ANPCyT y PICT. Autora de numerosos libros y artículos. (Argentina). Correo electrónico: slavbell@imagine.com.ar

** Doctor en Antropología por la Universidad de Buenos Aires. Decano de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy. Profesor en la Cátedra Teoría e Historia de la Antropología (UNJu). Autor de numerosos libros y artículos. Director de proyectos de SECTER e Investigador responsable ANPCyT y PICT. Director de becarios, tesis de maestría y doctorado (Argentina).

Martín, a dezoito kilómetros da fronteira internacional com a Bolivia, e quarenta e oito kilómetros de Tartagal.

Entendemos que esta produção é uma prática cultural ancestral, anterior à invasão dos espanhóis, relacionada com a visão chané no que diz respeito aos espíritos dos mortos, que foi transformando-se no percurso da história, pelo conjunto de situações de opressão nas quais se deu a reconfiguração étnica deste povo, até adquirir um sentido mais propiciatório como ritual agrário, e logo, nas últimas décadas, como “artesanato”, oficio cultural que coadjuva à produção econômica da vida.

No entanto, esta prática atual é mais que uma alternativa para obter recursos fundamentalmente monetarios, se inserem num conjunto de ações que abrangem formas de transações; nesse sentido, remetem mais à produção de um habitus que funda uma diferença cultural com outros povos indígenas e inclusive com outras comunidades chané, constituinte do processo de identificação, especialmente nas comunidades de Campo Durán.

Neste sentido, consideramos que a produção mascareira é uma prática cultural resistente, afirma a existência do povo chané como diferente de outros povos indígenas, recuperando uma tradição própria, que implica a memória de um conjunto de conhecimentos e modos de relações sociais, com a natureza, que foram negados e submetidos pela história das múltiplas opressões (guaranis, migrantes europeus, árabes e crioulos).

Palavras-chave: Carnaval, máscara, resistência, Chané, pressão.

INTRODUCCIÓN

Thierry Saignes en Ava y Karai se preguntaba sobre la ausencia de los chiriguanos en la historia boliviana y en una de las paradojas que plantea, sostiene que no hay una historia chiriguana en sí, sino un conjunto de relaciones y conflictos multiétnicos en un territorio de frontera (Saignes, T. 1990).

En esa misma línea, piensa a los chiriguanos constituyéndose con relación a dos conjuntos sociales, los karai (los blancos) y los tapuy (los esclavos chané). Sin embargo, la producción de Saignes que tiene la meta de otorgar visibilidad a los procesos de resistencia Ava, subsume en la centralidad chiriguana otros procesos identitarios complejos. En un trabajo con Combes (Saignes, T. Y Combes, 1995) se reconoce la deuda pendiente de la historia y la etnografía con el pueblo migrante de origen Nu-Arawac. (Belli E. y R. Slavutsky, 2000).

En la Antropología Argentina los estudios realizados -en su mayoría- remiten a aspectos cosmovisionales y rituales, o bien se centran en la producción artesanal. Se concentran en dos perspectivas analíticas dominantes: aquellos que los consideran subsumidos dentro del llamado “Complejo Chiriguano-Chané” como grupos híbridos intercambiables (Newbery S. y M. Roca 1978, Magrassi G. 1968) o bien aquellos que reconociendo el fuerte contacto con el pueblo Guaraní, notan especificidades cuya relevancia no alcanzan para ponderar su unicidad, aunque sí para describirlas a manera de rasgos cuasi supervivientes. Quedan fuera de estos análisis los estudios comprensivistas que hubieran permitido interpretar el punto de vista de los propios Chané, así como los estudios estructurales que hubieran favorecido el análisis de la sociedad y cultura chané integrados en los procesos generales del territorio y las naciones en pugna (Bolivia y Argentina) que finalmente redefinieron las formas de ocupación de la mano de las empresas extractivas: petroleras y madereras, y agroin-

dustriales. La estructuración del territorio de frontera, las formas de subordinación, control y resistencia de las poblaciones y su carácter multicultural, constituyen condiciones insoslayables para deconstruir las etnografías del chaco desde la perspectiva de frontera múltiple: estatal, étnica y entre distintas fracciones del capital.

Ayer bolivianos, hoy argentinos, ayer siervos de los Guaraníes, hoy hermanos, nos proponemos analizar la construcción del imaginario occidentalista sobre el pueblo chané, para mostrar como aquello que se muestra como una “supervivencia” de una técnica artesanal ancestral o como el resultado de un proceso de cambio dirigido, relativamente exitoso, la producción de máscaras, constituye un modo de resistencia, que permite desde la diferencia cultural el desarrollo de una identificación positiva, a pesar de las múltiples negaciones de la que fueron objeto. Como señala Silvia Rivera Cusicanqui (2010: 13) “Es evidente que en una situación colonial, lo “no dicho” es lo que más significa; las palabras encubren más que revelan, y el lenguaje simbólico toma la escena”, es dinámico e históricamente situado, cambia y se concretiza en diversas representaciones que expresan la conflictividad real. “Las mascaritas” están en la comunidad de Campo Durán, si la condición económica lo permite participan en Bolivia y se acercan a Tuyunti, en todos estos encuentros -centralmente entre pares- pero en el curso de Tartagal se trata de un espectáculo montado por el municipio para la población tartagaleña, que se ubica alrededor de la plaza principal, y observa el desfile de comparsas barriales y étnicas¹ y aquí volvemos a Cusicanqui cuando señala: “ las palabras no designan, sino encubren, y esto es particularmente evidente en la fase republicana, cuando se tuvieron que adoptar ideologías igualitarias y al mismo tiempo escamotear los derechos ciudadanos a una mayoría de la población. De este modo, las palabras se convirtieron en un

registro ficcional, plagado de eufemismos que velan la realidad en lugar de designarla. Los discursos públicos se convirtieron en formas de no decir. Y este universo de significados y nociones no-dichas, de creencias en la jerarquía racial y en la desigualdad inherente de los seres humanos, van incubándose en el sentido común, y estallan de vez en cuando, de modo catártico e irracional.” (Op. Cit.: 19, 20). Volveremos sobre este punto.

¿SON ACCIONES CATÁRTICAS E IRRACIONALES? SOBRE LA RESISTENCIA

El término resistencia de alguna manera se sumó al sentido común de las ciencias sociales. Trata de dar cuenta de todos aquellos procesos sociales y culturales que obstaculizan la realización completa de los proyectos de dominación.

Su origen teórico contemporáneo hay que buscarlo en Thompson E. (1995), en especial en *Costumbres en común* (...), donde entre otras cuestiones aborda el análisis de las transformaciones en la vida implicadas en la formación del capitalismo en Inglaterra, la separación entre “el trabajo y la vida”, y las consecuencias en la organización de la sociedad y la cultura.

Defiende el concepto de economía moral y hace hincapié en los procesos de disciplinamiento social, la generalización del reloj como instrumento técnico que universaliza la medición del tiempo: “Esta forma de medir el tiempo encarna una relación simple. Los que son contratados experimentan una diferencia entre el tiempo de sus patronos y su propio tiempo. Y el patrón debe utilizar el tiempo de su mano de obra y ver que no se malgaste: no es el quehacer el que domina sino el valor del tiempo al ser reducido a dinero. El tiempo se convierte en moneda: no pasa sino que se gasta”. (Thompson, 1995: 403).

¹ En algunos casos estas asignaciones coinciden.

Es en este proceso de formación de una nueva hegemonía, la capitalista, que las coordenadas básicas de los sujetos y los grupos se rearticulan con relación a una nueva forma de producir y de vivir.

Sin entrar en la discusión sobre la importancia que Thompson le atribuye al puritanismo y sus preceptos que lo acercan a las tesis weberianas del origen del capitalismo, y lo colocan como antecedente de los actuales “estudios culturales” (Reynoso, 2000), este momento de transición no sólo se describe como un cambio económico sino también en la subjetividad y la territorialidad.

Un momento en el cual se produce “la disociación entre las culturas patricias y plebeyas” y donde hay “una mayor regulación de las actividades y oficios por parte de los patronos, que genera “un opacamiento pero no desaparición de rituales y costumbres, que tiene un sesgo clasista” (Thompson, 1995: 19).

“La ley puede puntuar los límites que los gobernantes toleran, pero en Inglaterra del siglo XVIII no entra en las casas de los campesinos, no se menciona en las plegarias de la viuda, no adorna las paredes con íconos ni informa una visión de la vida. De aquí una de las paradojas del siglo: tenemos una cultura tradicional rebelde” (Thompson, 1995: 22).

Hay en estos planteos una afirmación de dualidad constitutiva en el plano cultural -de raíces gramscianas- que más allá de las discutibles consecuencias políticas, da cuenta de la incapacidad fundacional del capitalismo para integrar a los sectores oprimidos y explotados sobre los que impone su dominio, aún cuando formen parte de un mismo sistema de relaciones sociales.

“Las dos conciencias teóricas pueden verse como derivadas de dos aspectos de la misma realidad: por un lado, la necesaria conformidad con el statu quo si uno quiere sobrevivir,

la necesidad de arreglárselas en el mundo tal como, de hecho, está mandado y de jugar de acuerdo con las reglas que imponen los patronos; por otro lado el sentido común que se deriva de la experiencia compartida con los compañeros de trabajo y con los vecinos de explotación, estrechez y represión, que expone continuamente el texto del teatro paternalista a la crítica irónica y (con menos frecuencia) a la revuelta” (Thompson, 1995: 24).

“En cierto sentido, la cultura plebeya es la propia del pueblo: es una defensa contra las intrusiones de la gentry o del clero, consolida las costumbres que sirven a los intereses del propio pueblo, las tabernas son suyas, las ferias son suyas, la cencerrada se encuentra entre sus propios medios de autorregulación. No se trata de ninguna cultura tradicional, sino de una cultura peculiar” (Thompson, 1995: 25).

Los posteriores desarrollos teóricos y estudios de casos sobre los procesos resistentes y sus mecanismos entre las sociedades campesinas e indígenas oprimidas nos aproximan a la discusión del problema de las identidades sociales y étnicas en contextos de capitalismo periférico, desde una perspectiva que no soslaye el hecho de que no estamos hablando sólo sobre representaciones o cuestiones simbólicas, sino de la reproducción material de la vida y las posibilidades de su transformación.

En esta dirección, los trabajos de Scott (2000) resultan bastante esclarecedores. Define “el discurso oculto” como práctica escindida de las conductas públicas en el marco de las relaciones de poder.

Al igual que Thompson, sostiene que “los subordinados que pertenecen a esas estructuras de dominación en gran escala tienen, no obstante, una vida social bastante variada fuera de los límites inmediatos establecidos por el amo. En principio, es aquí, en este tipo de aislamiento, donde se puede desarrollar una crítica común de la dominación” (Scott Op. Cit: 19).

La hipótesis central de Scott es que “a los grupos que carecen de poder les interesa mientras no recurren a una verdadera rebelión, conspirar para reforzar las apariencias hegemónicas” (Scott Op. Cit: 21), que se construye en base a un conjunto de mecanismos que son semejantes “a los que los campesinos y los esclavos han usado para ocultar sus esfuerzos por impedir la apropiación material de su trabajo, de su producción y de su propiedad: por ejemplo la caza furtiva, las tácticas dilatorias en el trabajo, el hurto, los engaños, las fugas. En conjunto, estas formas de insubordinación se pueden adecuadamente llamar la infra política de los desvalidos” (Scott Op. Cit: 22).

Como señala al final del texto, las diferencias entre el consentimiento (la conquista ideológica de la dominación) y la insubordinación oculta son sutiles, y pasan inadvertidas a los científicos sociales y partidos políticos: “A los sociólogos, para no hablar de las elites dominantes, les sorprende con frecuencia la rapidez con la que un grupo en apariencia respetuoso, obediente y fiel se vuelve, en masa, repentinamente desafiante. Que estas erupciones sociales encuentren desprevenidas a las elites dominantes se debe, en parte, a que se han dejado engañar por la falsa sensación de seguridad que les da la actitud cotidiana de los sometidos. Más aún, ni los sociólogos, ni las elites parecen apreciar en forma cabal el estímulo que un desafío exitoso es para el grupo subordinado, precisamente porque ni los unos ni otros parecen estar al tanto del discurso oculto, de donde ese grupo saca gran parte de su fuerza. En el nivel de las creencias, de la cólera y de los sueños políticos, se trata de una explosión social. La primera declaración habla en nombre de innumerables subordinados, grita lo que históricamente había tenido que ser murmurado, controlado, reprimido, ahogado y suprimido. Si el resultado parece un momento de locura, si la política que engendran es tumultuosa, frenética, delirante y a veces violenta, se debe quizá al hecho de que los oprimidos rara vez aparecen en la escena

pública y tienen tanto que decir y hacer cuando finalmente entran en ella” (Scott J Op. Cit: 265-267).

Existe, entonces, una “historia” oculta, forjada en la cotidianeidad de la comunicación entre pares, en pequeñas acciones cuya lógica no se articula con la de los dominadores en forma coherente y lineal, sino que se nutre de una negativa estructural a la condición de subordinación, no coyuntural, que sería en definitiva la explicación de las rebeliones, de la visibilización de la resistencia. (Slavutsky R.2006).

En parte, este dato de la realidad, los obstáculos a la producción de una subjetividad (racionalidad) occidental entre los subordinados, la persistencia en la reproducción de sus prácticas y creencias, fue conceptualizada como cultura popular, subalterna, tradición, folklore, etc. por las ciencias sociales, haciendo hincapié en la existencia de cierto grado de autonomía en la producción simbólica y afirmación raigal (resistencia) ante la imposición de los cambios por vía de la dominación, en sus diferentes formas políticas.

Sin embargo, es posible diferenciar en la abundante casuística registrada por Scott o Thompson o la de nuestras experiencias de campo dos dimensiones que se relacionan con las prácticas resistentes: una, referida a los mecanismos por los cuales adquiere su condición de fenómeno social, relacionada con la trascripción oculta de Scott, que incluye cierta conciencia verbal, comunicativa y reflexiva, los chistes, el comentario sobre la conducta de los dominadores, las formas de obstaculizar la generación de riqueza para los patrones, el uso de la lengua originaria y la realización de rituales domésticos, etc. En definitiva, un conjunto de mecanismos a través de los cuales los subalternos resemantizan y se apropian de la situación de opresión, poniéndola como objeto de reflexión y buscan un sentido para sus vidas generando una red comunicativa entre pa-

res, ligada, a veces, a la actuación de consentimiento frente al poder opresor. Se inscriben en esta perspectiva, la realización doméstica del ritual a la Pachamama, la socialización de los niños en la lengua “materna”, el “san lunes” que redundaba en un ausentismo laboral importante, el carnaval, entre otras. La segunda, que es condición, devenida de la imposibilidad de las distintas formas de explotación y opresión de generar equidad, o cuanto menos garantizar la reproducción digna de la vida de los subalternos. Se materializa en el sólo hecho de su existencia, su posición de oprimidos, su permanencia en condiciones y espacios inconcebibles para una mirada europeo céntrica y colonialista. Denuncian al estar ahí, siempre presentes el resultado del despojo. Obliga al dominador a legitimarse a sí mismo y sus acciones, que incluye la devolución de la imagen de su transitoriedad y el trabajo permanente que debe realizar para reproducir la dominación. En definitiva, da cuenta del poder implicado en la territorialidad, el número, la destreza en el manejo y el conocimiento de lo local, lo imprescindible del oprimido y el explotado para el que pretende ejercer su dominio.

Esta forma está bien representada por un texto de G. Orwell que cita Scott (2000: 34) “que data de cuando era subinspector de policía del régimen colonial en Birmania, durante los años veinte. A Orwell lo llaman para que resuelva el problema de un elefante en celo que se ha soltado y que está haciendo destrozos en el bazar. Cuando Orwell, con un fusil para matar elefantes en mano, finalmente encuentra al animal, éste, que ha matado a un hombre, está tranquilamente pastando en un arrozal y ya no representa ningún peligro para nadie. En ese momento, lo lógico sería observar al elefante por un tiempo para asegurarse de que se le ha pasado el celo. Pero la presencia de dos mil súbditos coloniales, que lo han seguido y que lo están observando hace imposible aplicar la lógica:

Y de pronto me di cuenta de que, a pesar

de todo, yo tenía que matar al elefante. Eso era lo que la gente esperaba de mí y lo que yo tenía que hacer. Yo podía sentir sus dos mil voluntades presionándome, sin que yo pudiera hacer nada. Justo en ese momento, cuando estaba allí parado con el rifle en mis manos, me di cuenta por primera vez de cuanta falsedad e inutilidad había en el dominio del hombre blanco en Oriente. Aquí estaba yo, el hombre blanco con su rifle, enfrente de una multitud inerte de nativos: yo era supuestamente el protagonista de la obra, pero en realidad yo no era sino un títere absurdo que iba de un lado para otro según la voluntad de esos rostros amarillos que estaban detrás de mí. Me di cuenta de que cuando el hombre blanco se vuelve un tirano está destruyendo su propia libertad. Se convierte en una especie de muñeco falso, en la figura convencionalizada del Sahib. Porque un principio de su dominio es que debe pasarse la vida tratando de impresionar a los nativos, de tal manera que en cada crisis él tiene que hacer lo que los nativos esperan que él haga. Usa una máscara y su rostro tiene que identificarse con ella... Un Sahib tiene que comportarse como un Sahib; tiene que mostrarse decidido, saber muy bien lo que quiere y actuar sin ambigüedad. Llegar, rifle en mano, con dos mil personas tras de mí, y luego alejarse sin haber tomado ninguna decisión, sin haber hecho nada... no, era imposible. La multitud se hubiera reído de mí. Y toda mi vida, la vida de todos los blancos en Oriente, era una larga lucha que no tenía nada de risible”.

En definitiva, una forma en sí, como condición de la resistencia que obliga al opresor a ejercer sistemáticamente su papel, eliminando las fórmulas ideológicas de la integración. A la inversa de lo que sostiene Orwell, desde su visión colonialista y racializada de los “amarillos”, la “máscara” de la “irracionalidad” que se siente compelido a utilizar para no defraudar a los subalternos, es su “verdadero” rostro que encarna el poder colonial, y está obligado a utilizarlo porque su conciencia no le permi-

te ver al “otro”, como un ser humano dotado de conocimientos y “racionalidad”. Su acción está guiada por su deseo de reconocimiento de la autoridad, que obtura toda posibilidad intercultural.

Por este camino, podemos dar un paso más para la comprensión de las prácticas de resistencia. Lo que está en juego es la posibilidad de autodeterminación o libertad de los subalternos en la situación de opresión y explotación, lo que se observa en el espacio público son actuaciones de autoridad y en general de consentimiento, y en la intimidad, los discursos y prácticas ocultas de uno y otro lado. Sin embargo, todo esto es confuso, está penetrado por interpretaciones intencionales y perspectivas generadas desde la subjetividad del observador y de los propios actores.

¿Hasta dónde una actuación es la mera representación de un papel?, ¿Cuál es la efectividad de la fórmula pascaliana en la que el rito produce la creencia y no la inversa?, ¿El hábito hace al monje?, ¿Acaso la historia de la humanidad no está plagada de procesos masivos de consentimiento a la dominación, como el nazismo?, ¿Por qué suponer entonces la existencia de la resistencia como discurso oculto?

A la inversa de la perspectiva que entiende que los procesos de resistencia son sólo reactivos al ejercicio del poder, pensamos que son, en parte, su condición. Están pre-dichos en todo ejercicio de poder, quizás sólo ausente en la relación sado-masquista, donde la dominación y la sumisión son los deseos invertidos de los actores.

El poder se disuelve frente al consentimiento, sólo se muestra a sí mismo, al mismo tiempo que pierde legitimidad. ¿Para qué exhibirlo si no hay otros a quienes impresionar? Orwell no hubiera matado al elefante, si hubiese estado solo. Al matarlo, su acción se convirtió en el desenvolvimiento de su propio presupuesto: perdía su autoridad si no lo hacía e incitaba la

posibilidad de insubordinación del otro, una demostración que actualizaba el poder colonial, con la capacidad de asesinar a cualquiera que transgrediera una regla, incluso un elefante. Una representación de las relaciones sociales reales en las cuales el poder es necesario, porque la resistencia siempre es posible.

En cierta manera, el poder requiere de la hipótesis de la resistencia, como los militares de la de conflicto. Es su condición constituyente, independientemente de su existencia. Pero, al mismo tiempo, desmiente la posibilidad de que el ejercicio del poder logre su objetivo de dominio del otro en su completitud.

En definitiva, es su síntoma, y como tal, tiene sus expresiones fenoménicas, que son los mecanismos resistentes: discursos, prácticas, actuaciones, gestos, creencias que conforman las socioculturas subalternas, y cuando entran en acción, por causas coyunturales, producen las rebeliones o los movimientos sociales.

Desde mediados de los 90 cuando conocimos a los amigos Chané de Campo Durán se escuchaban las penas de los mayores por la escasa participación juvenil en el pim-pim comunitario, pero junto a ello nunca dejaron de asistir al curso de Tartagal con el orgullo de representar el pin pin verdadero, aquel del Arete Guazu. Como ha señalado en más de una ocasión Don Máximo Ovando, representando el pensamiento mayoritario de las generaciones mayores: “se asiste para representar lo verdadero”, casi en una misión didáctica que se da por descontada (las verdaderas máscaras con tintes naturales y símbolos propios, los ritmos verdaderos), para las generaciones jóvenes es una fiesta, van a divertirse, los miembros de las organizaciones comunitarias, hacen política, mantienen y refuerzan sus redes, pueden obtener algún beneficio para las comunidades, de allí que estimulen la participación. Para los criollos es una vistosa expresión que refuerza su idea de que los pueblos originarios no han avanzado y los ne-

cesitan allí para una “noble misión civilizatoria” siempre inconclusa. Constituyen también la nota de color con que se presenta la fiesta oficial “Cabe destacar que, a diferencia de otros corsos, el carnaval en el norte tiene la particularidad de contar con la participación de auténticas agrupaciones aborígenes que interpretan los bailes denominados Pim Pim. Sus integrantes pertenecen a las comunidades asentadas principalmente a la vera de la ruta nacional 34, en el departamento San Martín. (2012: <http://www.eltribuno.info/salta/asp>). Efectivamente, en la región el pim pim uniformiza a las comunidades étnicas en la mirada de los criollos durante los corsos de carnaval, no así en las relaciones laborales en las que establecen diferencias según habilidades, unos manejan mejor el riego, otro la siembra, otros el monte y la apertura de picadas, etc.

LAS COMUNIDADES CHANE EN UN TERRITORIO MULTIÉTNICO

La ruta nacional 34 en la Provincia de Salta, atraviesa 150 kilómetros desde Pichanal hasta Profesor Salvador Mazza -en la frontera con Bolivia-, la zona conocida desde el punto de vista ambiental como el “umbral del chaco”: una faja de transición entre las yungas y el chaco árido.

A fines de los 80, Cafferata (Cafferata, 1988) realizó un estudio sistemático encargado por el CFI del Área de frontera Tartagal donde describe la complejidad de la trama económica y social, la multiplicidad de agentes e intereses en juego, que en la década de los noventa se viera agravada por la privatización de YPF.

Desde la década de 1930, momento en que este territorio pasa a la jurisdicción argentina (Slavutsky y Belli, 1999), y sobre todo con la llegada del ferrocarril a Pocitos (frontera con Bolivia), comienza a ser la ruta principal de acceso de la mano de obra indígena hacia los

ingenios azucareros (Rutledge, 1987; Bissio y Forni, 1976).

Atraídos hacia Mbaporenda (lugar donde hay trabajo), pero sobre todo huyendo de la guerra del Chaco, grupos ava-guaraníes e izoceños se van a instalar bajo la “protección” de la orden franciscana en misiones próximas a la línea de ruta².

La iglesia anglicana hará lo propio con los indígenas Wichí, a quienes intentará sedentarizar en espacios próximos a las vías de acceso a los Ingenios azucareros.

De esta forma, el umbral de Chaco acentuó su carácter multiétnico donde se solaparon junto a la población criolla y sirio libanesa, pueblos indígenas guaraníes, izoceños, tapiete, wichi, chorotes, chulupies, tobas y chane, en un conjunto de situaciones sociales diferentes³. Es importante reiterar el punto de vista de Bonfil Batalla cuando destaca el carácter colonial de la categoría “indio” creando un imaginario de homogeneidad de las poblaciones originarias, intentando borrar sus historias particulares, pretendiendo desplazar las desigualdades y contradicciones estructurales hacia la diferencia cultural como el problema a superar. Este uso social del concepto de diferencia enmascara el racismo y la discriminación.

El proceso de diferenciación, mestizaje, integración, sin embargo, no responde sólo a una variable de origen étnico. Por el contrario, son las formas de inserción en los procesos de trabajo y la capacidad de los pueblos indígenas de desarrollar formas organizacionales y

² Silvia Hirsh en un estudio realizado entre los izoceños plantea que Mbaporenda es una utopía en el imaginario guaraní, donde el espacio laboral argentino, la zafra es construido como idílico, donde existen mejores condiciones y se pueden obtener objetos que redundan en el prestigio, al retorno a sus comunidades de origen.

³ Según datos estimativos la población indígena del Chaco salteño es de aproximadamente de 80.000 personas. Los chane constituyen un grupo minoritario, de aproximadamente 1500 individuos, aunque existe también población dispersa, por ejemplo en Colonia Santa Rosa que muchas veces son contabilizados como guaraníes.

territoriales con relativa autonomía, las condiciones desde donde se produce lo que denominamos reconfiguración étnica (Belli y Slavutsky, 2003).

En este sentido, el proceso histórico particular de cada “comunidad”, las formas concretas de opresión a las que se vieron sometidos, y sus posibilidades de resistencia, dan lugar a un nuevo mapa socio étnico que no es necesariamente equivalente a la pertenencia de origen.

Por un lado, las misiones en general son pluriétnicas, producto de la política de integración y el control que ejercen las organizaciones religiosas a cargo, así como también de la formación de matrimonios mixtos (incluso con criollos) relacionados con las migraciones estacionales a los circuitos cosecheros.

Por otro, en los asentamientos urbanos y periurbanos, ya fuera del control religioso pero bajo la órbita del asistencialismo estatal, las “comunidades” toman la forma de un “barrio” en el cual las relaciones sociales se presentan mucho más abiertas.

De hecho es posible analizar el recorrido particular de cada uno de los asentamientos para identificar los distintos factores que intervinieron en su conformación: las distintas religiones que se instituyeron como “protectoras”, el sitio y la posición de los asentamientos, la organización intracomunitaria, las redes de interacción, los vínculos con el lugar de origen, la influencia política, las posibilidades de autosostenimiento y las necesidades de migración, la presencia de organizaciones indígenas nacionales o transnacionales, las características de las instituciones de estatalidad, el valor económico de la tierra que ocupan, etc.

Dentro de cada una de estas “comunidades” también el grado de autonomía para reproducir la vida y la organización social propia es variable, fundamentalmente con relación a la coacción de la estatalidad que bajo la forma

de asistencialismo interviene activamente en la diferenciación social interna.

En sentido contrario, la discriminación y el estigma generan procesos de identificación y autorreconocimiento como indígenas genéricos (abstractos), categoría que niega su realidad, producto de la identificación estamentaria que los separaba de los blancos y criollos. “Yo creo que ahí se desnudan las formas escondidas, soterradas, de los conflictos culturales que acarreamos, y que no podemos racionalizar. Incluso no podemos conversar sobre ellos. Nos cuesta hablar, conectar nuestro lenguaje público con el lenguaje privado. Nos cuesta decir lo que pensamos y hacernos conscientes de este trasfondo pulsional, de conflictos y vergüenzas inconscientes. Esto nos ha creado modos retóricos de comunicarnos, dobles sentidos, sentidos tácitos, convenciones del habla que esconden una serie de sobreentendidos y que orientan las prácticas, pero que a la vez divorcian a la acción de la palabra pública.” (Rivera Cusicanqui S. 2010: 20).

Es sobre esta realidad que actúan los organismos indigenistas del Estado (INAI, IPPIS), así como las asociaciones intercomunitarias como por ejemplo el Consejo de caciques de Tartagal y las ONGs.

En el caso de los chané, los procesos divergentes se hacen evidentes si se comparan las comunidades de Tuyunti constituida, luego del traslado producido en la década del sesenta desde lo que hoy se denomina Tuyunti viejo, como barrio periurbano de Aguaray, y Campo Durán, que fue progresivamente fragmentada y reducida desde la instalación de YPF en los años cuarenta.

Así, mientras la primera se fue transfigurando con relación a la presencia cercana y directa de las instituciones del Estado y la formación de un centro urbano, la segunda, lo hizo más en contacto con la empresa petrolera estatal y en la actualidad con las privadas

(Refinor, Pan American, etc.), resultando que dos comunidades similares hace unos sesenta años, entre las cuales incluso se practicaba una exogamia preferencial, se hayan diferenciado profundamente en sus prácticas de reproducción de la vida y formas organizativas.

En efecto, mientras que en Tuyunti las opciones tienen que ver fundamentalmente con la venta de los productos del cerco, las changas o la inserción en los programas sociales y el empleo público, en Campo Durán con la producción artesanal y trabajos temporarios en las petroleras⁴.

Sin embargo, los chane, a pesar de su posición minoritaria y subordinada, lograron diferenciarse de los guaraníes y reconstituirse como “etnia” independiente, en base a una forma particular de articulación con el Estado Boliviano a fines del siglo XIX (Slavutsky y Belli, 2003), y la construcción de un imaginario que tiene que ver con un modo de “vida buena”, que merece ser vivida, fundada en los recursos del cerco y del monte, que les otorgaba cierto dominio territorial y capacidad de reproducirse socialmente acorde a sus propias formas socio cognitivas y socio lingüísticas (Vázquez, 1999).

Los relatos de los abuelos, transmitidos a los más jóvenes, en la actualidad recuerdan esos tiempos, en las primeras décadas del siglo XX, como un momento de esplendor y cierta tranquilidad y felicidad. Según cuentan, los chane ocupaban un amplio territorio en Tuyunti viejo⁵ y en Campo Durán, desde el cruce de la ruta 34 hasta El Algarrobal, más

allá de donde hoy está la Refinería de petróleo, con su estructura social organizada en base a capitanes y capitanes generales, sus cercos y creencias. Eran, según dicen hasta diez mil personas.

Pero, la pérdida del territorio producto del cambio de nacionalidad, agudiza la condición de subalternidad y sometimiento conduciendo a ambas comunidades por senderos distintos.

En Tuyunti se pierde en pocas décadas la producción de máscaras de Yuchan para el Arete, la comunidad toma la forma de centro vecinal primero, y luego como comunidad indígena por indicaciones del INAI⁶, algunos de sus dirigentes son cooptados por los partidos políticos, con empleos municipales y como funcionarios regionales del IPPIS⁷, incluyendo uno que llegó a ser concejal de Aguaray por el partido Justicialista. Como proceso colectivo, la fiesta grande, el Areté, terminó identificándose con el carnaval; las expediciones al monte en busca de palo borracho (yuchan) son cada vez menos fructíferas y más largas, tal como lo registró Radovich en 1985, deben pasar por Tuyunti viejo e internarse en el monte con resultados inciertos.

Aún así, a mediados de los 90 todavía existía sobre todo entre los adultos producción de máscaras rituales, la memoria reservaba un lugar relevante para el Arete como símbolo de un conflicto no resuelto entre el toro y el tigre, que como nos decían en ese momento “sigue aquí” (Slavutsky y Belli, 1999).

En cambio, en Campo Durán, más en contacto con el monte y menos “protegidos/controlados” por el estado y las iglesias, la producción de máscaras rituales continuó y se potenció con la implementación del programa de producción de artesanías durante los sesenta.

⁴ En otro trabajo, Belli, Slavutsky y Martínez 2000, hemos mostrado como la relación de los chane de Tuyunti con los gendarmes del puesto permanente de la aduana interna de Aguaray constituye una política de integración subordinada.

⁵ En 1982 Llimos, Ignacio en su tesis de licenciatura sostiene que en Iquira (Tuyunti viejo) viven tres familias, en la falda de la Sierra de Tartagal, en una quebrada protegida de las heladas y donde existe abundante agua de vertientes durante todo el año. En 1942 se fundó la Misión de San Miguel Arcángel y luego en la década del 60 fueron trasladados por la implementación de un plan de vivienda a la posición actual muy cercana a Aguaray, despojados de los recursos directos del monte.

⁶ Instituto Nacional de Asuntos Indígenas.

⁷ Instituto Provincial de los Pueblos Indígenas de Salta

El mayor aislamiento de la vida urbana, su tamaño más reducido⁸, habilitó un modo de vida que requiere, para los que no migraron, del conocimiento y los recursos sociales y culturales con los que realmente cuentan: el monte, los cercos y la habilidad mascarera.

Es posible que este programa de “desarrollo local” que estaba destinado a la integración subordinada de esta comunidad y al mercado artesanal, haya constituido una condición que finalmente coadyuvó a la preservación de las prácticas mascareras y de los rituales que significan la vida chane. En este sentido, una de las facetas de este programa, a contramano de sus objetivos, abona a fortalecer prácticas culturales identitarias y diferenciadoras que ofrecen un indicio explicativo acerca de la singularidad de esta comunidad y de sus posibilidades resistentes.

Sobre todo, a partir de la reinstauración del sistema representativo en nuestro país y la visibilización de la “cuestión indígena” en la agenda política durante la década del noventa, las comunidades chané, o por lo menos, algunos dirigentes han tomado participación más activa en la organización de las demandas sociales que generó también mayor diferenciación interna. Este proceso se agudizó en los últimos años con la profundización del conflicto social y los movimientos sociales de desocupados en General Mosconi, Tartagal y Aguaray, sumándose los reclamos de los pueblos originarios.

Es en este contexto de crisis de la sujeción y el control, que en las comunidades se produce la reflexión sobre la identidad y se ponen en cuestión las construcciones homogeneizantes y estigmatizantes de los distintos rostros

con que se presenta el poder institucional (la escuela, el sistema sanitario, gendarmería, las empresas petroleras, los dadores de planes sociales, los intermediarios mercantiles, los contratistas).

Sin embargo, este proceso de reconfiguración identitaria es fundamentalmente pragmático y se desarrolla a través de las prácticas sociales: intracomunitarias, laborales e institucionales, que interactúan, muchas veces dolorosamente, con la experiencia cultural históricamente conformada y con la representación que distintos agentes del occidentalismo construyeron sobre los chané, contribuyendo a ocultar, indiferenciar, estigmatizar y silenciar la resistencia de un pueblo originario.

En este sentido, sostenemos con Todorov (Todorov, T. 1991) que los discursos no son sólo representaciones, son también acontecimientos, condiciones de posibilidad de los actos y justificaciones.

Así, al mismo tiempo que el “conocimiento antropológico” construía una representación de los chane, ligada a la historia, como “serviles”, “aculturados” múltiples veces por incas, guaraníes y criollos, las prácticas culturales y de socialización doméstica, permitieron la recuperación de la identificación positiva.

No sólo se trata de la memoria que les permite la autoadscripción como arawak, no guaraníes, sino del establecimiento de un conjunto de principios de relacionamiento que pondera la autonomía, aún en las condiciones de subordinación y opresión en que viven.

“La vía de las máscaras” es una alternativa que justamente acopló una forma propia de identificación y diferenciación cultural con la posibilidad de reproducción económica, sin someterse totalmente a los procesos migratorios, que por el escaso número del pueblo chane hubiera conducido, segura-

⁸ Campo Durán tiene aproximadamente la mitad de población que Tuyunti. La instalación de YPF dividió a la comunidad en dos partes y se apropió de buena parte de las tierras utilizadas para el cultivo, obligando a la migración y ofertando trabajos temporarios. Esta presencia de la empresa estatal fue fuertemente “desestructurante” y opresiva generando desde su instalación mecanismos de clientelización y nuevas formas de diferenciación social interna.

mente, a su desaparición como pueblo indígena, ni a las mediaciones clientelares de la política local.

LA PRODUCCIÓN MASCARERA: ENTRE LA REPRODUCCIÓN DOMÉSTICA Y LA RESISTENCIA CULTURAL

Hasta hace pocos años referirse a tradiciones mascareras en la provincia de Salta, remitía a las poblaciones Chané y Guaraníes, y al ritual del Areté Guazu (la fiesta grande)⁹. Allí se celebraba la cosecha, especialmente de maíz, participaban todos los miembros de la comunidad, y se hacían presentes, a través de las máscaras, los espíritus de los antepasados que contribuían a la integración de la sociedad cargando de potencia a sus guerreros, en una ceremonia que fundamentalmente tendía a la reafirmación identitaria. Así había sido recogida la versión antropológica.

Sin embargo, hoy portan máscaras en los corsos tartagaleños¹⁰ poblaciones de distinto origen étnico. El municipio contribuye asignando recursos para que todos puedan desfilar: en algunas ocasiones trasladan a los habitantes de los pueblos que están más alejados, compiten por un premio. Y algo más, “ocupan” la calle principal de la ciudad, son agasajados y cuidados por los organizadores y la Policía Provincial.

Estar allí para las comunidades indígenas, implica ser mirado y visto por los ojos occidentales: se presta atención a la danza, los atuendos, las máscaras. Por ese tiempo se encubre la discriminación. El discurso estigmatizante se llena de frases aparentemente ama-

bles: nos visitan nuestros hermanos..., y aquí llegan los representantes..., se hace presente el barrio... Sin embargo, para estar allí y ser indígena hay que usar máscara, cubrir el rostro, vestirse como indio, invisibilizar su individualidad, ser una representación creada desde el otro, alienada. Por otra parte, la presencia indígena permite reavivar el sentimiento de sociedad de frontera, pionera y colona, que le otorga cierta “heroicidad civilizatoria” al hecho de vivir allí, como blancos occidentales, en un mundo poblado de “barbarie”.

Así mismo, se produce un efecto de ordenamiento del espacio social: los indios quedan homogeneizados detrás de sus máscaras y atuendos, independientemente de sus filia-ciones étnicas, al mismo tiempo que se dife-rencian de los blancos, que hacen visible su poder tanto a través del significado de sus disfraces (por ejemplo, los caporales) como del despliegue económico y tecnológico de sus comparsas.

El sentido que asignan desde Occidente a la portación de máscaras poco tiene que ver con el atribuido por la cultura chané¹¹ en la cual las “aña- aña”, todavía tienen un sentido ligado a otros poderes, otras dimensiones, son preventivas y simultáneamente propiciatorias. Traen al mundo del presente a sus muertos, quien usa la máscara está en ese momento en contacto con el mundo de los muertos, pueden dialogar: “aña” es el alma de los muertos, simboliza la llegada de los antepasados a la tierra, el reencuentro con sus mayores, y todos juntos, unidos, revivirán con este antiguo ritual “el verdadero tiempo”. Sin embargo, esta presencia de los muertos puede tener un sentido premonitorio negativo, por ello, el arete debería concluir con la ruptura de las máscaras y el baño de quienes las portaron. La máscara no es un

⁹ Es una palabra compuesta por los vocablos “a”: día, y “ete”: verdadero; la fiesta (arete) está vinculada con el concepto de “verdadero tiempo”

¹⁰ Tartagal es la capital del Departamento San Martín en la provincia de Salta, y concentra la actividad comercial y financiera relacionada con las actividades petroleras y del frente de expansión agrario sojero de la región.

¹¹ Apelamos al término cultura para destacar que nos referimos al significado instituido históricamente en las etnografías tradicionales, que remiten a condiciones actualmente inexistentes. Hoy conviven un conjunto de significaciones junto a aquellas “tradicionales”, que transitan desde la actuación ritual a las prácticas lúdicas

bien alienable, intercambiable. Cada uno debe hacer la suya.

No se trata de un disfraz que oculta la verdadera identidad de la persona como quedó en la tradición secularizada de occidente, luego de perder la relación con los dioses que tuvo la máscara en el origen de la tragedia (Lesky, 1972), sino de la fusión colectiva en un estado de sacralidad, la música refrenda los distintos estados de la sacralidad. El portador de la máscara no actúa como si, sino que encarna el símbolo. Aún en la actualidad, en los aretes que se realizan en las comunidades, fuera de la vista del “público”, la danza con la máscara, remite a un estado de comunicación distinto, produce una transformación del sujeto que se conecta con sus muertos recientes.

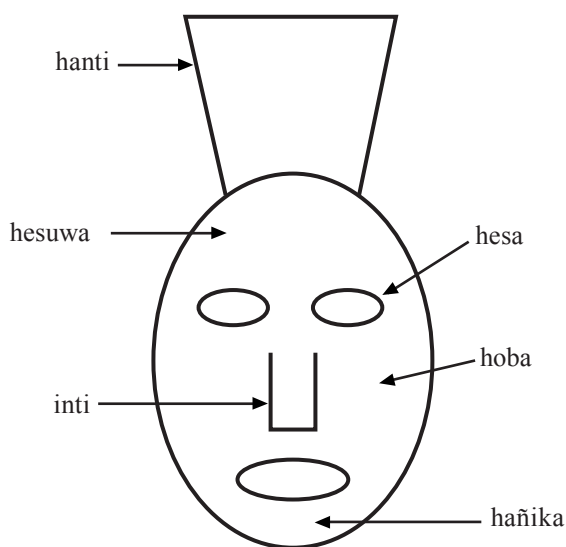
“Desde antiguo, hasta el presente, son las tejedoras y los poetas-astrólogos de las comunidades y pueblos, los que nos revelan esa trama alternativa y subversiva de saberes y de prácticas capaces de restaurar el mundo y devolverlo a su propio cauce.”, señala Silvia Rivera Cusicanqui (Op. Cit.: 33). En el mismo sentido, están las máscaras.

Son de varios tipos¹². Las de uso generalizado poseen “hanti”, una especie de pantalla que se prolonga por encima de la talla del rostro, en la que se dibujan representaciones simbólicas de animales del monte; “Aña-tairusu”, máscara de hombre joven; “aña-uru-rabe”, con plumas, pintadas de blanco, con ojos y nariz destacadas, Aña ndechi cuando las máscaras representan ancianos.

Si tienen visera en la parte superior, las llaman “aña-ingora”, las “aña-sindaro” como cascos de soldado (...). Los “mascaritas”, controlan que todos bailen y participen. Una mujer nunca lleva máscara” (S. J. Newbery y M. Roca 1972-78)

¹² Para una descripción completa ver Sara Newbery y Manuel Roca 1972 - 78

Cada sector de la máscara tiene una denominación en guaraní.



Fuente: Radovich, J. 1985 y propias de trabajo de campo.

La noche calurosa invita a sentarse alrededor de la plaza, ya está todo dispuesto: los vendedores de espuma en aerosol y los niños blancos correteándose entre sí, la cerveza y los jóvenes, las carrozas de blancos, la comparsa de heterosexuales y gays fundidos por una sola noche, y los indios: wichis, chanes, guaranies, tapietes, cada quien identificado por el barrio o el lugar de residencia, presenta su comparsa. Todos los hombres llevan sus máscaras, pero no todas las máscaras son iguales: los chané lucen sus máscaras tradicionales (algunas muy similares a las recogidas por E. Palavecino en la década del 30’), los representantes de barrios y misiones guaraníes se aproximan al modelo chané aunque varían en los motivos: se destacan las representaciones de animales como monos, víboras y pájaros del monte, tampoco falta el sol. Las máscaras que utilizan las poblaciones Wichi, como por ejemplo los vecinos de Barrio San Silvestre son realizadas por un hermano Guaraní, a pedido, y por un módico precio. Aquí la decoración incluye personajes de dibujos animados, imágenes de los indios de las praderas

norteamericanas, King Kong, el águila emblemática de EEUU, tal vez una sirena, el diablo, una cobra, etc., esto es, motivos tomados de TV o revistas que impactan al potencial usuario. Suelen ser más globulosas, resaltando pómulos y labios, contrastando con las planas tradicionales.

Las chane están pintadas con tintes naturales extraídos de piedras y plantas, las wichi con pintura látex.

El anunciante marca la diferencia entre las comparsas de blancos y de indios (reiteramos: no distingue la condición étnica ni las diferentes prácticas culturales, para él son todos pimpines¹³). Los primeros con el camión que transporta el equipo de música, los segundos, a pie, con su banda de músicos con tambores y flautas. Los primeros desfilan disfrazados, los segundos llevan sus ropas típicas: el tipoy¹⁴ de vivos colores para las mujeres y niñas, en los hombres la ropa habitual, un poncho y sus máscaras. La reina blanca va en carroza, la reina del pim-pim desfila entre sus pares.

Esta imagen contrasta fuertemente con el arete que se hace en los “patios” de las casas. No hay parlantes, ni luces multicolores. Sólo la música de las flautas y tambores, la ronda de danzantes con su cadencia, la chicha de maíz y los tetrabrik.

Ejecutan armoniosamente los “temimbi”, “pinguyos”, los “angua”, además de dos o más bombos y otras tantas cajas, los músicos son jóvenes y viejos, en general vestidos con pantalón negro y camisas blancas. Cada tonada evoca un significado, los ritmos tienen distintas denominaciones llora-llora, viejo-vieja, chino-china (Llimos, I. 1982), que recuerdan a personas o acontecimientos.

El “temimbi” es una flauta de metal; el

“pinguyo” está hecho de caña hueca y marca el ritmo del baile y el cambio de las múltiples figuras; el angua es un tambor de cuero de “chancho del monte” porque “suena mejor”, y muy pocas veces un violín. El “angua guazú”, un tambor más grande de lo habitual que golpean con un mazo, es armónicamente ejecutado conjuntamente con el “angúarai”, un tambor más chico y sonoro; todos los bombos, cajas y tambores tienen en el parche posterior un hilo tenso de cerdas trenzadas que al ser golpeados por el lado anterior producen un sonido metálico que es característico del Pim-Pim.

Se trata de un ritual, donde de alguna manera se suturan las fragmentaciones que están implicadas en vivir en la subalternidad. Sin caer en una interpretación funcionalista, el arete permite la recreación de un ideal de cultura comunitaria a través de la estructuración de un conjunto de roles predeterminados, y sobre todo, la reafirmación identitaria, expresada simbólicamente en la lucha entre el toro y el tigre al final del arete. Pero para los jóvenes, en su mayoría: “representa el tiempo de antes”.

Estas dos imágenes, el arete y el corso tar-tagaleño, se repiten año a año, dan cuenta de las discusiones al interior de las comunidades, ir o no a la ciudad, disputas generacionales, mediaciones políticas. Denotan la tensión que implica vivir en la subalternidad, y al mismo tiempo, pretender sustraerse de la coerción, aunque más no sea en el ritual.

Además de los individuos y familias de origen chané dispersos, hay en la actualidad tres comunidades que se reconocen como chané y recuperan su historia y la continuidad en la ocupación territorial: Tuyunti, El Algarrobal y Campo Durán (Yembi)¹⁵.

¹³ Denominación popular del areté que evoca el sonido del tambor (angu’á)

¹⁴ Túnica enteriza anudada al hombro de vivos colores

¹⁵ En el Censo Indígena Nacional (1967-68) se consignan como chané las comunidades de Algarrobal, Campo Durán, parte de Capiasuti y Tuyunti con una población aproximada de 700 habitantes, en tanto el Primer Censo Aborigen de la Provincia de Salta (1983)

Se reconocen como un pueblo indígena minoritario en la Argentina, y mantienen ciertos recaudos frente a los guaraníes y sus organizaciones como la Asamblea del Pueblo Guaraní (APG): “nos dominaron una vez, no va a pasar lo mismo ahora”, señala Ovando, aunque inmediatamente los reconoce como hermanos por que “tienen su idioma”. En un estudio que realizamos en 1998 (IEIMA, 1998) se evidenciaba una clasificación por preferencias matrimoniales respecto de los otros pueblos indígenas y criollos, en la cual chanes y guaraníes eran considerados las mejores opciones posibles, luego los criollos, y finalmente los otros pueblos.

El ideal socio económico se funda en la familia extensa, que es la garantía de la continuidad de la producción agrícola en los cerros y la auto subsistencia, cuando los varones adultos deben salir a trabajar afuera. A diferencia de los guaraníes, los chanes argentinos tal como lo señala también Llimos (1982) fueron renuentes a ir a trabajar a la zafra, y prefirieron cuando fue necesario, acudir a la cosecha de tomates, que involucra menos tiempo.

En la actualidad, persiste esta resistencia a la migración. En Campo Duran los hombres por lo general, sólo tienen trabajo asalariado cuando lo obtienen en forma transitoria en la Refinería a menos de cuatro km. de la comunidad. Son las mujeres las que deben salir a hacer las compras, o a vender su fuerza de trabajo en el servicio doméstico.

A fines de la década del 70, como resultado de la implementación de un Programa Provincial para la estimulación de la producción de artesanías en serie, comienza la comercialización de máscaras. Es interesante destacar que la nueva producción introduce un nuevo

tipo de máscaras no aptas para el uso ya que carecen del tamaño apropiado, no tienen agujeros que posibiliten la visión, raramente replican las formas de las máscaras rituales, no cuentan con perforaciones y cintas de sujeción y no representan antepasados, aunque puede tomar la forma de algunos animales que participan de los rituales (el cerdo o cuchi, el tigre o el toro).

Así se comienza un proceso en el que el varón replica el ritual en la fase productiva: ingresan al monte pidiendo autorización a la Señora del Monte, ofrendan alcohol, cigarros y coca, buscan árboles de Yuchán (Palo borracho), lo cortan en trozos y le dan las primeras formas, lo trasladan a la comunidad, culminan la talla con gubia y cincel, lo dejan secar a la sombra y colorean con tintes naturales. Por aquel entonces, el varón realizaba todo el trabajo, actualmente las mujeres colaboran en el pintado, pero siempre se ocuparon de la venta, aún cuando tuviera que negociar con intermediarios privados o estatales, o desarrollaran ventas directas a comercios de poblaciones próximas.

Veinte años después, se ejecuta otro programa propuesto por el Proyecto Desarrollo Agroforestal en Comunidades Rurales del Noroeste Argentino, financiado por GTZ (Sociedad Alemana de Cooperación Técnica). En un libro que recoge sus experiencias (1997) no dudan en señalar que Campo Durán es una comunidad de artesanos mascareros y preocupados por las dificultades de acceso a la materia prima proponen realizar un vivero comunitario de palo borracho. El proyecto fracasa porque según señalan: “Llegué temprano a la comunidad el día acordado y lo primero que me llamó la atención fue la euforia de los artesanos en los preparativos para salir al monte, con las herramientas para artesanía, machete, rifle o pistola y un grupo de perros. Ya en el monte, lo segundo que me llamó la atención fue descubrir que la fabricación de artesanías era sólo una de las actividades del día:

considera que en ese momento viven 585 personas de origen Chané. Ambas fuentes son de baja confiabilidad. Nuestra estimación se basa en nuestro propio trabajo de campo, triangulado con las informaciones suministradas por los relevamientos de las mismas comunidades.

durante el viaje se cazan animales, se recolectan frutos, tubérculos, miel, toda una serie de productos para el autoconsumo...el monte no es sólo para producir artesanías” (Sassatelli S. 1997: 35, 36).

El apartado anterior es denotativo de las representaciones que en los 90 presentan al pueblo chane como artesanos antes que agricultores, contrastando con las etnografías precedentes.

Sin embargo, es curioso que actualmente sólo unos pocos miembros de la comunidad se presentan y son reconocidos oficialmente (cuentan con un carnet expedido por la Provincia de Salta) como artesanos de tiempo completo, realizan ventas mayoristas y tienen producción en serie, el resto apela a la producción mascarera cuando carecen de trabajo remunerado.

Las máscaras para ellos constituyen un medio de diversificación económica en los momentos que merma el trabajo asalariado del varón: si se pregunta a las mujeres acerca de los sentimientos que las embargan ante la venta de una máscara, la respuesta es simple: “Nada, (...) se hizo para vender, ¡que más voy a sentir!”. Estricta mercancía cuya estética puede ser modificada según la demanda.

La máscara para el arete conlleva un conjunto de contenidos simbólicos vinculados a la cosmovisión chané, al hombre que la produce, su historia social y su genealogía. En condiciones normales no se vende, su destrucción es el punto final del ritual donde los antepasados dejan de tener presencia en el mundo de la vida.

Remiten a los razonamientos de Marcel Mauss (1925) en el “Essai sur le don”, cuando “establece claramente, la distinción entre dos dominios que se reparten lo social: el dominio de las cosas intercambiables, alienables, y el dominio de las cosas excluidas del

intercambio, inalienables, que corresponden cada uno a los diferentes tipos de relaciones sociales y a diferentes momentos de la producción-reproducción de la sociedad” (Godelier M. 1998: 34).

Pero, esta separación, esta ruptura entre lo “sagrado” y lo “profano”, entre lo que es alienable o inalienable ¿es tan tajante como lo imaginaron los antropólogos e historiadores de las religiones, como el mismo Mauss o Eliade? ¿Existen estos espacios y tiempos calificados, como esencialmente distintos, de los espacios y tiempos “normales”?

Una vez, cuando le preguntamos a Máximo Ovando, ex cacique de Campo Duran sobre la historia de los Chane, nos contestó sobre las actividades del cazador, sobre como cultivar, reconocer las plantas y los insectos. “Esta es la historia verdadera, la que nos permite vivir todos los días”, nos decía, frente a nuestra insistencia por conocer su versión de los “acontecimientos” y los tiempos de ocupación chane en la zona¹⁶.

Otra vez, en el mismo sentido, decían cuando le preguntábamos sobre que se les enseñaba a los jóvenes: “Se les deja el conocimiento del monte, la producción de máscaras, saber sembrar maíz y ancós, cazar, pescar, esta tierra primero y ante todo nuestra y la historia verdadera”.

La historia social del pueblo chane, como la de todos los pueblos oprimidos, se va construyendo desde los despojos, las pérdidas, la “falta”. Es una historia en la cual el desarrollo del capitalismo y los estados nacionales va transformando sus relaciones sociales y por lo tanto su constitución como grupo, en un proceso que conduciría a la “reducción” de sus formas de identificación, hasta fragmentarlas en pedazos irreconocibles.

¹⁶ Máximo es también maestro bilingüe, por lo cual era evidente que su respuesta era intencional.

Es cierto, que las máscaras rituales ya no poseen el carácter inalienable, esa condición de contener el alma como apuntaba Mauss. Si es necesario se venden como las “artesanías” o no se hacen como suele ocurrir en Tuyunti desde hace más de veinte años.

Sin embargo, el proceso de producción de las máscaras, rituales o no, se sitúa como un significativo en una estructura, junto a otros, que permiten dilucidar en parte su significado.

Tanto en nuestras investigaciones desde mediados de los 90, como en las de Juan Carlos Radovich de 1985, quien nos facilitó sus notas de campo y entrevistas, el discurso chane sobre quiénes son, se constituye tanto desde un conjunto de narraciones míticas referidas a tumpa, lasaña, y el origen de los lugares que habitan, remitiendo a la fórmula “así decían los ancianos”, como a una memoria fáctica que refiere por lo menos a tres oposiciones socio-étnicas: los karai, los chiriguano y los tobas-matacos. Con los tres grupos manifiestan haber tenido confrontaciones bélicas en defensa de su territorio, los tres aparecen como amenazantes y no deseables, como causas de su situación actual, las muertes y las enfermedades¹⁷.

Entonces, la producción de máscaras, que es indudablemente un patrimonio chane de diferenciación, aparece como en el “estadio del espejo” (Lacan J., 2002), como una devolución de la propia imagen, sobre un contexto de diferencias que permiten la identificación, en este caso colectiva.

Remite, en el caso de los rituales, a una reproducción cosmogónica, pero en cualquier caso, a un conjunto de actividades y habilida-

des que los hace diferentes, y le otorga sentido a esa diferencia.

Los pueblos conocen su historia y no equiparan los espacios sociales en los que actúan: para ellos no son equivalentes el corso y el arete, la plaza de Tartagal o los patios, el tetrabrik o la chicha elaborada por las mujeres, el desentierro a la salida del sol o por la noche, comenzar la danza en ronda de hombres y mujeres descalzas cuando el locutor oficial anuncia su pimpim.

Desde los 7 años los niños hacen sus máscaras y las venden, ese protagonismo los entusiasma para continuar y conmueve al comprador. Allí está la garantía de continuidad. Las máscaras que se venden tienen el valor de reproducir un habitus, su producción es un recurso práctico de identificación. Hace falta saber hacer para resistir y hacer creer para reproducir la vida.

Hace 10 años cuando comenzamos nuestra relación con la comunidad chane pocos eran los que conservaban sus máscaras de areté y menos los que las vendían. Sin embargo, actualmente la venta se ha generalizado, así como la producción según modelos sugeridos por los intermediarios. La condición de exclusión y discriminación que domina las relaciones sociales con el pueblo chane reafirma dolorosamente su condición de pueblo subordinado.

Las máscaras se asocian a la producción de un imaginario de sociedad integrada, aparece en el mundo de la globalización como la oferta de un producto, que como cualquier otra mercancía reifica a su productor, en este caso un pueblo indígena.

El caso de los chane nos lleva a reflexionar sobre los modos como la dominación occidental es constitutiva de los procesos identitarios, creando imágenes del otro que quedan como verdades que enmascaran tanto la realidad de

¹⁷ Si bien esta afirmación aparece más explícitamente en los materiales de Radovich, en la actualidad la desconfianza es también visible, aunque matizada por la relación permanente con las instituciones de estatalidad y la construcción de las organizaciones indianistas multiétnicas, que median en la obtención de recursos.

la desigualdad como las razones íntimas de la actuación del otro. El poder de las palabras anteriores, según Mijail Bajtin.

En verdad, nosotros hace ya casi veinte años que visitamos periódicamente Campo Durán, primero movidos por la curiosidad de la producción de máscaras y después por la amistad, por el sólo hecho de estar juntos.

Si bien es difícil despojarse de la deformación profesional de la observación, fue en las conversaciones sobre nuestras vidas, nuestras familias o nuestros trabajos, que tuvimos conocimiento mutuo, y pudimos entender por qué ser chané no es lo mismo que ser chiriguano o criollo.

No pretendemos hacer una etnografía chané, porque pensamos que en un mundo justo, deberían o no ser ellos mismos quienes tengan la palabra.

Nuestra intención aquí fue sólo mostrar la ironía dramática de que posiblemente un pueblo que tiene como símbolo de su resistencia la producción de máscaras sólo haya podido ser racionalizado como un esclavo resignado, sin considerar que ni aún las múltiples determinaciones de la derrota doblegaron la rebelión activa del tigre o la comunicación secreta con la señora del monte.

Las máscaras chané del arete representan esta historia; la negación de la resistencia de un pueblo a la integración subordinada.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Belli, Elena, Ricardo Slavutsky y Miguel Martínez (2000): "Hermano mayor – hermano menor: pueblos chane en territorios de frontera", en: Trincherro, H. y A. Balazote (Comp.) *Etnicidades y territorios en redefinición. Una perspectiva histórica y antropológica*, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Belli, Elena y Ricardo Slavutsky (2006): *Patrimonio en el NOA. Otras historias*, IIT. Tilcara: UBA.
- Bissio, Raúl y Floreal Forni (1976): "Economía de enclave y satelización del mercado de trabajo rural. El caso de los trabajadores con empleo precario en un ingenio azucarero del noroeste argentino", en: Revista de Ciencias Sociales, *Desarrollo económico*. IDES. N° 61 Vol. 16.
- Bonfil Batalla, Guillermo (1972): "El concepto de indio en América. Una categoría de la situación colonial", en: *Anales de Antropología. Vol. IX*. Instituto de Investigaciones Históricas de la U.N.A.M. México.
- Bonfil Batalla Guillermo (1992): *Identidad y pluralismo cultural en América Latina*. Buenos Aires: Fondo Editorial del CEHASS.
- Bossert, Federico (2001): "Notas para una teoría del carnaval", en: *Scripta Ethnologica 22*. Buenos Aires.
- Cafferata, Agustín (1988): *El área de frontera de Tartagal. Marginalidad y transición*. Buenos Aires: CFI.
- Godelier, Maurice (1994): *El enigma del don*. Madrid: Siglo XXI.
- GTZ (1997): *Detrás del árbol, la gente. Experiencias y aprendizajes del proyecto desarrollo agroforestal en comunidades rurales del Noroeste argentino*. Salta.
- Hirsch, Silvia (2000): "Misión región y Nación entre los guaraníes de Argentina. Procesos de integración y de re-etnización en zonas de frontera", en: Grimson, Alejandro (Comp.) *Fronteras naciones e Identidades. La periferia como centro*, Buenos Aires: Ciccus.
- Lacan, Jacques (2003): *Escritos*. Buenos Aires:

- res: Siglo XXI.
- Lesky Albin (1973): *La tragedia griega*. Nueva Colección, España: Editorial Labor.
- Llimos, Ignacio (1982): *Los chane actuales en el departamento de San Martín*. Tesis de Licenciatura Universidad Nacional de Salta.
- Magrassi, Guillermo (1968): "El complejo chiriguano chané", en: *Censo indígena nacional 1967-68*. Buenos Aires.
- Newbery, Sara y Manuel Roca (1978): "El Carnaval chiriguano-chané", en: *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*. N° 8. Buenos Aires.
- Palavecino, Enrique (1949): "Algunas informaciones de introducción a un estudio sobre los Chané", en: *Revista del Museo de La Plata. Tomo IV. Sección Antropología*.
- Palavecino, Enrique y María Delia Millán (1957): "Los indios chané del Río Itiyuro", en: *Runa VII*. UBA. Buenos Aires.
- Reynoso, Carlos (Comp.) (1998): *El surgimiento de la antropología postmoderna*. Madrid: Gedisa.
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2010) : *Ch'ixinakaxutxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Ediciones Tinta Limón. Bolivia.
- (1986): *Oprimidos pero no vencidos. Luchas del campesinado aymara y qhechwa de Bolivia*. UNEISD. Programa de participación. Naciones Unidas. Ginebra.
- Rutledge, Ian (1987): *Cambio agrario e integración. El desarrollo del capitalismo en Jujuy (1550-1960)*, Jujuy: ECIRA. CICSO.
- Saignes, Thierry (1990) *Ava y Karai. Ensayos sobre la frontera chiriguana. (Siglos XVI-XX)*. Hisbol.
- Saignes, Thierry (1985): *Los Andes orientales: historia de un olvido*, Cochabamba: IFEA.CERES.
- Scott James (1976): *The moral economy of the peasant. Rebellion and subsistence in South east Asia*. Yale Universitypress. New Haven.
- Scott James (2000): *Los dominados y el arte de la resistencia*, México: Ediciones Era.
- Slavutsky, Ricardo (2006): *De indios, campesinos, trabajadores y desocupados. Regulación de la mano de obra y formación de identidades en territorios de la frontera norte de Salta y Jujuy*. Tesis doctoral. En prensa
- Todorov, Tzvetan (1991): *Nosotros y los otros*. México: Siglo XXI.
- Thompson Eduard Palmer (1995): *Costumbres en común*. Barcelona: Editorial crítica.
- Vázquez. Héctor (2000): *Procesos identitarios y exclusión sociocultural*. Buenos Aires: Biblos.
- Villar Diego (2001): "Sobre el ndáye entre los chané", en: *Scripta Ethnologica. Vol XXII*. Centro Argentino de Etnología Americana. Buenos Aires.

San Pachito: reelaboración urbana de una fiesta con características carnavalescas

San Pachito: reelaboração urbana de uma festa com características carnavalescas

Andrés Felipe Roso*
Marian Nathalia Torres**

Artículo recibido: 28 de febrero de 2012
Aprobado para su publicación: 30 de marzo de 2012

RESUMEN

El presente texto reúne algunas de las principales conclusiones, generadas a partir de una investigación desarrollada en el 2011 en la ciudad de Medellín sobre fiestas populares y patrimonio inmaterial. En este sentido, el estudio de manifestaciones festivas y, especialmente del tema del carnaval, fue elegido por el valor que subyace a su carácter integrador, que junto a su naturaleza popular y tradicional, abren espacios a diferentes tipos de personas, expresiones artísticas, memorias y saberes, potenciando el diálogo intercultural, el reconocimiento y la convivencia.

De esta manera, la dinámica carnavalesca de la Fiesta de San Pachito en Medellín, como expresión de la cosmovisión y estructura social afrodescendiente, permite obser-

var los procesos de construcción de identidad y fortalecimiento de la misma. Por lo tanto, el encuentro anual de los afrodescendientes que habitan esta ciudad, es una manera de fortalecer esos vínculos y generar expresiones de inclusión de los grupos afro en la vida cultural de la ciudad, a partir de la negación de la estructura social local y el llamado a la visibilidad, al irrumpir en el desarrollo de la cotidianidad de Medellín. Así se pretende, aunque sea solo por un día, reivindicar la cultura y tradiciones con el interés de producir cambios en los prejuicios y concepciones discriminatorias históricamente construidas.

Palabras clave: fiestas, carnaval, San Pachito, estructura social, afrodescendientes.

RESUMO

Neste artigo reúnem-se algumas das principais conclusões geradas a partir de uma pesquisa desenvolvida em 2011 na cidade de Medellín sobre as festas populares e o patrimônio imaterial. Nesse sentido, o estudo das manifestações festivas, e especialmente o assunto do carnaval, foi escolhido pelo valor que subjaz ao seu caráter integrador, junto à sua natureza popular e tradicional, abrindo

* Antropólogo por la Universidad de Antioquia. Magister en Ciencias Sociales por la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales. Catedrático e investigador en el Instituto de Estudios Regionales de la Universidad de Antioquia. Miembro del grupo de investigación "Rituales y construcción de identidad" (Colombia). Correo electrónico: andresroso@yahoo.fr

** Antropóloga por la Universidad de Antioquia. Maestranda en la Maestría en Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Plata (Argentina). Investigadora del Instituto de Estudios Regionales de la Universidad de Antioquia. Miembro del grupo de investigación "Rituales y construcción de identidad" (Colombia). Correo electrónico: mandubela@gmail.com

espaços a diferentes pessoas, expressões artísticas, lembranças, e saberes, potencializando o diálogo intercultural, o reconhecimento e a convivência.

Assim, a dinâmica carnavalesca da festa de San Pachito em Medellín é uma expressão da cosmovisão e estrutura social afrodescendente permite observar os processos de construção da identidade e fortalecimento da mesma. O encontro anual dos afrodescendentes que habitam a cidade é uma maneira de fortalecer vínculos e gerar expressões de inclusão dos grupos afro na vida cultural da cidade, a partir da negação da estrutura social local e o chamado à visibilidade, ao invadir o desenvolvimento da cotidianidade de Medellín. Assim, se pretende, mesmo que seja por um dia, reivindicar a cultura e tradições e com o interesse modificar preconceitos, ideias discriminatórias historicamente construídas.

Palavras-chaves: festas, carnaval, San Pachito, estrutura social, afrodescendentes.

“Si nosotros utilizamos el arma del espíritu, si nosotros utilizamos las armas de nuestra tradición africana, como las usaron nuestros abuelos, en las condiciones que llegaron acá para sobrevivir, tendremos la posibilidad, hoy en día, de afirmarnos como pueblo”.

Manuel Zapata Olivella
(Manifestaciones culturales afromedellinenses).

CARNAVALES Y NO CARNAVALES

Pocas manifestaciones culturales colectivas tienen simultáneamente un poder integrador, regenerador y catártico como el carnaval. Es allí precisamente donde radica parte de su valor y función social, especialmente cuando este se desarrolla en contextos urbanos, donde los nuevos esquemas residenciales, patrones poblacionales y el creciente

influjo globalizador, pareciera invitarnos más al individualismo o a una socialización a distancia, mediada por las nuevas tecnologías de telecomunicación. En este sentido, el valor patrimonial del carnaval se funda en lo que este posibilita y en sus características distintivas con respecto a otras manifestaciones festivas. Esto implica que no porque una manifestación festiva se llame carnaval, va a permitir necesariamente “una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado” (Bajtín, 1987: 8) como acontece con el carnaval.

En efecto, se puede constatar la existencia de innumerables casos en los que una fiesta tradicional es nombrada carnaval, pero donde están ausentes la mayor parte de rasgos característicos que deberían definir a un carnaval. Esto se presenta, en ocasiones, por la progresiva espectacularización de la manifestación, que introduce segmentaciones que imposibilitan la integración en los términos que el carnaval si permite, por ejemplo, separando los participantes entre artistas y espectadores o coartando la libertad de participación de diversas maneras. En ocasiones, esto también sucede por la manipulación que de la manifestación hacen las industrias culturales, arrebatando muchas veces la propiedad y organización a sus originales poseedores, amparados en declaratorias de patrimonialización o, simplemente, por un interés comercial y económico. No obstante, de la misma manera que existen fiestas llamadas carnavales sin serlo totalmente, existen fiestas que sin ostentar el rotulo de carnaval, cuentan con las principales características de este, posibilitando la integración, apropiación y participación de todos los asistentes, permitiéndoles por un corto periodo, un estado de liberación colectiva, alimentado por “la lógica original de las cosas «al revés» y «contradictorias», de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo, del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profana-

ciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos” (Bajtin, 1987: 13).

Colombia es un país donde existen relativamente pocos carnavales -al menos en el sentido que aquí se le atribuye al carnaval- y donde los que existen están seriamente amenazados por la influencia de actores externos al grupo para el que el carnaval tiene sentido, como es el caso de la excesiva afluencia de turistas a muchas de estas manifestaciones, que al ser espectadores cambian el sentido de una fiesta de participación, en una fiesta de representación, convirtiéndola así en un espectáculo, es decir, en un consumible más, que como cualquier producto, debe estar pensado para satisfacer principalmente al receptor, en este caso el turista, que para renovar y fortalecer los vínculos internos del grupo.

Pese a lo anterior, existen manifestaciones colectivas como la Fiesta de San Pachito en la ciudad de Medellín, que sin autodenominarse carnaval, cuenta con muchos de sus rasgos. Una fiesta que no obstante las adversidades culturales y económicas, se ha fortalecido cada año, desde su comienzo, hace 13 años. Sin embargo, antes de comprobar el importante valor cultural, social e investigativo de esta manifestación, es importante conocer su origen.

HISTORIA DE LAS FIESTAS DE SAN FRANCISCO, PATRONO DE LOS CHOCOANOS

La historia empieza con Fray Matías Abad, franciscano limosnero del convento de Cartagena, quien además fue precursor de las misiones en el departamento del Choco, Pacífico colombiano y fundador de la ciudad de Citará en 1648, a la que cincuenta y cuatro años después de su fundación se le cambiaría el nombre por San Francisco de Quibdó. Allí, durante el mismo año de la fundación, Fray Matías Abad construyó una iglesia que consagró a

San Francisco de Asís y el 4 de octubre celebró la primera fiesta religiosa de la ciudad y realizó una procesión en canoas por el río Atrato y encabezada por el santo. Esta fecha se sigue rememorando con la celebración.

Sin embargo, solo sería hasta 1926 cuando el sacerdote Nicolás Medrano le imprimiría a las fiestas el sello distintivo y el formato que estas aún conservan, donde no solo se involucra a toda la población de la capital del Choco, sino a chocoanos de otras regiones. Este carácter que se le logra imprimir a la fiesta es el resultado, entre otras cosas, de la conformación de un comité organizador, quien no solo se encarga de planear las actividades, sino también de gestionar los recursos y organizar la logística.

El nombre de las fiestas ha experimentado también algunos cambios, ya que durante buena parte del siglo XX se conocían como las Fiestas de San Francisco de Asís, pero desde que el santo patrono empieza a ser llamado San Pacho, producto de la identificación y cercanía que los pobladores sentían por este y como manifestación de afecto, las mismas fiestas adoptan el nombre de Fiestas de San Pacho, que se extienden desde el 21 de septiembre hasta el 4 de octubre de cada año. Durante este tiempo, Quibdó se convierte en un escenario de fiesta, donde sus habitantes engalanan con banderas las calles de sus doce barrios; desfilan y danzan en compañía de comparsas, carrozas y muñecos al son de clarinetes, platillos, tambores, bombardinos y saxofones, al tiempo que la figura de San Francisco de Asís es conducida por distintas zonas de la ciudad.

Las principales actividades de las fiestas se conforman de una misa que abre las celebraciones y se conoce como “El Arco”, de un gran baile que da inicio a las fiestas, de una procesión religiosa que conduce al santo por toda la ciudad hasta la catedral de Quibdó, de “los gozos” o “marcha de la fe”, consisten-

te de recorridos durante los cuales se reza al santo con alegría y con profundo sentimiento, hasta llegar a los altares con velas encendidas que se han dispuesto en cada barrio. También están presentes los disfraces, llamados “caché” y que tiene sus orígenes en el teatro religioso español. Estos disfraces son fabricados por los habitantes y representan desde princesas africanas o comidas, hasta personajes de la televisión. Las actividades culinarias también son una parte importante de las fiestas, donde se destaca el “sancocho de las siete carnes”, alimento que se hace en las calles y del cual, cualquier habitante o turista, puede disfrutar. Después de estas actividades y diecinueve días de trago y verbena, el cuatro de octubre, tiene lugar una gran procesión con estatuas del patrono, por las calles de la ciudad.

Para comprender el valor que tienen las fiestas de San Pacho para los quibdoseños es importante conocer el valor que tiene el barrio para cada uno de ellos. El barrio es donde se nace, se crece y se generan los primeros vínculos hacia el territorio. Las fiestas ayudan a borrar las tensiones internas de cada barrio y el éste a su vez se convierte en la célula básica de las fiestas. En este sentido los disfraces sirven para representar cada barrio a través de diferentes expresiones que pretenden recordar el cúmulo de intereses, reivindicar derechos y protestar contra la marginación.

Ahora bien, estas fiestas también son un excelente ejemplo de sincretismo entre lo católico y las religiones africanas. Pues al carácter sagrado de la fiesta se le suma un verdadero carnaval, música y baile, donde el cuerpo se convierte en el principal vehículo para transmitir la alegría y la vitalidad con frenesí. Por todo lo anterior, es que mediante la ley 993 de 2005 se declara a las Fiestas Patronales de San Francisco de Asís en el municipio de Quibdó como patrimonio cultural de la nación, autorizando al gobierno y al Ministerio de Cultura para que fomenten, protejan,

promocionen, financien y divulguen la celebración.



MIGRACIÓN DE CHOCOANOS A MEDELLÍN Y RELABORACIÓN DE LAS FIESTAS

Las fiestas de San Pacho que se desarrollan en el municipio de Quibdó duran varios días, pero justo el día que estas terminan allá, empiezan en Medellín, como si se tratara de una continuación de la misma fiesta o de un intento por prolongarla. El interés por desarrollar las festividades en Medellín tiene origen en la masiva migración de chocoanos a esta ciudad. La iniciativa parte de un grupo de docentes y promotores de la cultura afro adscritos a la Asociación Intercultural Antioquia-Choco (AICACH) pero que hoy se denomina Asociación Intercultural Colombia Diversa (AICOLD).

En esta organización recae cada año la responsabilidad de desarrollar las Fiestas de San Pachito, nombre que le da la gente que asiste y que en clara alusión a las Fiestas de San Pacho, pero en diminutivo, pretende abrir un espacio a todos los chocoanos que viven en Medellín y que por uno u otro motivo no pueden



viajar a Quibdó, para que se acerquen a sus tradiciones y coterráneos y puedan festejar el día de su santo patrono.

Esta celebración en Medellín se ha desarrollado durante 13 años, en los cuales sus organizadores han procurado incluir la participación de diferentes delegaciones provenientes de otras regiones del país, lo que le ha valido a estas fiestas una identidad propia, apartándola de una simple simulación de las fiestas originarias que se desarrollan en Quibdó. Este mismo interés ha llevado a los organizadores a nombrar las fiestas como “Encuentro de la identidad y la diversidad cultural, San Pacho en Medellín”, sin embargo, para la mayor parte de los asistentes estas siguen siendo conocidas simplemente como las Fiestas de San Pachito. Esto también ha significado un aumento considerable de turistas, que aunque en su mayoría son afrodescendientes representan en sí mismos ya una abundante diversidad folclórica y cultural.

Esta celebración ha logrado con el tiempo posicionarse como un evento de ciudad, no obstante el tímido apoyo que recibe por par-

te de la administración municipal, que incluso durante el mismo mes efectúa otra celebración para los afrodescendientes denominada “Festiafro” pero sin mucha conexión con las fiestas de San Pacho. De hecho, la ayuda financiera y logística es ampliamente desigual entre uno y otro evento. Pero esto no ha sido un obstáculo para que los organizadores y participantes lleven a cabo la celebración, sumando apoyos de distintos sectores públicos y privados, permitiendo además que a través de un multitudinario desfile, los chochoanos residentes en Medellín se hagan visibles en el centro de una ciudad que en ocasiones parece desconocer el importante aporte afrodescendiente en su construcción y desarrollo.

ENCUENTRO DE LA IDENTIDAD Y DIVERSIDAD CULTURAL, SAN PACHO EN MEDELLÍN

Esta es una fiesta claramente popular, con un alto nivel de apropiación y participación de la comunidad implicada. Aquí los eventos centrales son los cánticos y especialmente el desfile de disfraces, danzas y comparsas, llamado

“Bundé” por sus participantes y que atraviesa el centro de la ciudad de Medellín. Este es el espacio para la manifestación de la alegría, el jolgorio, el baile y la fiesta; al que los chococanos asisten con camisetas que llevan mensajes alusivos a infinidad de temas sociales, de actualidad e incluso sexuales. A estas camisetas distintivas se les llama “caché”, es decir, el nombre que se le da a los disfraces en la fiesta de Quibdó.

La fiesta que se realiza en Medellín tiene otras connotaciones a la realizada en Quibdó, como es el deseo de encuentro anual de los afrodescendientes que residen en esta ciudad, fortaleciendo sus vínculos y generando expresiones de inclusión de estos grupos en la ciudad. Pero desde muchos puntos de vista, esta manifestación puede ser concebida como una negación de la estructura social local y un llamado a la visibilidad, ya que irrumpe en la cotidianidad de Medellín pretendiendo, aunque solo sea por un día, reivindicar la cultura y tradiciones, buscando además producir cambios en los prejuicios y concepciones discriminatorias históricamente construidas con respecto a los afrodescendientes.

San Pachito en Medellín, es una expresión de la cosmovisión y la estructura social afrodescendiente, donde se evidencia la identidad colectiva que recrea este grupo social alrededor de la celebración del santo patrono. A este respecto Portal afirma que este santo “sintetiza elementos significativos del pasado y el presente a través del cual se teje una parte de la visión que los pobladores tienen del mundo y sobre sí mismos” (Portal, 1994: 144). Sin embargo, como sostiene William Villa (García, 2008), este tipo de celebración se desliga en cierta medida del contexto religioso que la funda, haciendo converger otras expresiones del sentir afrodescendiente, como la danza, la música, lo mágico, el jolgorio y, en ocasiones, también expresiones de crítica frente a la falta de inclusión, lo que sin duda es una interesante muestra de sincretismo entre manifestaciones católicas y paganas.

El punto principal donde convergen las actividades concernientes al Encuentro de la Identidad y la Diversidad Cultural “San Pachito en Medellín”, es la sede de la Asociación de Institutores de Antioquia (ADIDA), donde se desarrollan la mayor parte de actividades





de la fiesta, como las lúdicas y gastronómicas, espacio que se adoptó debido a que la mayoría de los organizadores y participantes del evento son docentes. Las principales actividades y eventos que conforman las fiestas son una misa en honor a San Pacho, que se realiza el 4 de octubre en la Catedral Metropolitana de Medellín y el desfile de disfraces, danzas y comparsas, que se lleva a cabo cada año el día sábado del primer feriado de octubre.

Durante el desfile se recorre el centro de la ciudad. El punto de partida cada año es la sede de ADIDA desde donde se toma la calle Girardot varias cuadras hasta llegar a la avenida La Playa y desde esta se accede a la Avenida Oriental. Para la celebración del año 2010 y 2011 el punto de llegada ha sido el Parque de las luces, al frente del centro administrativo de la ciudad La Alpujarra, mientras que en años anteriores el punto de llegada ha sido la Plazoleta de Botero o el Parque San Antonio, este último, tradicional espacio de encuentro afro. En el punto de llegada del desfile se ubica una tarima donde se desarrollan diferentes actividades culturales, artísticas y musicales.

Pese a que los organizadores han querido incluir en la programación todo tipo de actividades, para los participantes el desfile es la actividad esencial de la fiesta de San Pachito. En palabras de uno de los asistentes: “los negros en la ciudad no ven la hora de que llegue el día del desfile, hay mucho desespero por estar ahí” (Entrevista con Guillermo. Medellín, octubre de 2010). A lo que se refiere este personaje es al “Bunde”, es decir la reunión, el goce, el disfrute de la gente que participa, donde lo importante es la mezcla, “porque si tu no te mezclas no vale la pena, porque la idea es ro-sarse con el otro, empujarse, pisarse, esa es la esencia” (Entrevista con Guillermo. Medellín, octubre de 2010).

Además de la misa y el desfile se realiza también un reinado, llamado el reinado de la “Diosa afrodescendiente”, concurso que va por su decima versión y “el Ritual Afrodescendiente”, consistente de una misa con carácter afro y con los canticos y ofrendas autóctonos. Durante esta ceremonia se observan bateas, canastas con alimentos, atarrayas, pañoletas y un sinfín de elementos con los que el

grupo se identifica. La misa es impartida por un sacerdote afrodescendiente, quien en su sermón enfatiza la necesidad de continuar con la valoración y la reivindicación de este grupo cultural. Al mismo tiempo que se lleva a cabo dicha celebración religiosa en el teatro de ADIDA, a las afueras del mismo se da a conocer la gastronomía tradicional, como son una bebida llamada chirrinchirrin o las caramañolas - tortas fabricadas a base de yuca; las artesanías y las muestras artísticas, también tienen un espacio reservado cada año.

Aunque la esencia de esta fiesta, reconocida así por parte de sus participantes, corresponde a la misa en honor a San Francisco de Asís y al desfile de danzas y comparsas; la asociación busca a su vez, generar un proceso educativo que influya a las futuras generaciones, haciendo énfasis en la propuesta del evento como “El encuentro de la identidad y la diversidad cultural, San Pacho en Medellín” siendo la celebración de San Pachito un componente de dicho evento, para abrir espacios de diálogo como foros académicos que permi-

tan debatir sobre situaciones relacionadas con el respeto y la aceptación de la diversidad y el lugar que ocupan los grupos afro en la construcción de la sociedad.

PÚBLICO PARTICIPANTE

Los afrodescendientes oriundos del Chocó, son el público protagonista de la fiesta, quienes por motivos laborales o académicos se encuentran habitando en Medellín; sin embargo, a ella se unen también afrodescendientes que habitan las ciudades de Bogotá, Cali y otros lugares de Colombia; y junto con ellos habitantes -no afro- de Medellín, que se sienten acogidos por tal celebración, para la cual, cada año aumenta el número de seguidores. De esta manera a la fiesta celebrada en el año 2010 asistieron al desfile de danzas y comparsas, aproximadamente 3.000 personas, teniendo en cuenta que el porcentaje de afros en el Valle de Aburrá es de 19.2% (Gobernación de Antioquia. En: García, 2008); más aquellos que participaron como espectadores “el parque de





las luces estaba repleto o sea que se aumentaron, teniendo en cuenta que este espacio tiene una capacidad para 5.000 personas”, (Entrevista con Beatriz Quezada. Medellín, octubre de 2010).

Normalmente esta fiesta se realiza en una fecha estipulada, lo que genera que año tras año la gente se programe para asistir, la información se rota voz a voz, por ello no es común encontrar publicidad sobre el evento, solamente se observan volantes con la programación del recorrido o desfile y el reinado, con ausencia de los eventos complementarios a la fiesta, los cuales son cambiantes cada año. Además para los participantes a dicha celebración es considerado como elemento importante el desfile, por eso “el resto de la programación se pierde porque normalmente el negro no va a eso, se va al evento central porque lo que interesa es rumbear, se maneja el cuento de lobby y pues mira aquí estoy yo. En el chocó no se hacen conversatorios por ejemplo”, (Entrevista

ta con Guillermo. Medellín, octubre de 2010).

En la ciudad de Medellín, se desarrollan diversas fiestas, ferias y festivales, como la Feria de las Flores, el Festival del Tango, las fiestas barriales, entre otras; celebraciones donde la gente participa como espectadores. De esta manera al presenciar la Fiesta de San Pachito, extraña aún para una gran cantidad de pobladores de Medellín, se percibe dicha manifestación como una forma que rompe con los esquemas de la fiestas desarrolladas en la ciudad, por aspectos como la integración de los movimientos corporales propios de la cultura chocona, que resultan ser catalogadas como “atrevidos” por sus movimientos y por la manera de mostrarlo. Además por el rompimiento de los límites en el acercamiento con el otro, evidentes en el bundé esencia del desfile de danzas y comparsas.

De esta manera, la ciudad aún no se ha apropiado de dicho evento, quienes se encuentran motivados por conocer y sentir estas expresio-

nes culturales, participan de dicha celebración, pero al respecto se escuchan expresiones de incomodidad por parte de algunos afrodescendientes, por la falta de integración respecto al sentir de la fiesta, creándose conflictos especialmente en el momento del contacto con el otro por medio del salto, el choque, la algarabía. Lo que demuestra que la fiesta aún no se ha interiorizado en el sentir de los medellinenses “últimamente estoy viendo la participación de gente blanca por ejemplo, ellos se están metiendo mucho en el cuento afro y esto no me choca, pero hay gente a la que si le molesta. Cuando se integran las personas blancas a la fiesta surgen muchos inconvenientes pues por lo general se empuja, se choca y ellos no están acostumbrados; entonces seria bueno que la gente sepa a qué van y por qué van, qué se celebra; pues hay gente que dice hay una fiesta de negros vamos, y hay nociones y cosas básicas que se deben saber para no tener ese tipo de problemáticas, como por ejemplo respetar toda esta parte del lenguaje porque a veces hay gente que se goza como habla un negro de su acento, esto se ve en la fiesta”, (Entrevista con Guillermo. Medellín, octubre de 2010).

ELEMENTOS RELEVANTES Y CARACTERÍSTICOS

Esta manifestación afro, tiene un componente cultural, religioso, social, político, musical y dancístico. Para amenizar el desfile se utilizan instrumentos como el bombo correspondiente a las bandas de guerra, y grupos musicales propios del Chocó como la chirimía.

Quienes tienen más arraigada la tradición Chocoana, acompañan su recorrido con una bebida artesanal llamada Balsámica, ésta es una bebida oscura preparada con yerbas medicinales y licor llamado Biche fermentación de caña de azúcar, es similar al aguardiente, se conoce también como “aguardiente campesino” “la gente te rechaza ese trago y es un tra-

go tradicional, la gente toma es whisky, aguardiente, si te ven con eso te miran raro ¡ve este con biche! Dicen que porque deja el tufo, ya la mayoría de la gente no toma eso, esta en vía de extinción” (Entrevista con Guillermo. Medellín, octubre de 2010). Este licor se prepara en las veredas de los municipios del Chocó, lo llevan al pueblo y luego lo transportan hacia la ciudad, en Medellín.

PATRIMONIALIZACIÓN

Los organizadores de la Asociación Intercultural Colombia Diversa consideran que la idea de patrimonializar dicho evento sería de gran ayuda y no solamente para la fiesta que se realiza en Medellín, sino también para las desarrolladas en otras ciudades del país, con el interés de integrar y fortalecer el componente académico; y en el caso puntual de San Pachito en Medellín, mitigar los inconvenientes de tipo económico presentes cada año en la preparación de la celebración, debido a la falta de un recurso estable que permita resolver las situaciones externas a la planeación. Actualmente esta presente la financiación por parte de la Alcaldía Municipal, pero sin ser un recurso fijo; y el apoyo logístico de entidades privadas, como reconocimiento al trabajo que se ha desarrollado en los 13 años de festividad. Sin embargo la Asociación encargada de la organización de la fiesta, cada año se esmera por construir vínculos con la población antioqueña que permitan continuar con la apertura y el reconocimiento dentro del territorio antioqueño. Pero manteniendo distancia a nivel político, -una de las razones por las cuales la fiesta no tiene un patrocinio fijo- pues se busca mantener la autonomía de la fiesta donde prime la libertad de sentir y expresiones políticas, teniendo en cuenta que las personas que integran la asociación tienen diferentes orientaciones políticas.

Desde la visión de los participantes a dicha celebración, se plantean aspectos que be-

neficiarían la fiesta y aspectos que serían contraproducentes para la misma. Inicialmente la beneficiaría, porque al ingresar mayores recursos, se podría fortalecer los elementos que se encuentren débiles. Pero al mismo tiempo, si no se tiene presente la esencia de la fiesta que busca el encuentro y llamado de atención de los habitantes de Medellín, a partir de la expresión chocoana en honor a San Pacho; estos elementos se perderían, al querer integrar elementos nuevos que no están acorde con esta tradición; por ejemplo en las ciudades se “usa mucho llevar un carro con un equipo de sonido o con alguien cantando con un micrófono, entonces la fiesta tendría un animador, se volvería más comercial. Mire por ejemplo la música que se pone en la tarima, es el reggaetón, lo que se mueve comercialmente, y esto hace que la gente se aleje de su tradición, pues si ponen música tradicional el negro se va, pues este acepta todo lo que llega. Entonces todos estos elementos cambian la esencia y causan distracción” (Entrevista con Guillermo. Medellín, octubre de 2010).

CONCLUSIONES

Siendo Medellín una ciudad donde se desarrollan celebraciones tipo fiesta y feria, la fiesta de San Pachito irrumpe en esta tradición por su dinámica carnavalesca, lo que ha ganado sorpresa en los espectadores medellinenses, muchos de ellos desconociendo su existencia, y sobre todo desconociendo la población afro, significativa, que se encuentra habitando la ciudad; donde dicha celebración se desarrolla como una manera de mostrarse y de quebrantar prejuicios históricos respecto a este grupo cultural.

La fiesta de San Pachito en Medellín es claramente popular y desde sus inicios, a pesar de las dificultades, casi todas de orden económico, el evento ha ido sumando participantes. También ha ido ganando en identidad propia, desligándose un poco del evento originario. Por ejemplo, un elemento como los disfraces en Quibdó que se realiza por barrios, en las fiestas de Medellín es reemplazado generalmente por camisetas (caché), donde se dan a conocer o se denuncian situaciones de la cotidianidad, generalmente referentes a su cultura o a la sexualidad; también en Medellín, se incluyen actividades que en la celebración quibdoña no están presentes, como los foros académicos; buscando con ello el debate sobre la situación de los afrodescendientes en la ciudad y en la sociedad en general.

Aunque el acto fundacional de esta celebración es honrar a San Francisco de Asís, esta fiesta se desliga del contexto religioso, como lo plantea William Villa (García, 2008), haciendo converger otras expresiones del sentir afrodescendiente, como la danza, la música, lo mágico, el jolgorio y, en ocasiones, también expresiones de crítica frente a la falta de inclusión.

Los afrodescendientes habitantes en Medellín, no asisten a la Fiesta de San Pachito como espectadores, sino que la viven, la sienten, la gozan, ya que ésta está hecha para su re-encuentro y para la recreación de los elementos culturales más íntimos. Durante el día del Bundé no existe el tiempo, ni los límites de la ciudad en la que se habita, y una vez participes en esta celebración, es imposible escapar. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir de acuerdo a las leyes de la libertad.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Arcila, María Teresa (2009): *Entre Diablitos y Santos: Fiestas en el Occidente Antioqueño*. Medellín: Instituto de estudios regionales.
- Bajtín, Mijail (1987): *La cultura popular en la edad media y renacimiento*. Madrid: Alianza.
- García, Andrés; Arcila, María Teresa; Villegas, Lucelly (2008): *Prácticas de visibilización étnica en la ciudad de Medellín: "Ritualidades" de los grupos afrocolombianos*. Medellín: Instituto de Estudios Regionales.
- Guerrero, Saulo (2005): "El relajo en la identidad del chocoano", en revista *Etnia*. Medellín: AICACH.
- Prat, J (1982). "Aspectos simbólicos de las Fiestas", en: Velasco, Honorio: (1982): *Tiempo de Fiesta: Ensayos antropológicos sobre las fiestas en España*. Madrid: Asociación Madrileña de antropología.
- Reyes Domínguez, Guadalupe (1999): "Las fiestas vistas desde la antropología", en: Revista Temas antropológicos N° 21. México: 1999.
- Velasco, Honorio (1982): *Tiempo de Fiesta: Ensayos antropológicos sobre las fiestas en España*. Madrid: Asociación madrileña de antropología.
- Vidal, Velia (2005): "Especial: san Pacho en Medellín", en Revista Etnia. Medellín: AICACH.

A economia do carnaval da Bahia

La economía del carnaval de Bahía

Paulo Miguez*

Artículo recibido: 21 de febrero de 2012

Aceptado para su publicación: 28 de marzo de 2012

RESUMO

O Brasil é o país dos muitos carnavais, um conjunto amplo e diferenciado de festejos que risca, em cores vivas, um dos traços mais vigorosos do tecido simbólico brasileiro. Ao lado das significativas diferenças que individualizam os muitos carnavais brasileiros, é possível, no entanto, identificarmos, contemporaneamente, um traço comum de grande importância. Trata-se da emergência de uma lógica e de práticas típicas do campo da economia que acabaram por garantir à festa, muito especialmente aos carnavais carioca, pernambucano e baiano, a condição de grandes mercados. Este artigo dedica-se a mapear os elementos que, nos últimos vinte cinco anos, configuraram, no carnaval baiano, uma complexa economia que envolve múltiplos negócios e um grande número de atores públicos e privados.

Palavras-chave: carnavais brasileiros, carnaval baiano, carnaval-negócio, economia da cultura, políticas culturais.

RESUMEN

Brasil es el país de los muchos carnavales, un conjunto amplio y diferenciado de

*> Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas, é professor do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (UFBA), Coordenador do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (UFBA) e pesquisador do CULT - Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (UFBA). Entre 2003 e 2005 foi Assessor do Ministro da Cultura Gilberto Gil e Secretário de Políticas Culturais do Ministério da Cultura. De 2008 a 2011 foi membro do Conselho Estadual de Cultura da Bahia. Correo electrónico: paulomiguez@uol.com.br

festejos que tacha, en colores vivos, uno de los trazos más vigorosos del tejido simbólico brasileño. Al lado de las significativas diferencias que individualizan los muchos carnavales brasileños, es posible, no obstante, identificar, contemporáneamente, un rasgo común de gran importancia. Se trata de la emergencia de una lógica y de prácticas del campo de la economía que dan a la fiesta -muy especialmente a los carnavales carioca, pernambucano y baiano- la condición de grandes mercados. Este artículo se dedica a identificar los elementos que, en los últimos veinticinco años, configuraron, en el carnaval de Bahía, una compleja economía que involucra múltiples negocios y un gran número de actores públicos y privados.

Palabras claves: carnavales brasileños, carnaval baiano, carnaval-negocio, economía de la cultura, políticas culturales.

BRASIL, UM PAÍS DE MUITOS CARNAVAIS

Para além das cores e sons de um imaginário que conquistou o mundo e dos traços comuns que levam muitos estudiosos, nacionais e estrangeiros, a classificá-lo como um “símbolo nacional”, o carnaval brasileiro apresenta dimensões específicas e particulares, substancialmente diferentes entre si, qualquer que seja a cidade brasileira onde a tradição dos festejos carnavalescos tenha alguma importância.

Assim, abandonando a imprecisa idéia de um “carnaval brasileiro”, podemos, e devemos, falar do carnaval carioca, no Rio de Janeiro, do carnaval pernambucano, do Recife e Olinda, ou do carnaval baiano, em Salvador, isto para ficarmos apenas em algumas das mais vigorosas e conhecidas formas que assumem os festejos carnavalescos no Brasil.

O carnaval carioca, por exemplo, caracteriza-se, especialmente, pela sua condição de espetáculo. Já o carnaval pernambucano tem sua marca mais sonante associada às idéias de tradição e participação popular. O carnaval baiano, por sua vez, é reconhecidamente uma festa também de grande participação popular, embora muito mais afeita a hibridações e ao trânsito entre tradições e inovações do que, por exemplo, as folias carnavalescas carioca e pernambucana.

Claramente imprecisa, a expressão carnaval brasileiro, como também imprecisas as expressões carnaval carioca, carnaval pernambucano, carnaval baiano. Sim, pois, ainda aqui, quando aproximamos nossas lentes de um destes que, podemos concordar, são os mais famosos carnavais brasileiros, a imprecisão continua presente e é certa a possibilidade de não conseguirmos capturar, num só lance, a diversidade da festa e suas sensíveis e importantes diferenças. Tomemos, uma vez mais como exemplo, o carnaval do Rio de Janeiro. Certamente que sua expressão mais conhecida e, na condição de mega-espetáculo, objeto privilegiado da mídia e da economia do turismo é o desfile das escolas de samba. Mas não fica restrito às escolas de samba, o carnaval do Rio de Janeiro. Cidade afora, distante da lógica que informa o espetáculo midiático-turístico dos desfiles no Sambódromo, circulam, numa quantidade que vem aumentando, significativamente, nos últimos dez últimos anos, inúmeros blocos e bandas e milhares de foliões anônimos que bem lembram o carnaval mais participativo e muito próprio do que acontecia na cidade até os anos 1960.

Todavia, em que pesem especificidades e particularidades, é possível identificarmos traços que são comuns aos muitos carnavais brasileiros, isto tanto do ponto de vista das suas trajetórias históricas quanto no que diz respeito às suas configurações contemporâneas.

De um ponto de vista histórico, por exemplo, os carnavais brasileiros têm sua origem no Entrudo lusitano, trazido pelo colonizador português¹. Comuns aos carnavais brasileiros são, também, os conflitos e disputas que marcaram, no final do Século XIX, a substituição forçada do Entrudo pelo carnaval europeizado que, com seus bailes e préstitos, melhor representaria, na visão das elites, a imagem de um país que, abolida a escravidão e proclamada a República, procurava um lugar entre as “nações civilizadas”².

Já numa perspectiva mais contemporânea, o traço comum aos festejos carnavalescos no Brasil, entretanto, fica por conta da emergência, em larga escala, de práticas mercantis que acabaram por garantir à festa, muito especialmente aos carnavais carioca, pernambucano e baiano, a condição de um grande negócio que é, hoje, responsável pela movimentação de uma portentosa e complexa economia.

Sobre o carnaval carioca, por exemplo, Prestes Filho (2009) estima, referindo-se aos festejos de 2006, uma movimentação de mais

¹ O Entrudo, cujos registros mais antigos, no Brasil, datam do Século XVII, eram jogos festivos que se realizavam nos quarenta dias que antecediam à Quaresma (Queiroz, 1987). Tais jogos consistiam, basicamente, numa espécie de “guerra” em que os contendores utilizavam como “armas” “limões” ou “laranjinhas” de cheiro – pequenas bisnagas de cera contendo água perfumada mas, também, outros líquidos não exatamente perfumados como, por exemplo, urina – e que, não raro, descambava para a violência. O destaque mais propriamente festivo ficava por conta da presença da população negra que ocupava as ruas com suas músicas e suas danças.

² Difícil precisar datas, mas são seguramente os últimos vinte anos do século XIX que delimitam o início do carnaval como um substituto do Entrudo. Este processo aponta particularmente no sentido da “europeização” da festa, com o objetivo de substituir a “barbárie” representada tanto pela violência e anarquia dos jogos do “entrudo” propriamente ditos (Risério, 1981; Queiroz, 1987), como pelo fato dos festejos servirem de oportunidade a manifestações públicas dos costumes da população de origem africana.

de R\$ 700 milhões e a mobilização de um número aproximado de trabalhadores não inferior a 500 mil pessoas. Já em Pernambuco, dados publicados sobre o carnaval de 2005 indicam uma movimentação em torno de R\$ 200 milhões e a geração de mais de 160 mil empregos diretos e indiretos. (Guia, 2007).

Não é diferente, o caso do carnaval baiano. Nesta festa, da qual nos ocuparemos mais detalhadamente a partir de agora, um grande mercado estabeleceu-se, a partir da metade dos anos 1980, como eixo impulsionador e organizador de uma robusta e multifacetada economia da cultura.

A CONSTITUIÇÃO DA ECONOMIA DO CARNAVAL BAIANO

A Bahia³ ocupa, desde sempre, um espaço particularmente especial na cena cultural brasileira. Território ancestral do Brasil desfruta da condição de tema arquetípico no conjunto da cultura brasileira, um lugar visitado de forma recorrente por criadores e criações da cultura popular, da cultura erudita e da cultura de massas.

Se ao longo do tempo muitas foram as tramas tecidas por sua história e sua cultura, na tessitura contemporânea da Bahia, no entanto, um aspecto salta à vista: a existência de um mercado de bens e serviços simbólicos alimentado por articulações que, ancoradas na rica experiência simbólica dos seus habitantes, particularmente do seu segmento populacional negromestiço, entre si estabelecem a festa – que, registremos, inscreve-se como

³ Aqui, a referência à Bahia não corresponde ao território do Estado da Bahia, que nos seus 567,3 mil km² de território demarcado pelo federalismo republicano abriga uma grande diversidade de culturas por conta de distintos processos de formação histórica, mas sim a uma região ecológica e culturalmente bastante homogênea, nucleada do ponto de vista urbano por Salvador, a Cidade do Salvador da Bahia de Todos os Santos ou, simplesmente, a Cidade da Bahia – como costumeiramente é chamada há séculos – e que inclui as terras em volta das águas de sua grande Baía, conhecidas como Recôncavo Baiano.

elemento central do *corpus* da cultura baiana ainda que, como é óbvio, não esgote a totalidade da sua produção cultural –, a indústria fonográfica, a economia do lazer e do turismo e mais um conjunto variado de atividades lúdico-econômicas.

Na Bahia contemporânea, não há lugar para dúvidas. É o carnaval, com sua rica ecologia organizacional onde pontuam blocos⁴ de vários tipos, afoxés, trios elétricos, além, é claro, dos foliões-pipoca⁵ (ver descrição no Quadro 1) – o elemento que constrói e dá suporte ao exuberante mercado de bens e serviços simbólico-culturais que vem caracterizando a cidade nos últimos vinte e cinco anos.

A rigor, não é estranha ao carnaval a convivência com práticas mercantis. Já antes do carnaval propriamente dito, durante o Entrudo, escravos e negros libertos fabricavam e comercializavam os “limões” de cera que serviam de munição aos “combates” travados nas ruas pelos foliões. Nos carnavais da primeira metade do Século XX, ainda que organizados e realizados sob o predomínio de um espírito eminentemente lúdico, podemos observar alguns eventos carnavalescos, tais como os “gritos de carnaval”⁶, concursos musicais, de fantasias e de mascarados, patrocinados por grandes casas comerciais, emissoras de rádio e jornais que se utilizavam da popularidade da

⁴ A origem dos “blocos” carnavalescos antecede o surgimento do carnaval propriamente dito. É possível localizar organizações semelhantes tanto no Entrudo como em diversas festividades religiosas, bastante comuns na sociedade colonial. Seus prováveis antepassados são os grupos de mascarados conhecidos como “cucumbis”, formados por negros e escravos que participavam dos festejos do Entrudo. Tais grupos desfilavam cantando e dançando ao som de seus instrumentos musicais, sendo predominante o traço satírico com que retratavam, utilizando máscaras e fantasias, a sociedade branca. Esse espírito festivo transfere-se aos modernos “blocos de carnaval” que passam a representar, efetivamente, o contraponto popular nos festejos marcadamente europeizados dos bailes de máscaras e dos desfiles dos préstitos que caracterizaram os primeiros carnavais.

⁵ São assim chamadas as pessoas, os foliões, que participam do carnaval sem estarem vinculados às organizações carnavalescas. A expressão “pipoca” decorre do fato dos foliões dançarem aos pulos, o que lembra o movimento do milho durante a feitura da pipoca.

⁶ Os “gritos de carnaval”, espécies de bailes carnavalescos públicos, aconteciam em vários pontos da cidade no período imediatamente anterior ao carnaval propriamente dito.

festa para promoverem a divulgação e expansão dos seus negócios.

No entanto, são os anos mais recentes que vão agregar à festa carnavalesca baiana, em definitivo, dinâmicas típicas do mundo dos negócios, dando lugar à configuração do que pode ser chamado de “carnaval-negócio”, marca registrada que particulariza a configuração contemporânea do carnaval da Bahia.

Com efeito, é à volta do carnaval que Salvador, realinhando tradição e contemporaneidade, vai assistir, a partir dos anos 80 do século passado, à aproximação entre a festa e a lógica de indústria cultural. Este fato, absoluta novidade, resulta da conjugação de três cortes importantes experimentados pela festa carnavalesca nos últimos cinquenta anos, embora distintos culturalmente e distantes entre si no tempo.

Quadro 1
Tipologia das Organizações do Carnaval Baiano

ORGANIZAÇÕES	DESCRIÇÃO	QUANTIDADE (*)
Afoxés	Os afoxés, na Bahia, assim como os maracatus, em Pernambuco, são manifestações típicas das religiões afrobrasileiras, com suas origens remontando ao período colonial. Compunham as festividades de rua das confrarias religiosas, organizadas pelos negros e escravos. Migram para outras festividades de rua, primeiramente para o Entrudo, e, em seguida, para o Carnaval, à medida em que as festas católicas passam a adotar uma postura de maior recolhimento, restringindo-se ao seu caráter litúrgico e banindo, por insultuosas, o que eram consideradas expressões de “paganismo africano”. O afoxé, é, regra geral, vinculado a um terreiro de candomblé. Do ponto de vista musical, caracteriza-se por fazer uso de orquestras compostas de instrumentos percussivos leves como atabaques, agogôs e xequerês, e entoar cânticos da liturgia do candomblé. Nos finais dos anos 1960 chegam quase a desaparecer do Carnaval baiano. Com a emergência dos blocos afro, em meados dos anos 1970, ressurgem e voltam a marcar presença na cena carnavalesca, mantendo praticamente inalteradas as suas características básicas. Reúnem em torno de 500 participantes, à exceção do tradicional Afoxé Filhos de Gandhi que chega a desfilar com 8.000 foliões.	16
Trios Elétricos	O trio elétrico, criado pela dupla Dodô e Osmar, sai às ruas, pela primeira, vez, em 1950. A participação é livre e, portanto, carrega atrás de si, ao longo do desfile, as grandes multidões de foliões do carnaval baiano.	30
Blocos Afro	Surgiram na metade dos anos 1970 inaugurando o processo conhecido como de “reafricanização” do carnaval baiano. São formados pela população negromestiça da cidade. Organizações de nítida inspiração étnica, manejam um repertório estético de matriz afrobaiana que, do ponto de vista cultural, hegemoniza a festa. De um outro ponto de vista, colocam-se num plano cujo âmbito de atuação transcende a festa, produzindo arranjos que combinam cultura, política e negócios. Os maiores, como Olodum e Ilê Ayiê, desfilam com um número que varia de 3.000 a 5.000 de participantes.	41
Blocos de Trio	Sua denominação decorre do fato de utilizarem um trio elétrico, dentro das suas cordas, como substituto das charangas e orquestras com instrumentos de percussão e sopro que caracterizavam os blocos tradicionais. Surgem na metade dos anos 1970, mas é na década seguinte que adquirem grande importância por capitanearem o processo de mercantilização do carnaval. Os maiores chegam a reunir 5.000 participantes.	45

Blocos de Travestidos	São formados por homens travestidos de mulheres, realizando, assim, um dos rituais de inversão de papéis, tão caros à festa carnavalesca. Bastante antigos, existem registros de sua presença nos festejos de rua desde os carnavais do início do Século XX.	12
Blocos de Índios	Surgiram nos últimos carnavais dos anos 1960. Na sua origem estavam jovens da comunidade negromestiça da cidade, até então organizados em escolas de samba, afoxés e pequenos blocos dos bairros populares. Recorrendo aos “índios” dos filmes de <i>farwest</i> como fonte de inspiração, multiplicam-se e chegam a congregar, em alguns casos, milhares de participantes. Entretanto, em razão do clima de violência e agressividade que marcava sua participação no carnaval, acabam por tornarem-se alvo da repressão policial e entram em decadência. Em meados dos anos 1970, perdem completamente espaço para as novas organizações carnavalescas da comunidade negromestiça que começavam a surgir, os blocos afro.	2
Blocos de Percussão e Sopro	São o tipo de agremiação mais antiga do carnaval baiano. Podem ser considerados os herdeiros diretos dos blocos, cordões e batucadas que enchiam as ruas da cidade nos primeiros carnavais. Sua característica básica é a utilização, como suporte musical, de uma charanga com instrumentos de percussão, acrescidos de instrumentos de sopro. No geral, congregam, em média, entre 400 e 500 integrantes.	33
Blocos Alternativos	São assim chamados por conta do local e horário em que desfilam. Seguem, no entanto, o mesmo padrão estético-musical e organizativo dos blocos de trio	15
Blocos Infantis	São blocos cujos participantes são crianças. Adotam o mesmo padrão estético-musical e organizativo dos blocos de trio.	7
Blocos Especiais	São blocos que reúnem, por exemplo, foliões portadores de condições especiais ou que, organizados pelo Poder Público, desfilam em celebração a algum motivo ou efeméride específica.	3
Blocos de Samba	Caracterizam-se pelo fato de utilizarem exclusivamente um repertório musical composto de sambas. Têm crescido, numericamente, de forma significativa nos últimos anos.	
Pequenos Blocos	São pequenas organizações carnavalescas, regra geral formadas por grupos de amigos ou decorrente de relações de vizinhança.	17
Total	-	221

Fonte: Miguez, 1996

(*) Os quantitativos referem-se às entidades cadastradas pelo Governo Municipal entre os carnavais de 2006 e 2007.

O primeiro deles é a criação/invenção do trio elétrico, no carnaval de 1950, por dois baianos, Dodô e Osmar, fato que marcaria de forma original e única, a partir de então, a história do carnaval baiano.

Na 4ª feira anterior ao carnaval de 1950, o Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas do Recife, famosa orquestra de frevos do carnaval pernambucano, de passagem para o Rio de Janeiro, escala Salvador e faz uma apresentação pública. Aproveitando o sucesso desta apresentação, Osmar Macedo, rádio-técnico, e

Adolfo Nascimento (Dodô), dono de uma oficina mecânica, ambos instrumentistas nas horas vagas, improvisaram o primeiro desfile do que viria a ser o trio elétrico. Utilizando um velho Ford “Bigode” ano 1929, a famosa “fobica” (Figura 1), Osmar no cavaquinho e Dodô no violão, -a Dupla Elétrica que no ano seguinte se transformaria em trio elétrico, com a incorporação de mais um músico- apoiados por um grupo de amigos encarregados dos instrumentos de percussão, enveredaram pelo meio do “corso”, o desfile carnavalesco das famílias aristocráticas da cidade, arrastando, ao som

Figura 1
A “fobica” - o primeiro Trio Elétrico



Fonte: Acervo Jussara Miranda

eletrificado de frevos pernambucanos, “200 metros de povo que pulava e se divertia como nunca ocorrera antes na Bahia” conforme as palavras do próprio Osmar. (Góes, 1982: 19).

O trio elétrico promove, com seu caráter inovador/renovador, uma profunda e definitiva transformação do carnaval da Bahia. Redefine e torna comum a todos, sem divisões de qualquer natureza, o espaço da rua como lugar privilegiado da festa – é que numa festa historicamente segmentada do ponto de vista sócio-racial⁷, o trio elétrico surge inaugurando

⁷ Até o surgimento do trio elétrico, portanto, durante a primeira metade do século XX, o carnaval baiano dividia-se entre dois. Um, o carnaval “oficial”, organizado e patrocinado pela aristocrática elite local, que consistia, basicamente, nos suntuosos desfiles dos prês-titos, do corso e das pranchas pelas avenidas centrais da cidade e, também, nos bailes privados realizados em clubes fechados. O outro, um carnaval popular, de extração negromestiça, com seus afó-xés, batucadas, cordões e blocos, praticamente impedido de ocupar as avenidas nobres do centro da cidade e que transitava tão somente

do um espaço absolutamente igualitário, fazendo valer, por onde passa, uma espécie de “democracia do lúdico”.

De invenção transforma-se rapidamente em inovação, no mais puro sentido schumpeteriano, e faz nascer, vinculado a ela, uma nova lógica de organização da festa, que, paulatinamente, conduz a uma nova configuração dos atores que fazem o Carnaval da Bahia. Com certeza são muitas, e de grande alcance, as inovações introduzidas no carnaval da Bahia pelo aparecimento do trio elétrico, inovações que redefiniram a festa nos seus aspectos artístico-musical, gestual, territorial, organizativo e tecnológico.

pelos bairros populares e ruas próximas ao centro. É esse carnaval popular que, a partir de 1950, com o surgimento do trio elétrico invade as zonas centrais da cidade e, assim, promove a deshierarquização do espaço social da festa.

Figura 2
Trio Elétrico do Bloco Timbalada
Concepção Visual: Ray Vianna



Fonte: Foto David Glat, Arquivo Ray Vianna

Do ponto de vista tecnológico, por exemplo, Dodô e Osmar, com seus “paus elétricos”⁸ construídos alguns anos antes da aparição do trio elétrico, podem ser considerados precursores da guitarra elétrica, que já havia sido inventada nos Estados Unidos mas que ainda era desconhecida no Brasil (Góes, 1982; Risério, 1981).

No plano artístico-musical, a eletrificação do frevo pernambucano representou “algo absolutamente original na arte brasileira” (Risério, 1981: 113) e que acabou criando um novo gênero musical, abrindo uma linha evolutiva que levaria a um hibridismo musical sem precedentes na música popular brasileira, com a incorporação de estilos variados como

rock’n’roll, acid rock, reggae, ijexá, etc. e que resultaria, nos anos 1980, no estilo que ficou conhecido como axé music.

Quanto ao carnaval propriamente dito, o trio elétrico, além de transformar radicalmente o espaço da festa, criou novas formas de participação nos festejos. Primeiro, os foliões passaram a “pular carnaval” – o que quer dizer dançar com movimentos simples e livres – ao som das músicas executadas pelo trio elétrico. Segundo, sendo o trio elétrico uma espécie de “palco móvel” (Figura 2) que se desloca pelas ruas da cidade, sua presença praticamente eliminou a dualidade palco-platéia, até então hegemônica na festa, e, assim, definiu o caráter participativo como traço distintivo, desde então, do carnaval baiano.

Revelando-se um excelente veículo de pro-

⁸ A utilização de madeira maciça na fabricação dos instrumentos, em substituição ao violão elétrico tradicional, permitiu superar o fenômeno da microfonia, principal problema técnico da inovação.

paganda e, portanto, alvo privilegiado de patrocínios, o trio elétrico vai riscar os primeiros contornos empresariais do carnaval abrindo espaço para a difusão de uma lógica mercantil que marcou, daí por diante, a organização e a realização da festa. Desde então, a participação no carnaval passou a demandar, de forma cada vez mais acentuada, uma escala de investimento que não pode mais ser suportada pelo esquema de contribuições espontâneas ou patrocínios eventuais que garantiam a sua realização⁹.

O segundo dos cortes atrás referidos vai estar localizado nos meados da década de 70 do século passado, vinte e cinco anos após o surgimento do trio elétrico. Trata-se do processo batizado por Risério (1981) de “reafricanização” do carnaval¹⁰. Caracterizou-se pelo ressurgimento dos afoxés e, particularmente, pela emergência dos blocos afro – estes, uma nova forma de participação organizada da juventude negromestiça no carnaval e que experimentava, na altura, o impacto das profundas transformações do mundo da cultura e da informação então em curso e das consequências da reconfiguração produtiva da economia do Estado (Figuras 3 e 4).

Assim como o surgimento do trio elétrico, em 1950, veio revolucionar e particularizar o carnaval da Bahia, o processo de “reafricanização”, especialmente com a entrada em cena dos “blocos afro”, transforma radicalmente a trama carnavalesca baiana.

⁹ Fred Góes, estudioso do fenômeno do trio elétrico, atribui a Orlando Campos, fundador em 1958 do famoso Trio Elétrico Tapajós, a percepção “das potencialidades do fenômeno enquanto meio de propaganda e não somente como expressão carnavalesca. [...] é Orlando quem cria a perspectiva de *negócio*, quem fixa a necessidade do patrocínio, quem primeiro vai utilizar o trio como meio de propaganda oficial, para lançamento de novos produtos ou como meio de propaganda política, comparecendo com seu carro aos comícios interioranos”. (Góes, 1982, p.61).

¹⁰ Risério (1981) utiliza o termo “africanização” para caracterizar a forte presença de organizações e clubes negros nos carnavais da Bahia, na virada do Século XIX para o XX, retirando-lhe o sentido pejorativo comumente empregue pela imprensa da época, e contrapondo-o ao espírito de “europeização” que, oficialmente, marcava a festa. Identificando fenômeno semelhante na metade dos anos 1970, com a emergência dos blocos afro e o ressurgimento dos afoxés, esse mesmo autor vai caracterizar tal momento como o da “reafricanização” do carnaval baiano.

Os marcos fundamentais deste processo foram o “renascimento” do Afoxé Filhos de Gandhi, um dos símbolos do carnaval baiano – organização carnavalesca fundada em 1949 por trabalhadores da estiva do Porto de Salvador, um ano antes, portanto do aparecimento do trio elétrico, e que no início dos anos 1970 praticamente desaparecera – e o surgimento do Ilê Ayiê, o primeiro dos muitos blocos afro surgidos no período.

É importante ressaltar a transcendência do foco e dos objetivos destas novas organizações que extrapolam os limites de uma mera participação no carnaval. Assim é que os blocos afro

ocupam física e culturalmente espaços da cidade, alguns, antes estigmatizados por serem “lugar de preto”, outros,

Figura 3
Timbaleiro - percussionista do Bloco Timbalada



Fonte: Foto David Glat, Arquivo Ray Vianna

hegemonizados desde sempre pelas elites. Fazem-se produtoras e produtos no mundo da cultura e das artes, assumindo o mercado como um fator importante da cultura de massas. Assumem e explicitam a matriz negra da cultura baiana numa dimensão nunca antes registrada. (Loiola e Miguez, 1995: 344).

Explicitando marcadamente um caráter étnico, os blocos afro hegemonizam do ponto de vista estético, musical e gestual os festejos, produzem níveis de inserção na sociedade imbricando cultura, política e mercado e assentam, com seu repertório estético-político de matriz afrobaiana, as bases para o *boom* da indústria cultural e a conseqüente constituição de uma economia cultural que vai caracterizar a cultura baiana a partir da metade dos anos 1980.

Os anos 1980 vão dar lugar ao terceiro e último dos cortes indicados. Trata-se do aparecimento dos blocos de trio (Figura 5). Com suas cordas, privatizam o trio elétrico e reintroduzem uma hierarquia social na ocupação do espaço público da festa. Dessa forma, realizam um movimento inverso ao registrado em 1950 quando essa mesma hierarquia foi desarticulada pela aparição do trio elétrico. Do ponto de vista estético, com base no repertório criado pelo processo de “reafricanização” do carnaval, estas organizações constituem o palco privilegiado para o nascimento da chamada “axé music”, nome pelo qual ficou conhecido o gênero musical que, partir do carnaval da Bahia, conquistou posições expressivas no mercado fonográfico brasileiro. Ao organizarem-se empresarialmente privilegiando a dimensão de mercado, os “blocos de trio” vão ocasionar um importante salto de escala, contribuindo não apenas para a transformação do carnaval baiano em um produto com um ciclo de realização que ultrapassa os limites da festa e da cidade – são os “blocos de trio” os responsáveis pela “exportação” do modelo carnavalesco baiano para dezenas de cidades

brasileiras que realizam seus carnavais fora do período tradicional da festa – como, também, para estimular outras organizações carnavalescas, particularmente os “blocos afro”, a arriscarem-se em aventuras organizacionais semelhantes, particularmente no que diz respeito ao jogo do mercado.

Figura 4
Bateria do Bloco Afro Ilê Aiyê



Fonte: Foto Salete Madalena de Souza/Maso Image Concept. Arquivo Ilê Aiyê

A esses três importantes marcos da festa, cuja conjunção determina o desenho atual da festa, devem ser agregados alguns outros importantes elementos potencializadores da transformação do carnaval em grande negócio. Inscrevem-se, aqui, variadas ações empresariais privadas na área da indústria cultural (gravadoras, editoras, emissoras de rádio, etc.); significativos avanços tecnológicos do trio elétrico; as políticas de fomento ao turismo e, muito especialmente, o desenvolvimento pelos órgãos da administração pública municipal e estadual de uma invejável compe-

Figura 5
Desfile de Bloco de Trio



Fonte: Foto Max Haack/SALTUR

tência técnica no provimento da infra-estrutura e dos serviços públicos indispensáveis à realização do carnaval.

Resulta, pois, desta tríptica conjunção, um carnaval que podemos chamar de “afro-elétrico-empresarial”. Uma festa que é simultaneamente produto e mercado, com uma estrutura e uma lógica organizacional que se torna a cada ano mais complexa, que exhibe uma capacidade impressionante de gerar, transformar e realizar múltiplos produtos (música, artistas, organizações e o próprio trio elétrico), articulada de formas variadas com a indústria cultural, com o sistema midiático, com a indústria do turismo e do lazer e com a economia de serviços da cidade, e que aciona diversificadas possibilidades de negócios significativamente representativas enquanto fonte de emprego e renda para a cidade.

OS NEGÓCIOS DA FESTA

Assim reconfigurado, o carnaval baiano transformou-se, na linguagem do show business, num megaevento. Com efeito, durante seis dias, perto de 1 milhão de pessoas/dia, dos quais, aproximadamente, 100 mil pessoas são turistas nacionais e estrangeiros, participam do carnaval. A festa ocupa uma área considerável do ponto de vista da malha urbana da cidade, como indicado na Figura 6¹¹, espalhan-

¹¹ O carnaval acontece nos três circuitos por onde desfilam as mais de duas centenas de entidades carnavalescas, entre blocos, afoxés e trios elétricos, e, claro, a multidão de foliões que os acompanham pulando e dançando: o circuito “Osmar”, o circuito “Dodô” e o circuito “Batatinha” – os dois primeiros batizados com o nome dos inventores do trio elétrico e o terceiro que homenageia um grande sambista baiano conhecido como Batatinha. O circuito “Osmar”, representado na Figura 3 pela cor lilás, também conhecido como circuito da “Avenida”, é o mais tradicional, remontando aos primeiros carnavais da cidade. Nele desfilam blocos afro, como Ilê Aiyê, Olodum, Muzenza e Malê Debalê, blocos de trio, como Camaleão, Internacionais e Corujas, o famoso Afoxé Filhos de Gandhi, blocos de samba e grande número de trios elétricos indepen-

do-se por 25 km de avenidas, ruas e praças e 30 mil m² de espaços alternativos para shows e outros eventos, o que constitui um verdadeiro desafio para a administração municipal, responsável por planejar e gerir uma cidade transfigurada em sua lógica cotidiana pela festa – desafio que se estende, também, a vários setores do governo estadual, em especial aqueles que respondem pela segurança pública, e às empresas privadas que operam concessões dos serviços públicos de energia elétrica, telefonia, saneamento, etc. (Emtursa, 2006; Infocultura, 2007).

Figura 6
Fotografia de Satélite dos Circuitos do Carnaval / Salvador-Ba



Fonte: Google. tomado de: <http://maps.google.com.br/maps/ms?ie=UTF8&t=p&source=embed&oe=UTF8&msa=0&msid=105587858074383680868.00046d1ae149eebaea70e>, consultado em fevereiro de 2012.

dentos. No “Batatinha”, que aparece representado na cor branca, o menor dos três circuitos e que ocupa um pequeno trecho da cidade entre a Praça Castro Alves, famosa nos carnavais dos anos 1970, e a zona do chamado Centro Histórico, onde fica localizado o não menos famoso Pelourinho, desfilam apenas pequenos blocos e afoxés. Juntos, estes dois circuitos somam 7 km de avenidas e ruas. O circuito “Dodô”, incorporado aos festejos a partir do expressivo crescimento experimentado pela festa no início dos anos 1990, estende-se por 4,5 km da avenida que margeia a orla da cidade, zona em estão situados os grandes hotéis, está representado na Figura 3 pela cor esverdeada. Entre o Farol da Barra e a Ondina, respectivamente, ponto de partida e chegada do desfile neste circuito, são instalados muitos camarotes privados, principalmente nos hotéis, bares e restaurantes. Aí desfilam blocos como a Timbalada, o Cortejo Afro, o Ara Ketu, os grandes blocos capitaneados por estrelas da festa, a exemplo de Daniela Mercury, Margareth Menezes e Ivete Sangalo, e vários trios elétricos independentes. Mas não se restringe exclusivamente aos três circuitos a área ocupada pelo carnaval. As ruas e avenidas no seu entorno recebem multidões de foliões e uma infinidade de barracas, onde são comercializados todo tipo de alimentos e bebidas, e em muitos bairros da cidade, distantes do centro nervoso da festa, são armados palcos para a apresentação de bandas e cantores.

Por outro lado, tratado como um negócio estratégico pela multiplicidade de atores e arranjos institucionais, tanto públicos como privados, que se desenvolvem à sua volta, o carnaval baiano adquiriu, nesta sua nova configuração, significação de grandes proporções para a vida social e econômica da cidade. Gerando um total aproximado de 97 mil ocupações temporárias no setor privado e mais 34 mil no setor público, a festa amplifica as oportunidades de negócio de agentes produtivos os mais diversos e produz resultados de grande magnitude, conforme os números apresentados no Quadro 2.

Um primeiro e importante conjunto de atividades diz respeito à festa propriamente dita. Trata-se da economia articulada por entidades e grupos carnavalescos, os blocos carnavalescos. Com uma trajetória que se confunde com a própria história dos festejos carnavalescos os blocos passaram, majoritariamente, de simples agremiações lúdicas a empresas altamente lucrativas e capitanearam o conjunto de inovações organizacionais e tecnológicas experimentadas pela festa nos últimos vinte e cinco anos.

Totalizando, hoje, um número superior a duas centenas, os blocos demandam um sem número de atividades. Os grandes blocos, por exemplo, chegam a empregar à volta de 2.000 pessoas durante o carnaval, recrutadas entre trabalhadores autônomos e o exército de subempregados e desempregados para prestarem serviço como músicos, dançarinos, garçons, pessoal de saúde, motoristas, seguranças, “cordeiros”¹², estilistas, eletricitas, carpinteiros, técnicos de som e iluminação, etc.

A este numeroso conjunto de prestadores de serviços devem ser agregados os serviços contratados pelos blocos a terceiras empresas, responsáveis, por exemplo, pela construção

¹² São assim denominados os milhares de trabalhadores, regra geral, negros e pobres, encarregados de carregarem as cordas que delimitam o espaço dos blocos durante o desfile carnavalesco.

Quadro 2

Indicadores Econômicos do Carnaval Baiano. 2007

Item	Valor (Reais)
MOVIMENTO FINANCEIRO DIRETO	302,1 milhões
Cenário I – conservador (multiplicador = 1,4)	423,0 milhões
Cenário II – moderado (multiplicador = 1,5)	453,2 milhões
Cenário III – otimista (multiplicador = 1,6)	483,4 milhões
RECEITA PÚBLICA	5,8 milhões
Impostos municipais (ISS)	1,6 milhão
Taxas municipais	1,3 milhão
Cotas de patrocínio	2,9 milhão
RECEITA PRIVADA	171,1 milhões
Organizações carnavalescas (blocos, afoxés, etc.)	69,3 milhões
Hotéis	59,9 milhões
Camarotes	17,0 milhões
Transporte Rodoviário	5,3 milhões
<i>Ferry Boat</i>	1,7 milhão
Infra-estrutura (montagem, energia, limpeza, etc.)	14,6 milhões
Comunicação / Publicidade	3,5 milhões
DESPEAS PÚBLICAS	49,1 milhões
Prefeitura Municipal de Salvador	20,6 milhões
Governo do Estado da Bahia	27,7 milhões
Ministério da Cultura	0,9 milhão
DESPESA PRIVADA (ESTIMATIVA)	125 milhões
PATROCÍNIO ÀS ENTIDADES PRIVADAS (ESTIMATIVA)	30,0 milhões
DESPEAS DOS FOLIÕES	223,0 milhões

Fonte: Infocultura, 2007

de trios elétricos e montagem de veículos de apoio, confecção de abadás¹³, produção de faixas e placas, aplicações de *silk-screen*, etc.

Embora numa escala menor e bem menos profissionalizada, os pequenos blocos também recorrem a variados prestadores de serviços mobilizando costureiras, carpinteiros, pintores, eletricitas, etc. - muitos dos quais são associados da própria entidade, morando e exercendo suas atividades informais junto à comunidade de origem do bloco ou afoxé.

¹³ Nome que se dá à indumentária utilizada pelos integrantes da maior parte dos blocos.

Mas são os grandes blocos¹⁴ que, efetivamente, liderando a exploração do “carnaval-negócio”, corporificam e põem em movimento essa economia do carnaval. A sua carteira de negócios dá conta de um sem-número de ati-

¹⁴ Aqui, vale registrar, profundamente associado ao crescimento dos blocos está o sucesso artístico e empresarial alcançado por cantores e bandas musicais que ocupam, hoje, um lugar destacado no espaço mercantilizado do carnaval. De simples cantores de bloco, muitos, inclusive, lançados no mercado pelo próprios blocos, estes cantores e bandas tornaram-se grandes estrelas do *show business*: criaram suas produtoras e editoras para cuidarem das carreiras que vendem centenas de milhares de discos, implantaram estúdios de gravação e, principalmente, entraram de forma decidida no mercado do “carnaval-negócio” criando seus próprios blocos ou tornando-se co-proprietários de blocos já existentes, montando seus trios elétricos, participando dos carnavais fora de época e micaretas em muitas cidades brasileiras e do exterior.

vidades ligadas à produção e comercialização de produtos simbólico-culturais tipicamente carnavalescos, tais como: a venda de abadás; a captação de patrocínios para o desfile, que em muitos casos se estende a outros eventos vinculados ao bloco, como a participação em carnavais fora de Salvador (em mais de 50 cidades brasileiras e, também, em cidades do exterior) e a realização de festas e shows durante todo o ano Brasil a fora; a comercialização de bebidas e alimentos durante o desfile e nos eventos que realiza; e, nos anos mais recentes, a montagem e exploração de camarotes ao longo dos circuitos da festa, uma atividade altamente rentável e que já representa uma participação de peso dos negócios da festa.

Um segundo e expressivo conjunto de atividades imbricadas com o carnaval-negócio corresponde aos serviços e produtos ligados, direta e indiretamente, à economia do turismo: a rede hoteleira, as transportadoras aéreas, as agências de viagens, as operadoras de turismo, o setor de restaurantes, bares, boates e casas de espetáculos, as locadoras de automóveis, as frotas de táxis e de transportes públicos coletivos, as indústrias de bebidas e alimentos, etc.

Num terceiro conjunto, igualmente importante, situam-se as atividades típicas da indústria cultural e do lazer, especialmente vinculadas ao show business e à indústria fonográfica, e que aciona artistas, músicos, produtores, técnicos das mais diversas especialidades bem como gravadoras, produtoras, editoras e emisoras de radiodifusão.

Outro conjunto de atividades, e que representa um elemento importante da economia do carnaval, é o comércio de rua com o seu significativo contingente de pessoas ocupadas temporariamente. Presença constante na história e no cotidiano das ruas da velha cidade de Salvador, as atividades desse comércio exibem um colorido especial durante o carnaval. São as famosas e tradicionais baianas de aca-

rajé, os barraqueiros, os vendedores ambulantes de toda sorte de produtos (cervejas, bebidas típicas, água mineral, gelo, pipoca, picolé, queijinho, churrasquinhos, sanduíches, cachorro-quente, amendoim, cigarros, cafezinho, adereços, colares, apitos, etc.), os catadores de papel e de latas de alumínio, os guardadores de carro, todos compondo um incrível exército de pequenos vendedores dispostos ao trabalho que a festa lhes proporciona e que somam algo em torno de 25 mil pessoas (Emtursa, 2006).

DESAFIOS DA FESTA

O carnaval baiano, em que pese o tamanho e a pujança da sua economia que, como apontado no Quadro 2, movimenta, estimativamente, valores perto de meio bilhão de Reais, ainda não teve a oportunidade de constituir-se, efetivamente, como um espaço onde as várias alternativas de sobrevivência experimentadas por expressivo contingente da população de Salvador possam transformar-se em um projeto de desenvolvimento devidamente sintonizado com o que podemos chamar de vocação pós-industrial da cidade de Salvador.

Com efeito, a repartição da riqueza gerada pela grande festa baiana é absolutamente desigual. Os maiores benefícios financeiros concentram-se quase que exclusivamente nas mãos das poucas empresas que atuam nos segmentos dominados pelos grandes capitais responsáveis pelos múltiplos negócios dos grandes blocos e pelo parque hoteleiro. Na outra ponta desta economia, micro e pequenas empresas e um exército de trabalhadores informais disputam alguma renda, num ambiente altamente competitivo e com baixíssimas margens de lucro.

Por outro lado, o Poder Público arrecada pouco em termos de tributos – seja por conta da elevada sonegação, seja, também, pelo grau de informalidade com que muitos dos negócios são realizados – mas é obrigado a arcar

com gastos consideráveis em áreas vitais para a realização da festa como, por exemplo, infraestrutura, serviços públicos e segurança. Ator fundamental para o sucesso do carnaval, sua presença é de fundamental importância, tanto para a regulação do mercado carnavalesco quanto para o exercício de uma governança efetiva da festa – sem o que, a tendência é a ampliação e o aprofundamento do quadro de desigualdade que tem vindo a excluir os atores e setores mais frágeis de uma melhor repartição dos benefícios econômicos gerados pela festa.

Vale a pena sinalizar, contudo, que, em se tratando do carnaval, um fenômeno acima de tudo simbólico-cultural, o desafio é ainda maior. A questão, aqui, impõe soluções que ultrapassam o plano da economia da festa. Nessa medida, ao Poder Público, se é importan-

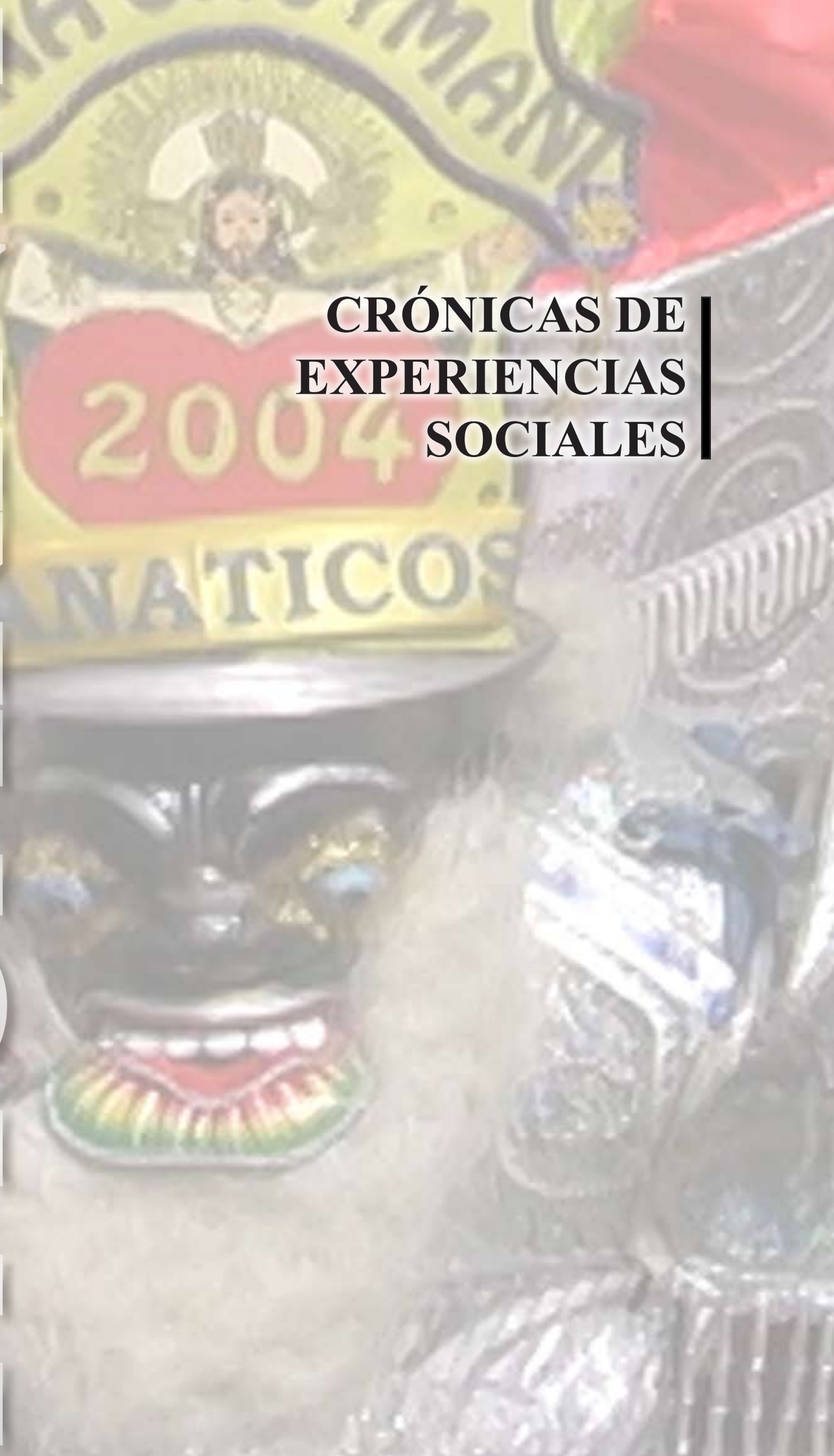
te que avance no sentido do desenvolvimento de metodologias adequadas ao mapeamento rigoroso dos fluxos que dão corpo à economia do carnaval, particularmente para que seja capaz de acionar as medidas regulatórias indispensáveis à definição de limites e regras balizadoras das práticas mercantis que o carnaval comporta, e se é absolutamente indispensável que assuma o papel que lhe cabe na governança da festa – papel do qual, ao longo dos últimos anos, tem aberto mão em favor dos grandes capitais que atuam na economia do carnaval – é ainda mais urgente e fundamental que, partindo do reconhecimento do significado que esta festa tem para a alma da cidade e suas gentes, acione políticas culturais que garantam a prevalência da diversidade de manifestações, do espírito popular e do caráter participativo que fizeram do carnaval baiano uma grande festa.

LITERATURA CONSULTADA

- Guia do Recife e Pernambuco (2007): *Carnaval no Recife*, tomado de: <http://www.recifeguide.com/brasil/cultura/visitantes.html>, consultado em setembro de 2007.
- Emtursa (2006): *Relatório – Indicadores*. Prefeitura Municipal de Salvador: Salvador.
- Góes, Fred de (1982): *O país do carnaval elétrico*. Salvador: Corrupio.
- Infocultura (2007): *Carnaval 2007, uma festa de meio bilhão de Reais*, em: Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, Nº 1, Salvador.
- Loiola, Elizabete y Miguez, Paulo (1995): “Lúdicos mistérios da economia do carnaval baiano: trama de redes e inovações”, em: *Revista Brasileira de Administração Contemporânea*, v.1, n.1. Rio de Janeiro: Anpad.
- Miguez, Paulo (1996): “Que bloco é esse?”, em: Fischer, Tânia (Org.), *O carnaval baiano, negócios e oportunidades*, Brasília, Sebrae, pp.75-103.
- Prestes Filho, Luiz Carlos et alli (2009): “Cadeia produtiva da economia do carnaval”, em: Cribari, Isabela (Org.), *Economia da cultura*, Recife, Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2009, pp. 305-337.
- Queiroz, Maria Isaura Pereira de (1987): “Carnaval brasileiro: da origem européia ao símbolo nacional”, em revista *Ciência e Cultura*, v.39, n.8. São Paulo: SBPC, pp.717-729.
- Risério, Antônio (1981): *Carnaval ijexá; notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afrobaiano*. Salvador: Corrupio.

PARACARRINA

**CRÓNICAS DE
EXPERIENCIAS
SOCIALES**



Carnaval de Bogotá: algunas reflexiones

Carnaval do Bogotá: algunas reflexões

Pablo Fajardo Montaña*

Artículo recibido: 20 de febrero de 2012
Aprobado para su publicación: 30 de marzo de 2012

RESUMEN

La posibilidad de un carnaval para Bogotá es el tema de un curso universitario que afronta la reflexión sobre las condiciones en las que se erige un evento de este carácter. La búsqueda de respuestas inicia con Barranquilla, que es ejemplo de esta complejidad para desentrañar sus componentes y sus significados que revelan el papel de la tradición y ésta en la creatividad y participación de quienes lo viven.

Con referentes como Mijaíl Bajtín y Marcela Sabio se descifra la construcción de los personajes de carnaval como el rey Momo, Arlequín, Colombina, Pierrot, presentes en Barranquilla en otra interpretación que la tradición de un puerto sobre el océano Atlántico ha construido, como Río de Janeiro y Nueva Orleans. El común denominador de estos puertos que reúnen tradiciones negras, indígenas y descendientes de navegantes, está en formarse como ciudades que sedimentaron las distancias sociales con relativa autonomía, separadas de los centros de gobierno y de la discriminación social y cultural ejercida como sustrato necesario a la dominación.

* Sociólogo por la Universidad Nacional de Colombia. Especialista en Docencia Universitaria, Especialista y Magister en Bioética y Medio Ambiente por la Universidad El Bosque. Profesor Asociado en el Departamento de Humanidades en la Universidad El Bosque (Colombia). Correo electrónico: fajarmon57@hotmail.com

El escrito aborda algunas propuestas elaboradas por grupos culturales convocados por la alcaldía de Bogotá, con elementos estéticos que referencian otros carnavales, pero no ofrecen una propuesta que recoja aspectos representativos de una eventual celebración popular de la ciudad. El testimonio de la propuesta de la Fundación Cultural del Caribe, evidencia las dificultades para integrar construcciones simbólicas con el arraigo y pertenencia extensivos a amplios sectores de la ciudad.

Esta reflexión concluye que la diversidad cultural reunida en Bogotá aumenta las dificultades con la gran proporción de habitantes de tierras cálidas, con los cuales se neutralizan los elementos culturales de las cercanas tierras frías que darían un aire andino a los contenidos locales de carnaval.

Palabras clave: carnaval, tradición, ciudad, valores, cultura.

RESUMO

A possibilidade de um carnaval em Bogotá é o tema de um curso universitário que confronta a reflexão sobre as condições pelas quais se levanta um evento deste porte. A procura de respostas começa em Barranquilla, que é o exemplo desta complexidade para desentranharn os seus componentes e

revistalatinamericanoapacarina@gmail.com - redpacarina@gmail.com / Págs. 103 a 117

os significados que revelan o papel da tradição na criatividade e participação de quem os vivem.

Com referentes como Mikhail Bakhtin e Marcela Sabio se decifra a construção dos personagens do carnaval como o rei Momo, Arlequim, Colombina e Pierrôs, presentes em Barranquilla desde outra interpretação que a tradição de um porto sobre o oceano Atlântico construiu, como nos casos do Rio de Janeiro e de Nova Orleans. O denominador comum destes portos que reúnem tradições negras, indígenas e de descendentes de navegantes, está em formar-se como cidades que sedimentaram as distâncias sociais com uma autonomia relativa, separadas dos centros do governo e da discriminação social e cultural exercida como substrato necessário à dominação.

O artigo aborda algumas propostas elaboradas por grupos culturais convocados pela prefeitura de Bogotá, com elementos estéticos que fazem referência a outros carnavais mas que não ofrecen una proposta que reúna aspectos representativos de una eventual celebración popular da cidade. A proposta da Fundação Cultural do Caribe deixa em evidência as dificultades para integrar construções simbólicas com o arraigo e o pertencer extensivos a amplos setores da cidade.

Esta reflexão conclui que a diversidade cultural reunida em Bogotá aumenta as dificultades com a grande proporção de habitantes de “terras cálidas”, com os quais se neutralizam os elementos culturais das “terras frias” próximas, que dariam um ar andino aos conteúdos locais de carnaval.

Palavras-chave: carnaval, tradição, cidade, valores, cultura.

INTRODUCCIÓN

El encuentro inesperado con la lectura del bando del carnaval de Barranquilla dio entrada al teatro mágico de pensar en lo que puede contener este ritual antiguo como la humanidad. El proceso se hace posible al proponer un curso electivo, “Pensar un carnaval para Bogotá”, desde el Departamento de Humanidades de la Universidad El Bosque, que reúne estudiantes provenientes de todas las regiones colombianas. El curso se propuso como la posibilidad de que en Bogotá, una ciudad fría, a 2600 metros sobre el nivel del mar, se construyera una propuesta cultural del carácter de un carnaval, que aparece en contrasentido con su talante tradicional. El objetivo del curso, la reflexión sobre las condiciones que requiere un carnaval, permitió además comprender la interculturalidad como aporte a la formación de sociedad. El interés por el curso estuvo sostenido en la motivación que entre 2005 y 2008 tuvo la Alcaldía Mayor de Bogotá por organizar en la ciudad un evento de esta naturaleza.

El impulso fue suficiente para conocer autores como Mijaíl Bajtín, para partir de la idea inicial sobre la fuerza de los signos, luego fue un eje conductor la argumentación escénica de Marcela Sabio, para comprender lo que ocurre en *carnevolendas* como se define finalmente el encuentro de las carnes, sin lugar a otra acepción.

Revisando la historia de los carnavales encontramos que éstos han celebrado la vida desde su origen. En el norte de Europa, la primavera es celebrada como acogimiento de la naturaleza a los humanos prodigando cosechas y frutos para reanimar su existencia. En la medida que las relaciones sociales se hicieron más complejas con invasiones, guerras, colonialismo, independencia, regionalismo, autonomía, se marcaron estos hechos sobre el carácter social de los carnavales.

Los hechos históricos se constituyeron en un sustrato cultural absorbido por los celebrantes para expresarlo como liberación colectiva de los rasgos dominantes de cada cultura. Por un momento la opresión social, religiosa y económica, es subvertida con el disfraz, la comparsa, la letanía, que utilizan los hechos ocurridos entre el carnaval anterior y el presente como personajes y relatos que contribuyen al alboroto.

El carnaval de Venecia es un claro ejercicio de ocultamiento de identidad en la necesidad de afrontar la decadencia derivada de la invasión turca. El carnaval representó la actualización simbólica de la transición de la nobleza a la burguesía, como un ritual transformador de los roles sociales.

En sociedades construidas a través de procesos coloniales, la confrontación cultural producida en los desencuentros entre amos y esclavos fue conducida a festejos que reconocían sincretismos religiosos que permitían expresar sentimientos cristianos y profanos a la vez, sin recelo de las autoridades. Nueva Orleans, Río de Janeiro como Barranquilla, tienen esto en común. Después de la independencia de sus metrópolis fueron ciudades en las que se sedimentaron las contiendas políticas internas, se tasaron las distancias culturales, surgiendo pactos sociales de los que la emergencia de los carnavales fue una de las expresiones de la conformación como sociedades en cada caso. Las ciudades actuaron como crisoles en los que se fundieron elementos nutricios de los carnavales.

Como se advierte en la historia de estas tradiciones, el carnaval está presente en las evocaciones cristianas, terminando ante la cuaresma para equilibrar las pasiones y mantener el flujo de la vida. Pero el carácter de amnistía, que le permite transcurrir por los espacios de la ciudad disolviendo las distancias sociales, hace que en el transcurso de los años las autoridades municipales manipulen los recorri-

dos hacia las periferias argumentando el mayor espacio de las nuevas vías, para preservar de la algarabía los edificios públicos como la alcaldía, la catedral y otros símbolos de dominio. Es el forcejeo iconoclasta del carnaval con el sometimiento al orden público, en el que la fuerza de la alegría en esta amnistía social, le confiere la licencia de la concordia, para ser el evento en que los delitos disminuyen al mínimo contribuyendo a la permanente aprobación pública.

Para el ejercicio de pensar en un carnaval para Bogotá, la referencia de Barranquilla es constante por ofrecer elementos de construcción cultural en varios órdenes. Se evalúa como proceso de integración cultural que adapta contenidos simbólicos al contexto del carnaval como expresiones de nacimiento, de vida y de una forma de muerte que representa una promesa de vida.

ENTRANDO A LA PROPUESTA

Con estas consideraciones históricas y sociales paso a referir las implicaciones de la dinámica de un curso universitario, que como se mencionó, consistió en un ejercicio de recontextualización.

A la pregunta a los estudiantes por su vínculo con estos eventos en sus regiones de origen, pues en Colombia existen 176 durante el año, festivales, fiestas, ferias o carnavales, en promedio uno cada dos días, la respuesta fue generosa, se vive. Por ejemplo respondieron, *el cumpleaños se pasa donde se esté, con el amigo, el primo, el hermano, pero a las fiestas imposible faltar.*

En Colombia la celebración más conocida es el carnaval de Barranquilla, por el que entonces buscamos la comprensión del sentido de sus elementos. Marcela Sabio, explica con su experiencia en Argentina, que la construcción de los símbolos y del espacio escénico lo-

gra que el público no sea espectador sino participante.

Nueva Orleans, como Rio de Janeiro y Barranquilla, confrontan culturas africanas con europeas. Son puertos establecidos desde la colonia, que luego apoyan actividades de exportación durante el siglo XIX, asimilando historias de marinos, leyendas, imágenes de lugares lejanos para inventar una versión del mito de Dionisio sobre el ciclo de la vida, la muerte y la resurrección con los personajes que animan los carnavales. La característica de los puertos es la de mirar hacia afuera, con lo que, por una parte unifican el mito universal de Dionisio y de otra parte, se separan del interior donde las tradiciones ligan con la tierra, las costumbres y el mayor control social, como el de la religión, para gozar de mayor licencia. M. Sabio señala el lugar de las reinas, su cortejo y los traviesos en los que se diluye la distancia entre actores y espectadores para convertirse todos en participantes. El carnaval es el desfile de todos en la ciudad, cada habitante de la ciudad se disfraza, se coloca una máscara, un collar, un torito y baila con los músicos de las comparsas que salen de cada barrio.

Antes de continuar es necesario advertir que los personajes de la iconografía son interpretados con variaciones, es decir, en Barranquilla Arlequín puede estar representado por varios personajes de creación local como son los monocucos, los cabezones, las muñeconas, las cumbiambas, la marimonda, el descabezado, el africano, debiendo mencionar los “diablitos Arlequín”. La reina, Colombina, por la reina principal y las reinas de barrio. También se ha propuesto en los últimos años la escuela de reinas para las niñas que aspiran a reinas populares.

La figura del rey Momo, gran jefe del carnaval, lo representa una persona destacada por su dedicación a la logística o a la música, en anteriores ocasiones aparecía como un gran

muñeco. En la iconografía, el rey Momo es una figura para el burlesco del público que al final se quema con fingida tristeza.

Por todo el desfile revolotean diablitos que refieren al mítico Arlequín vestido con rombos o al menos dos colores, que ambiguamente expresan alegría y tristeza. Se define una reina, personaje central, de la casta de familias a la que tradicionalmente han pertenecido sus predecesoras. Se caracteriza por belleza, alegría y disposición para bailar todos los ritmos, en los lugares que sean requeridas, descalzas y siempre sonrientes. Su competencia se basa en ser siempre reconocida por estos atributos.

La presencia de estas características en la reina del carnaval establece un modelo que siguen las reinas por barrio elegidas por rasgos análogos. Estamos hablando de Colombina, quien inicia la representación iconográfica como Palomita en el espectro de la fertilidad con Eva, o Pachamama, que en esta situación son figuras sensuales y deseadas.

En el carnaval de Barranquilla también tienen lugar las expresiones de la comunidad gay que merecen ser comentadas. Tal vez se abrió paso con un tema histórico sobre un pueblo indígena, que en tiempos de la Colonia defendió a sus mujeres del acoso de los españoles disfrazándose los hombres con los trajes de sus mujeres, para esperar a sus acosadores en la noche y cobrar en sangre el abuso a sus mujeres. Es la danza de las Farotas, un tema de burlesco que invita al alboroto. Alrededor de la participación de la reina gay la participación de homosexuales masculinos es importante como se verifica también en Nueva Orleans y Río de Janeiro con muestras mayores de exhibicionismo en este caso, cuando los disfraces tienen la función de cubrir el cuerpo y no la contraria.

El lugar del deseo y el anhelo que se queda en quimera, lo representa Pierrot, el persona-

je trágico que no puede alcanzar el objeto del deseo y desfallece en este trance. Lo reconocemos como Joselito Carnaval, quien al final, agotado por el alcohol y el baile muere, para ser enterrado acompañado de sus viudas, marcando el final del carnaval.

Pero cierto, acá no hay desamor, hay desenfreno, quien lo vive es quien lo goza, es el mandato de la carne y todos lo cumplen. La posibilidad del encuentro de todos los amores y desamores se abre en este periodo por lo que todo se perdona, los cuernos, las escapadas, no hay explicaciones, no hay justificaciones, nadie las espera, nadie las da y luego una parte de estas escapadas resulta en la congestión de las unidades maternas a los nueve meses.

EL SOPORTE DEL CARNAVAL

Es conocido el hecho de la construcción de las carrozas y las alegorías del carnaval como actividad continua en las ciudades sedes de carnaval. Es tradicional que familias de constructores de carrozas y muñecos lo hagan durante el año con el apoyo de sus vecinos y algunos recursos de las entidades de apoyo. Este es un importante componente de la cultura de carnaval, que en su ausencia estarían planteadas grandes dificultades para constituir esta expresión que representa identidad y arraigo.

Es el caso de las carrozas, los *carros navales*, como es una de las acepciones de la palabra carnaval, en las que se preserva el secreto del lugar de su construcción para sorprender al público cuando se presentan en el carnaval. En general se guarda este lugar por los vecinos y en particular por los medios de comunicación como parte de la magia del carnaval.

Las danzas como lúdica para los disfraces y máscaras, constituyen el mayor espacio de participación del público. Recogen tradiciones como la Marimonda, los Monocucos y la

danza de los Coyongos, historias como la danza de las Farotas y el descabezado y leyendas como la danza de los diablos Arlequines, convertidas en expresiones de alegría alrededor de las que se reúnen numerosos grupos de bailarines organizados por barrios y grupos culturales que se especializan en darle un acento particular a cada uno de estos temas.

La crónica del carnaval de Barranquilla muestra cómo se van introduciendo los elementos a medida que los diferentes grupos los montan con creatividad, con gusto de carnaval y el público los acoge con alborozo, que es lo que los consagra, para ampliarlos cada vez con más participantes. Un rápido esquema de este proceso resume: los montajes iniciales vienen de los barrios populares donde la mezcla de los negros, los indios y algunos blancos dieron forma a personajes como los Coyongos, las Farotas, para después en la medida en que creció el carnaval, otros grupos sociales, propiamente urbanos agregaron los Monocucos, las Marimondas, las negritas Pulloy, como expresión de situaciones sociales de contexto urbano.

En sentido sociológico, el carnaval como construcción de cultura nos recuerda que como definición recoge dos formas, la cultura material y la cultura intangible. A la cultura material nos referimos con los objetos construidos que hacen visible la imaginación, la fantasía y la creatividad. Las leyendas toman vida, aparecen como reales. La cultura intangible hace que lo palpable del mundo viaje a la imaginación, a la sensualidad, al recuerdo y viva en el mundo de las ideas donde entra en ebullición, fermento y concreción para lo material.

CONSIDERACIONES PARA PENSAR EN UN CARNAVAL

En el contexto de Bogotá el diseño de una propuesta ha tenido un curso errático. Hay noticias de 1539, el año siguiente a la fundación

de la ciudad con alguna continuidad hasta final del siglo XIX, con elementos de comunidades indígenas. Sin embargo no se registra de manera sostenida en documentos. Durante el siglo XIX no se registra mención de estos eventos en Bogotá. Luego desde 1916 se mantuvo como una fiesta de estudiantes. En 1930 se suspendieron por abuso de alcohol y un intento por revivirlo en 1960 fracasó por la misma razón. Como se aprecia, estas últimas fueron propuestas provenientes de sectores sociales que en Colombia han sido cerrados, los rolos, como denominan a los bogotanos acartonados desde las tierras cálidas. El imaginario de un carnaval en Bogotá no presenta el carácter popular, tradicional, festivo, que hace renacer una y otra vez esta celebración como brotada de la tierra y del alma. Pareciera que esta ciudad opacó los sentidos para dar lugar a las expresiones cultivadas en relaciones primarias entre grupos sociales y de estos con la naturaleza. La eventual historia de carnavales de indígenas no trascendió barreras sociales, como tampoco permeó rasgos de otras culturas. El carácter hegemónico de Bogotá no admitió expresiones ni simbolismos provenientes de indígenas.

Una explicación que puede encontrarse sobre estas dificultades se apoya en que Bogotá al centrar el país en cuanto a diversidad cultural y regional, reúne los conflictos y los desencuentros entre los diferentes grupos sociales, con lo que las rupturas no se superan, como tampoco la posibilidad de acercar las partes. Los problemas de violencia, como los de distancias sociales, no en vano hacen que Colombia tenga uno de los indicadores más altos, en el mundo, de inequidad en la distribución del ingreso. Las dificultades para construir propuestas como la que nos ocupa no se superan, sino al contrario, se agudizan cada vez más. Estos problemas sociales nos recuerdan que una condición necesaria, como ocurre en el carnaval de Barranquilla, es que la violencia se reduzca al mínimo, siendo este un aspecto incierto en Bogotá.

Desde el año 2000 se encuentran algunos eventos que convocan a la población bogotana como fue el Festival de Cometas, siguiendo la idea del realizado en Villa de Leyva desde años anteriores. La alcaldía de la ciudad propuso realizarlo en el Parque Simón Bolívar, un espacio de 400 hectáreas que llega a albergar numeroso público en eventos de esta clase, pero que no corresponde a la motivación que lleva a este tipo de evento como es un carnaval.

Acá es conveniente presentar las definiciones de esta variedad de actividades. En este caso el festival invita a que los asistentes vuelen sus cometas como parte de la celebración organizada por una entidad encargada de todo el andamiaje del evento, pero no se participa en un evento en el que las vibraciones con la música, el baile, las figuras simbólicas de la vida, muerte y resurrección, convoquen el cuerpo y el espíritu en la celebración de la vida. De manera similar ocurre con las fiestas celebradas a personajes inmutables como los de la iconografía religiosa, denominadas *fiestas patronales*. Las ferias en general se celebran con relación a un producto particular con el que la población se destaca, *de la caña, de la ganadería, de las flores*. Sin embargo, frecuentemente se cruzan y se unen en *ferias y fiestas*, alineadas como celebraciones pasivas frente a las participativas y protagónicas del público como son los carnavales.

Continuando con lo ocurrido con Bogotá, en el 2002 se celebró el Festival de Verano con espectáculos musicales, teatrales y competencias deportivas, en las que el público era espectador. La posibilidad de contar con varios escenarios para este tipo de presentaciones daba lugar a la presencia de 20.000 asistentes. Una proporción ínfima con relación a la población de la ciudad.

Este evento se programó en agosto por ser el tiempo de los vientos propicios para las cometas. La fundación de Bogotá se celebra el

seis del mismo mes, con lo que la alcaldía de Bogotá pretendió darle más talante al evento. Pero estos son artificios que no sustituyen el contenido cultural e histórico que hace vivir un carnaval.

Sin embargo no se interrumpieron estas celebraciones y encontramos que en 2005 la alcaldía estableció por resolución el carnaval de Bogotá, como un proyecto que reunía varias celebraciones locales aisladas. En ese momento se denominó Carnaval de la Diversidad, con el que se reconocen algunas formas de organización social para presentar eventos que han venido construyendo grupos culturales populares de barrio. Es el caso de la fiesta de la chicha del barrio Perseverancia, las fiestas de Bosa y los carnavales de Roma y de Britalia.

Para el año 2006 la alcaldía lo denomina el Carnaval del Trueque Creativo con una amplia convocatoria a grupos culturales que presentaron 25 montajes relacionados con diferentes aspectos. Aparece la figura de la comparsa con referencias a la literatura infantil, a los elementos de la naturaleza, los derechos de los niños, los discapacitados, los problemas ambientales y también alusiones a fiestas y carnavales regionales. En la intención de estas comparsas se pretende invitar a la reflexión sobre los temas expuestos, con un resultado diferente al de los contenidos propios de los carnavales porque para el público es algo intempestivo, inesperado, con lo cual no es posible establecer una conexión que explore y desarrolle las ideas presentadas. Tal vez se trate de campañas educativas en dirección a formar valores sobre los niños, o los discapacitados, o sobre el cuidado del ambiente, pero no alienan emociones colectivas que expresen sentimientos cultivados desde lo profundo de la memoria y la cultura local.

Son desarrollos temáticos que bien pueden ser el contenido y el pretexto para transmitir mensajes de forma creativa, lúdica y hasta alegre, pero como hemos visto, no son el sopor-

te de emociones colectivas que expresen una memoria colectiva que construya de manera amplia y participativa una propuesta estética.

Como se observa, en el año siguiente el Trueque Creativo estimuló la revisión de concepciones, historias, significados de la iconografía clásica de los carnavales, pero el trabajo en la población, en la cultura popular no se produjo, pues las tradiciones no se fabrican de un año a otro.

Para 2007 se denominó Carnaval de la Reconciliación, en este es justo reconocer la mayor elaboración de las propuestas, duplicaron las del año anterior y que no fue solamente un aumento cuantitativo sino cualitativo. Los colectivos culturales profundizaron en investigación teórica y en aspectos tradicionales para la fundamentación de sus montajes.

El pedido de la administración subrayó la idea de la reconciliación, siendo interpretada de diferentes maneras. En unos grupos la reconciliación se orientó hacia la superación de las dificultades que ha tenido a Colombia en un conflicto interno desde hace décadas. En otros grupos, la reconciliación con la naturaleza, luego de la relación destructiva que la sociedad ha tenido con esta. Pero según vemos en los carnavales, estos no son para la reconciliación de rupturas vencidas, son celebraciones de vida que hacen los pueblos en un encuentro en que no hubo ruptura porque no se dio, porque tal vez estaban todos juntos. Si observamos entonces el carnaval de Barranquilla, los disfraces ocultan identidades para poder mezclar todas las clases, se buscan, se aceptan y juntos celebran sus íconos. En la historia de las ciudades con carnaval vemos que amos y esclavos estaban unidos por la forma de morir, por la forma de nacer, por la tierra, por las inclemencias del clima, por las enfermedades y la conciliación la lograron en las primeras celebraciones que convirtieron en carnavales, la hacía la vida misma porque no había ruptura. Pero pedirle a Bogotá que reconcilie una his-

toria de procesos fracturados por violencias acumuladas por años, no es fácil. La distancia social se ha marcado por la estratificación en una ciudad que se modernizó con niveles de educación diferenciadores, que administraron el conocimiento para distribuirlo en un amplio rango de ocupaciones, que atomizaron la posibilidad del encuentro en el espontáneo ritual del carnaval.

El espectro de los temas trabajados por los grupos culturales: Bogotá en 2500; Bogotá neogranadina, en 1800; Encuentros de magia; el Páramo, su fauna, naturaleza, gestación; África, tambor; Indígenas Inga, Bacatá, Amazonas, Boyacá, Quiba; Puente Aranda; Catarisis; Mujer, nos refiere la intensidad con se propusieron dar vida a elementos que convergen en la cultura de la ciudad, pero que carecen de conexión entre ellos y de significados lúdicos comunes a la población.

Bogotá es una ciudad que pasó de menos de dos millones en 1964, a casi siete millones en 2005 por una migración constante a todos los estratos sociales, lo que quiere decir que la diversidad de su cultura ha producido necesariamente dos procesos. Por una parte la acomodación a la vida metropolitana, que implica una profundización de la vida espiritual, en la que la indiferencia es la característica de la que surge la tolerancia y la convivencia. Y por otra parte, la posibilidad del encuentro entre culturas regionales en el que se establecen vínculos y reconexiones formando las llamadas colonias, con el ánimo de mantener sus costumbres, su lenguaje y por supuesto su iconografía regional, pero con pocas posibilidades de afirmar el protagonismo regional en el espacio de la indiferencia.

Sin embargo la intención de construir simbologías regionales en Bogotá, evocando el Amazonas, o las indígenas Inga, o el vecino páramo de Sumapáz, como inspiración para celebrar eventos relacionados con un carnaval, no es un ejercicio viable por carecer de raíces. En Bogotá podemos conocer estos lu-

gares por viajes o referencias, pero sentir identidad, conexión telúrica, es tanto como buscarla en cualquiera otra región. Vemos que es más que un proceso educativo. No podemos compararlo con el arraigo de tradiciones en las que se educan los habitantes de regiones que tienen estas celebraciones. Queda entonces la propuesta como el espacio donde los grupos culturales exponen sus interpretaciones, pero el carnaval pierde el lugar y el momento para hacer pedagogía sobre su construcción simbólica.

Es difícil para los bogotanos interpretar simbologías pertenecientes a diferentes regiones, en un contexto en el que están presentes las dos tensiones mencionadas como tendencias que a la vez que se sumergen en la diversidad de lo metropolitano, radicalizando el recuerdo local. En el evento de un carnaval, pretender un despliegue tan complejo, resulta indigerible para un público al que se invita a gozar.

Para terminar estas consideraciones sobre la esencia de los carnavales señalo dos aspectos: la naturaleza en el carnaval y el lugar de los valores.

En la reflexión que se hizo en el curso “para pensar un carnaval para Bogotá” nos preguntamos por el significado de la naturaleza en la cultura de la ciudad y la forma como contribuye a la construcción de tradición por parte de grupos étnicos. Las dificultades para reconocer una identidad de este tipo se originan en la forma en que históricamente se ocupó el territorio, sin conservar rasgos culturales en tradiciones vivas que dieran cuenta a grupos sociales que poblaron posteriormente la sabana de Bogotá. Los grupos indígenas fueron sometidos y su cultura destruida para establecer el centro de dominación colonial, sin dar lugar a expresiones culturales diferentes.

Se puede pensar entonces que el paisaje de la sabana quedó mudo, sin historia, sin ani-

males, sin ríos que contaran leyendas o die-ran origen a mitos del encuentro entre cultu-ras. Bochica, o los humedales de Engativá, o la quebrada de Vitelma, son nombres que algunos grupos culturales tratan de animar como entidades mitológicas, que desafortuna-damente carecen de fuerza simbólica por estar disociados de contenidos humanos que los ha-biten. De esta forma, erigir un significado alu-sivo no cuenta con la posibilidad de evocación como requiere la memoria y tampoco cabe la improvisación.

El otro tema por el que indagamos en el curso fue el de los valores. Pues están aso-ciados a la celebración de la vida en el ciclo de muerte y resurrección. El acopio de siner-gias que representan eventos como los carna-vales, implica partir de la necesidad de abrir una gama de actitudes que favorezcan la vida, por lo que entonces se revisó el significado de algunos valores en el contexto de los carnavales. A continuación veamos el taller en que se cotejan valores que se consideran centrales en un carnaval con los que generalmente se reco-nocen en la vida cotidiana.

Cómo participan los valores: Cómo se da la relación entre los valores y los símbolos. Una exploración de esta relación, qué valores inter-vienen en las expresiones del carnaval, la ale-gría, el amor, el respeto, la identidad, la perte-nencia, la creatividad. Los personajes centrales constituyen los símbolos del carnaval, simbo-lizan lo cíclico del proceso reproductivo hem-bra-macho con el cosmos que rodea al acto reproductivo. Arlequín y Pierrot son las dos fases del pretendiente. Sin embargo no hay un pretendiente victorioso, porque los dos no so-breviven al acto reproductivo, si es Arlequín su ambigüedad lo excluye como poseedor de la reina. Pierrot es definitivamente derrotado y su actuación termina con la muerte. Arle-quín semeja al rey Momo que anima la fiesta, siendo la figura principal la reina, como la abeja reina o la hormiga, que no tiene equiva-lente en el género masculino.

Se asocia la reina con la vida y el carnaval la celebra, la reina representa la vida, con la connotación generalizada en las religiones y en particular las religiones occidentales. Con esto se demuestra el carácter de celebración básica, o primitiva del carnaval, ya rodeado de amplios elementos de civilidad como lo expre-san los valores.

El carnaval es escenario de la exaltación de los valores, los revalida, los ofrece, resalta su utilidad y su necesidad. Una mirada a una lista de valores en su correspondencia con los de carnaval: Honestidad, Tolerancia, Libertad, Agradecimiento, Solidaridad, Bondad, Justicia, Amistad, Responsabilidad, Lealtad, Res-peto, Fortaleza, Generosidad, Laboriosidad, Perseverancia, Humildad, Prudencia, Paz.

Actividad: Describir en qué actividades encontramos relacionados los valores con los símbolos cuando se prepara y cuando se reali-za el carnaval, describamos estos contenidos.

Buscamos identificar el contenido que re-fuerzan los valores al carnaval en sus propios valores y a sus símbolos, encontrando una gran fuerza que imprimen en el momento de construir los elementos del carnaval y de salir a la celebración.

El resultado del ejercicio abre un enorme campo de posibilidades a la creatividad, a la identidad, al entusiasmo de los estudiantes, estimulando la idea de proponer una celebra-ción que acuda a impulsos profundos de sus sentimientos para expresarlos a través de ma-nifestaciones que espontáneamente encuen-tren resonancia en el medio social. En el sentido de lo analizado en el curso, reconocemos las dificultades para hacer extensivo este pro-ceso favorecido en el contexto académico, sin tropiezos con la desconfianza en el medio ex-terno.

UNA ETNOGRAFÍA ELOCUENTE

Las observaciones sobre estas dificultades se complementan con las reflexiones que Jairo Mackenzie refiere al estudiante de Historia en la Universidad Nacional de Colombia, Juan Manuel Ruíz Barrera en entrevista desarrollada como trabajo final de un curso de métodos cualitativos. Este es un importante testimonio aportado por un estudiante del curso para pensar un carnaval en Bogotá, que entró a hacer parte de la bibliografía contribuyendo a fundamentar las inquietudes discutidas por los participantes.

En primer lugar presento la referencia teórica que Juan Manuel Ruíz Barrera hace sobre el proceso de aculturación que toma de Margarita Abello Villalba, de su libro “Manifestaciones culturales y populares del carnaval de Barranquilla”. Luego menciono aspectos de la entrevista a Jairo Mackenzie, promotor de la idea del carnaval de Bogotá con valiosos aportes.

Margarita Abello Villalba señala que un carnaval sintetiza tres etapas que llevan a consolidar un proceso en el que se funden culturas diferentes con la fuerte pretensión de celebrar eventos que superan los rituales, los significados, los lenguajes de cada una para participar en rituales conjuntos de celebración que revelan la trascendencia de su encuentro y de reconocimiento de la otra cultura en la propia.

La primera etapa muestra como las culturas coexisten con sus elementos sin sufrir modificaciones fundamentales. En la segunda etapa van surgiendo contradicciones entre los elementos opuestos de las culturas en contacto, estableciéndose una lucha en la cual tienden a eliminarse recíprocamente. Y en la tercera, la unificación de las dos culturas enfrentadas intercambia rasgos culturales creando una cultura nueva.

Sin embargo, como lo aprecia Ruíz Barrera con el entrevistado, el proceso no es suficiente

para educar, divertir y además entrar con lúdica al fondo de un tema cultural con el que se integren dos culturas en una conciliación que las distancias sociales difícilmente pueden reconocer para hacer parodia de un tema que tiene un comprometido contenido de discriminación. En la región caribe colombiana negros y blancos convivieron en las dificultades, en la vida, en la muerte y ahora en Barranquilla, cumplen con la amnistía social en que consiste el carnaval. Pero en el interior, la discriminación se abrió paso desde las condiciones sociales que implicaron pobreza para la mayoría de los habitantes en la Colonia y la convivencia entre blancos, indios y negros levantó fuertes barreras a pesar de la cercana condición socioeconómica. Con el tiempo, las distancias sociales se trazaron con las diferencias educativas y laborales en una estratificación que colocó al blanco y al negro en lugares muy lejanos. El resultado de la experiencia de J. Mackenzie con una comparsa en el carnaval de 2007 lo muestra.

Mackenzie cuando llega a Bogotá, 40 años antes, refiere sus intenciones de ocupar un espacio con sus rasgos coloridos, musicales, alegres, pero no logra adaptarse y se va a Medellín. Regresa como ingeniero químico, hace una especialización, pero decide emprender con un restaurante su empresa para carnavalizar que es recordada en Bogotá. Es una muestra de bailes regionales, disfraces, agua y harina, en un sector al norte de Bogotá en el que esperaba una reacción favorable que no fue entendida por los habitantes y terminó intervenida por la policía, con lo que se suspenden públicamente los intentos de Mackenzie. En su restaurante coloreado para recordar la Barranquilla del carnaval mantiene la celebración durante 18 años, hasta las iniciativas de la alcaldía de Bogotá cuando presenta sus ideas primero a Antanas Mockus y luego a Luis Eduardo Garzón. Con este último resaltan la idea del carnaval, no de fiesta o festival, sino para trabajar en sembrar la semilla de “la sumatoria de todas las expresiones culturales

y de todos los grupos étnicos que hay en Bogotá”.

Para 2007 la experiencia plana de aludir al regionalismo en el año anterior, lo impulsa a darle un contenido diferente a su propuesta. Con su Fundación Cultural del Caribe trasladan al carnaval de Barranquilla, las “Negritas Puloy”, recuerdo de la publicidad del jabón Puloil con empleadas domésticas de vestido rojo y puntos blancos, para representar el cambio social ocurrido en las empleadas de servicio doméstico, cuando después de años de trabajo logran pensionarse, con lo que interpreta Ruíz Barrera el proceso de asimilación de una cultura por otra.

Describe Mackenzie su comparsa representando la historia de las empleadas cuando venían a trabajar en Bogotá, acompañadas de sus madres y sus hijas para colaborar en el trabajo doméstico, luego con el tiempo, la estabilidad de esta forma de empleo permitió a las hijas estudiar, a las abuelas descansar y a las madres obtener seguridad social. Para Mackenzie, el cambio cultural significó pasar de la pobreza a la educación, entendida la educación como el cambio que engloba la transformación cultural por la urbanización, la estabilidad, la ubicación en la escala laboral y el reconocimiento de los servicios prestados. Sin embargo, en la estratificación social, este cambio es la ubicación en el nivel más bajo de asalariados que logran este beneficio social cuando sus empleadores las afilian. Lo que celebra Mackenzie es una rareza y de paso, un oprobio.

El resultado de experimentos como éste refleja la dificultad para estimular el surgimiento de la alegría, cuando su resultado profundiza la desigualdad a través de la escenificación de un drama que al contrario de ser incluyente, separa los grupos sociales. No es afortunado el juego de las Negritas Puloy fuera del contexto en que actúan en Barranquilla, donde es-

cenifican con baile, lanzando besos, gran movimiento de hombros y caderas, un momento de coquetería de mujeres alegres y felices sin otras implicaciones socioeconómicas.

Es un ejercicio, que como decimos, pretende comunicar elementos diferentes a los que porta el carnaval cuando está en tierras propias cumpliendo con la función de participar con el público en la diversión, pero la construcción social en la que resuena la desigualdad no integra alegría, educación, reflexión y construcción cultural.

No quiero terminar el tema desarrollado en esta reseña sin resaltar el papel cumplido por Margarita Abello Villalba en la literatura sobre el carnaval de Barranquilla. Cuando refiero el papel de la cultura intangible, es también el trabajo de los intelectuales, de los trabajadores de la cultura, que entran a pensar, a inspirar, a comprender, a explicar y a difundir el sentido de las propuestas cada vez renovadas. El contenido profundo de la cultura puesto a flor de piel, cuando explican la mezcla de africano e india en la sensualidad de un baile, difundiendo en un público más amplio contenidos esenciales para fortalecerlos ante la dilución a que están expuestos por otras presencias culturales. El trabajo de Abello advierte sobre estas amenazas para mantener el significado de lo propio de los contenidos del carnaval. La investigación sobre la presencia de los elementos africanos trasladados a América, explica la fuerza presente en la memoria que hoy soporta todas las posibles interpretaciones a que ha dado lugar en el tiempo. Es por eso que actualmente no se menciona lo africano como tal, sino su traslado a expresiones como las danzas o las referencias a animales que tienen carácter propio en lo americano.

UNA EXPLICACIÓN HISTÓRICA

Pido un momento de paciencia al lector para exponer una explicación que encuentro

útil para el tema. La necesidad de rastrear el origen del conflicto en Colombia por la propiedad de la tierra implicó trascender explicaciones convencionales que han forjado un tipo de historia nacional que pierde credibilidad y alcance explicativo sobre nuevas preguntas. Es el caso de la historia ambiental que ha comenzado a escribirse en Colombia y da nuevas luces sobre el poblamiento del territorio por los diferentes grupos sociales.

Desde mediados del siglo XIX, se crearon condiciones para algunos cambios sociales que fueron definitivos. Por una parte se consolidó un proceso legal que levantó las restricciones a la tierra que tenía el poder eclesiástico, el poder militar y los terratenientes que desde la Colonia retuvieron haciendas y privilegios para el manejo de los asuntos de la administración pública. También se creó un marco legal que separó a los indígenas de sus resguardos y que dejó libres de obligaciones a los trabajadores de las haciendas, promoviendo indirectamente una amplia colonización de las tierras templadas y cálidas como oportunidad para tener tierra propia a estos sectores de antiguos indígenas que entonces se transformaron en campesinos.

De esta dinámica se derivaron tres grupos sociales a partir de características culturales en una relación particular con la tierra, con el conocimiento y en las relaciones desde cada grupo con los otros. El grupo hegemónico, los campesinos y las comunidades periféricas. También es posible advertir en cada grupo la relación que estableció con los asuntos del Estado.

El grupo social que encabezó la Independencia, constituido por militares, terratenientes y algunos miembros de la burocracia, continuó interesado en construir una noción de Estado que no fue más allá de una administración que veló por sus intereses particulares. Para esto se armó de argumentos que puntualmente cumplieron con esta tarea dejando pen-

diente la construcción de un Estado de derecho para el resto de la población. Podemos reconocer este sector social como grupo hegemónico que tuvo un limitado interés en cumplir con el poblamiento del territorio nacional.

De esta manera, las comunidades indígenas que durante la Colonia estuvieron sometidas a las propiedades territoriales migraron hacia nuevas tierras, las cuales poblaron con pequeñas propiedades organizando caminos y asentamientos. En este periodo se fundó la mayoría de los municipios del país con la colonización de las diferentes regiones. Implicó desarrollar habilidades y formar conocimientos sobre cada región para hacer productiva la labor cotidiana de la sobrevivencia. En la medida en que se dominaron las condiciones geográficas se amplió la producción para mercados más amplios, como sucedió con el café. Es necesario señalar entonces que en este proceso se transforman los antiguos indígenas en campesinos. La condición anterior de sumisión en las haciendas se transforma para hacerlos propietarios con la necesidad de atender a sus necesidades con autonomía en sus decisiones.

Es una etapa de la historia colombiana en la que este amplio sector de la población se ocupa de la vida económica sin que sea visible en la historiografía, en la historia económica, como tampoco en la historia política, en general se menciona como el proceso de mestizaje. En la historia ambiental, es el periodo de la ocupación de la mayoría del territorio actual, cuando se crean las condiciones para el desarrollo de las regiones, de las ciudades, de la economía a nivel nacional y como fundamento de las características sociales actuales. Es el reconocimiento de la diversidad biológica, de la diversidad cultural y de la diversidad geográfica que hoy nos problematiza ante las dificultades y compromisos que plantea, sin respuestas claras por parte del Estado y de la sociedad. El principal conflicto se centra en que el Estado no reconoce en este ejercicio de propiedad, a

ciudadanos, a través de titulaciones quedando desprotegidos ante el despojo que terratenientes y comerciantes de tierras generalizan desde la tercera década del siglo XX. Los conflictos que hoy atraviesa Colombia se originan en este vacío histórico que no ofreció un lugar a esta decisiva dinámica social.

El tercer grupo, que agrupa comunidades indígenas nómadas no sometidas y negros organizados en palenques en lugares aislados, podemos reconocerlo como comunidades periféricas. Este grupo tiene un común denominador en la ocupación de territorios alejados de las haciendas y de los asentamientos de campesinos en las tierras colonizadas. Otra característica común es el bajo uso de tecnología en la integración con la naturaleza, dependiendo de la recolección, la caza y la pesca con limitadas tareas productivas aplicadas al suelo para agricultura y ganadería.

La razón para exponer estos hechos explica la relación con la naturaleza que tienen los grupos de campesinos y comunidades periféricas para convergir en las expresiones que consagran los carnavales.

La articulación entre comunidades de campesinos y comunidades periféricas permite encontrar el nexo que tienen con la construcción cultural que hoy se encuentra expresada en fiestas, festivales, ferias y carnavales. Rastrear cualquiera de estas celebraciones hacia los fundadores de los asentamientos, nos explica la composición simbólica del evento. Encontramos que se celebran los productos del campo, los ganados, los animales representativos de las regiones y alrededor de éstos el relato de las leyendas que han inspirado en aquellos primeros pobladores.

El caso de Barranquilla explica todos los matices que tiene este evento. Esta ciudad corresponde en su fundación, en 1813, como asentamiento desde 1629, a la ubicación en una de las regiones periféricas. Un pequeño

puerto en la desembocadura del Gran Río de la Magdalena, como se denomina en antiguos mapas, donde confluyeron los bogas, generalmente indígenas de comunidades asentadas a lo largo de la rivera y negros libertos, con extranjeros que se internaban a Colombia desde todos los continentes. La mezcla de estos elementos produjo en breve tiempo el carnaval que asimila coherentemente los componentes conocidos de los carnavales. Es una ciudad mestiza que corresponde al desarrollo del siglo XIX en el que se pueblan las regiones templadas y cálidas. En esta ciudad se radica el comercio con el exterior debiendo construir una infraestructura que movilizó una variedad de energías. La navegación fluvial, la navegación marítima, el ferrocarril y por último, en el siglo XX la aviación. Atrajo ingenieros, capitanes de barcos, constructores, haciendo que los extranjeros se encontraran en un lugar sin restricciones para establecer un modo de vida más libre, que no rozara con formas tradicionales que los asimilara, sino que quedaron a su albedrío para concurrencias y sincretismos.

CONCLUSIONES

La propuesta de “pensar en un carnaval para Bogotá”, en un curso universitario resultó productiva al reconocer que las condiciones son complejas y no surgen improvisadas. El ejercicio de *-pensar el carnaval-* aportó elementos que la construcción de una propuesta debe considerar en una perspectiva histórica y cultural, para integrar adecuadamente los contenidos coyunturales que se toman en ocasión de cada carnaval y no lo contrario, que produce disociación entre el contenido pretendido del carnaval y la cultura de la ciudad. Los esbozos de 2006, 2007 y 2008, aportaron avances evidentes en el sentido del trabajo progresivo de los colectivos culturales como propuestas organizativas, dejando claro que la memoria colectiva es insustituible como soporte estructural de los carnavales.

Una experiencia interesante en esta reflexión, fue obtenida con la pregunta a los estudiantes del curso por los sentimientos de quienes no conocen estos eventos. Respondieron: curiosidad, miedo, desconcierto, reacciones que para el extraño tiene algo de amenaza. Parece que ante la invitación de la sensualidad se responde con desconfianza, sentimiento que tiene sus motivos al ignorar como responder al desafío de los sentimientos cuando en el medio cultural no han sido estimulados en este horizonte emocional, estético y creativo.

Es un desafío para el que la respuesta implica llegar a lugares esenciales en los que el sentimiento se liga con la tierra. Es la naturaleza con la que conectarse implica reconocer caminos que representan los animales, los bosques, los ríos, en historias que avivan sentimientos colectivos para celebrar como mitos fundantes. Esto requiere elaboraciones que no se escriben, que no se declaran oficiales, que pasan a la memoria, como leyendas, como arrullos, como advertencias al mal comportamiento en la crianza, para detonar luego en el carnaval desde lo profundo de la psique.

Construir expresiones como las letanías, con estructura de responsorios, tiene un carácter poético que reúne rasgos de trova y sátira, con contenido político y social que recoge cada año los hechos presentes en la cotidianidad popular para catarsis y limpieza de los agravios. Pero sobre todo, las letanías ponen de presente la magia de la celebración colectiva, de solo y coro, como en la religión y como en el trabajo de los esclavos. El interrogante que surge ante esta expresión de profunda convicción y entrega, es sobre la posibilidad que tienen de surgir como estructuras musicales y literarias que vienen como creación abierta, en un medio diferente en el que no existe esta tradición.

Finalmente con todo lo anterior, el interrogante que surge para Bogotá con lo planteado por Marcela Sabio, es sobre el surgimiento de actores y espectadores que el carnaval funde en su celebración como una tradición ya existente. Pues el respeto, por ejemplo, es una actitud implícita que cuida del funcionamiento de cada componente, desde los personajes, sus mensajes y los participantes.

Las dificultades para hacer un carnaval de tierra caliente en tierra fría, donde no lo alimenta la naturaleza ni la cultura, se fundan en la distancia geográfica y cultural entre regiones que convergieron de manera diferente en la construcción de la sociedad colombiana. La ciudad de Bogotá como núcleo de actividades políticas generó pautas de dominación desde una jerarquía burocrática y militar, en la que se favoreció el carácter adusto en las relaciones sociales. Esto significó un modelo de comportamiento extensivo en la sociedad, en el que la religión, la economía, la administración de los negocios buscaba influir en las demás regiones de la geografía nacional.

Por otra parte, el ejemplo tomado de Barranquilla, adrede, representa unas cualidades sociales diferentes que contrastan con el carácter del interior. Sus condiciones históricas y culturales con el tiempo han fortalecido las propuestas para el carnaval atrayendo cada vez más participantes y el interés general del país. Sobra mencionar la declaración de Unesco en 2003, como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad.

Bogotá en la diversidad que recoge, se convierte en tierra de todos y tierra de nadie, la población que vive en la ciudad pero vinculada a las regiones de origen, se mantiene pendiente de sus celebraciones para retornar a su llamado, con lo que la aspiración capitalina queda vacía.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Abello Villalba, Margarita y otros (2004): *Tres culturas en el carnaval de Barranquilla*, Colombia, Huellas, Revista de la Universidad del Norte, tomado de: <http://ciruelo.uninorte.edu.co/pdf/BDC392.pdf> consultado en febrero de 2012.
- Buelvas Aldana, Mirta (1993): *El carnaval de Barranquilla. Una filosofía del carnaval o un carnaval de filosofías*, Colombia, Huellas, Revista de la Universidad del Norte, tomado de: www.uninorte.edu.co/publicaciones/.../huellas%20no.%2039.pdf, consultado en febrero de 2012.
- Fajardo Montaña, Pablo. (2012): *Aspectos bio-éticos de la relación entre la sociedad y los ecosistemas*. Saarbrücken: Editorial Académica Española.
- Instituto Distrital de Cultura y Turismo (2006): *Carnaval de niñas y niños. Programación general*, Alcaldía Mayor de Bogotá, Bogotá.
- Instituto Distrital Recreación y Deporte (2002): *Festival de verano 2002*, Alcaldía Mayor de Bogotá, Bogotá.
- Instituto Distrital Recreación y Deporte (2008): *12° Festival de verano 2008*, Alcaldía Mayor de Bogotá, Bogotá.
- Ortúzar, Marcela. (s.f.) *Para dominar la arena de los signos*, tomado de: www.nodo50.org/pretextos/SIGNOS.html, consultado en enero de 2012.
- Ruíz Barrera, Juan Manuel (2007): *Historia de Vida Jairo Mackenzie: Proceso de aculturación*. Colombia, Universidad Nacional de Colombia, Historia, tomado de: sites.google.com/site/metodoscualitativos/, consultado en febrero de 2012.
- Sabio, Marcela. (2003): *La forma de la no forma: la música habitando, gestual y ritualmente, los espacios escénicos abiertos colectivos*. Didascalía Revista de teoría y práctica teatral N° 2. Tomado de: www.freewebs.com/andamiocontiguo/didascalia/numdos-1.pdf, consultado en enero de 2012.
- Secretaría de cultura, recreación y deporte (2007): *Carnaval de Bogotá 2007*, Alcaldía Mayor de Bogotá, Bogotá.

“Cuplé del carnaval”

“Cuplé do carnaval”

Claudio Daniel Vera*

Artículo recibido: 23 de febrero de 2012

Aprobado para su publicación: 29 de marzo de 2012

RESUMEN

En el tiempo de carnaval toma vida o se personifica a cada uno de esos otros, la magia se hace escena y la ilusión desmitifica lo social. El carnaval invisibiliza la diferencia, la hace invisible. Es por eso que para escribir tomo, del género murga la estructura de su espectáculo, las murgas y específicamente como la murga uruguaya organiza su espectáculo, con su nombre cuplé, en tres momentos: presentación, cuplé y retirada.

Recuperar la memoria desde lo tangible e intangible de su construcción... lo que habita en ella y lo que habita en el recuerdo y el olvido, de los carnavales vividos... para que cada año en su vuelta a suceder se viva... como la primera vez...

Palabras clave: experiencia, carnaval, viaje, sueños, vida.

RESUMO

Nos tempos de carnaval toma vida ou se personifica cada um desses outros, a magia se faz cena e a ilusão desmistifica o social. O carnaval invisibiliza a diferença, a faz invisível. É por isso que para escrever tomo

do gênero murga a estrutura do seu espetáculo. As murgas e especialmente a murga uruguaya organizam o espetáculo, com seu nome cuplé, em três momentos: apresentação, cuplé e retirada.

Recuperar a memória desde o tangível e intangível da sua construção... o que habita nela e o que habita na memória e no esquecimento, dos carnavales vividos... para que cada ano, no retorno, volte a acontecer como a primeira vez...

Palavras-chave: experiência, carnaval, viagem, sonhos, vida.

a Mariana

PRESENTACIÓN

Carnaval... tiempo que entrecruza tiempos, simultaneidad de tiempos, tiempos de deseos, de sueños, de ilusiones, de permisos, tiempos de vivir el mito, el ritual, tiempo narrado en lo colectivo hecho canción, encuentro, carnaval pasado, carnaval futuro, carnaval de siempre, carnaval presente en el gesto, el color, el baile, la alegría heredada...

El relato tiene como todo relato su centralidad en el sujeto y la experiencia, todo sujeto y toda experiencia es construcción de relaciones, relaciones con otros o con el otro (el otro humano, tierra, aire, agua, animal), por eso nuestras relaciones hablan en cada ges-

* Profesor de Enseñanza Primaria con Especialización en Educación de Adultos por el Profesorado de Enseñanza Primaria de Paraná y Profesor en Ciencias Sociales por el Profesorado en Ciencias Sociales de Paraná. Además es miembro de la murga paranaense “Los Runruneros de la Orilla” (Argentina). Correo electrónico: claudiodvera@gmail.com

to, palabra, indicio, de lo que pensamos, sentimos, hacemos y decimos, de todos esos otros.

En el tiempo de carnaval toma vida o se personifica a cada uno de esos otros, la magia se hace escena y la ilusión desmitifica lo social.

La invitación a esta escritura, cobra sentido, como el carnaval, en la invitación de una amiga; que me entusiasma a hacerla; los amigos... esos amuletos que montan guardia en nuestras sociedades. Al decir de Graciela Frigerio (2010) lo que monta guardia es lo que hace que podamos seguir creyendo en imposibles, sabiendo que pueden volverse posibles. El carnaval se vuelve fiesta, como cada reunión de amigos, cuando compartimos: la risa, el baile, el vino, el canto, el disfraz, el llanto, la noche y nos encontramos para celebrar el ritual con la tierra, la luna, el diablo, las mujeres, los varones, la infancia, la locura de la comunidad, sabiéndonos parte, no mirándola como extranjeros. En el tiempo de carnaval la extranjería se hace invisible, como también se invisibilizan las diferencias de género, de etnias, económicas, culturales, sociales, políticas, geográficas. El carnaval invisibiliza la diferencia, la hace invisible.

Cada lugar, cada sociedad vive su tiempo de carnaval, según sus creencias, sensibilidades, sueños, deseos, transgrede su tiempo, transgrediendo los límites establecidos, es por eso que para escribir tomo del género murga, la estructura de su espectáculo, las murgas y específicamente como la murga uruguaya organiza su espectáculo, con su nombre cuplé, en tres momentos: la presentación donde la murga dice quién es, de dónde viene, y canta desde dónde dirá, interpretará lo que desea gritar. La parte central o cuplé, dónde se eligen temáticas, problemáticas, para invitar a quiénes la escuchen a comprender, reflexionar o pensar las injusticias que la realidad social dicta. Y la retirada o despedida, donde el coro murguero ilusiona al público con su vuelta.

CUPLÉ

Evocar lo vivido en los carnavales tiene, como Primo Levi (2005) nos lo dice en su libro “Los hundidos y los salvados”, el riesgo de que “con fines defensivos la realidad puede ser distorsionada no solo en el recuerdo sino también en el momento en que está sucediendo” y entonces muchas veces mezclamos lo real, lo mítico, lo místico, lo ficcional, cargando el recuerdo de una pretendida certeza que puja por ser verdad.

El carnaval en Paraná, mi ciudad natal y la ciudad que aún habito, disfruto, anhelo, extraño cuando estoy lejos; ciudad que me habita en su río, sus noches y jacarandás en flor, ha perdido en el tiempo y sus tradiciones la fiesta que reúne lo pagano y lo sagrado, ha dejado de festejar el carnaval, y la comunidad no se convoca a celebrar.

La comunidad paranaense, atiborrada de obligaciones y responsabilidades, olvidó el proceso que la humanidad ha vivido volviéndose sedentario, humanidad que organizó un tiempo en calendario que año a año repite días y meses imitando lo cíclico de la vida misma, tiempo de calendario que atenta con el estar siendo de algunas etnias. La comunidad paranaense como otras tantas se han vuelto nómades y el tiempo se vive y siente efímero, teme echar raíces, como los hombres que describe el Principito. La fiesta de carnaval, añorada para otras comunidades, como en nuestro norte argentino y en el Río de la Plata, en la ciudad con nombre de río que viaja y muere en el mar, no forma parte de la identidad, de la tradición, es solo un recuerdo de la memoria que cada día más se vuelve olvido.

Así es mi modo de habitar el mundo, parafraseando a Ruben Drí (2005), que imita el movimiento pendular de búsqueda. Cada año, la búsqueda de vivir el tiempo de carnaval en lugares que como acto de resistencia a lo religioso, lo instituido, lo político y social siguen

heredando identidad y tradición; resignificando la fiesta popular en la expresión y el grito ¡Feliz carnaval!

En cada espectáculo de murga o cuplé, la murga habla, interroga, describe, muestra, cuestiona, critica, su interpretación de la realidad social; (aparecen allí los distintos modos de saber: filosofía, mitos, creencias, ideologías y ciencias que hacen comprender las relaciones que construyen la realidad social y las posibilidades que gestan el saber que podemos transformarla o reproducirla).

Quiero elegir personajes, objetos, elementos que están presentes en los carnavales que evoco y así escribir mi cuplé de carnavales, no para imitar a los letristas murgueros, sino para permitirme realizar este relato con el propósito de comprender, tal vez lo esencial del carnaval como una fiesta popular, que ha sido cooptada por la institución de la iglesia y su religiosidad para seguir sujetando a las sociedades.

La humanidad, en comunidad, se lo apropia y reclama la dignidad y la libertad que pierde cuando actúa fragmentada, respondiendo a los intereses mezquinos e individuales. Recupero a José Martí (2005) cuando nos enseña e invita a comprender que el egoísmo es el peor de los males de la humanidad; el egoísmo es ajeno al carnaval, en este tiempo no echa raíces, no encuentra tierra fértil. José Martí también utilizó la palabra máscara para interpretar las relaciones de dominación entre el imperio y Nuestra América, tomo esa palabra y con ella escribo el primer cuplé de éste mi cuplé del carnaval, al que le sucederán otros componentes del carnaval.

LAS MÁSCARAS

Las máscaras del carnaval nos transportan a otros tiempos, no porque el presente sea negado, sino porque en esos tiempos pasados y

futuros se encarnan los deseos, individuales y sueños colectivos, añorando lo que fuimos y deseando ser lo que queremos ser. El carnaval trabaja y construye distintas realidades, en las máscaras encontramos lo que somos y también lo que podríamos ser.

Las poblaciones negras, traídas a nuestros continentes con la llegada de europeos, hacia el siglo XVI, en tiempos de carnaval se enmascaran y visten otros trajes, tal vez el traje de sus amos. Este tiempo que fusiona lo sagrado y lo profano, el carnaval, les permite dejar de ser lo que eran: esclavos.

Los pueblos que hoy se autodenominan, pueblos originarios, viven sus ancestrales creencias, recuperan sus dioses, los hacen uno, y en el símbolo lo veneran junto a los dioses implantados con cruces y espadas y para vivir su espiritualidad se enmascaran, las máscaras los iguala y acerca a aquello que desean ser, en el tiempo de carnaval es posible.

LA LUNA

La luna, asociada a la mujer, su cuerpo; lo femenino, metiéndose en las mareas. Interviene en la tierra y su cosecha, marca las estaciones en el vientre de las mujeres (dice el poeta rosarino Jorge Fandermole (1993) en la gestación del fruto humano. Guía es, en las noches, de los caminos insaciados. Observa, si no se la ve y sonríe. Los poetas se la apropian. Los cantores del pueblo la buscan como cómplice.

El observador ingenuo le asigna colores; luna azul, la llaman. Le agregan otros adjetivos autores consagrados. Gentilicios como “tucumana”, “de los pescadores” le dicen otros. Poderes supersticiosos le encontraron tantos...

El carnaval la viste, entalca y llena de espuma, le dibuja cuernos y endiablá, la corona de estrella al finalizar una zamba, traza puentes a

su superficie lunar, la emborracha, le pinta la cara oculta “de luz prestada”. En tiempos de carnaval todos estamos “en” y “con” la luna de sombrero.

EL DIABLO

Con un vestuario estrafalario de colores vivos (rojos, amarillos, anaranjados, violetas y verdes), espejos donde poder mirarse, una máscara que tapa la identidad, cuernos estridentes, una cola que termina en corazones o pompones, con las cuales se atrapan a miedosos que corren y un grito de voz con un lenguaje inentendible. Aparece en cada carnaval, el diablo, él es quien inicia la fiesta con el desentierro y en su entierro, el fin del carnaval.

El diablo encarna en el carnaval: la tentación, la invitación y la oportunidad de arrojar-se a los placeres y pasiones.

El desentierro del diablo, junta de la comunidad a todas las generaciones, las moviliza en un baile colectivo y los reúne como testigos, en ese acto todos van a animarse y reconocerse en la emoción de saber que todo se puede y que el responsable de ese “todo” es el diablo y sus diabluras, que al meter la cola hace perder la cabeza de sus endiablados testigos.

El diablo también es figura de miedo, temor, influencia occidental cristiana, donde el temor es el instrumento de dominación y prohibiciones; muchas bellas canciones ubican al diablo en el lugar de tentación o fuerza que empuja a lo pasional sin que la razón intervenga, “me anda faltando plata, chicha y coraje y un empujón del diablo, pa’ enamorarme” dice la zamba del carnaval.

El diablo desenterrado, que endiaba en el carnaval, se enterrará antes del miércoles de ceniza, que da comienzo al tiempo de ayuno y abstinencia cristiana: la cuaresma. Termina el tiempo que habilita la magia de ahogarse

en un vaso de vino y en las endiabladas relaciones, acciones, pensamientos y sensibilidades apasionadas que comanda el diablo, este fin promete el año próximo volver, en el carnaval que vendrá.

EL ALCOHOL

El alcohol como bebida, habita los carnavales como el duende del que habla don Cuchi Leguizamón, invita a compartirse, en las canciones o salpicones de actualidad y protege la impertinencia de jóvenes o mujeres que se animan a desafiar en una copla a los varones que siempre se ven presumidos de su batalla coplera.

El alcohol permite y desinhibe, sensibiliza y anima a producir en quien lo bebe, las rupturas de prejuicios, límites y vergüenzas, en otros tiempos apresuraba trascender con lo divino. Hoy permite palabras, sentires y acciones. En el carnaval esos permisos se hacen presentes. En el carnaval el alcohol es lo que vitaliza para seguir el baile, la noche y las comparsas que como en procesión de casa en casa, toman estaciones, como en el vía crucis, para compartir: baile, canciones, encuentros, miradas, risas y bebidas.

A pesar del uso que el alcohol tuvo, a lo largo de la historia de la humanidad y sobre todo desde que los imperios se volvieron mercantiles, salvacionistas, coloniales y esclavistas (planteo que nos propone el antropólogo Darcy Ribeiro (1968) en su texto “El proceso civilizatorio”) el alcohol fue tomado como instrumento de adormecimiento de los pueblos para la dominación de los mismos y la terrible acción que el alcohol produjo en la llamada “Campaña del Desierto” y el emborrachamiento de los pueblos ranqueles, mapuches y otros para el robo de sus tierras, su dominación y exterminio y lo que produce en los trabajadores de plantación o en las empresas multinacionales instaladas desde fines del si-

glo XIX, que deciden repartirlo para evitar que los trabajadores se organicen y reclamen por los derechos que le son arrebatados.

En el carnaval el permiso a beber actúa como acto colectivo de encuentro, participación y recupera derechos no reconocidos.

LAS PLUMAS

Plumas, alas, pájaros, elevación, vuelo, libertad, color, brillo, seducción, carnaval.

Un juego de alas que en la elevación hacia el vuelo, el color y el brillo invitan a la seducción del carnaval, un tiempo de libertad.

Cada comparsa es una bandada de aves que busca con su color, brillo, canto; invita a todos a sumarse a volar, habitar las calles, bailar, compartir y participar, mezclando espuma, talco y papel picado, volviendo a todos a su infancia, en el arte de jugar...

ESPUMA, TALCO, PAPEL PICADO

Cada fiesta popular elige elementos que estimulen: encuentro, sentido colectivo, reunión comunal, deseos individuales que se incluyan en los sueños de todos y todas, risas provocadas con maldades sin intención, contubernios de gracias...

En el carnaval, tiempos de máscaras, pintura, disfraz e invisibilización del rostro, junto a volver invisibles las diferencias, el papel picado, el talco y la espuma, actúan por las manos de quienes lo poseen, como armas secretas que construyen un ambiente festivo, armas que intentan y lo logran, llamar la atención, armas que acercan miradas sugerentes y tímidas, armas que marcan las relaciones de géneros. Relaciones que surgen hace miles de años cuando las comunidades humanas se sedentarizan y logran la primera división so-

cial del trabajo, esa primera división la marca el género, las mujeres y varones realizarán diferentes actividades. El género, categoría relacional por excelencia, pretende intervenir también en el carnaval, las mujeres deben perseguir para entalcar o llenar de papel picado o espuma a los varones y viceversa, pero el carnaval tiene sus propias normas y las relaciones que allí se dan transgreden los géneros, no será casual ver cómo varones festejan con varones y mujeres “embadurnan” a mujeres con los mismos elementos o armas que antes nombrábamos como poderosas, para romper toda diferencia, también la diferencia de género.

EL OLOR

“¡Ay! perfume de carnaval” escribe Peteco Carabajal en su zamba y los que vivimos profunda e intensamente el carnaval, su tiempo, su magia, respiramos también ese particular olor, propio, que nos habita en el recuerdo... mezcla el amor y la albahaca, la resistencia y la coca, el cansancio en el sudor, la alegría y el baile por el alcohol. Rodolfo Kusch (2007) habló alguna vez del hedor de Latinoamérica. Lo escribió y el silencio lo habitó: Ese hedor decía, es algo distintivo, del nosotros latinoamericano.

En el carnaval, el olor, el hedor, el perfume se hace baile, palabra, canto, cuerpo; acompaña el estridente grito y el latir de los corazones de toda la comunidad que incluye viejos, jóvenes y niños; mujeres, varones y homosexuales; ricos y pobres; a los que llegan de lejos y los que no; extranjeros y autóctonos; blancos y negros; religiosos y ateos; académicos y analfabetos; dueños de la tierra y usurpadores; todos se hacen una sola comunidad, y se vuelven fiesta, una comunidad desconcertada que es golpeada o atrapada sin saber por la cola del diablo o diabla, que asusta, atrapa, ríe, esconde y huye... hasta el próximo carnaval.

RETIRADA

“...en el adiós besa la flor que perfumó cada barriada, con el color en cada aplauso, con la eterna pincelada, regresará a deshojarla en una noche de febrero, dulce pasión, amor que nace en la garganta del murguero, el sol saldrá en cada abrazo que nos demos con la gente eludirá esa nostalgia que al partir la murga siente, explotará con rebeldía, reflejada en cada gesto y volverá cada febrero para echar...”.

¿Cuántas veces hemos cantado y muchas más escuchado esta retirada de la murga de las cuatro estaciones? Acabo de llegar del carnaval jujeño, repetido viaje que busca identidad, esencia, sentido, modos de saber, experiencia sensible del vivir, intuición de humanidad, respuesta del tiempo.

Para escribir esta retirada me nutro, de vino, música, sonidos de tambores, pan y amigos; zamba, taquiraris, cuecas, y chacareras; tango, melancolía, nostalgia, palabras y abrazos, ya no más espuma, ni siquiera talco, papel picado y baile. Solo recuerdo, vivencia, palabras.

En el carnaval, tiempo de habilitar al otro, la pedagogía se hace cuerpo, la enseñanza: expresión de la seducción de la vida, y la didáctica interpretación de aquello que acontece, en

tanto baile, canto, invitación de toda la comunidad a mezclarse en un sentido colectivo de la sensibilidad social, que incluye a todos y todas. Borrando diferencias y límites, transgrediendo lo establecido, recuperando el rito, sabiendo que una hora es diferente de las otras y un día es distinto de los otros, como explica al principito el zorro.

El rito del carnaval se hace eco, en la exclamación del pueblo que grita por cada pérdida, ausencia, desaparición o muerte de uno, no importa cuántos, porque en el carnaval, como dice el grupo Magma “...se sabía de memoria la esperanza y a cada muerto lo llevaban todos porque era árbol de una misma rama, de una rama...”.

Recuperar la memoria desde lo tangible e intangible de su construcción... lo que habita en ella y lo que habita en el recuerdo y el olvido, de los carnavales vividos.... para que cada año en su vuelta a suceder se viva.... como la primera vez... lo que invita a sentirse y se pueda así vivir lo no vivido como eso que produce seducción, el animarse y romper los límites que vuelven extranjero el deseo, el deseo, solo puede traducirse, utilizando la metáfora como deslizamiento del lenguaje que habilita el juego, la imagen deseada o el deseo imaginado, como lo dice Agamben (2005) ¡Qué difícil traducir! ...

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Agamben, Giorgio (2005): *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Dri, Ruben (2005): *Los modos del saber y su periodización*. Buenos Aires: Biblos.
- Frigerio, Graciela y Diker, Gabriela (2010): *Educación: saberes alterados*. Buenos Aires: Del Estante.
- Kusch, Rodolfo (2007): *Obras Completas*. Rosario: Ed. Fundación Ross.
- Levi, Primo (1989): *Los hundidos y los salvados*. España: Aleph Ediciones.
- Martí, José (2005): *Nuestra América*. Buenos Aires: Ed. Nuestra América.
- Primo, Levi (2005): *Trilogía de Auschwitz*. Barcelona; Ed. El Aleph,
- Ribeiro, Darcy (1968): *El proceso civilizatorio*. Buenos Aires: Centro Editor América Latina.

Claudio Daniel Vera

Canciones:

Peteco Carabajal: *Zamba del carnaval*.

Jorge Fandermole: *Preguntándome*.

Falta y Resto: *Despedida* (murga).

Comparsa infantil: formación política y resistencia*

Comparsa infantil: Da política de resistêcia formação

Andrea Catalina Gómez Rojas
Daniel Esteban Robles Morales**
Edgar Giovanni Rodríguez Cuberos***

Artículo recibido: 21 de febrero de 2012
Aceptado para su publicación: 28 de marzo de 2012

RESUMEN

El artículo muestra las principales consideraciones teórico/prácticas derivadas de una experiencia de intervención artística en el contexto del “Desfile Metropolitano de Comparsas Infantiles 2009” en Bogotá-Colombia. La comparsa infantil titulada “Los Guardianes del Ozón”, se diseñó y realizó desde un enfoque político y formativo que tuvo como propósito la reflexión y el empoderamiento de los actores niños frente al problema ambiental. Este enfoque significó un ámbito de contexto y un formato de soporte para la construcción con sentido de una propuesta actoral y un eje dramático que fuera capaz de comunicar un mensaje en su ejecución. Los resultados obtenidos demuestran

de qué manera un montaje de comparsa puede servir como pretexto para la formación política de públicos y actores, como mecanismo de denuncia jovial, de expresión ritual de resistencia, pero también como semillero de imaginación y mundos posibles.

Palabras clave: ciencia social performativa, comparsa y carnaval, formación teatral, educación artística, arte y resistencia.

RESUMO

O documento mostra as principais considerações teóricas e práticas derivadas de uma experiência de intervenção artística no contexto do “Desfile Metropolitano de Blocos Infantiles 2009”, em Bogotá, Colômbia. O bloco infantil chamado “Os Guardiões do Ozon”, foi projetado e fabricado a partir de uma abordagem política e educacional que visava a reflexão e empoderamento das crianças participantes com problemas ambientais. Esta abordagem marcou um espaço de contexto e uma forma de suporte para a construção significativa de uma proposta dramática e um eixo que fosse capaz de comunicar uma mensagem na sua realização. Os resultados demonstram como um a construção de um bloco pode servir de pretexto para a formação de políticas públicas e ato-

* El presente artículo hace parte de las reflexiones y productos de investigación del equipo académico de la línea Performance y Sociología Cultural de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional (UPN). Se inscribe dentro del marco de investigación del trabajo de grado “*Implicaciones formativas en el desarrollo y montaje de una comparsa infantil*” Universidad Pedagógica Nacional (Gómez & Robles, 2010).

** Licenciados en Artes Escénicas por la Universidad Pedagógica Nacional. Fundadores del Colectivo Artístico Lattente de la Ciudad de Bogotá (Colombia). Correo electrónico: kattagoth@yahoo.es / deusdan2@yahoo.es

*** Licenciado en Biología por la Pontificia Universidad Javeriana. Magister en Investigación en Problemas Sociales Contemporáneos por la Universidad Central. Profesor en la Maestría de Problemas Sociales Contemporáneos del IESCO y en el Instituto Universitario Politécnico Granacolombiano. Investigador Asociado en el Grupo Performance y Sociología Cultural de la Universidad Pedagógica Nacional (Colombia). Correo electrónico: rodriguez.edgar26@gmail.com

res, como mecanismo de denuncia juvenil, de expresión ritualística de resistencia, mas también como un vivero de imaginación e mundos posibles.

Palabras-chave: performativa de ciencias sociales, comparsa e carnaval, teatro educación, arte e resistencia

DEL ENTRETENIMIENTO MASIVO AL ESPECTÁCULO FORMATIVO

Desarrollar una comparsa en el contexto de las prácticas artísticas institucionalizadas como es el caso del “Desfile Metropolitano de Comparsas Infantiles”¹ supone para los realizadores varias inquietudes: ¿Qué es lo más importante, el resultado (entendido éste como la puesta en escena final y el entretenimiento que brinda el espectáculo elaborado) o el proceso (donde se realiza una apuesta de mayor envergadura centrada en los participantes de la comparsa, sus emociones, sus sueños etc.? Y en este caso, ¿Se debe atender exclusivamente al proceso formativo y sus implicaciones sociales y políticas, sin dar mayor relevancia al sentido de la calidad de la manifestación artística?, ó por el contrario ¿se debe dar mayor relevancia al hecho artístico sin tomar en cuenta la formación de los participantes (en este caso niños) y el evento como un ritual social en varios niveles?

Responder a estas preguntas implica de entrada una manera particular de asumir el proceso de montaje de una comparsa infantil, en

la que se problematiza el rol de quien agencia como director artístico al considerarla o bien como una manifestación *hecha por adultos con niños*, o como una manifestación *hecha por niños con la guía de adultos*. Dependiendo de la manera en que decidan asumirse estos procesos, se determinan los recursos y necesidades formativas pertinentes para desarrollar el evento y sus implicaciones sociales y culturales.

Si se quieren empezar a considerar estos eventos como verdaderas manifestaciones artísticas infantiles, sus procesos se deben permea del desarrollo de unas implicaciones formativas, que potencien las habilidades de los niños, que fomente el diálogo concreto y explícito entre el arte y la formación, de manera que las comparsas no sean solo ejecuciones de proyectos sin ninguna implicación formativa para los niños participantes, o la esterilidad de un desfile “repleto de colorido”. Un niño que participa en una comparsa, en un carnaval, es ante todo un sujeto, una persona que a través del acto performativo comprende su espacio, lo habita y es capaz de criticarlo. Por esta razón el montaje con niños es tan significativo en términos políticos, por ello se requiere un enfoque complejo pedagógico y artístico para asumir esta responsabilidad, pues, siempre se corre el riesgo de ver la infancia como sinónimo de “ternura” o de elemento adicional en lo carnavalesco para sugerir mayor “conexión” con el público.

Así, en este debate algunos asumen una posición pedagógica, y argumentan que es necesario que el arte sea utilizado como una herramienta para dar desarrollos en los niños frente a sus capacidades para la vida misma, y que no debe enfocarse el trabajo en hacer de ellos actores y actrices. Por otro lado, los artistas del arte escénico han terminado por no reconocer el teatro con niños como un tipo de teatro, considerando esta práctica como sólo pedagógica y no esencialmente teatral (García, 2009:10).

¹ En Bogotá, Colombia; instituciones gubernamentales como el Ministerio de cultura, a nivel nacional, la Secretaría de Cultura o el recientemente creado Instituto Distrital para el Desarrollo de las Artes (IDARTES) administran y ejecutan políticas culturales que se piensan como alternativas para fomentar como la inclusión, la convivencia, la ciudadanía, la democracia etc. No obstante, la inserción y la participación en dichas políticas está sometida como en otros sectores a una natural relación de poderes e intereses. Uno de los principales retos que ha venido manejando el colectivo artístico que realizó esta investigación tiene que ver precisamente con las estrategias necesarias para hacer parte de este circuito de saberes y enunciaciones de lo que en el concierto de especialistas se instaura como una verdad en el “Arte” metropolitano.

Es comprensible cada una de las posiciones; por un lado el niño está dotado de manera natural de unas infinitas posibilidades expresivas, su relación permanente con el juego permite que ellos incorporen los recursos expresivos que el maestro le plantea, sin embargo, no quiere decir que los comprendan y mucho menos que son actores conscientes de su creación, por ello la tendencia de hacer un uso indiscriminado por parte del adulto de las potencialidades corporales expresivas de los niños pasa a ser un asunto meramente instrumental en el montaje de un festival, comparsa o espectáculo carnavalesco (Ibid:109).

Entonces ¿Puede este espacio ritual ser comprometidamente político, resistente, formativo, anómalo? ¿Puede el hecho performativo dar cuenta de unas emociones que se reflejan simbólicamente y que llevan a la reflexión tanto a artistas como a los espectadores? ¿Cuál es el lugar de la imaginación y de la representación en dichas posturas miméticas?

No reconocer los conocimientos y posibilidades que se manifiestan en el trabajo artístico, y las posibilidades de desarrollo personal y colectivo que permite la experiencia de la creación en todos sus momentos, y la confianza en sí mismo que potencia el hecho de hacer y reconocer un resultado creativo propio, es desconocer que el teatro en su calidad disciplinar posibilita muchos desarrollos para el niño en un amplio sentido humano y comunitario.

UN PROCESO DE “DISTRIBUCIÓN DE LO SENSIBLE”

Cuando Ranciere define la política, propone que se trata de imaginar un sistema de coordenadas organizadas y activas en las cuales existe una distribución de lo sensible, es decir, de leyes que dividen la comunidad en grupos, posiciones sociales y funciones. La ley, dice

Ranciere, implica separar en estos grupos una división estética, entre lo visible y lo invisible, lo audible de lo inaudible, lo decible de lo inenunciable; con lo que, la acción política consiste en la interrupción de lo sensible para y por parte de quienes hacen parte de dicha coordenadas perceptuales de la comunidad, de tal suerte que puedan modificar muchos de esos campos de posibilidad estética (cfr. Ranciere, 2009: 3).

Así, la comparsa “*Los Guardianes de Ozón, una purificación para Bogotá 2050*”, se convirtió en una experiencia significativa por su valor artístico y los análisis formativos que se desprendieron de la misma. Esta manifestación artística permitió vincular de manera práctica elementos enfocados a desarrollar un resultado estético que obtuviera una buena aceptación “formal” en el Desfile Metropolitano de Comparsas Infantiles 2009, y a su vez, fuera un espacio creativo que potenciara la formación de los niños participantes, en campos específicos y eminentemente políticos como lo son desde nuestra perspectiva la imaginación, el cuerpo, la creatividad y la consciencia frente a una problemática actual (medio ambiente). Este proceso, en otras palabras, logró conjugar un resultado artístico y un proceso pedagógico, reconociendo la necesidad de uno en relación al otro; de lo artístico como potenciador de lo pedagógico y lo pedagógico como potenciador de lo artístico.

La primera consideración de un diálogo entre la pedagogía, la política y el teatro debe estar centrada en el cuerpo. Por un lado el cuerpo es la materia prima y la fuente primordial del teatro, es a través del cuerpo que el teatro y en general el arte escénico es posible. De igual forma el cuerpo es el elemento con el cual el niño en este caso, entra en *relación* con el mundo que lo rodea y consigo mismo. Si es el cuerpo el garante de la relación del sujeto con su interior y con el mundo, es éste el que garantiza nuestra existencia en el mismo, por ello la importancia de desarrollar y formar el

cuerpo desde la infancia, desarrollar el cuerpo significa de cierta manera desarrollar la propia existencia y empoderarla de su condición política, de su potencia como acción de resistencia.

Por lo tanto, el maestro que trabaja en la formación del niño debe considerar el cuerpo del mismo como el espacio donde él construye su propia personalidad, debe saber que *“la imagen corporal se construye desde la infancia”* y que *“existen múltiples factores que van a influenciar en la imagen que tenemos de nosotros mismos a nivel corporal”* (Cfr. Canales Lacruz & López Villar, 2003: 421-428) como son los medios de comunicación, la familia, la sociedad en general y que por lo tanto, debe potenciar los espacios artísticos como posibilidades del descubrimiento del niño a través de su cuerpo.

Por ello, las manifestaciones artísticas en las que se vincula a los niños, sean en un plano formal o no formal, deben considerar un desarrollo del cuerpo del niño independiente del resultado al cual va encaminado, pero sin desligar las intenciones de encaminar su expresión al mismo. Es decir, la manifestación artística debe permitir potenciar el cuerpo del niño hacia el futuro como ser social (construcción del propio yo- sentido pedagógico) y a su vez debe potenciar la expresión de su cuerpo para la manifestación artística a la que se invita al niño a participar (construcción de un artista infantil. Sentido Artístico).

Frente a lo anterior, se considera a partir de la experiencia realizada con los niños y niñas participantes de la comparsa, que existen dos etapas que permiten vincular estos procesos, artísticos, políticos y pedagógicos, de manera dialógica: la Pre-expresividad y la expresividad.

La Pre-expresividad es un momento en el cual el actor potencia su expresividad, haciendo que ésta sea viva y golpee la atención del

espectador. Sin embargo, al utilizar esta categoría teatral en un sentido más amplio, la Pre-expresividad es a su vez el momento donde se potencia el desarrollo corporal del niño (entendido este cuerpo como lugar de lo político), independientemente de la obra o trabajo artístico que se realice. Este desarrollo corporal se da, al igual que propone Eugenio Barba, con el trabajo sobre principios corporales necesarios para desarrollar el cuerpo del actor (niño). Estos principios van desde el uso de su cuerpo en desequilibrio, juegos con oposiciones, acciones en diferentes calidades de movimiento, manejo de un ritmo grupal y un ritmo individual, entre otras que el maestro puede considerar pertinentes según el trabajo a realizar con los niños.

Esta Pre-expresividad está dotada de una dualidad que determina un diálogo aún más complejo entre pedagogía y teatro, esta etapa se desvincula del evento artístico al momento de la puesta en práctica de los talleres o actividades con los niños, pero su planeación está compuesta y determinada por el camino a seguir y las necesidades específicas del evento artístico a construir. Esta planeación determina unos principios específicos a desarrollar con los estudiantes, principios que se viabilizan como motores expresivos en el campo artístico como en la formación corporal de los niños.

Esta etapa es *“acompañada por el maestro”*. En la Pre-expresividad, éste transmite con su cuerpo, desde su experiencia, desde la memoria de su cuerpo, permitiendo que el niño explore y descubra su propio cuerpo, construyendo su propia experiencia. El maestro acompaña al alumno, acompaña de manera directa y cercana, desde su cuerpo pero partiendo desde el cuerpo del niño.

Este trabajo Pre-expresivo potencia el conocimiento del niño hacia su propio cuerpo, y desde el mismo. Este conocimiento tiene que ser práctico, y en especial en las artes escénicas éste se potencia como un conocimien-

to creativo y colectivo, en otras palabras el “cuerpo representado en los manuales es un cuerpo objeto, un cuerpo sin corporalidad y sin motricidad, sin energía; no semejante a su cuerpo ni a los cuerpos con los que comparte su vida y sus clases: cuerpos vivos, vividos. Pues finalmente en el tiempo del encuentro y de la práctica, docentes y alumnos se reconocen, se expresan desde una corporalidad sin compartimientos ni jerarquías... entonces ya no podemos hablar de cuerpos como objetos pasivos con roles estáticos ni de cuerpos mecánicos, de los que se mide su adecuación o rendimiento, sino de personas con un potencial ilimitado para desarrollarse integralmente.” (Cfr: García Sottile, 2003:229-232).

El desarrollo del potencial corporal expresivo, va acompañado de un desarrollo de las capacidades imaginativas, el cuerpo del niño se dispone en situaciones ficticias que permiten generar destrezas para corporeizar su imaginación. De esta manera, se expande el sentido de un desarrollo corporal vinculando la imaginación como especificidad del arte escénico.

Finalmente, la Pre-expresividad metodológicamente puede ser trabajada a partir de talleres y actividades prácticas de movimiento y exploración corporal, sensibilizando al niño en el uso de su cuerpo como elemento expresivo y eminentemente político. Trabajos básicos y complejos como el manejo de la postura corporal (desequilibrio, oposiciones), el uso de niveles en el movimiento (alto, medio, bajo), relaciones con sus compañeros (juegos teatrales, juegos de pesos, cargadas) y trabajos con el espacio (direcciones, literalidad, balance del espacio).

En estos principios se fortalece la concepción de un niño que responde activa y conscientemente a una propuesta artística y a su vez se desarrollan habilidades y destrezas corporales e imaginativas que permiten que el niño reconozca su propio cuerpo y sus ilimi-

tadas posibilidades, es decir que se reconozca a sí mismo y lo que puede lograr. La Pre-expresividad se convierte así, en más que un momento o etapa en la construcción de un evento, para ser un “nivel” donde es posible desarrollar un trabajo con implicaciones formativas y artísticas.

La expresión “es una palabra que hace referencia a tal cantidad de cosas distintas, que ha perdido su sentido y se ha convertido una de esas muletillas de las que se echa mano tanto en discurso pedagógico como en las relaciones cotidianas.” “el sentido originario de expresión es el de movimiento del interior hacia el exterior...” (Cfr. Motos Tomás, 2003:141-153).

La expresividad es el momento donde el niño trabaja en la construcción artística que el maestro le propone, pasa de ser el niño que aprende, al niño que aprende y crea. En el trabajo escénico esta expresividad, se encuentra tanto en la etapa de improvisación y exploraciones de acercamiento al tema a desarrollar en el trabajo artístico, como el momento de ensayos generales donde el maestro entrega el protagonismo y el niño se hace creador y artista con *su* obra.

Esta etapa como momento artístico, no puede reducirse a la dirección, por parte del maestro, de la puesta en escena o el montaje de la coreografía que se requiera, pues de igual forma debe estar en constante diálogo con una intención formativa, guiando a los niños en un conocimiento consciente de las intenciones temática y escénicas de la obra en trabajo. Muchas veces en esta etapa se les marca a los niños una suerte de coreografía, entendida como un “diseño y construcción de movimientos encadenados con una estructura propia en su conjunto” (Cfr. Laerreta Ramos, 2003:271-277), de la cual poseen muy poco conocimiento acerca del ¿por qué de la misma? Se hace un uso indiscriminado del potencial expresivo de los niños. La expresivi-

dad como momento de trabajo sobre un tema específico debe llevar consigo la construcción de una consciencia temática por parte de los niños, esta consciencia en principio racional o literal debe, a través del trabajo de la expresión corporal, manifestarse a través de los movimientos y acciones que los niños realizan para la obra en construcción.

A este proceso, se le debe dar gran importancia por parte del maestro, y se deben buscar espacios por parte de las instituciones formales y no formales donde el niño pueda tener una oportunidad de mostrar su trabajo creativo, de exponerse como artista, ya que esto permite que él mismo dé relevancia al proceso llevado cabo como un evento que necesita de su responsabilidad y compromiso, pero sobre todo protagonismo. Ese protagonismo potencia una identificación del niño con la obra de la cual es creador y es el lugar donde el maestro vincula en esta identificación la consciencia sobre el tema del cual habla en su obra, amplía el conocimiento, a través de la experiencia, que el niño tiene sobre el mismo.

La expresividad entendida desde los puntos que se plantean anteriormente es el momento de desarrollo de la expresión corporal, entendida como el momento en que el niño desarrolla su identidad de manera creativa, proponiendo y aportando a través de sus acciones en la manifestación artística que se construye, es el momento donde el cuerpo del niño comunica un mensaje concreto a partir de un hecho escénico. El niño se motiva como creador y propone desde su cuerpo como creador. En términos de Ranciere, es el inicio de una transformación en la distribución de lo sensible.

Estas dos etapas, Pre-expresividad y Expresividad, en su componente esencial son una primera forma metodológica en la que es posible entablar un diálogo entre el arte y la formación de los niños a través de la construcción

de su expresión corporal. Es una manera de entender los procesos de montaje de comparsas infantiles como espacios de diálogo práctico a favor de la formación de los niños.

En el trabajo de la Comparsa “*Los Guardianes de Ozón, una purificación para Bogotá 2050*”, esta etapa permitió desarrollar el rol de los niños como participantes del Desfile Metropolitano de Comparsas Infantiles, como pequeños artistas de Bogotá, y fue en ésta donde se potenció la manifestación artística como evento de gran importancia distrital, en donde el trabajo formativo se incrementó dando lugar a la experiencia escénica como consideración e implicación formativa necesaria para el desarrollo de los niños en los campos trabajados durante el proceso previo a la presentación.

Pre-expresividad y expresividad, permiten desarrollar y tener en cuenta que en el diálogo práctico entre pedagogía, política y teatro existe una formación que se manifiesta de manera explícita, y otra que se da a través de la primera y que se proyecta en el tiempo, como relaciones y experiencias que el niño adquiere para su vida, una formación implícita.

En otro plano, la Comparsa, “*Los Guardianes de Ozón, Una purificación para Bogotá 2050*”, nace de una reflexión al considerar necesario vincular una formación analítica en estos tipos de procesos. La pertinencia de esta formación fue determinada por las metodologías llevadas a cabo a lo largo del proceso y las cuales iban brindando nuevos puntos y enfoques a llevar a cabo en la práctica como garantías de potenciar una formación en todo el proceso, desde una etapa previa, proponiendo y definiendo un tema, durante el proceso de exploración y de montaje, como en el momento mismo del desfile y después de él.

La formación explícita, se refiere a esos elementos que se trabajan de manera directa y de los cuales el niño es consciente a través

de los ejercicios que el maestro le propone. La formación implícita, por otro lado, se refiere a todo el conocimiento dado en la experiencia, que se adquiere a través de los ejercicios que se enfocan en un conocimiento explícito (en este caso la mirada sobre lo ambiental como referente de acción política). Explicando estas dos concepciones de la formación, tenemos por ejemplo, que al desarrollar el evento comparsa “*Guardianes de Ozón, Una purificación para Bogotá 2050*”, existió una formación explícita en todas aquellas acciones que potenciaron la formación del niños para el evento-éste hace parte de la formación explícita- como todos los ejercicios directamente relacionados con el montaje de la comparsa; improvisaciones, acciones físicas, coreografías, actitud y sentido de los personajes. El argumento de la comparsa de cierta forma es la excusa con la cual se desarrolla una formación implícita, una formación centrada en los conocimientos formativos que se quieren desarrollar por medio de la comparsa, imaginación, cuerpo, creatividad, consciencia temática, desarrollo interpersonal, trabajo en equipo, construcción de la propia identidad a través del descubrimiento del propio cuerpo, e identidad con la ciudad y sus espacios festivos.

LA COMPARSA INFANTIL: OPORTUNIDAD PARA IMAGINAR –OTROS- MUNDOS

En el trabajo de las artes escénicas el maestro enseña al niño como usar su cuerpo, transmite maneras de realizar un movimiento, le enseña algo del teatro, le dice qué es el teatro, pero ¿permite que el niño se convierta en eso que tanto el maestro repite? Es decir ¿Le permite ser un creador? ¿Reconoce el maestro que debe en un punto confiar en el niño para que sea ahora él quien dé paso a la experiencia artística potenciando aún más su formación?.

Entregarles a los niños el protagonismo de su proceso creativo, significa que el maestro

ya no dirige la creación del niños, sino que permite que ellos se construyan como un artista y a su vez desarrollen otro nivel en su formación.

En la comparsa *Los Guardianes de Ozón*, se hizo necesario la compañía por parte de los directores-profesores en dos fases de intervención con los niños. El primero se define como *el profesor conmigo*: en el cual el profesor acompaña el proceso en:

- *Provocar la imaginación de los niños.*
- *Determinar un argumento a partir de las propuestas de los niños.*
- *Determinar los momentos y el camino a seguir en la formación del niño para el evento y para su construcción gracias al mismo.*
- *Construir las herramientas pre-expresivas.*
- *Orientar las acciones y coreografías en la expresividad hacia el montaje de la comparsa.*
- *Provocar y confiar en los niños como los protagonistas de la Comparsa.*
- *Desarrollar una reflexión consciente acerca del tema y de la comparsa realizada.*

Pero luego que el niño empieza a identificarse con el tema y los personajes de la comparsa, necesita de confianza por parte del maestro, que debe entregarle el evento para que el niño lleve a cabo los ensayos generales sin la ayuda ni la indicación del adulto y asumiendo un compromiso como creador, protagonista y performer del hecho artístico... se pasa entonces al segundo nivel: el *yo realizo*.

Las comparsas infantiles deben ser desfiladas por niños, y los directores deben acompañar en la formación del niño para adquirir las destrezas y competencias pertinentes para asumir el desfile por sí solos. Si se desea dar nacimiento a una verdadera “Fiesta de niños y niñas”, entonces se les debe dar la posibili-

dad que sean ellos mismos quienes la construyan gracias a la experiencia formativa y a la guía del director-profesor.

Pasar de un *profesor conmigo* a un *yo realizo*, permite establecer otro diálogo entre el arte y la pedagogía, pues la manifestación artística reconoce la necesidad de un director, que conozca la actividad artística, y sea guía de los niños en la construcción de la puesta en escena, y también que se un Compañero al momento de desarrollar actividades que potencien sus habilidades expresivas independiente de la comparsa.

Dentro de estas características, la (s) persona (s) que dirige (n) el proyecto, debe asumir, el diálogo entre el director y el profesor, guiando el proceso creativo y acompañando el desarrollo formativo.

Cuando revisamos los más grandes directores teatrales del último siglo, notamos que no sólo fueron hombres que desarrollaron aspectos importantes en la construcción de una estética perteneciente a un momento histórico particular, sino que en realidad fueron grandes pedagogos del teatro, investigadores en la construcción de un actor que respondiera a ciertas maneras de concebir el teatro y su realidad inmediata.

Es esta cualidad de “Guía” que asume el director, la que posibilita no sólo en la disciplina artística, sino en el campo de la formación personal, que los procesos artísticos sean verdaderas investigaciones, posibilidades de desarrollo del actor y de su conocimiento, para la obra en sí y para su vida escénica en general. Por supuesto, no se quiere trasladar uno u otro discurso teatral al campo pedagógico para encontrar un diálogo propuesto, pero sí reconocer que en los desarrollos específicos de cada disciplina, existen consideraciones que vinculan arte y pedagogía de manera práctica y muchas veces no reconocida, es decir, el espacio propiamente político.

Por otro lado, al referirnos al trabajo con niños y basándonos en la experiencia y actitud que debe asumir quien toma las riendas del proceso de montaje de una manifestación artística y en este caso una Comparsa, el director, debe saber el camino por el cual guía a los niños durante la construcción del evento, debe ser un profesional en su trabajo, preparado y conocedor del mismo. Como “guía” en la construcción del resultado artístico, “*el director ha de imaginarse todo el futuro del espectáculo*” lo que no quiere decir que dominará su resultado, sino que sabrá “*cómo cultivar al grupo y a cada uno de sus miembros por separado, ha de saber colocar al actor en unas condiciones tales que éste, al sentir la gran responsabilidad personal del papel, se vuelva activo al máximo*” (Cfr. En extenso knebel, 1999).

El director que trabaja con niños debe tener en cuenta que su rol debe estar en relación con un rol formativo referente al evento como posibilidad de desarrollo de los niños, no debe considerarse a sí mismo como el creador de la manifestación, sino como el guía que conduce al grupo hacia su propia creación.

De igual forma, esta persona debe asumir el rol de profesor que acompaña las creaciones de los niños, reflexionando y potenciando cada espacio del proceso como una oportunidad para generar un desarrollo de éstos, que se proyecte en el tiempo hacia sus vidas futuras y las maneras de asumir el mundo. Debe *acompañar* todo el proceso creativo del niño, sin determinar cuáles han de ser sus descubrimientos. El profesor va analizando cada paso del proceso, y conoce de igual forma hacia donde acompaña a sus alumnos, pero no solo alrededor del evento sino en relación a la construcción y desarrollo de habilidades como la imaginativa, la corporal, la creatividad y la consciencia del tema que se trabaja.

Estos dos roles son el centro en donde se

establecen los diálogos entre el arte y la pedagogía, al ser el profesor un artista que guía al grupo en la construcción de los niños como artistas, y a su vez, como director que acompaña su proceso de formación, sabiendo conjugar estos dos roles con la actividad investigativa, para que a través de esta investigación él haga descubrimientos alrededor del arte infantil y la pedagogía artística y a su vez los niños entiendan el proceso de montaje y formación como un hecho de creación, un espacio en construcción y no un lugar para seguir las recetas adultas y las demandas sociales convencionales.

Estas consideraciones y alternancias por parte del profesor-director o director-profesor, alrededor de acompañar, guiar y hacerse invisible en el proceso de elaboración artística, y reconociendo los diálogos entre pedagogía y el oficio teatral permitirán, por ejemplo en el caso de la construcción de las comparsas infantiles, que estos espacios posibilitem la liberación de los niños para ser ellos, niños que viven y aprenden en el mundo desde sus especificidades e imaginarios, que intervienen en la sociedad como niños y no como replicas pequeñas de los adultos. Este diálogo entre pedagogía y teatro debe estar encaminado a desarrollar al niño no para una vida de adultez, sino para la vida que vive desde su infancia con sus particularidades Corporales, Imaginativas y Creativas.

Para desarrollar una nueva manera de asumir estas comparsas infantiles como manifestaciones hechas por niños, desde sus imaginarios, se debe ser consciente que existe una diferencia entre cómo los adultos percibimos el mundo y lo manifestamos en nuestros imaginarios, y cómo los niños se relacionan con el mundo a partir de lo que son, generando su propia imaginación componente de una *cultura infantil*.

Esta idea de una Cultura Infantil es realmente reciente y está marcada en la historia

como un cambio significativo en la manera en que se concibe a la niñez. Incluso la idea de la imaginación Infantil hace parte de un cambio de pensamiento frente a la forma en que el mundo reconoce a los niños.

Según Luvel García Leyva, pedagogo e investigador teatral cubano, se dan dos momentos en la historia, marcando dos concepciones diferentes de lo que es un niño: la primera etapa comprende desde la antigüedad grecorromana hasta finales del siglo XVIII o principios del XIX, en la cual, se ve al menor como un “adulto incompleto”. (García, 2009: 11), incluso como afirma, por otro lado, Maxine Greene “Durante generaciones, se creyó, por ejemplo, que los niños pequeños eran incapaces de construir mundos significativos por sí mismos y que tampoco estaban facultados para atribuir significados...” (Greene, 2004:14).

En esta etapa, las relaciones establecidas entre el niño y el adulto, incluso dentro del mismo teatro son de imitación, preparación para la vida adulta y representaciones de las dinámicas sociales adultas (García, 2009: 28). El niño no tiene un desarrollo de su espacio como niño, ni mucho menos una opinión dentro de la sociedad. Su cuerpo y su consciencia se forman para ser adulto. Las experiencias teatrales con niños, desde la Grecia antigua hasta el *Teatro de los Buenos Modales*- donde se les enseña a comportarse en sociedad- representan situaciones en las cuales se hace necesaria la figura del niño formado desde los presupuestos adultos, tanto para la escena como para la sociedad.

La segunda etapa que reconoce Luvel García, inicia a finales del siglo XIX o principios de XX y comprende hasta el momento actual, donde se “ha consolidado la idea de la existencia de una cultura infantil con intereses y visiones del mundo que difieren de la cultura y la sociedad adultas (adulto céntricas)” (Ibid, 2009:12). En este cambio, se reconoció

el mundo de los niños como un mundo específico, con unas necesidades determinadas, con unos procesos de desarrollo y de pensamiento e imaginarios diferentes a los imaginarios y formas de pensar de los adultos (Ibid, 2009:95). En esta etapa se empieza a reconocer la necesidad del arte y el teatro como elemento que desarrolla y potencia la formación de los niños desde la nueva cultura infantil, se ve cómo en los procesos artísticos se potencian habilidades que ayudan a los niños a desarrollar su capacidad de comunicarse con el mundo, a través de una “*salida emocional controlada*” (Ibid, 2009:49).

Es esta concepción la que permite determinar la necesidad de incluir en los procesos creativos de las comparsas infantiles, la realidad de la existencia de una Cultura Infantil, como garante para defenderla, desarrollarla y proyectarla como reconocimiento del pensamiento e imaginario infantil.

Desde esta premisa, se da una mirada al proceso y montaje de comparsas infantiles para reconocer la posibilidad de asumir dos tendencias en su construcción: como versiones pequeñas de comparsas adultas hechas por adultos pero actuadas por niños, o como verdaderas Comparsas Infantiles que escenifican la concepción de una Cultura Infantil

Las comparsas son una oportunidad de incluir a los niños en procesos creativos de importancia local y nacional. Sin embargo, estos eventos definidos como Festividades Infantiles, muchas veces son vistos como versiones pequeñas de las manifestaciones adultas. Esta tendencia es reflejo de considerar a los niños como un “adulto incompleto”, y creer que sus manifestaciones no pueden ser reflejo de un pensamiento que se relaciona constantemente con el mundo, al no creer que los niños son “consumidores de cultura” (Ibid, 2009:30) y como tal, que significan por sí solos los textos que reciben del exterior (medios de comunicación, familia, amigos, colegio etc.) y van elabo-

rando una manera particular de imaginar y asumir el mundo.

Cuando las comparsas se presentan como versiones hechas por adultos desde sus imaginarios, se cierra la posibilidad que los niños piensen por ellos mismos en un trabajo colectivo, en relación a un tema vinculado con su ciudad y el entorno en que viven. Si no se ofrece una construcción de pensamiento creativo alrededor de su sociedad, los niños terminarán por repetir, al igual que en las comparsas infantiles, las formas en que los adultos asumen el mundo, y la sociedad se les presentará cada vez más inmóvil y con menos posibilidades de imaginarla de otra manera y mucho menos de cambiarla. Se dará por parte de los niños una reproducción del mundo adulto y de las relaciones inmóviles que este mundo les plantea constantemente. Entonces, las manifestaciones artísticas empiezan a constituirse en un factor político, permitiendo un cambio social y la construcción de nuevas y mejores relaciones entre los individuos que componen la sociedad. Por un lado, si los niños son los creadores del evento, se verán como los protagonistas que asumen los temas problema que la ciudad les plantea por medio de la convocatoria, y a partir de esta consciencia se genera un ser transformado y activo en la labor de construcción y movilidad de la sociedad.

Concluyendo, si las comparsas, carnavales y fiestas populares centradas en niños dejan de ser eventos pensados y construidos solamente por adultos y se vincula a los niños en la imaginación y creación de la misma, permitiendo a través de su realización que los niños sean vistos como personas sociales creativas y con igualdad de derechos para manifestarse que los adultos, se logrará un alto impacto de su pensamiento en la sociedad al poder imaginarla de otra manera, pues de todas formas “*no se trata únicamente de educar individuos más creativos en su beneficio personal. Sino que el análisis, la crítica y la reflexión vayan creando un hombre y una mujer nuevos que*

quieran (y puedan) participar conscientemente en la transformación de la sociedad." (Ibid, 2009:121).

PROSPECTIVA

Los niños tienen la oportunidad de crear nuevas posibilidades para el mundo porque *"de todas nuestras capacidades cognitivas, la imaginación es precisamente la que nos permite dar crédito a las realidades alternativas. Nos capacita para romper con lo que damos por asumido, para dejar a un lado las distinciones y las definiciones con las que estamos familiarizados"* (Greene, 2005:14). Es con la imaginación que el niño tiene la posibilidad de relacionarse con el ambiente, con el otro y con sí mismo, dando un orden al mundo y permitiendo soñar con nuevas formas para la sociedad.

La empatía dada por la imaginación nos permite vivenciar de una nueva forma las relaciones establecidas en el mundo y dar vida a las posibilidades que surgen al visualizarlo de otra manera. En los niños ésta se manifiesta de manera natural, al tener la facilidad de imaginar su realidad unida con la fantasía y lo imposible.

El fundamento del arte es la creación, ya sea de un personaje, una obra plástica, una pieza musical, o una coreografía. Esta creación es posible gracias a imaginar nuevas formas de expresarnos frente a un tema, la imaginación es la base de la creación, en el teatro, poder visualizar un personaje y asumir una escena es la posibilidad de crear dicho personaje y escena capturando la atención del espectador (Knebel, 1999).

Para que un actor dé vida a su trabajo, debe poder imaginarlo y corporizarlo. Así, cuando en el teatro se realizan diferentes ejercicios de preparación y desarrollo de las habilidades expresivas, este desarrollo es posible a través de

visualizar e imaginar contenidos que le den sentido a lo que se hace.

Cuando se trabaja con niños una actividad artística, ésta debe estar influenciada por la imaginación, permitiendo que los niños creen nuevas formas, colores, acciones, movimientos que le dan gusto y alegría a lo que hacen. La imaginación en el trabajo artístico con niños, es la posibilidad de llevarlos a mundos de fantasía y sueños que en la realidad les parecen imposibles, es permitir potenciar la creación y expresión alegre y libre de inventar mundos, seres, cosas, personas y relaciones. El arte es una gran posibilidad de hacer y de vivir lo imposible, pintar nuevas realidades, parecidas o diferentes a la realidad, escuchar sonidos y melodías antes no escuchadas o transformar las que escuchamos en movimientos poéticos del pensamiento, o danzar en espacios inexistentes, volar mientras caminamos, o jugar a dar vida con sus cuerpos a personajes de diferentes mundos.

Si la imaginación se plantea hasta este punto como la posibilidad de encontrarnos con los demás visualizando y conociendo sus imaginarios, es seguro que estableciendo estas relaciones se pueda afirmar que la imaginación construye el sentido de comunidad, es el paso y motor de la construcción de una sociedad realmente colectiva. Pues afirmar una comunidad no se trata solamente de establecer un espacio y unas reglas comunes sino *"lo que realmente importa es saber contribuir mejor a la consecución de unos bienes compartidos: qué vías permitirán la convivencia, la reciprocidad, la búsqueda de un nuevo mundo"* (Greene, 2004:68).

La imaginación permite el trabajo colectivo y la construcción de los elementos que hacen de la convivencia un hecho común, es la oportunidad de reconocer nuevas formas de relacionarnos en comunidad, nuevas relaciones que permiten que los niños encuentren los mecanismos para relacionar sus imaginarios

en un trabajo artístico que refleja lo que ellos esperan de su ciudad. Este hecho de construcción de comunidad gracias a la imaginación, permite reconocer lo que Maxine Greene llama, la “*imaginación social*”, aquella capacidad de “*inventar visiones de cómo debería y podría ser nuestra deficiente sociedad*” (Ibid, 2004:17). De esta manera la Comparsa Infantil, centrada en un tema, es una creación artística colectiva, que permite encontrar el espacio común para soñar la sociedad de otra manera.

Constantemente la realidad a través de los medios de comunicación y desde la educación misma se les muestra a los niños como un fenómeno inmóvil, donde no hay espacio para la creación de nuevos órdenes sociales. La imaginación por otro lado, permite que los niños, al creer en formas diferentes de esa sociedad, le den movilidad a la misma haciendo consciencia de la posibilidad de cambiarla, rompiendo la *impotencia* de sus actos, y reconociéndose como protagonistas del cambio social. El solo hecho de imaginar “*que las cosas sean de otro modo puede ser el primer paso para que actuemos guiados por la creencia de que pueden cambiarse*” (Ibid, 2004:42).

El hecho de imaginar y hacer consciencia frente a un tema debe ir acompañado de la posibilidad de que el niño se asuma a sí mismo como creador y movilizador de esa nueva manera de ver el mundo. Si se reconoce como un agente iniciador, desarrollará el poder de elegir por sí mismo, será capaz de enfrentar su realidad rompiendo la impotencia ante la misma.

Por ello la comparsa Infantil no debe desligarse de una consciencia temática, de una reflexión alrededor de la sociedad, ya sea para celebrarla o para potenciar un cambio en algo que se reconoce como poco beneficioso para la comunidad.

El arte brinda al niño la posibilidad de vi-

venciar, partir del resultado artístico, con su cuerpo, su imaginación, su capacidad de ser creador y actor principal en las formas de reinventar el mundo. Una Comparsa infantil basada en la imaginación y la posibilidad de la fantasía dentro del hecho artístico está potenciando un niño que reconoce su sociedad y ve en ella la posibilidad de hacerla, a través de sus actos, un espacio mejor y común.

Si se extendiera esta propuesta, un niño en situación de vulnerabilidad, de riesgo o de contexto difícil, podrá a través del teatro encontrar los recursos imaginativos con lo que pueda vivenciarse como transformador de esa realidad y afrontarla ya no desde la impotencia, sino desde el protagonismo y como sujeto creador, pues “*En este camino de prot(agon)ismo, la libre expresión, la participación y la creatividad se potencia para engendrar un ser transformador.*” (García, 2009: 115).

La imaginación da vida al cuerpo y a las experiencias corporales. La comparsa se hace real a través del cuerpo de los niños, son sus cuerpos dotados de imaginación y sentido en sus acciones las que transforman el proyecto de la comparsa en un hecho real y escénico al mismo tiempo, vale la pena recordar al respecto como Los *Guardianes de Ozón* como personajes escénicos, imaginarios, se vuelven realidad en el momento mismo del desfile y gracias al argumento de la comparsa donde, son los niños los que enseñan a cuidar el medio ambiente.

El juego es sin lugar a dudas el componente más importante de la cultura infantil, por ser la didáctica con la que los niños se relacionan con el mundo y con los demás, construyendo conocimiento y nuevos significados en cada acción que realizan. El juego es la posibilidad de asumir circunstancias desde la imaginación, con el cuerpo y llevando a cabo acciones creativas que permiten ir conociendo y adaptando el mundo.

El juego es reconocido como “*esencia an-*

tropológica de los pequeños” y como un “elemento determinante del mundo infantil” (García, 2009:49), y es a través de éste que la experiencia artística se torna en una actividad alegre –jovial-, que conlleva una actitud propositiva y dispuesta a asumir el riesgo y la oportunidad para crear algo nuevo.

El juego, el trabajo lúdico, permite encontrar la manera abierta, libre, espontánea para que los niños se hagan creadores *“Aprender (y enseñar) desde lo lúdico, desde ese clima flexible, propicia un “aflojamiento” de las estructuras culturales que, por lo general, vuelven rígido nuestro comportamiento. Y es en esa*

“temporal pérdida de contacto con nuestros referentes seguros lo que, al jugar, provoca un sentimiento de desestabilización y riesgo”. Una vez superados esos límites, estamos en condiciones de aceptar otro tipo de lógica, lo cual conlleva una renovación y un cambio en los educandos y los educadores.”(Ibid, 2009:101).

Es el juego el que permite que la imaginación tome vida, la posibilidad de jugar a imaginar nuevos mundos hace que los niños de manera natural, asuman nuevas posibilidades, es con el juego con lo que ellos se permiten ser lo que no son o quisieran llegar a ser.





Figura 1. (Izq.) Diseños previos del montaje de la comparsa elaborados por los participantes – (Der.) Personajes caracterizados en escena en el Espacio público.

La noción de cuerpo, acompañada por la imaginación y la consciencia del tema hace que los trabajos con los niños no sean una manipulación de sus recursos expresivos naturales, por otro lado, la comparsa debe potenciar el uso consciente de los mismos, al ser los niños lo que determinan las maneras de usarlos y no los adultos los que los manipulan.

La construcción de una comparsa desde la Concepción de la Cultura Infantil, debe reconocer las especificidades y potencialidades corporales Pre-expresivas y Expresivas de los niños para desarrollar este hecho escénico y vincularse a la formación de sus cuerpos para la vida misma.

De esta manera, considerar que una construcción de un resultado artístico requiere de una formación explícita determinada por las especificidades de la manifestación artística y a su vez, que ésta permite un espacio para desarrollar una formación implícita, donde en el proceso de su construcción se potencian unos principios que desarrollan habilidades de los

niños para su desarrollo social y artístico independiente del resultado, permite visualizar que las comparsas sean asumidas desde una planeación juiciosa por parte del maestro, quien va determinando el momento pre-expresivo, el momento expresivo, y las diferentes etapas en las que él pasa de acompañar, guiar y hasta hacerse invisible para que los niños afloren como creadores conscientes de su formación.

Así, con estas premisas derivadas del trabajo descrito, el colectivo artístico LATTENTE presentó en las calles de Bogotá “La travesía del Dragón”: Una aventura épica, donde la danza de los elementos, los dragones, la fiesta, la reconciliación y la tolerancia se estructuran como medios para reconocer las diferencias y vivir en comunidad. Su debut se realizó en Noviembre de 2011 en el contexto del Desfile metropolitano de comparsas infantiles 2011, Bogotá Colombia. Para el colectivo de artistas, este marco conceptual que compartimos aquí, se define políticamente como referente para la acción, como manifiesto de nuevos sueños por venir...

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Canales, Inma & López Villar, Cristina (2003): “La expresión corporal como escenario de corporeidades: La mirada y su influencia en la imagen corpórea”, en: *Expresión, creatividad y movimiento. I Congreso internacional de expresión corporal y educación*. Salamanca: Amaurú Editorial, pp. 421-428.
- García, Luvel (2009): *Del niño actor al niño performer, concepciones pedagógicas en la historia del teatro con niños*. La Habana: Editorial Caminos.
- García, Sottile (2003): “La materia prima: Cuerpo, percepción y motricidad”, en: *Expresión, creatividad y movimiento. I Congreso internacional de expresión corporal y educación*. Salamanca: Amaurú Editorial, pp. 229-232.
- Greene, Maxine (2005): *Liberar la imaginación. Ensayos sobre educación, arte y cambio social*. Madrid: Editorial Grao.
- Knebel, M (1999): *El último Stanislavski. Análisis activo de la obra y el papel*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Laerreta Ramos, B (2003): “Estructuración de los contenidos de expresión corporal en el ámbito de la educación física a partir del análisis bibliográfico”, en: *Expresión, creatividad y movimiento. I Congreso internacional de expresión corporal y educación*. Salamanca: Amaurú Editorial, pp. 271-277.
- Motos, Tomás (2003): “Bases para el taller creativo expresivo”, en: *Expresión, creatividad y movimiento. I Congreso internacional de expresión corporal y educación*. Salamanca: Amaurú Editorial, pp. 141-153.
- Ranciere, Jacques. (2009): *The politics of aesthetics*. Londres: Continuum Editorial.

Tanto riso, oh, quanta alegria. Escenas de carnaval para clases de portugués idioma no extranjero

*Tanto riso, oh, quanta alegria. Cenas de carnaval
para classes de português idioma não estrangeiro*

Geruza Queiroz Coutinho*
Marcela Villanueva**

Artículo recibido: 28 de febrero de 2012
Aceptado para su publicación: 30 de marzo de 2012

RESUMEN

Exploramos un abordaje que combina la temática del carnaval y una propuesta de enseñanza-aprendizaje del Portugués Lengua Extranjera, buscando evitar un rótulo de “idioma extranjero” y explorando la posibilidad de trabajar el portugués como lengua vecina. La perspectiva entiende la lengua portuguesa como *lengua-cultura* (Mendes, 2011), lo que solicita un tratamiento complejo del objeto de estudio y un trabajo pedagógico apoyado en las prácticas culturales. En este sentido, proponemos y exploramos textos de diferentes matices, incorporando específicamente algunas entradas enciclopédicas del *Dicionário do Folclore Brasileiro* de Luis da Câmara Cascudo y una selección de canciones de carnaval.

Palabras clave: carnaval brasileño, lengua vecina, música de carnaval, portugués lengua extranjera, lengua-cultura.

RESUMO

Exploramos uma abordagem que combina a temática do carnaval e uma proposta de ensino-aprendizagem do Português Língua Estrangeira, buscando justamente evitar um rótulo de “idioma estrangeiro” e explorando a possibilidade de trabalhar o português como língua vizinha. A perspectiva entende a língua portuguesa como *língua-cultura* (Mendes, 2011), o que solicita um tratamento complexo do objeto de estudo e um trabalho pedagógico apoiado nas práticas culturais. Neste sentido, propomos e exploramos textos de diferentes nuances, incorporando especificamente alguns verbetes enciclopédicos do *Dicionário do Folclore Brasileiro* de Luis da Câmara Cascudo e uma seleção de canções de carnaval.

Palavras-chave: carnaval brasileiro, língua vizinha, música de carnaval, português língua estrangeira, língua-cultura.

* Profesora en Historia y Magister en Educación por la Universidad Federal Fluminense (Brasil). Profesora de la Cátedra Idioma Moderno Portugués y del Centro de Lenguas de la Universidad Nacional de Salta (Argentina). Correo electrónico: portuguessalta@hotmail.com

** Maestra Nacional de Folklore y Traductora de Portugués por el Profesorado de Lenguas Vivas de la Ciudad de Salta. Profesora de la Cátedra Idioma Moderno Portugués y del Centro de Lenguas de la Universidad Nacional de Salta (Argentina). Correo electrónico: marcevi007@gmail.com

Por todos os lados eu só via bisnagas, seringas, limões-de-cheiro e cabcinhas. No canto da Rua do Passeio, assutei-me com uma tina de água suja. A cada momento, da ja-

nela de um mirante ou de um sobrado, despejavam baldes de anilina em quem passava pela calçada. Muita gente corria, tentando escapar ao banho. Logo a malta dos foliões acudia, com sacos de alvaiade e pós de santo, cercando os fugitivos, e era mais quem dava gaitadas. Divertindo-se com o pagode.
(Largo do Desterro, capítulo “No Tempo do Entrudo”, capítulo II. Josué Montelo)

Ando escravo da alegria e hoje em dia, minha gente, isso não é normal. Se o amor é fantasia, eu me encontro ultimamente em pleno carnaval
(Escravo da Alegria, Toquinho e Mutinho)

El recorrido aquí propuesto responde atiende (o busca atender...) a requerimientos de actualización en el área de enseñanza de las lenguas. Acompañando los nuevos tópicos en el campo de las ciencias sociales y la demanda reincidente de un nuevo enfoque en las prácticas académicas y escolares, nuestra propuesta privilegia el contacto con un otro que no es tanto el otro... pues se trata de actores próximos, aún a veces invisibilizados bajo las historias oficiales que más separan que unen desde el conocimiento. Hacemos referencia a los hablantes de la lusofonia que están geográficamente más próximos: los que hablan el portugués brasileiro.

El carnaval nos brinda una excelente oportunidad para pensar las historias de actores cuyas trayectorias señalan otro camino para aproximar vecinos, donde el otro deja de ser momentáneamente otro ya que la experiencia del carnaval como *juego lúdico de la vida* (Bajtín) nos une en una universalidad primaria basada en el regocijo.

Frente a la necesidad de una toma de posición alternativa (y una política lingüística co-

rrespondiente) que no piensa la enseñanza de lenguas como incorporaciones mecánicas de estructuras formales de lenguaje, queremos “habitar en el lenguaje, encontrar en él una forma de vida, una pertenencia desde la que las comunidades compromete(n) necesidades y desde esta perspectiva, muchas más que tener la práctica de ellas, mucho más que haber desarrollado habilidades para su uso; es una forma de vida entre lenguas” (Palermo, 2011).

Tal perspectiva hace eco de una realidad que traducida al orden práctico, en las aulas de lenguas extranjeras, nos hace recordar que los alumnos preguntan, muchas veces, algo diferente de lo planeado; preguntas que pueden llevar al profesor a situarse en esas sociedades donde se habla el idioma objeto del aprendizaje des-*extranjereizando* la lengua que se aprende (Almeida Filho, 1998, 11) llevando a desdoblamiento que pueden vencer la “monocultura” del saber dominante en las aulas¹. Tales estudiantes, niños, jóvenes, mujeres y hombres, que son preguntones, quieren saber – también - sobre los cuerpos, sobre el amor, sobre las fiestas y el carnaval. Una indisciplina, podrían pensar algunos; o un espacio abierto (y creativo) para el diálogo con las ciencias so-

¹ Haciendo la extensión aquí de la noción de *monocultura del saber científico y del rigor* (Souza Santos, 2006, 23) al ámbito del aula; un espacio, sabemos, donde son moldeadas nociones de saberes considerado como de mayor validez; el precio de esta (anti) educación científica es la reducción de una producción de conocimientos, alternativos y hasta mismo de conocimientos dentro de los moldes del llamado conocimiento racional.

² Monocultura y monotonía se retroalimentan: el racionalismo occidental lleva a desempeños docentes marcados por cierto histerismo de “exigencia” y “seriedad”. En este contexto es comprensible que resistan prejuicios con temáticas como la del carnaval explorando justamente lo jocoso, la burla y el juego (en este caso, también sucede con el erotismo), con riesgos de afectar la tradicional disciplina escolar. trabajar con el carnaval es una manera de problematizar la realidad que nos lleva hacia una teoría de la traducción; en palabras de Boaventura dos Santos (2006, 38-9), “¿cómo hacer la traducción de una manera que no traicione los objetivos de la traducción?”. Problematizar la cultura con un tema que nos convoca por su universalidad, como el carnaval, transformando el aula en un espacio social y académico viable para una epistemología del Sur, he nuestro desafío.

Seguendo el planteo de una ecología de los saberes (Santos, ídem, 60) con el provisorio mundo de la inversión como marco del escenario. Un saber callejero y provisorio, *impuro*, conviviendo con la ciencia de la razón y sus códigos. ¿Dónde se ha de llegar con tal ejercicio? Múltiples posibilidades se abren y creemos no ser necesario tener absoluto control sobre ellas.

ciales y humanidades que nos damos permiso. Donde ya no tenemos la primacía de las disciplinas como camisa de fuerza del pensamiento e explorando posibilidades dialógicas en el aula o en otra instancia pedagógica.

No es una decisión fácil de tomar, la de ser indisciplinado o la de hablar de carnaval, requiere esfuerzo para salir de una posición protegida por alguna ciencia consolidada que puede tratar de su historia o describir sus prácticas. Nos exige ejercitar el conocimiento sobre la existencia del otro en el mismo campo del pensamiento académico mas también lidiando con un *afuera de él*. Esa posibilidad contiene algo de tensión mas trae latente la oportunidad de pensar a partir de la heterogeneidad. Renovar la experiencia de conocer y de yapa trabajar la relación entre realidades sociales e lingüísticas bajo una óptica que privilegie la complejidad. Porque este nuevo /viejo objeto, el carnaval, que se encuentra en la esencia de nuestro continente, pide paso para desfilar entre los contenidos de la enseñanza del Portugués para hispanos hablantes en América Latina. Ya presente en nuestras clases, aun así no podríamos dejar pasar la presente oportunidad de sumar nuestra perspectiva buscando extrapolar los clichés de análisis.

Sin embargo cabe decir que el presente trabajo es un *collage* – en cuanto ensayo incompleto y fundamentado en la experiencia y en cuanto posibilidad estética de plasmar de manera diferente³ - pero aun así (y quizás por eso mismo) oportunidad para hablar de carnaval como puerta para el ejercicio del conocer. Nos interesa ser celebrantes de lenguas sobrepuestas y de diálogos, sin agotadoras descripciones. Queremos la polémica, la impureza, la charla, las naciones inclusivas e incluidas. O sea, queremos la revolución carahíba propuesta en el manifiesto antropofágico de Oswald

³ *Collage*, pegatina, imagen plástica que va más allá de la pintura pero que inclusive puede incorporarla. Composición que recorta y pega, modifica, superpone: como una clase.

de Andrade. Todo eso en la clase de Portugués. Pero algo de esto, quizás mucho, está en una sencilla entrada de una enciclopedia. Como vemos en una entrada del **Dicionário do Folclore Brasileiro (DFB)** de Luís da Câmara Cascudo (1898-1986)⁴. Puede ser una posibilidad para leer sobre el carnaval brasileño como clave de diálogo con otros carnavales.

Exploramos las posibilidades de trabajar con los artículos del DFB en nuestras clases desde el año 2008. Vemos esa perspectiva crecer en nuestras clases, el Cascudo *instalándose* en el imaginario de nuestros estudiantes a la vez que avanzamos hacia la comprensión de los textos. Cada entrada propuesta para lectura nos ha permitido explorar un abanico de textos vinculados y posibilidades de experiencias didácticas. La entrada *carnaval* del DFB se inicia con una relación directa: el carnaval es el *entrudo*, el viejo *entrudo* traído por los portugueses. Desde luego vemos que hay un juego de términos en la definición, al remitirse de *carnaval* a *entrudo*. Luego un ejercicio

⁴ El **DFB** es una obra con cerca de 3.000 entradas distribuidas en mas de 800 páginas. El autor es portador de una prolifera producción sobre cultura brasileña (más de cien libros) y el DFB es su obra más conocida. Sus perspectivas cultural, lexicográfica y epistemológica y la coyuntura de producción nos llevan a pensar en un método etnográfico (en algunas oportunidades Cascudo expresa una gran afinidad por tal disciplina). Asimismo un análisis de su que hacer y de las entradas propiamente dichas del diccionario muestran que la amplitud temática y la naturaleza enciclopédica de la obra la sitúan en los estudios folclóricos, un campo de conocimiento que al momento de elaboración del D.F.B. se encontraba en franco proceso de constitución y de consolidación. Su producción de ideas es parte de un esfuerzo por definir un lugar como intelectual provinciano que propone una manera de pensar el país. No estando ajeno al ideal de progreso que se planteaba en la época como posibilidad de superación de carencias sociales, Cascudo se ha dedicado a observar las prácticas culturales que eran descriptas y comentadas desde una perspectiva circular que consideraba tanto el pensamiento erudito de la época y el que se produce en el incipiente campo científico que nace en el contexto universitario brasileño, reducido en su extensión y concentrado en algunas ciudades brasileñas, así como las expresiones *in loco*, lo que dice el pueblo. O sea, Cascudo propuso pensar un país moderno a partir de la síntesis entre un Brasil “popular” y el Brasil de las ideas. Y su diccionario resulta ser, en cada artículo, una posibilidad nueva de poner en discusión tal perspectiva. Si en el conjunto habla de la construcción de la perspectiva nacional para el folclore - dándonos pautas para acompañar la historia de tal debate, dejando ver el entrecruce de ideas - en la lectura de los artículos tenemos la posibilidad de trabajar cada práctica cultural en una magnitud que sintetiza la cultura que se quería ver como nacional. Aquí, especialmente, nos interesa destacar las prácticas del carnaval, mas allá del debate histórico recién mencionado, como manifestaciones de la cultura popular.

que se repetirá en muchos artículos de dicho diccionario: el de realizar la síntesis, una síntesis solo posible para quien tiene una idea del todo sobre la cultura popular, sobre el folclore. La síntesis que se da luego de la definición constata las innumerables posibilidades de tal práctica cultural, desde el mismo momento en que trata el *entrudo* como la más dionisiaca de las fiestas dionisiacas, más que las griegas. De esta forma, el autor une lo universal con las prácticas culturales entendidas como folclore nacional, haciendo converger de manera compleja y en una perspectiva circular, las manifestaciones de la cultura clásica – apoyada en un pensamiento y en un saber erudito - con las prácticas más populares de un Brasil, el del interior. Para considerar el *entrudo* lusobrasileño como lo más dionisiaco que hay, el autor se exhibe en la argumentación, y desconstruye desde los artículos a tales prácticas, o sea, lo que *debería* ser netamente explicativo no lo es. Por suerte porque de tal manera podemos adentrar en este tiempo de divertimento y placeres. Sabemos allí que al diecimónico emperador Dom Pedro II también le gustaba jugar con los *limões de cheiro* (también *laranja* o *laranjinha*)⁵ y que los esclavos domésticos cargaban para sus señores una serie de materiales propios del juego de lanzamiento a los transeúntes y comparsas de pachanga, como podrían ser la harina, las cenizas, aguas - lim-

pia o sucia - o, más adelante, los pomos con agua perfumada (o no tan perfumadas).

La práctica básica del *entrudo* es el baño de agua y el lanzamiento de polvos, siendo que cualquiera podría salir con grasa o caramelo en los cabellos. Mojar al otro sin ser mojado es la vanidad de la travesura, aún podría ser considerado de mal gusto por algunos, cuando de señoras y señoritas se trataba. Pero en general aquellos o aquellas que no querían saber de *entrudo* trancaban puertas y ventanas durante los días de carnaval, o simulaban hacerlo, lanzando los líquidos en sordina, desde los balcones. El *entrudo* fue una previa, en las instancias de la vida práctica, de lo que las ciencias sociales luego van a tratar teóricamente como fronteras entre lo público y lo privado (relación que es posible de visibilizar en la lámina presentada en el anexo II⁶).

Y recién a la mitad de la entrada sobre el carnaval es que pasamos ya a una definición propiamente del carnaval, dejando de lado ahora sí el histórico y rudo **entrudo**. Y toma prestados recursos definitorios del campo de lo etnográfico con tenor descriptivo y también explora la perspectiva de la psicología para sugerir la posibilidad de investigación en su contexto (en la época que ha formulado el texto), sugiriendo líneas de continuidad para los estudios folclóricos. El *verbete* ⁷(entrada) ter-

⁵ Si en la culinaria terapéutica el limón es soberano, así constata Cascudo en entrada enciclopédica para definir la noble fruta, en el carnaval limón (o naranja) de olor eran manufacturados en el ámbito doméstico con uno o dos meses de antecendencia, inicialmente para ser usados en los *entrudos* familiares. Los esclavos vendían en fuentes en las calles en el periodo del *entrudo*, como una fuente de ingreso para los esclavos y libres pobres o remediados. Para tal fin había que juntar la cera necesaria para fabricar estas pequeñas esferas huecas que eran rellenas de agua aromatizada. Un paso fundamental de la fabricación consistía en sumergir una naranja verde en cera caliente y luego en agua fría, logrando la esfera hueca de cera que luego, por un orificio, sería llenada con agua perfumada (retirado de la anotación *Cena do carnaval do Rio de Janeiro*, Jean Baptiste Debret, 1822; ver en Anexo I).

⁶ La elección de los anexos juega con las posibilidades abiertas para explorar el vínculo pasado - presente.

⁷ En la presente propuesta hay un pedido subyacente de jugar con las palabras en otro idioma, palabras que se intrometen en el texto, dentro del mismo juego entre lenguas subyacente, poniendo énfasis en la etimología de “verbete”: adviene de verbo, palabra. Explorar palabras, de esto se trata: acompañar su trayecto histórico, descubrir su historicidad. Vale citar a Bordelois: “... no se trata sólo de hablar una o mas lenguas, sino de saber escucharlas, empezando por la propia, que hemos aprendido a desatender a fuerza de su desgaste por el uso y abuso. Pero además hay que hacerlas dialogar entre sí, del mismo que los anfitriones presentan a los amigos para alcanzar la diversidad y la plenitud de la fiesta (...) podemos hablar también de un espacio donde las lenguas que conocemos entrecruzan miradas y llamados y el alma del mundo, del conocimiento y el amor humano resuena con ecos, sobreentendidos, guiños y centellas misteriosas en la noche. Es así como muchas veces el destello peculiar de una palabra, su música peculiar, se percibe mejor al confrontárselo con las palabras equivalente en otras lenguas” (2005, 55-6).

mina con una diferenciación del carnaval de Río de Janeiro y de Recife, proponiendo que nos remitamos a **frevo**, no sin antes hacer referencia al fortalecimiento de la expresión musical brasileña que se da con el carnaval, donde hay “afirmación y multiplicación” de la música, de su música, o sea, así lo entendemos, el carnaval como un espacio de circulación para la música que lo acompaña.

En la remisión propuesta, a la entrada **frevo**, si no sabemos pasamos a saber que el **frevo** es danza de salón y de calle, pero principalmente constatamos en una rotunda definición inicial, que el **frevo** es “la gran alucinación del carnaval pernambucano”. Mas allá del inicio rotundo, el artículo empieza de manera acorde al canon enciclopédico, explicando lo que es el **frevo**, y a los principios de los estudios folclóricos, describiendo posiciones, movimientos y ademanes (aun todavía en esta parte, siguen alusiones a lo violento y frenético de la práctica, o sea, a la locura del carnaval). Y de manera figurativa, al mencionar a la multitud (el **frevo** no es danza de grupo, es experiencia multitudinaria) que con sus movimientos ondulantes parece *ferver* (herbir) se explica el término **frevo**, que de ahí adviene. Asimismo la “corriente electrizante” encuentra mas adelante un nuevo movimiento definitorio, pero por esta vez fomentado por la comparación con la **marchinha**⁸, otro movimiento urbano de carnaval, siendo la última más lenta y más melódica, mientras que en el **frevo** “o ritmo é tudo” aunque la coreografía es individual - “raro o gesto igual, fortuita a atitude semelhante”.

Cascudo menciona registros propios y de otros sobre la práctica cultural vinculada al carnaval, sin embargo lo que vemos en el artículo *frevo* es la mención a una experiencia personal sucedida en 1917⁹ cuando el autor presenció por primera vez el **frevo** de Reci-

fe y pudo constatar (“acompanhando amigos prestigiosos”) que el **frevo** era danza callejera solamente. En aquella oportunidad tenía 19 años, lo que da a lo narrado un carácter más bien testimonial. Pues así es Cascudo: una de testimonio, otra de notación científica. Mas allá de lo esperado rigor (que es lo que esperamos, en nuestra representación, para una entrada enciclopédica), está lo vivenciado por el autor, dando un tinte de complejidad – por los matices teóricos, empíricos y estéticos – al abordaje de la cultura brasileña, teniendo a Cascudo en condición de intérprete.

En lo propuesto aquí como vía de análisis para el ejercicio del diálogo intercultural, la complejidad se hace presente en un brevísimo texto: un artículo enciclopédico, en este caso tratando de una práctica cultural. Conforme proponemos para la enseñanza del portugués en Argentina, una entrada – jugando aquí con el doble sentido del término – para estudiar la lengua como lengua–cultura (¿y es posible de otra manera?).

La perspectiva de la mediación evita una visión binaria que separa carnavales de unos y de otros, aunque pueda partir de ahí. Curiosear sobre lo que se vive en otro mundo, aún en una mera entrada *del Cascudo*. Empezando el *actuar con* señalado por Palermo (2004, a partir de Mignolo, 1995) haciéndose cargo del encuentro; con la nueva lengua se instalando, paso a paso, sumando historias. Buscando ritmo, dimensión y destino al diálogo establecido: esta es la cuestión. Puede ser el carnaval, así como los gustos culinarios, la práctica comunitaria o las vestimentas lo que va dar paso a este diálogo.

Es una cuestión compleja. Y la complejidad en el encuentro, entendida como una perspectiva que une expresiones de gente de carne y huesos aunque no comparta la cultura del uno/una que está en el otro territorio cultural (pudiendo muchas veces compartir algo en la distancia o bajo un otro territorio nacional),

⁸ Homenajeando las *marchinhas*, hacemos uso de un verso de una muy popular (“Máscara Negra”) para intitular el presente trabajo.

⁹ Tengamos en cuenta que su primer libro es publicado en 1921.

es una invitación a renunciar a una simplificación, trabajando incluso en los marcos de la sencillez. Todo tema es tangible en el aula, cuando es cercano a la vida cotidiana de los actores involucrados en la experiencia pedagógica. La complejidad planteada es espejismo y proyección. Es vivenciar el aprendizaje de lengua-cultura, sin compartimentar el conocimiento (de esta simplificación del conocimiento que lo empobrece es que hicimos referencia anteriormente)¹⁰.

Siquiera nos acercamos a la realidad, porque *estamos en la realidad*. Y desde allí/aquí compartimos las experiencias posibles en el aula: registrar, anotar, preguntar, comparar, reconocer similitudes y explorar ámbitos subjetivos que integran la experiencia compartida.

De esta manera el carnaval involucra en medio a todo el operativo que significa proponer, planificar y llevar a cabo una clase; en medio a ello, se resguardan historias: oportunidades para muchas conversaciones. La clase suma perspectivas y deja emerger opiniones. El tema y lo humano que está implícito en el abordaje, pide paso - como una *escola de samba*. Y mientras se instala, los textos se van haciendo presente y solicitando interpretaciones; de eso se trata, de trabajar textos en clase e ir tejiendo las redes de significación (Mendes, 2011, 148). Instalar un tema cultural en las clases, como es el del carnaval, significa sumar la perspectiva de la complejidad y desde allí ampliar el abanico para encontrar nudos de la gran malla que une, sostiene y es la cultura. Un tema remite a otros temas y la unidad solo se hace presente en el entramado. Subyace la noción de circularidad y los temas, como salidos de una galera, nos lanzan a la complejidad, sin vueltas, mientras se hace el juego que descubre las relaciones. Con algo de espontanei-

dad y una cuota de preparación didáctica, enfrentamos un recorrido que - sí - no es de todo controlable. Asimismo tal proposición amerita planificación, un tanto en abierto, de las que comprometen al profesor en un antes, un durante y un después de cada clase, para dar cuenta de los temas que van circulando y se encontrando. La misma etimología de “tema” nos remite al movimiento de la frase musical. Nos viene bien, porque de eso se trata, de dinamismo (la alegoría musical y del carnaval para lo planteado es un buen ejercicio de iniciación). Del carnaval a la discusión de lo público y de lo privado, del disfraz al traje para otras fiestas, ceremonias o jornadas laborales; de lo alegre o jocoso a lo que se muestra serio, con otras maneras de ser formal; el amor en tiempos de carnaval... entre tantas posibilidades se dan los enlaces para la “sumersión en la lengua –cultura” (Mendes, ídem, 143), donde el todo de la cultura está en cada parte, seduciendo a quien lo percibe en sus superficies de contacto para luego avanzar en su conocimiento. La enseñanza del portugués - y especialmente del portugués brasileño, por una cuestión de vecindad, desde el lugar que ocupamos - no podría quedarse ajena a este baile, en cada manifestación elegida para ser contenido de clase encontramos la posibilidad de identificarnos en el diálogo. Porque en tal circunstancia, la de reconocimiento de la práctica del otro (o de quien consideramos el otro...) a través de un texto en un idioma nuevo, nos situamos y nos identificamos en nuestras propias prácticas. Y finalmente nos reconocimos. Lo que proponemos – los docentes que apuestan por esta perspectiva - son encuentros entre unos y otros desde pequeñas experiencias a partir de textos, en su diversidad, del artículo enciclopédico a la canción, de un relato a una nota periodística. Del volante callejero al blog de hip-hop.

El mismo Cascudo que enfatiza tradiciones (y siempre es bueno recordar que no son tradiciones enyesadas en un concepto estático de cultura) es también quien discute cuestiones

¹⁰ Asimismo, este espejismo es también espejismo en cuanto percepción del docente, de cada profesor y profesora, cuando percibe que no está solo o sola en este quehacer, con sus dudas y búsquedas. Aquí también está la complejidad, extendida como red social de complejidades y posibilidades de compartir.

de lo popular a la par de los planteos teóricos de su época llevados a cabo en los principales centros académicos, todos alejados de su vida provinciana, situados mas al sur de su mismo país o más lejano (¿no nos hace recordar a los planteos de ideas de Rudé sobre la multitud, cuando leemos las observaciones de Cascudo sobre el **frevo** como un baile de multitud?). De esta forma, al crear un artículo para *los blocos de carnaval*, nos da a conocer sobre es forma de agrupación no multitudinaria y de organización mínima que pude sestar compuesto solamente por varones o solo por señoritas o también pueden ser mixtos, cantando alguna canción popular de manera más tranquila que el frevo durante los tres días de *folia*, acompañado de un pequeño conjunto instrumental. “Es apenas un grupo que se divierte”, aclara el autor, pero también observa que otrora (el otrora del autor) los *blocos* presentaron un discurso con connotaciones político-satíricas. Puede ser que sus miembros usen disfraces o vestuario común a todos sus integrantes y también pueden entonar una canción-himno propia y portar un estandarte en su salida a la calle; en este caso, el bloco presenta un nivel de organización (aun esto no es explorado por Cascudo en la entrada), que lo diferencia del carácter explosivo del **frevo**.

Eso también se presentaba en el **cordão**, forma de organización que pareciera ser, por el étimo, que en sus inicios se presentaba uno tras otros, dando un formato de cuerda al grupo en movimiento. Lo que sí, los *cordões* del carnaval priman por la variedad y creatividad de sus disfraces, en desfiles donde se baila y se canta a un ritmo lento, con sus “mascarados, viejos, payasos, diablos, rey, reina, sargento, baianas, indios, murciélagos, muertos”, enfatiza el artículo del DFB. Aunque el autor menciona presentaciones de los *cordões* en otras épocas del año en varios puntos de Brasil, ganando inclusive carácter de auto popular en varios lugares de América Latina. La “evolución” de los *cordões* son los *ranchos*, que también merecen entrada en el DFB. Más or-

ganizados, menos improvisados, mantiene el carácter de auto popular, al contar una historia y presentar personajes, siendo de esa forma el antecedente directo de la escola de samba y explicando la presencia de un enredo en la presentación o desfile. Ya en los **ranchos** vemos *mestres salas e porta bandeiras*, que tienen el honor de portar el estandarte de la agrupación, tradición de tal manera enraizada que se mantiene hasta nuestros días en el formato del desfile de *escolas de samba*. Es también en los ranchos, y todavía siguiendo los pasos de Cascudo, que percibimos que la música que los acompañaba era el lundú, pariente histórico del samba.

Cuando no hay este nivel de organización, cuando la vestimenta es harapienta, hecha de ropas viejas e improvisadas, por pobreza o con intención de parecer o ser andrajoso¹¹, entonces se trata de un *bloco de sujos*. Sin embargo, nuestro autor no registra e no crea una entrada para tales *blocos*. Quizás aun no conformaban una práctica de los carnavales de su época (aun Cascudo ha sumado entradas a las cinco ediciones de su diccionario, entre las décadas de 1950 y 1970). Pese a ello, la lexicografía más reciente tienen presentes a los *sujos* (sucios) y nos parece pertinente la alusión en el presente trabajo, sumándose al abanico de posibilidades para tratar al carnaval brasileño a partir de una experiencia que contiene el sumo del juego de inversión¹² que plantea Ba-

¹¹ Como en el recordado desfile de la Escola de Samba Beija Flor en el Sambódromo cuyo enredo fue “Ratos e Urubus, larguem a minha fantasia” (Ratas y Buitres), presentado en el Sambódromo en 1989, cuando el *carnavalesco* Joãozinho Trinta (1933-2011), un empedernido defensor del lujo en los desfiles, sorprendió a todos con una presentación donde primaron los disfraces y alegorías alusivos a la pobreza y a la mendicidad. En esa oportunidad hubo un doble juego de inversión porque transformó la riqueza momentánea del carnaval en pobreza, cuando se esperaba de él lo contrario. La alusión a Joãozinho Trinta nos da pié para registrar la demanda de un pensador del mundo del carnaval carioca y del samba, Martinho da Vila, que nos sensibiliza para el esfuerzo que significa la producción de un *carnavalesco* – que crea o desarrolla un enredo, lo que culmina en la presentación en la avenida – así como la de un compositor de sambas como trabajos de “profesionales de la creación”. Martinho da Vila alega que respetar tales labores, forjadas en la creatividad popular es una forma de impedir el prejuicio cultural (1999, 19).

¹² “En el mundo andino se vive un juego de inversión también cuando se habla de sacar el diablo (el diablo del carnaval, no el diablo

jtín, de inversión, cuando nos transformamos en miserables tanto cuanto podríamos haber-nos transformados señores y señoras vestidos como reyes y reinas, príncipes y princesas, con exuberantes atuendos cargados de dorado y plateado. Pero también juego de sumersión, por la posibilidad de ensuciarse - hay *blocos de sujos* cuyos integrantes “se visten” de barro, lodo, tierra, “sucios” que se adentran sin vueltas a lo terrenal, embadurnados de la tierra misma, mientras dure el carnaval, adheridos al “bajo material”¹³ ¹⁴. Experiencias similares nos pueden venir a la mente, en las experiencias andina, caribeña y platense de carnavales con agua, harina o almidón, agua nieve o témperas.

Y si de juego de inversión estamos hablando, no podemos pasar otro *verbete* cascudiano sin hacer referencia a otra ausencia sentida en su diccionario, como es la de los *blocos das piranhas*¹⁵, agrupaciones improvisadas, mucho más que los *blocos* tradicionales, donde hombres vestidos de mujeres (muchas veces está la representación de la mujer emba-

razada, preña de vida) salen a la calle en una traducción intencionalmente tosca de lo femenino, donde rasgos y gestos están sobreactuados¹⁶. En tales grupos vemos que se reincide algo que sí trató Cascudo en su entrada para la marcha: hay malicia, hay segundas intenciones, juegos de sentido, picardía, aún cuando se trate de las *marchinhas de carnaval* eso se concentre en lo musical mientras que en los *blocos das piranhas* tales características están instaladas predominantemente en la ejecución teatral de los gestos y de las voces, lo que es acompañado de un vestuario, acorde resuelto con una anticipación mínima, tal vez un día o algunas horas, como si la intención fuera manifestar lo improvisado y fugas del juego, siguiendo pautas de parodia.

*Frevo, marchinha, cordão, blocos, escola de samba*¹⁷, lanzar *limões de cheiro*, usar disfraces y máscaras, juegos, *brincadeiras*; el carnavalear en el idioma de grandes sambistas como Noel Rosa, Martinho da Vila y Cartola, para decir algunos, es expresado como *brincar o carnaval* - literalmente “jugar el carnaval”. El brincar del portugués enlazado con el brincar del castellano, el juego y el salto, acciones ambas marcadas por un impulso del cuerpo.

Podemos escuchar una pregunta como *Onde você vai brincar o carnaval esse ano?*,

crisiano), o sacar a la otra persona que esta adentro de uno, se trata de una experiencia de cambiar la consciencia de estar en el mundo. “Es el momento de la verdadera persona” (Costa y Karasik en Cruz, 2010, p. 61). Un estado de trascendencia, donde es posible “perderse” en la música, lo que puede suceder con los foliones brasileños o con los que participaron del carnaval andino. A través de este estado de trascendencia, *flow* para algunos psicólogos, Turner ve la posibilidad de llegar a la experiencia de *comunitas*: “es decir, una sociabilidad tan intensa que el individuo siente como si estuviera en un mundo sin estructuras y jerarquías, en una utopía (Reily en M.R. Ex. Br. 2010, 14, donde la autora analiza las *folias de reis* del sur de Minas Gerais).

¹³ Bajtin llama la atención para el hecho que la orientación hacia abajo es propia de las luchas, peleas y golpes, movimientos que se lanzan a la tierra, manifestación de la alegría popular así como del realismo grotesco. Hacia abajo, hacia atrás, de tras hacia delante, hacia la tierra, movimientos que ponen el mundo de punta cabeza, el trasero adelante, tanto en el plano de lo real como de la metáfora, así como los movimientos circulares. Topografía cómica (y cósmica, nos atrevemos a agregar) pero también desplazamiento hacia al centro capital que es la vida, fértil y abundante. Y todo eso se da con creces en el carnaval (que en si mismo es hipérbole), no importa si fugazmente porque es también recurrente. Aun cabe seguir al autor ruso para enfatizar que nada de eso es obsceno, la carnavalización del mundo es orgánica, es parte del mismo mundo (17, 325, 268).

¹⁴ La acepción 14 del Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa registra para *sujo*: “Regionalismo: Brasil. Folião carnavalesco com fantasia pobre ou improvisada. Ex.: *bloco de sujos*”.

¹⁵ *Piranha* puede ser sinónimo de meretriz o “mujer de vida licenciosa”, según el mismo diccionario Houaiss.

¹⁶ Pim pim en San Pedro, provincia de Jujuy.

¹⁷ En el Norte Argentino, también encontramos grupos que salen a la calle o desfilan que son las comparsas de indios con sus gorros típicos y sus cantos característicos o los grupos de enmascarados que se presentan con atuendos relacionados a temas de actualidad, trabajados artísticamente y muchas veces explorando los detalles que aluden a las figuras personificadas y/o parodiadas. Las calles de las ciudades de la provincias del Norte Argentino también dan lugar a que bailarines también se desempeñen con un vestuario trabajado, colorido o brillante, ocurriendo también aquí el juego de la inversión, cuando alguien se transforma momentáneamente en una personalidad reconocida – un político, un artista, un deportista o una figura de la farándula o también un personaje de la ficción (desde los dibujos animados, hasta aún así personajes de historias muy antiguas como los *Picapiedras*, hasta personajes de películas de última generación). Las comparsas pueden estar integradas también por carrozas (carros alegóricos, en la terminología del carnaval brasileño). La carroza tiene un lugar destacado dentro de la comparsa pudiendo aportar en mayor o menor medida al puesta en escena de la comparsa.

aunque también podemos escuchar algo como *Onde você vai passar o carnaval este ano?* donde se remite la idea de oportunidad de disfrutar de un feriado largo, *feriadão*, como posibilidad de salida o descanso, viaje, o de escapada, hasta de retiro espiritual, con las puntas se uniendo, juego con ocio, el éxtasis del carnaval experimentado como impulso, como sopetón, y la contemplación, la escapada al frenesís colectivo de la fiesta¹⁸, algo que una mente controlada puede entender – mal o bien – como locura, *folia*, una posible síntesis del juego del carnaval. *Folia*, término oriundo del francés, *folie*, presente también en el italiano, *folia*, con registros en España como género musical, desde ya muchos siglos, y también “en el Portugal viejo” como menciona Cascudo para el artículo **folia**, visto como danza que puede llegar a tener una connotación devocional. Pero no es esta folia la que ha devenido en el estado de éxtasis en cuando espíritu festivo: la folia del artículo cascudiano presenta una connotación folclórica que registra el desfile religioso organizado y no menciona el sentimiento que se siente en la experiencia colectiva del carnaval¹⁹

²⁰ - si queremos, y de seso se trata aquí, atar puntas, podemos hablar de un “espíritu festi-

vo” vivenciado en el carnaval, unimos tantas folias.

Folião y *foliã* son los actores de la fiesta del carnaval, los que juegan (*brincam*) el carnaval, los que dan sentido a la práctica cultural aunque en la hora del juego lo vivencian tal como se vivencia la felicidad, sin preocuparse con la posibilidad histórica y universal de lo que dan segmento, por siglos y siglos (viejas práctica aunque ahora visibles en millones de páginas en Internet). Lo vivencian, nada más, en medio a las multitudes del carnaval actual, marcado por el turismo pero donde todavía está escondido el caldo de cultivo del ancestral juego de la vida, brincando de ir y venir en búsqueda de la vida que puede estar también “en otros carnavales” (parafraseando la expresión popular que alude a las actuaciones llevadas a cabo cuando uno esta en la otra vida, la llevada a cabo en los días de carnaval, con sus códigos permisivos)²¹. ¿A que se debe eso? Es demasiado pensar a la celebración que seguirá? Dicho musicalmente, al gusto nuestro, sabemos que sí, porque “vai rolar a festa”, así canta Ivete Sangalo, ya debes haber escuchado... Cabe a nosotros instalar la vida plural del carnaval en la clase, *com a dignidade de um mestre-sala*.

¹⁸ “Son los contrastes y contradicciones lo que más importa. Nunca habrá una idea unívoca del brasileño sobre el carnaval (Heritage, en M.R.Ex.Br., 2010).

¹⁹ *Folie* en francés es sinónimo de locura, sin embargo en el ámbito de la lusofonía (mundo del habla portuguesa), se trata de licencioso espíritu de farra, ruidoso y alegre. *Brincar o carnaval* es lo mismo que *cair na folia*, momento de liberación de la verdad dominante y del régimen vigente (Bajtín, ídem, 8-9). Juego con el cuerpo, no siempre o necesariamente erotizado, para renovarlo, renovar su fuerza. El disfrace es renovación simbólica de la vestimenta, más todavía en la inversión pobre-rico o en la exageración. Por ello, el carnaval es una fiesta del futuro, un futuro todavía incompleto.

²⁰ En Argentina, en el carnaval norteño se celebra la Pachamama, la madre tierra y al cultivo del maíz. La fiesta es básicamente para agradecer la buena cosecha, teniendo en cuenta que el maíz atraviesa la vida de los pueblos de la región. En la entrada correspondiente al maíz, Cascudo habla del complejo etnográfico de la mandioca y del maíz como los más importantes en Latinoamérica. Asimismo el agradecimiento a la tierra sigue en los hogares de vecinos que se ofrecen para continuar el festejo con comida y bebida; lo que en algún momento eso era con preparaciones hechas con choclo y maíz (humitas, chicha de maíz), y actualmente se hace de manera más diversificada en términos culinarios. También en el Norte se encuentra el Pim Pim y/o Arete, danza con movimientos circulares realizados en primera instancia por los diablos, que luego invita al resto de los participantes a integrarse.

²¹ Una variante de la expresión es: “Eu te conheço de outros carnavaís”.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Almeida, Filho y Paes, José Carlos (1998): *Dimensões Comunicativas no ensino de línguas*. Campinas: Pontes.
- Bakhtin, Mikhail (1987): *A Cultura popular na idade média e no Renascimento. O contexto de Francois Rabelais*. São Paulo: Hucitec/ Ed.
- Cascudo, Luís da Câmara (1988): *Dicionário do Folclore Brasileiro. 6ta Edición*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Cruz, Enrique (2010): *Carnavales, Fiestas y Ferias en el mundo andino de la Argentina*. Salta: Purmamarka Ed.
- Ferreira, Felipe (2005): *O livro de ouro do Carnaval Brasileiro*. São Paulo: Ediouro.
- Martinho da Vila (1999): *Kizombas, andanças e festas*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record.
- Mendes, E. (Org.) (2011): *Diálogos Interculturais. Ensino e formação em português língua estrangeira*. Campinas: Pontes.
- Ministerio de Relaciones Exteriores do Brasil (2010): *Textos de Brasil N° 5. Fiestas Populares*. Brasilia.
- Palermo, Zulma (2010): “Diferencias e Identidades: uma mirada transcultural”, Conferencia presentada en el VII Congreso Nacional de Profesores de Português de la Asociación Argentina de profesores de Português. Universidad de Lanús, octubre de 2010.
- Canciones citadas (en orden de presentación):
Zé Ketí: *Máscara Negra*.
Toquinho & Mutinho: *Escravo da Alegria*.
Ivete Sangalo: *Vai rolar a festa*.
João Bosco e Aldir Blanc: *O Mestre Sala dos Mares*.

ANEXO:

Anexo I



“Cenas de Carnaval do Rio de Janeiro” – 1822- J. B. Debret

Retirado de: http://www2.unopar.br/sites/museu/exposicao_cotidiano/cotidiano06.html

Anexo II



Detalle de litografía editada por Demons, 1854; Reproducción en Colección Mauá, 1963, Sector de Iconografía de la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro (toma fotográfica realizada por las autoras).

TRACARINA

**AVANCES DE
INFORMES
DE TESIS**

Carnaval en la Ciudad de Buenos Aires, ¿Ritual de inversión o de jerarquía?

Carnaval na Cidade de Buenos Aires, o ritual de inversão ou hierarquia?

Ana Elizabeth Salvi*

Artículo recibido: 22 de febrero 2012

Aceptado para su publicación: 30 de marzo de 2012

RESUMEN

El objetivo del artículo es abrir el debate y repensar si actualmente se puede seguir considerando al carnaval como un ritual completamente de inversión. En base a la investigación realizada con dos agrupaciones murgueras en la Ciudad de Buenos Aires para la Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación Social (UBA) “Nacionalización del carnaval en Argentina: (re)significaciones del Estado y de dos murgas porteñas”, encontramos que el carnaval resulta un ritual que mezcla y combina elementos jerárquicos y de autoridad junto a otros que generan comunidades.

Los Centros Murga en la Ciudad de Buenos Aires están muy vinculados al barrio, y su identidad, así como a la cultura popular. Actualmente, las murgas representan un espacio de encuentro comunitario, un lugar donde se reúnen los vecinos y compañeros de murga por fuera de las casas individuales. Dentro de la estructura murguera se producen múltiples relaciones de identificación. El sujeto murguero se identifica con

su murga, con la tradición de ésta, con sus compañeros, su idiosincrasia y su barrio. Siguiendo a Da Matta (2002), analizar el ritual murguero -con su desfile y su actuación- permite “penetrar en el corazón cultural de una sociedad”. Los ritos no se diferencian del mundo diario, sino que las combinaciones de estos momentos cotidianos generan transformaciones al resultar manipuladas, resignificadas de los sentidos del mundo real. Por ello, ciertos aspectos de la sociedad son destacados por el ritual mediante mecanismos de refuerzo, neutralización e inversión. La materia prima de los rituales y de la vida diaria es la misma, por eso, a través de los rituales, se pueden analizar las normas y significaciones sociales.

La desigualdad de género, la transmisión generacional de conocimientos, las relaciones jerárquicas, y el respeto por la autoridad, son aspectos sociales exaltados en cada murga de manera distinta durante este ritual.

Palabras clave: carnaval, Estado, ritual, murgas, comunicación.

RESUMO

O objetivo do artigo é iniciar um debate e repensar se atualmente podemos conside-

* Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Se desempeña como investigadora en proyectos UBACyT dependientes de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UBA (Argentina). Correo electrónico: anasalvi85@gmail.com

rar o carnaval como um ritual totalmente de inversão. Com base na investigação feita com grupos murgueiros (bloco de carnaval) na Cidade de Buenos Aires para a Tese em Licenciatura em Ciências da Comunicação Social (UBA) “ Nacionalização do carnaval na Argentina: (re) significação do Estado e de duas murgas portenhas”, descobrimos que o carnaval é um ritual que mistura e combina elementos hierárquicos e de autoridade com outros que geram “communitas”.

Os Centros Murga (blocos de carnaval) na Cidade de Buenos Aires estão muito vinculados ao local onde estão instalados e à identidade, assim como à cultura popular. Atualmente, as murgas representam um espaço de encontro comunitário, um lugar onde os vizinhos e companheiros de murga se reúnem, além das casas de cada membro. Dentro da estrutura murgueira acontecem múltiplas relações de identificação. O indivíduo murgueiro se identifica com sua murga, com sua tradição, com seus companheiros, com sua idiosincrasia e com seu bairro.

De acordo com Da Matta (2002), analisar o ritual murgueiro -seu desfile e sua atuação- permite “penetrar no coração cultural de uma sociedade”. Os rituais não se diferenciam do mundo diário, as combinações desses momentos cotidianos geram transformações quando são manipuladas e ganham novo significado advindo do mundo real. Assim, certos aspectos da sociedade são destacados pelo ritual mediante mecanismos de reforço, neutralização e inversão. A matéria -prima dos rituais e da vida diária é a mesma, por isso, através dos rituais, pode-se analisar as normas e significados sociais. A desigualdade de gênero, a transmissão de conhecimento através das gerações, as relações hierárquicas, e o respeito pela autoridade, são aspectos sociais exaltados de diferentes maneiras em cada murga durante este ritual.

Palavras-chave: carnaval, Estado, ritual, “murgas”, comunicação.

*Hoy el noble y el villano,
el pro hombre y el gusano
bailan y se dan la mano
sin importarles la facha.
Y con la resaca a cuestras
vuelve el pobre a su pobreza,
vuelve el rico a su riqueza
y el señor cura a sus misas.¹*

El carnaval es la fiesta popular por excelencia que ha sobrevivido a múltiples imposiciones circunstanciales históricas. Sus aspectos tras-históricos (Romeo César 2009) se manifiestan en que el carnaval trasciende el paso del tiempo y está presente a lo largo de la historia. A pesar de las prohibiciones, ha renacido con elementos arcaicos y emergentes. Acontece una y otra vez, por sobre diversas formas de organización política, económica y social particulares. No es fiel reflejo o mero producto de las circunstancias epocales, así como tampoco de factores políticos, económicos o sociales del momento histórico (Romeo, 2009). El carnaval fue muchas veces prohibido, compartido y apropiado por los sectores hegemónicos. Sin embargo, no se puede eliminar, pero sí apropiarse y resignificar. Por eso, es una fiesta que se encuentra en tensión constante con prácticas culturales y políticas hegemónicas, con tradiciones y festejos de las fracciones oprimidas.

Desde las celebraciones paganas y populares, como las fiestas dionisiacas griegas y las saturnales romanas, el carnaval fue producto y escenario de conflictos, alianzas, resistencias y apropiaciones, ya sea de manera planificada y sistemática o como acción espontánea de sus protagonistas. El carnaval es un elemento residual de la Antigüedad que tiene presencia en la Edad Media por la transmisión y uso de la cultura popular (Bajtín, 1987). De esta ma-

¹ Letra de la canción “Fiesta” del cantautor español Joan Manuel Serrat incluida en el disco *Mi niñez* editado en el año 1970.

nera, aquellas tradiciones paganas fueron continuadas, mezcladas y apropiadas en la Edad Media por la Iglesia Católica que las vinculó con la cuaresma y la pascua cristiana. A partir de la Modernidad, el Estado ha regulado estos rituales, ya sea con censuras, aceptaciones o inclusiones, generando luchas y resistencias. En Argentina se han dado alternativamente momentos de prohibición, permisión e inclusión, desde sus primeros registros en tiempos de la Colonia hasta la actualidad². El devenir de esta compleja y ambigua relación se asemeja a un movimiento dialéctico que lo abraza y lo niega en distintas idas y venidas, avances y retrocesos históricos.

La Modernidad ha sido una época caracterizada por un explícito espíritu “anti-carnavalesco”. El carnaval fue un símbolo de resistencia al espíritu de la Ilustración y a la racionalidad legitimadora del orden establecido. Durante esta celebración se suspendía la razón científica instrumental y, también, todas las lecturas, sentidos, y explicaciones que ordenan el mundo. Es por ello que existe una gran tensión entre el saber académico que construye verdades científicas, y la risa carnavalesca que, al mezclar todos los órdenes, crea desórdenes (Romeo, 2009). El tiempo carnavalesco suponía el descontrol del sujeto, la borrachera, el baile y accionar sin represiones buscando una actuación instintiva donde prime la naturaleza humana. Por el contrario, el sujeto moderno debía tener plena conciencia y control de sí mismo, y al mismo tiempo, dominar la naturaleza con ayuda de la ciencia y la industria.

La modernidad conllevó distintos procesos de laicización, desencantamiento del mundo, así como vaciamiento de elementos místicos

y mágicos. Aquella retirada y denigración del universo místico debilitó el sentido religioso del carnaval. Entonces, éste fue representado como un espectáculo bárbaro e inmoral. Frente a la seriedad que imponía el sujeto moderno, aquel sujeto carnavalesco, junto a su risa burlesca, fueron representados como carentes de cultura, modales y civilización. La seriedad y el individualismo burgués significaron la privatización de las fiestas, entre ellas el carnaval. En las clases altas, el escenario del carnaval se trasladó desde el espacio público al ámbito privado, principalmente en casas, clubes y teatros, sin mezclarse con los festejos populares.

Los excesos carnavalescos realizados durante la Edad Media en la plaza pública fueron abandonados y cuestionados duramente por las clases aristocráticas y comerciantes durante la Modernidad. Los placeres y desenfrenos sólo debían tener lugar en el interior de las casas particulares, pues por fuera del ámbito privado eran considerados -bajo la nueva moral burguesa- como bárbaros e indecorosos. Los festejos de carnaval se volvieron clasistas, instancias de distinción social. La disputa por el sentido del espacio del carnaval tensiona dos instancias contrapuestas por la modernidad: el espacio privado individual, frente al espacio público y comunitario. Por otra parte, se enfrentaron dos temporalidades distintas, una de ellas es la concepción moderna e ilustrada del tiempo lineal y de un progreso indefinido. La mirada carnavalesca establecía una temporalidad que no era lineal, y no poseía un progreso único e igual en el “cada vez” de su celebración (Romeo, 2009).

La Modernidad impuso la legitimidad del orden y poder existentes, así como también estableció límites políticos, éticos y epistemológicos; mientras que el carnaval promovía la eliminación de la legitimidad del poder político y de los límites morales y nacionales. Además, el carnaval suponía la mezcla igualitaria de las clases, las edades y los géneros, hacien-

² En los últimos 60 años, en Argentina, el carnaval fue incluido como día no laborable (lunes y martes) por el presidente Juan Domingo Perón. Ha sido prohibido y restringido por la última dictadura militar que eliminó los días no laborables de carnaval y censuró su manifestación pública. Además, fue tolerado y permitido en la democracia de los '80 y '90 con permisos y concesiones pero sin asumir la celebración como fiesta nacional.

do desaparecer las jerarquías entre ellos, contrariamente al espíritu moderno que se caracterizó por reforzar y separar las etnias y las clases, acentuando las jerarquías (Romeo César, 2009). Económicamente, para los sectores burgueses el carnaval representaba un saldo negativo en sus ganancias, ya que durante la fiesta se suspendía el trabajo y la producción. El orden capitalista promovía la industria, el comercio, las finanzas, el lucro y el ahorro. En este sentido, el carnaval podría ser considerado para la época como un “gasto improductivo” (Bataille, 1987) que atenta a la productividad y la lógica de la utilidad capitalista. En un clima de desmesura y locura, se derrochaba dinero y tiempo sin otro fin que el placer mismo.

El carnaval resultaba una práctica que atentaba y cuestionaba, explícita e implícitamente, a la moral burguesa, a la ciencia moderna, a la economía capitalista, al poder estatal y punitivo, a las leyes establecidas, a la división de clases, y a la distinción simbólica entre ellas. Por múltiples y diversos motivos, el carnaval perturbaba a los sectores hegemónicos, y los nuevos Estados nacionales comenzaron a tomar medidas para su regulación.

El carnaval es una expresión, una manifestación sobre el mundo social, pero no es mero reflejo de su estructura. Esta manifestación es dialéctica, circular, envuelta de tensiones y dimensiones, no es una reproducción automática. A partir de este ritual se pueden comprender las solidificaciones sociales más enraizadas, “penetrar en el corazón cultural de una sociedad” (Da Matta, 2002: 41, 48).

El tiempo del carnaval resulta un momento extraordinario y ordinario, significado por cierta mística, “construido por y para la sociedad” (Da Matta 2002: 56-59). El “orden desordenado” del carnaval es el espacio del baile, de los saltos, de la libertad para salirse por fuera de los modales y roles sociales impuestos, así como también, del trabajo y rutinas dia-

rias. Durante el carnaval, existe un carácter de igualdad y universalidad aparentes entre los sujetos, lo que genera un ambiente comunitario. El carnaval es un rito informal, descentrado, despersonalizado y sin jerarquías. El mecanismo de inversión de este ritual genera que elementos y sentidos disímiles, que forman parte del orden cotidiano, se desplazasen de sus distintos contextos, para funcionar como continuidades, generando una experiencia extraordinaria. Las distancias y brechas que, en la vida cotidiana, separan a los sujetos en relaciones jerárquicas y clases sociales antagónicas, resultan acortadas y desdibujadas. Los roles sociales son invertidos durante el carnaval y, cuando finaliza, vuelve a establecerse y aceptarse el orden imperante con sus desigualdades coyunturales (Da Matta 2002: 56-59).

Para Roberto Da Matta los ritos no se diferencian del mundo diario, sino que las combinaciones de estos momentos cotidianos generan transformaciones al resultar manipuladas, resignificadas de los sentidos del mundo real. Por ello, ciertos aspectos de la sociedad son destacados por el ritual mediante mecanismos de refuerzo, neutralización e inversión. La materia prima de los rituales y de la vida diaria es la misma, por eso, a través de los rituales, se pueden analizar las normas y significaciones sociales. Comprender los elementos y relaciones sociales es comprender, en el mismo movimiento, al mundo ritual. Toda la vida social se encuentra “ritualizada” en tanto todos los ámbitos del mundo social están basados en convenciones y símbolos, por lo que todas las conductas son rituales o posibles de ser ritualizadas. Como los rituales, y en nuestro caso de análisis el ritual murguero, son acontecimientos que no son distintos de los momentos de la vida diaria.

Para Edmund Leach (2000), el ritual es un aspecto de las acciones cotidianas y no sólo algo sagrado. A través de los ritos se puede dar cuenta de las relaciones entre los diversos actores, aunque no resultaría posible acceder

a sus creencias y significaciones sociales. Para este autor, los rituales son vivencias que organizan las experiencias, así como también las emociones. Resultan espacios lúdicos y de recreación, además de dispositivos de poder y disciplinamiento social. A partir de ellos es posible criticar y analizar la propia sociedad. El investigador obtiene solamente un *saber-que* de los rituales, las interpretaciones y decodificaciones (las “partituras”), mientras que los actores poseen un *saber-hacer* en el que desconocen el significado último de sus acciones. No es necesario que el investigador viaje a estudiar culturas lejanas, ya que puede investigar y dar cuenta de la trama simbólica de su propia sociedad. La experiencia personal, la vivencia, la participación y el contacto directo del investigador con lo que analiza, es necesario y válido para comprender en detalle.

Para Victor Turner (1999), el ritual es una “conducta formal prescrita en ocasiones no dominadas por la rutina tecnológica, y relacionada con la creencia en seres o fuerzas místicas”. Las estructuras y propiedades de los símbolos rituales son posibles de derivarse desde tres tipos de datos: la forma externa con sus características observables (en nuestro caso serían los desfiles y las actuaciones murgueras en los corsos y ensayos); las interpretaciones de los propios actores (a través de entrevistas y conversaciones informales); y los contextos significativos que mayormente elabora el antropólogo (el siguiente análisis del ritual murguero).

Turner instauro el concepto de *communitas* al relacionarlo con la comunidad misma en una instancia espontánea y efímera de supuesta igualdad indiferenciada. Dicha comunión no se encontraría estructurada o acentuando las desigualdades entre los sujetos, como si describe el concepto de estructura, sino todo lo contrario. Por otra parte, Rodrigo Díaz Cruz (1998) permite ampliar y extraer el concepto de ritual del campo religioso o mágico, al cotidiano. Distingue, entonces, dos modelos:

- 1 - Modelo acotado: asignado sólo al campo religioso y mágico. Las creencias, acciones y objetos rituales están subordinadas al campo religioso.
- 2 - Modelo autónomo: el ritual adquiere autonomía del campo religioso y, así, todas las acciones mágicas atienden un subconjunto de los rituales. Dentro de este modelo, existen algunas características o elementos compartidos dentro del contorno del ritual.
 - 2-A Repetición: Debe tener cierta constancia. Se trata de un acontecimiento anual, constante dentro del calendario en relación a la cuaresma cristiana.
 - 2-B Acciones: Las actuaciones de actores carnavalescos, como las de las murgas porteñas, no son espontáneas sino que son actividades que responden a una práctica ensayada y planificada meses antes.
 - 2-C Comportamiento especial: Existen símbolos extraordinarios o usados en modos inusitados como los disfraces o las canciones populares resignificadas.
 - 2-D Orden: Es el modo dominante, el tiempo y espacio, las guías y reglas prescritas. Existe en diversos niveles y estructuras: por un lado está presente en la estructura institucional, gubernamental y burocrática (agendando al carnaval como política cultural específica, impone sistema de evaluaciones y clasificaciones para las organizaciones murgueras). Por otro lado, existe determinado orden al interior de la murga; en el desfile, como en su existencia como organización, se presentan relaciones verticales dentro del grupo, el cual reconoce la autoridad del Director.
 - 2-E Estilo presentacional: Se interpela al público con bailes, vestimenta y canciones llamativas, entre otros símbolos y estímulos sensoriales.
 - 2-F Multimedia: La comunicación se manifiesta en distintos y múltiples canales, todo comunica y significa.

2-G Tiempo y espacio: La cotidianidad y la rutina diaria se rompen y es un “aquí y ahora” extraordinario. Además, se puede pensar en que siempre acontece en espacio público, “la calle es penetrada por el pueblo” (Da Matta 2002: 123), durante el tiempo nocturno.

2-H Dimensión colectiva: El carnaval es una instancia reconocida por agentes estatales y la sociedad civil.

El ritual es estudiado como una dramatización de determinados aspectos, relaciones y tensiones sociales. Los rituales son dramatizaciones que dan cuenta de ciertos aspectos de la realidad social que, diariamente, se encuentran ocultos y, de esta forma, explicitan y hacen foco aumentado (*close up* en términos de Da Matta) del mundo social. Esta dramatización es uno de los rasgos más distintivos del ritual, puesto que condensa distintos elementos provenientes de disímiles contextos del mundo diario, que adquieren nuevos sentidos y significaciones.

Da Matta compara al carnaval brasileño con el orden cotidiano, pues durante este ritual se rompen las rutinas del mundo diario. De todas maneras, ambos aspectos forman parte de la misma estructura al ser dos expresiones de las mismas normas sociales. Los ritos pertenecen al mundo social, son creaciones sociales, sin embargo, al concretarse las formas de comportamiento, se interrumpen como productos del proceso de desplazamiento. Dicho antropólogo encuentra al carnaval como un ritual nacional en el que se dramatizan valores globales, incluyentes de la sociedad. Además, los rituales nacionales generan un abandono del trabajo, pues son feriados nacionales.

De todas maneras, el carnaval argentino presenta algunas diferencias del caso brasileño. A partir del estudio de dos Centros Murgas – Los Goyeneches y Los Reyes del Movimiento, ambos del barrio de Saavedra- durante el Carnaval Porteño 2011 -en el marco de la in-

corporación del carnaval dentro del calendario nacional en el año 2010³- encontramos algunos matices que nos llevan a pensar que no se trata simplemente de un ritual de inversión social, sino que se manifiesta una escena donde se ponen en juego distintos elementos autoritarios, en relación a la jerarquía y a la desigualdad de género.

Partimos de la premisa que estudiar la escena carnavalesca desde la perspectiva del ritual permite comprender diversos aspectos de la vida social y cotidiana que durante el ritual murguero son expuestos y dramatizados. En este caso, para comprender la actuación murguera se debe superar la mera descripción del ritual y realizar un análisis que permita interpretar las distintas cuestiones del orden social que aquí se manifiestan, como las tensiones sociales, las relaciones de poder y jerarquía, la desigualdad de género, y otras.

Por otra parte, el estudio del carnaval desde las Ciencias de la Comunicación, posibilita analizar un tipo de comunicación peculiar que en otro momento del año, o en la vida ordinaria, no se genera. El tiempo y el espacio del carnaval son propicios para analizar la comunicación como unión y goce en común. En este encuentro, sumamente rico comunicativamente, se puede encontrar sentido en diversas conductas, prácticas, silencios, bailes, maneras de relacionarse con el tiempo y el espacio, a través de múltiples canales y mensajes. En estas experiencias, el carácter está contemplado por las distintas dimensiones culturales y sociales que lo resignifican y lo transforman históricamente. Pensamos a la comunicación como constitutiva de los seres humanos puesto que implica no sólo el proceso de recreación de los vínculos y del lazo social, sino más bien su concreción en actos y valores. La comunicación se define entonces como una instancia de desarrollo de procesos comu-

³ Investigación de la Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación “Nacionalización del carnaval en Argentina: (re)significaciones del Estado y de dos murgas porteñas” (Salvi, 2011).

nicativos, fundamentados en la interacción dialógica y horizontal de los sujetos.

Los Centros Murga en la Ciudad de Buenos Aires están muy vinculados al barrio, y su identidad, así como a la cultura popular. Actualmente, las murgas representan un espacio de encuentro comunitario, un lugar donde se reúnen los vecinos y compañeros de murga por fuera de las casas individuales (Vainer, 2005: 33). Además, las murgas trascendieron sus razones de ser y establecieron lazos con su comunidad al cumplir funciones sociales como realizar rifas para recaudar dinero para el club local, o juntar libros para la biblioteca barrial. En los relatos que recogimos de los murgueros encontramos una significación de la murga como un espacio que cumple funciones sociales ya que, por ejemplo, muchos jóvenes desempleados y con problemas de drogadicción fueron ayudados y abrazados dentro del grupo de pertenencia bajo un gesto de compañerismo. De esta forma, los jóvenes de clases sociales bajas y vulnerables encuentran satisfacción, motivaciones personales, sentidos de logros y mayor autoestima.

Por otra parte, la murga aparece como un fenómeno del folklore urbano, una manifestación artística históricamente deslegitimada por el saber académico y las bellas artes. Dentro de la estructura murguera se producen múltiples relaciones de identificación. El sujeto murguero se identifica con su murga, con la tradición de ésta, con sus compañeros, su idiosincrasia y su barrio. Las distintas instancias de identificación se producen en varios niveles: el personal (del murguero consigo mismo), el grupal (con la murga misma), el comunitario (la murga con su comunidad y otras murgas vecinas) y el barrial (el barrio propio en relación con otros barrios) (Vainer 2005). Cada murga conserva su propia identidad en relación al barrio donde surgió y tiene un determinado estilo que engloba costumbres, colores, hábitos y tradiciones. Este estilo es la marca personal que la distingue de otras mur-

gas. La tradición murguera se transmitió históricamente a los nuevos integrantes, de generación en generación, de boca en boca. Sin embargo, a mediados de los años '90, a raíz de una gran expansión murguera que multiplica su número, los saberes murgueros comenzaron a ser transmitidos en centros culturales barriales, clubes y escuelas primarias. Actualmente, este arte popular se enseña y se aprende, además de la propia murga, en talleres sin distinción de género, edad, ni clase social. De todas maneras, la existencia de los talleres de murga abrió hace varios años la distinción en el campo murguero, entre "los viejos" y "nuevos" murgueros, entre "los que nacen" o "se hacen".

Otro cambio que sufrió la estructura murguera fue la inclusión femenina. A mediados de la década del '80 y del '90 se incorporaron integrantes femeninas a las murgas de manera masiva. Previamente, la murga era un espacio dominado por el sexo masculino, donde ellos cantaban, bailaban y disputaban el poder. La subjetividad murguera estaba definida, décadas atrás, como un ser "bohemio, mujeriego y atorrante" (Vainer, 2005). A partir de la inclusión femenina se abrieron nuevas disputas y problemáticas. Actualmente, cada murga decide si las mujeres desfilan con la misma ropa que los hombres, qué lugar ocupan en el desfile y qué pasos realizan.

A partir del ritual murguero, de su desfile y su actuación, se pueden analizar algunas modalidades de relacionamiento, clasificaciones y sentidos. Siguiendo a Da Matta, analizar este ritual permite "penetrar en el corazón cultural de una sociedad". La desigualdad de género, la transmisión generacional de conocimientos, las relaciones jerárquicas, y el respeto por la autoridad, son aspectos sociales exaltados en cada murga de manera distinta durante este ritual. En las dos murgas observadas, también, se dramatizan y se representan ciertas características de la memoria nacional reciente. Además, la escena del ritual

murguero puede ser comparable al acontecimiento teatral distinguiendo características que son propias de la instancia carnavalesca.

Atendiendo a estos ejes, se comprende que este ritual resulta una práctica que está conformada por múltiples sentidos, tanto de inversión o *communitas*, como de jerarquización o *estructura*. Durante la práctica se conjugan distintos elementos, muchas veces contradictorios entre sí, y se combinan distintas tensiones y matices. Por eso, todo análisis debe tener en cuenta los diversos aspectos que conforman la práctica, que no resulta homogénea, de simple lectura, producto de una sola variable.

La diferencia de género está presente en casi todas las murgas porteñas. El rol del director y de los músicos son exclusividad de los hombres. Los bombos, instrumento por excelencia de este ritual, parecen estar negados a las mujeres. Sin embargo, cada murga tiene sus particularidades en cuanto a esta diferencia de género que, en el caso del Centro Murga Los Goyeneches de Saavedra, es más notoria que en el Centro Murga Los Reyes del Movimiento, donde encontramos una participación más incluyente entre sus miembros.

En Los Goyeneches, las diferencias de género y edad se manifiestan explícitamente, por lo que se reproducen las relaciones de poder que existen en el mundo cotidiano. En primer lugar, en esta murga no hay integrantes de la tercera edad, lo cual presupone un privilegio por cuerpos jóvenes, vigorosos, y sanos, que puedan bailar sin límites físicos, como el cansancio o enfermedades. Como resultado de esta exclusión generacional, el baile resulta enérgico y llamativo, puesto que todos los cuerpos se mueven rápidamente y sin dificultad alguna.

En relación a las desigualdades entre géneros, en esta murga no se mezclan los hombres y mujeres, sino que desfilan separados y con actividades distintas, por lo que las distancias

entre ambos no sólo son físicas sino simbólicas. Las mujeres bailan obedientes y sujetas a una estricta coreografía que la esposa del Director inventó como profesora de Aeróbica. Se comprende que, al ser parte de la murga, se sacrifica la libertad de acción, de ejecutar cualquier expresión propia, como señala Colombres (2005) al ingresar en el espacio ritual, puesto que se somete a una determinada gestualidad simbólica ya planeada y reglamentada. Mientras tanto, los hombres bailan de manera libre y desenfrenada expresándose corporalmente como lo desean sin estructura coreográfica. En base a esto, podría entenderse que el baile femenino cumple una función decorativa dentro de esta murga, a diferencia de los hombres que cumplen un rol activo, protagonista y creador, puesto que son los únicos que tocan y suben al escenario a cantar. Así, se comprende además una transmisión generacional del saber musical, donde los hombres adultos enseñan a tocar los bombos a los pequeños, que los remplazarán algún día.

En la performance murguera se reproducen las desigualdades de género y el consecutivo rol pasivo de las mujeres a través del lugar que ocupan dentro del grupo. La vestimenta que llevan las murgueras adultas, maquilladas y con polleras cortas, se construye cierto tipo de subjetividad femenina. Un imaginario e ideal de “mujer femenina”, que está en relación con un cuerpo atractivo y deseable. En general, los cuerpos femeninos en esta murga son delgados y no se encontraron casos, como sí en Los Reyes del Movimiento, de cuerpos femeninos “grandes” o “gordos”.

Es por eso que en esta última murga, Los Reyes del Movimiento, parecen desdibujarse esas desigualdades y jerarquías de género, pues en el desfile se mezclan los murgueros de distintos sexos. Aquí predomina el “baile mixto” alrededor de la percusión, en el cual no hay frontera física entre hombres y mujeres. Algunas mujeres, las de mayor edad, visten con pantalones al igual que los hombres,

y tres de ellas suben al escenario a cantar. El baile mixto abarca a integrantes de la tercera edad, que se mezclan entre los jóvenes y las “mascotas”, y a miembros con discapacidades motrices y mentales. En este sentido, podemos comprender elementos de *communitas*, puesto que existe una participación que incluye diversidades, y que neutraliza y “disimula” las jerarquías de género y edad. Se observa que en esta murga hay mayor libertad para bailar, pues en vez de estar regidos por una coreografía, cada integrante se expresa corporalmente de la forma que desee. El baile, en esta murga, es más festivo y demanda menos esfuerzo y concentración que en Los Goyeneches.

Sin embargo no todo es “inversión de jerarquías” en Los Reyes del Movimiento, puesto que existen determinadas circunstancias en las que se hace presente la autoridad. Los únicos que tocan la música son hombres, y son mayoría arriba del escenario en el momento del canto. Además, la figura del Director de la murga, Daniel “Pantera” Reyes, es tan fuerte que se impone por sobre los otros miembros. Durante los ensayos es él quien señala cómo se debe cantar y bailar, y en los desfiles marca los tiempos de baile y de canto. Por lo tanto, existen formas expresivas y elementos determinados que recrean, al mismo tiempo, climas de autoridad y de *communitas*.

En Los Goyeneches, las relaciones jerárquicas son más marcadas y el respeto a la autoridad es más notorio. Ambos aspectos están relacionados con la cuestión familiar que, privilegiando formas patriarcales, acentúan relaciones de autoridad y jerarquía dentro del grupo social. Esto se manifiesta en que el actual Director, Alexis Rico, es hijo del anterior, Juan Carlos Rico, y que la Directora de baile de las mujeres, Claudia, es esposa de Alexis. A Claudia, el rol de autoridad frente a las demás murgueras se lo brinda el hecho de ser la esposa del Director. En conclusión, en esta murga se acentúa la autoridad de los mayores por sobre los menores, de los hombres por so-

bre las mujeres, y de los Directores por sobre los demás integrantes.

A pesar de las diferencias y características mencionadas, ambas murgas presentan rasgos comunes. Podría considerarse al desfile murguero desde un orden ascendente, es decir, de menor a mayor importancia. Desde las “mascotas” y mujeres” -lo bajo, lo terrenal, lo corporal- a mayor importancia, hombres con los instrumentos de percusión- lo alto, la creación. Retomando la categoría bajtiniana de “alto y bajo” se podrían considerar las relaciones, los sentidos de la práctica y el orden de los murgueros en este sentido ascendente.

Por otro lado, se puede analizar la transmisión generacional de conocimientos y saberes murgueros. Este proceso se produce en ambas murgas, de manera descendente, desde los mayores a los pequeños, y no a la inversa. Los adultos comunican y enseñan a los niños el modo de “hacer” murga con sus bailes característicos, puesto que hay una mujer delante de las mascotas que impone pasos de baile y dirige los movimientos de los pequeños. Asimismo, se transmite determinada “subjetividad” y actividades murgueras según el género. Los niños entre 8 y 10 años tocan los bombos junto a los hombres mayores a cargo de la transmisión del saber musical, para con quienes los remplazarán algún día. Mientras tanto, las niñas imitan a las murgueras adultas, al remitirse a las actividades del baile maquilladas y vestidas con pollera. Los niños, por su parte, usan la vestimenta de los hombres adultos. Los roles y diferencias entre ambos géneros son marcados, comunicados y transmitidos desde la más temprana edad al igual que dentro del sistema escolar.

Por otra parte, en la marcha o desfile carnavalesco, el desplazamiento diario resulta invertido, pues el objeto de caminar no es arribar a un punto de llegada, sino más bien, el marchar mismo. Entonces, lo ritual resulta por este desplazamiento, al privilegiarse el mis-

mo transitar (Da Matta 2002: 112). El carácter de ritual está relacionado con el proceso de simbolización, de transmutación de uno o varios elementos de cierto dominio a otro. Existen determinadas inversiones, desplazamientos de objetos y roles de distintos ámbitos. Por ejemplo, los sombreros y guantes blancos simulando a los aristócratas dentro del atuendo murguero. Las fantasías -disfraces- en contraposición a la vestimenta dentro del orden cotidiano.

Dentro de las articulaciones y contradicciones entre el discurso y la práctica, aparece el carnaval narrado y actuado para los murgueros. Una de estas tensiones se da con respecto a que el “salir” con la murga se asocia a un placer, una diversión sin igual. El tiempo de actuar con la murga parece, desde los relatos de sus participantes, un momento extraordinario, de deleite maravilloso. En este primer acercamiento a la representación del carnaval y de salir con la murga, predomina lo lúdico, la diversión, la “locura”. Sin embargo, en la práctica, es asumido como un compromiso, el cual no se puede dejar de desatender. En una de las murgas, una integrante mujer tuvo conflictos y roces con la Directora, puesto que no quería participar en todas las salidas, sino en algunas. Esta murguera argumentaba que no quería tener la obligación de salir, sino que quería hacerlo cuando ella así lo deseaba, actitud que no fue bien recibida por la autoridad. A pesar de que, tanto en canciones como en relatos, el participar en la murga es asociado con “locura” y “pasión”, en la realidad es como un “trabajo” que debe ser asumido con responsabilidad y compromiso, aspectos formales que se contraponen con los lúdicos y no son explícitos en canciones o relatos.

Otro de los sentidos de este ritual está relacionado con la memoria y la historia. Existió una vinculación muy estrecha entre el carnaval y el último período dictatorial para los murgueros, puesto que se explicitaron aquellos momentos donde la propia comunidad

sufrió controles y represiones, junto a la prohibición de los feriados de carnaval. Esta relación con la memoria reciente tiene como suelo las experiencias grupales y comunitarias. Esta articulación se manifestó en símbolos ambivalentes, binomios contradictorios entre sí, como alegría y tristeza, felicidad e infelicidad, democracia y dictadura militar. Por ello, a pesar de que el ritual del carnaval resulta una instancia de celebración, fiesta y alegría, en los festejos del verano 2011 se recordaron y tematizaron elementos conflictivos y violentos. El carnaval y las murgas fueron historizadas, en tanto la experiencia murguera fue relacionada con contextos socio-políticos. En el caso de Los Goyeneches, en el curso del día lunes 7 de marzo, Juan Carlos Rico mencionó que nunca más querían volver a ver los autos Ford Falcon de color verde (característicos de los operativos de detención y secuestro clandestino por parte del Gobierno de facto) y a los “milicos” que les quitaron la alegría al barrio. Por su parte, Daniel “Pantera” Reyes, Director de Los Reyes del Movimiento, en el acto de cierre del Carnaval Federal de la Alegría, el martes 8 de marzo, remarcó y valoró la resistencia murguera durante la última dictadura militar.

El ritual murguero presenta algunas particularidades en su temporalidad, espacialidad, comunicación y dramatización. Aquí se celebra la vida misma, son cuatro días “locos” en los cuales rigen temporalidades y espacialidades distintas a las cotidianas. La calle diaria, usual espacio de circulación de automóviles, es el lugar privilegiado de escenificación y actuación murguera. Es decir, durante este acontecimiento especial, se está por fuera del tiempo y espacio cotidiano, en medio de acciones invertidas, gestos, vestimentas y música característicos (Da Matta 2002: 41). La temporalidad del carnaval se diferencia del tiempo diario del trabajo y las obligaciones. Es un momento extra ordinario, construido por y para la sociedad, donde lo negativo es la rutina y el orden del mundo real diurno. Por ello,

el tiempo del carnaval es la noche, momento privilegiado de la vida privada relegado a las casas particulares. Por otra parte, la temporalidad del ritual está marcada por un momento de inicio y uno de conclusión. Se da comienzo a partir de la puesta del sol, y se concluye antes de las dos de la mañana. Siempre se realiza previamente a los días no laborales, como viernes y sábados a la noche. El carnaval significa, en la experiencia de vida cotidiana de los grupos murgueros, “*las vacaciones del pobre*”. Al relacionar el carnaval con las vacaciones, se marca una diferencia entre el tiempo laboral, cotidiano y un ritual que rompe con esa temporalidad, recreando un momento de placer por fuera de las obligaciones diarias. Es una fiesta pública entendida como perteneciente a todos los vecinos, puesto que es pública y gratuita.

El espacio propio del carnaval es el espacio público que resulta dispuesto por el Gobierno de la Ciudad. La calle, en contraposición a la casa, es tomada como territorio de ocupación y encuentro comunitario. La misma calle que diariamente es escenario habitual de la rutina cotidiana, del trabajo y del tráfico, repleta de autos, colectivos y mucho mal humor, es ahora, espacio de la diversión y la alegría, del placer lúdico y el tiempo festivo. Para ello, la calle cambia su apariencia gris y es decorada para la ocasión con banderines de colores a lo ancho, de vereda a vereda. La ocupación del espacio público es uno de los aspectos que vuelve a las murgas un acontecimiento político, puesto que se deben manejar cuestiones como el cronograma de cortes de calles, pedidos de subsidios, y apoyos estatales que se requiere por parte del Gobierno de la Ciudad. Además, la ocupación del espacio público fue uno de los aspectos más significativos respecto del período dictatorial, cuando dicha práctica fue prohibida (Vainer, 2005). Actualmente avalada de manera oficial por el ámbito estatal, la ocupación del espacio público puede leerse como una conquista simbólica de los murgueros, quienes ocupan la calle de manera

organizada con el fin del disfrute grupal y del placer de la creación artística.

Por otra parte, en el ritual murguero se dramatiza una escena contraria a la meditación individual, debido a que se recrea un ambiente de fiesta colectiva. A través del desfile se representa un grupo que, exaltando su pertenencia barrial, tematiza uno de los aspectos más universales: felicidad. Desde diversos elementos significantes se dramatiza y se representa el imaginario, el modo de habitar y celebrar el carnaval, el ser murguero como subjetividad. En las canciones, el sujeto enunciador comunica verbalmente los sentimientos murgueros, lo que representa el carnaval y, quienes desfilan y bailan, lo transmiten a través de ese cuerpo en movimiento⁴. Cuerpos que disfrutan de la libertad de sus movimientos, que transitan la calle pero de manera lúdica, sin presiones morales o laborales. El cuerpo femenino es librado de sus obligaciones y tareas diarias, de su rol como esposa y madre, y se divierte sin otro fin o actividad que el placer del baile por sí mismo. El cuerpo masculino se entrega al juego, al placer del baile, del canto y de la música, en contraposición a la seriedad del trabajo cotidiano.

En el momento de celebración y festejo hay distintos elementos que son magnificados, como el vestuario, los símbolos de fantasía, pinturas, máscaras y bailes, entre otros (Colombes, 2005). Todas las mujeres, así como varios niños y hombres, son maquillados con brillantina, lápices labiales, sombras de ojos, y delineadores negros. Todo aspecto corporal es así resaltado. La música, el baile, las letras y las canciones son distintos signos significantes que, cada uno desde su género, estilo y código, comunican y significan. Es en este sentido que,

⁴ *Muchos años nos hicieron a un costado, si total son negros, nada mas/ Pero ahora queremos confesarles nuestra verdad./A esos negros, hoy los llaman murgueros, desfilando la vida ven pasar. / No nos miren por favor de esa manera, hoy decimos la verdad/ murguero, lara lala, toda la vida fui murguero, lara lala/el carnaval es lo que quiero/murguero de corazón.* Fragmento de canción “*Toda la vida fui murguero*” de Los Reyes del Movimiento.

el festejo murguero, puede ser comprendido en comparación con el hecho teatral (Guimarey, 2008). Ambas experiencias provocan un acontecimiento de carácter vivencial, único y efímero, tanto para sus participantes como para sus espectadores. En los dos casos, la actuación es para un público presente y, por lo tanto, impera la división entre quienes actúan y quienes observan.

El espectáculo teatral consiste en un fenómeno significativo-comunicativo complejo, multidimensional y sincrético, compuesto de textos y subtextos de múltiples materias expresivas, tanto verbal, gestual, escenográfica y musical (Guimarey 2008). En la experiencia carnavalesca también se ponen en juego elementos ornamentales y escenográficos que adquieren significado a través de su disposición espacial. Ambas instancias, tanto los festejos murgueros como el acontecimiento teatral, involucran una multiplicidad signífica, una vasta diversidad de disfraces, luces e iluminación, instrumentación musical, decorados escenográficos, entre otros aspectos en común.

Como hemos observado en la dramatización del ritual murguero durante el desfile, las murgas teatralizan a personajes de la industria cultural y masiva (Power Rangers y *Scream*), religiosos (Virgen de Desatanudos), animales (león), y aristocráticos (guantes blancos y sombreros). En este último caso, se genera cierta inversión entre quien desfila (personas de clases con pocos ingresos) y la figura que representa con su vestimenta, por ejemplo la levita⁵ (noble, aristócrata) (Da Matta, 2002).

El desfile se realiza bailando, y no caminando o marchando como en los desfiles cívico-

⁵ Los trajes de raso están relacionados con los esclavos negros del tiempo de la Colonia, puesto que aquellos tenían por costumbre utilizar las levitas de sus amos pero al revés, mostrando el raso del interior de la prenda. Asimismo, los maquillajes y las máscaras eran usadas por los esclavos de color para ocultar sus rostros, y así poder cuestionar a quienes los dominaban y los obligaban a la esclavitud, sin correr el riesgo de ser reconocidos y castigados por aquellos efímeros instantes de libertad. Link: <http://argentina.indymedia.org/news/2009/02/655184.php>

militares. Más allá de que existan pasos que caracterizan al baile murguero⁶, cada integrante puede realizar combinaciones y secuencias personales, generando una impronta individual en el esquema general, como sucede en el Centro Murga Los Reyes del Movimiento. Da Matta define para el carnaval de Río de Janeiro, un *desfile polisémico* en el que conviven distintos elementos como la diversidad en la uniformidad – ejemplo del baile individual-, la homogeneidad en la diferencia – se ocultan momentáneamente las diferencias y brechas entre los sectores sociales antagónicos que participan del ritual-, y por la aristocracia representada en la vestimenta de los actores carnavalescos que no pertenecen a ese estrato.

En los desfiles murgueros es “imposible no comunicar”, y la comunicación es un todo integrado compuesto por distintos instrumentos, como las letras de las canciones, las vestimentas, el baile y los gestos (Grimson, 2000). Las vestimentas y disfraces que utilizan las murgas funcionan con un sentido metafórico. Al representar un deseo, se produce determinada síntesis entre aquello fantaseado, esos roles y personajes que se interpretan y los que efectivamente les gustaría representar. Por ello es que el universo carnavalesco es un espacio metafórico, de licencia disruptiva y de no contradicción. Además, los trajes murgueros, con sus colores y diseños particulares, resultan elementos que refuerzan la identidad del grupo en dos aspectos: la identificación de compañerismo con los miembros de la misma murga, y la diferenciación con los miembros de otras murgas.

El carnaval presenta otras dimensiones comunicativas, como la kinésica, la gestualidad y los movimientos corporales, que son dramatizados como en el teatro, puesto que se realizan de manera “exagerada” para que todo el

⁶ Los pasos de baile representan el andar encadenado de los esclavos. Los tres saltos provienen de los 30 latigazos que sufrían aquellos esclavos como castigo y otro paso de baile murguero recrea el intento de liberarse de las cadenas.

público pueda observar aunque se encuentren lejos del desfile. En relación a la proxémica, el uso del espacio y la manera de organizarse en éste durante el desfile, revela manifestaciones de intimidación y poder, como ya hemos analizado. Más allá de que para fines analíticos estudiemos estas dimensiones por separado, en la praxis, la comunicación murguera se presenta como una totalidad, y el espectador ve el desfile y la actuación escénica de una manera integrada.

Tensionado, el estilo murguero no es propio y autónomo en sí mismo, sino que es resultado de varias conjunciones. No reproduce estilos dominantes totalmente, sino que impone los suyos mezclándolos con elementos masivos ya existentes. Las letras de las canciones son escritas por los propios murgueros, sin embargo, la base musical es apropiada de canciones popularmente conocidas -cumbias, reggaeton, salsas y demás géneros musicales. No se trata de cierta reproducción automática de los valores hegemónicos, ni tampoco de impugnaciones planificadas, sino más bien resultados ambivalentes, mezclas que deben ser entendidas al calor de las tensiones entre las apropiaciones y las negociaciones sociales.

Las capacidades de acción, tanto de las clases hegemónicas- manipulación, sumisión ideológica- como de los sectores dominados – resistencias e impugnaciones- no deben ser sobrestimadas aisladamente, sino más bien, estudiadas al calor de los distintos matices históricos, en las tensiones, conflictos de intereses, aceptaciones, rechazos y apropiaciones⁷. Tener en cuenta el carácter dialéctico de

la lucha cultural es crucial para no “caer” en la posición teórica de “autonomía pura o encapsulamiento total”, pues no existe ningún actor o sector social autónomo, auténtico o completo que esté fuera del campo de fuerza de las relaciones de poder cultural y de dominación. De esta misma manera, tampoco es posible pensar productos culturales e ideológicos impuestos a la sociedad, como “agujas hipodérmicas”.

Por eso, cabe estudiar siempre dentro de los marcos y relaciones dialécticas de la lucha cultural, de las relaciones de dominación, hegemonización y subalternidad que generan distintos conflictos dentro de un espacio simbólico; allí donde los actores discuten, negocian, luchan, tanto por el sentido, como por las distintas posiciones hegemónicas. El concepto de resistencia debe ser entendido con el desarrollo de prácticas alternativas que tiendan a producir tensiones, conflictos y disputas en el terreno simbólico. Es allí donde se pueden estudiar múltiples roles de posiciones entre los actores sociales, en una continua disputa, negociación sobre significantes y significados, para dar lugar a la lucha por las posiciones hegemónicas. Se retoma el concepto de hegemonía de Antonio Gramsci para hacer foco en los procesos por los cuales los sectores subalternos se identifican y son interpelados por las clases hegemónicas. La interpelación no es un proceso unidireccional, sino una instancia reconocida, aceptada, negada y rechazada al mismo tiempo. En esta dirección resulta útil comprender los distintos matices, relaciones y conflictos entre los desiguales actores sociales⁸.

⁷ Según Stuart Hall, las culturas no son concebidas como “formas de vida” separadas, sino como “formas de lucha” que se cruzan constantemente. (Hall 1984). Las luchas culturales provienen de puntos de contacto, ya que hay una lucha continua, irregular y desigual, por parte de los sectores hegemónicos. Hay puntos de resistencia como también momentos de inhibición.

⁸ “Por otra parte (la hegemonía) no se da de modo pasivo como una forma de dominación. Debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada. Asimismo, es continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada por presiones que de ningún modo le son propias” (Williams 1980).

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Bajtín, Mijaíl (1987): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza. Primera edición.
- Bataille, Georges (1987): “La noción de gasto”, en: *La parte maldita*, Barcelona: Editorial Icaria.
- César, Romeo (2009) *El carnaval de Buenos Aires: el bastión sitiado*. Buenos Aires: Editorial de las Ciencias.
- Colombes, Adolfo (2005): *El rito, o la cultura como acto compartido. Teoría transcultural del arte: hacia un pensamiento visual independiente*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Da Matta, Roberto (2002): “Carnavales, desfiles y procesiones”, en: *Carnavales, Malandros y Héroes*, pp. 55-95, Fondo de Cultura Económica, México.
- Díaz Cruz, Rodrigo (1998): *Archipiélagos de rituales. Teorías antropológicas del ritual*. Barcelona: Anthropos.
- Grimson, Alejandro (2000): *Interculturalidad y Comunicación*. Editorial Norma: Buenos Aires.
- Guimarey, María (2008): “El Carnaval Porteño como hecho teatral urbano: estudio de las materialidades expresivas del Primer Corso Oficial de 1869” en: *Telón de Fondo. Revista de teoría y crítica teatral*. N° VIII. Ediciones Telón de Fondo: Facultad de Filosofía y Letras, UBA: Buenos Aires.
- Hall, Stuart (1984): “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”: en, Samuel, Ralph (ed.). *Historia popular y teoría socialista*, Crítica, Barcelona.
- Leach, Edmund (2000): *Cultura y Comunicación*. Siglo XXI: Madrid.
- Turner, Víctor (1999): *El Proceso Ritual*. Taurus: Madrid.
- Vainer, Luciana (2005): *Mirala que linda viene. La murga porteña*. Papel Picado Ediciones: Buenos Aires.
- Williams, Raymond (1980): “Teoría cultural”. *Marxismo y literatura*. Península: Barcelona.

TRACARINA

EVENTOS |



Encuentro Distrital y Nacional de Carnavales “*Construyendo Tejidos de Nación: los Carnavales en Colombia*”

Bogotá, Noviembre 2 y 3 de 2012

Lugar: Archivo General de la Nación
Carrera 6ª No 6-91. Bogotá. Colombia

La Corporación de Estudios Interculturales Aplicados, INTERCULTURA Colombia; El Archivo General de la Nación, Colombia; la Asociación Amigos de los Pueblos con sede principal en París, Francia; la Universidad de Antioquía, Colombia; la Fundación Buría, Venezuela; la Revista Latinoamericana PACARINA de Ciencias Sociales y Humanidades y la Universidad Nacional de Salta, Argentina, invitan a participar en el **Encuentro Distrital y Nacional: Estudios de carnaval en Colombia, “*Construyendo Tejidos de Nación: los Carnavales en Colombia*”**, a realizarse el 2 y 3 de noviembre de 2012 en la ciudad de Bogotá, Colombia.

INTERCULTURA es la entidad, sin ánimo de lucro, que ha convocado y organizado, desde 1997, los Encuentros Internacionales de Investigadores en Estudios de Fiesta, Nación y Cultura en Colombia (1997, 2008, 2011) y en el marco de la línea de investigación sobre estos estudios construyó la Red Internacional de Investigadores en Estudios de Fiesta -REDRIEF- que coordina en la actualidad.

Bajo el norte de estas formulaciones y buscando darle continuidad a la consolidación de la Red de Investigadores ha organizado diversos simposios en el marco de los Congresos Nacionales de Historia, de Sociología, demás de Congresos o Encuentros en varias naciones latinoamericanas en el que han participado estudiosos de Bolivia, Brasil, Colombia, Cuba, Chile, España, EEUU, Francia, Italia, México, Suiza y Venezuela.

Los resultados de las labores de INTERCULTURA se han fortalecido por la publicación de libros, artículos y ensayos sobre temas de la cultura festiva, el apoyo o realización de programas audiovisuales, la participación en eventos locales, nacionales e internacionales, la consultoría dada por varios de los expertos en saberes festivos a programas de políticas educativas o culturales, la orientación para la puesta en escena de procesos festivos en el marco, sobretodo, de la relación fiesta -convivencia- reconciliación, la asesoría a programas de divulgación en prensa escrita, radio y televisión, así como la formulación y ejecución de programas académicos.

El Encuentro es concebido como un espacio abierto para compartir experiencias, desafíos, historias y memorias de carnaval, a la vez que se presenta como un punto de encuentro para reflexiones teóricas y resultados de investigación en torno a los Carnavales y su influencia cultural, política, social, económica, simbólica, patrimonial, artística y pedagógica en Colombia.

FUNDAMENTACIÓN

En Colombia se realizan cada año unas 3.794 fiestas (INTERCULTURA, Base de Datos, 2007) de diversa tipología entre las cuales 170 de ellas son nominadas carnavales, los cuales se celebran con referentes diversos y en fechas variadas.

Algunos de estos llamados carnavales no

se relacionan con la cuaresma, sino que se realizan en fechas que han sido determinadas por las propias comunidades y que se han logrado consolidar como parte de los calendarios de la localidad o de la región. Sin embargo, estos fastos tienen la propiedad de haber logrado entronizar parte de los elementos sustanciales de un carnaval, destacándose entre estos la comparsa, la cuadrilla, la carroza, las mascaradas, los disfraces, la sátira, que al juntarse en unos espacios de pertenencia aceptados y compartidos, han puesto en los escenarios el sentido de un verdadero carnaval con sus tiempos de lo liminar, sus mundos de inversión, la abolición de la dicotomía actor-espectador y un aspecto fundamental como es el de celebrar un referente específico, como producto de los entrecruzamientos del mestizaje cultural.

En otros lugares también se ha dado pie para que aparezcan con este nombre una serie de fiestas o de encuentros que no llegan seguramente a invertir el orden pero que vale la pena tener en cuenta en un balance de estas realidades.

Así pues, el **Encuentro Nacional de Carnavales “Construyendo Tejidos de Nación: los Carnavales en Colombia”**, se presenta como un espacio para un diálogo de saberes entre actores del sector público y privado, comunidades, investigadores y estudiantes interesados en exaltar la riqueza cultural colombiana, desde la perspectiva del Patrimonio Inmaterial tomando como eje el Carnaval y su importancia en la construcción de tejido social.

OBJETIVOS

- Contribuir en la consolidación de tejido social a través de la interacción de los estudiosos y de los gestores de carnavales en Colombia.
- Contribuir al conocimiento, reconocimiento y valoración del patrimonio inmaterial que conlleva cada uno de los fastos carnavaleseros colombianos.

- Fortalecer la relación entre cultura, desarrollo y políticas públicas.
- Explorar las posibilidades del uso de la fiesta y del carnaval como estrategias de intervención social para promover cambios en la ciudadana y en la afirmación de identidades y diferencias cuyo reconocimiento es necesario para crear una cultura de la convivencia.
- Dar un fundamento de saberes a los procesos pedagógicos festivos liderados por maestras y maestros.

Además de lo anterior, el Encuentro se presenta como un espacio para:

- Construir un Fondo Documental de Cultura Festiva, a través de alianzas estratégicas con diversas instituciones liderado por el Archivo General de la Nación.
- Consolidar la *Red Internacional de Investigadores en Estudios de Fiesta, -RIEF-* a través de la Corporación de Estudios Interculturales Aplicados, INTERCULTURA.

TEMÁTICAS

Temática central:

Construyendo Tejidos de Nación: los Carnavales en Colombia

Temáticas específicas:

- ¿Para qué sirven los carnavales?
- Carnaval y Política.
- Carnaval y Economía.
- Carnaval y Ambiente.
- Carnaval y Turismo
- Músicas de Carnaval.
- Los Espacios del Carnaval.
- Carnaval y Pedagogías.
- Los Carnavales.

CONTACTO E INFORMACIONES

INTERCULTURA COLOMBIA

Sitio Web: www.interculturacolombia.com

Correo Electrónico: interculturacolombia@gmail.com



ENCUENTRO
DISTRITAL y NACIONAL

ESTUDIOS
DE CARNAVAL
EN COLOMBIA

N° 15 / 2011
ISSN 0717-2087

Revista Temas Sociológicos



ADRIANA ZAFFARONI • GRACIELA IRMA CLIMENT • DENISSE M. LAZO GONZÁLEZ
CLAUDIA M. HURTADO-CAYCEDO • RAMÓN RAYMUNDO RESÉNDIZ GARCIA
JAZMÍN DÍAZ-BARRIOS, ELVIRA ANNICCHIARICO • JERJES LOAYZA JAVIER
PAULINA MUÑOZ MEDINA • ALEJANDRA VILLANUEVA CONTRERAS
NAZARENO BRAVO

EDICIONES UNIVERSIDAD CATÓLICA SILVA HENRÍQUEZ

JUVENTUDES

Prácticas culturales alternativas de un colectivo juvenil
Adriana Zaffaroni

El enfrentamiento de la maternidad adolescente desde los márgenes
Graciela Irma Climent

IDENTIDADES Y POLÍTICAS

Women's political equality: theoretical approaches to affirmative action
Denisse M. Lazo González

Modelo de doble tensión para analizar las estrategias de reconocimiento pleno de las diversidades sexuales en los debates de ciudadanía
Claudia M. Hurtado-Caycedo

Ciudadanía y revolución mexicana en Chiapas. 1909-1939
Ramón Raymundo Reséndiz García

¿Hacia dónde va la política presupuestaria del Estado venezolano?
Jazmín Díaz-Barríos y Elvira Annicchiarico

La perversión política en el Perú: Un análisis intersubjetivo de la corrupción
Jerjes Loayza Javier

La acción como elemento determinante de los cambios
Paulina Muñoz Medina

TRAYECTORIAS SOCIALES

Movilidad Social. La importancia de la cualificación, los capitales originales y el desenvolvimiento individual en la dinámica de la estructuración social
Alejandra Villanueva Contreras

RESEÑA BIBLIOGRÁFICA

Jóvenes, cultura y política en América Latina: algunos trayectos de sus relaciones, experiencias y lecturas (1960-2000). Alvarado y Vommaro (comp).
Nazareno Bravo



UNIVERSIDAD CATÓLICA
SILVA HENRÍQUEZ

Católica Silva
Henríquez
Ediciones

MARCO NORMATIVO

Pautas para la presentación de reflexiones teóricas, artículos de investigación científica, crónicas de experiencias sociales, avances de tesis y reseñas:

Las colaboraciones deben ajustarse a las áreas de la revista:

- A- *Artículo de reflexión teórica*: son producciones alrededor de debates teóricos de diferentes corrientes de pensamiento.
- B- *Artículos de investigación científica*: producidos a partir de investigaciones ya concluidas o en curso.
- C- *Crónicas de experiencias sociales*: son colaboraciones que buscan visibilizar actos, hechos u omisiones por parte de los Estados que resulten violatorias o menoscaben los derechos de los pueblos, como así también divulgar las prácticas de resistencia de los movimientos sociales y el aporte de intelectuales y colectivos de reflexión e intervención.
- D- *Avances y resultados de tesis de maestrías y/o doctorados*.
- E- *Reseñas o comentarios de libros y eventos científicos*: se refiere a comentarios de libros, como así también a la divulgación de eventos y actividades generadas por los mismos.

1- Formato:

Los trabajos enviados deberán tener una extensión mínima de quince (15) y/o máximo de veinte (20) carillas. Dentro de estos parámetros se encuentra considerada la bibliografía utilizada, como así también los gráficos y otra información que los mismos contengan.

Los gráficos deben encontrarse en formato JPEG y además de estar en el artículo, deberán ser enviados en alta calidad por separado

en otro archivo.

El tamaño de la hoja será A4, con márgenes de 2,5 cm. por los cuatro lados.

La fuente será Times New Roman, tamaño doce (12), interlineado simple. El formato digital del artículo debe estar en Word (RTF), y con texto justificado.

Por razones de diseño en el texto no se utilizarán negrita, sangrías, espaciado interpárrafo, numeración en los apartados internos del escrito y/o viñetas.

El equipo editor se reserva el derecho a realizar las modificaciones de formato necesarias para mantener el estilo de la revista.

Al final del texto se deberá indicar la fecha de envío y dirección postal.

2- Encabezado:

El título deberá ser inédito y podrá contener entre cinco y siete palabras, el mismo será consignado en español y portugués.

Se deberá dejar dos espacios y en alineación izquierda consignar: Nombre/s, Apellido/s, títulos académicos y universidades que los expiden, institución donde desarrolla su actividad, país, dirección de correo electrónico y teléfono.

Seguidamente deberá enviar un curriculum vitae/hoja de vida (CV) de hasta cinco líneas en donde se dé cuenta del quehacer académico y/o social de el/la/los/las autor/a/es/as.

El artículo irá acompañado de un resumen entre 250 y 300 palabras en español y portugués, en él se describirá el tema, el objetivo del artículo y una alusión a la conclusión.

Acompañarán el resumen con cinco palabras clave, en español y portugués, abordadas en el artículo, a fin de facilitar su localización en los índices internacionales.

IMPORTANTE: se recomienda no utilizar traductores en línea (web).

3- Citas bibliográficas:

Utilizar la modalidad de (Autor, Año: Página, ejemplo: (González, 2006: 45-46).

Agregar al final del texto la bibliografía completa, *sólo con los/as autores/as y obras citadas*, ordenadas alfabéticamente.

4- Bibliografía:

Debe ser ordenada alfabéticamente como se consigna a continuación:

Apellido, Nombre (Año): *Nombre de la fuente*. Ciudad: Editorial.

Ejemplos:

a) Ejemplo de referencia de libro:

González, Juan (2006): *Sociedad y conocimiento*. Valparaíso: Ediciones CIDPA.

b) Ejemplo capítulo de libro:

Barbero, Jesús (2000): "Transformaciones culturales de la política", en: Herrera, Martha Cecilia y Díaz, Carlos (Comp.), *Educación y cultura política: una mirada multidisciplinar*, Bogotá, UPN y Plaza & Janes, 2001, pp. 15-28.

c) Ejemplo de referencia de artículo de Revista:

González, Juan (2006): "Acerca de nuestros tiempos", en revista *Última Década* N° 25. Valparaíso: Ediciones CIDPA.

d) Ejemplo de otros Documentos:

Ministerio de Planificación Cooperación (2000): *Encuesta de Caracterización Socioeconómica Nacional, Casen 2000*, MIDEPLAN, División Social, Departamento de Información Social, Santiago.

e) Documentos disponibles y consultados en Internet deben citarse de la siguiente manera:

Sierra, Natalia (2010): *Rechazando la ciudadanía racista del régimen y construyendo el parlamento popular intercultural*, Ecuador, Agencia Latinoamericana de Información, tomado de: <http://alainet.org/active/38065&lang=es>, consultado en julio de 2010.

ral, Ecuador, Agencia Latinoamericana de Información, tomado de: <http://alainet.org/active/38065&lang=es>, consultado en julio de 2010.

Pautas para reseñas o comentarios de libros y eventos científicos:

En cuanto a las reseñas de libros y eventos científicos, deberán tener una extensión no mayor a seis carillas, con iguales normas de presentación detalladas anteriormente.

Pautas de evaluación de las contribuciones:

Las contribuciones recibidas serán evaluadas a través del sistema doble ciego. En caso de que el artículo no cumpla con la normativa de escritura que dictamina la revista la contribución no será evaluada por el Comité de Arbitraje y, por consiguiente, será devuelta a el/la/los/las autor/a/es/as.

Si los Árbitros dictaminan un ajuste en la contribución, el/la/las/los autor/a/es/as deberán realizarla en un plazo no mayor a 15 días de recibido tal requerimiento.

Los contenidos vertidos por el/la/los/las autor/a/es/as de responsabilidad de los mismos, los cuales no necesariamente pueden ser compartidos por la revista.

Pautas generales:

La recepción de los artículos por la Dirección de la Revista no implica necesariamente su publicación.

Se deberá enviar el artículo y una nota de autorización firmada cediendo los derechos de publicación a la revista en formato digital al siguiente correo electrónico:

revistalatinoamericanapacarina@gmail.com

Próximo Número (N° 4)

Cultura(s) e Inclusión

www.rescoldo.org

Revista Latinoamericana PACARINA de
Ciencias Sociales y Humanidades
Año 2 – N° 3
Semestre: Noviembre 2011 – Abril 2012
Se termino de imprimir el 30 de abril de 2012

