

El carnaval: territorio para la construcción de imaginarios

*Jorge Echeverri González*¹

*Ana Patricia Noguera Escamilla*²

Presentación

Esta ponencia pretende recoger las discusiones que se han realizado en tres espacios académicos: El Grupo de Estudios Estéticos, el Taller de Hermenéutica de la Ciudad y el Taller de Cultura y Droga; en estos espacios académicos de investigación y extensión, hemos buscado las posibles y complejas relaciones entre fenómenos de la vida urbana como la fiesta, específicamente el Carnaval de Riosucio, y los imaginarios sociales que se generan en su práctica:

Pretendemos colocar en el espíritu comunicativo que reina en el día de hoy, un dispositivo transgresor que permita la discusión, el disenso, la pregunta y una actitud deconstructivista que permita el desarme de todo tipo de argumentos que invoquen una racionalidad totalizante en lo que se refiere a la experiencia urbana postmoderna como contexto y

1 Magister en Estética, Investigador

2 Ph.D. Filosofía, Profesora Titular, Universidad Nacional de Colombia Sedes Medellín y Manizales, Grupo de Estudios Estéticos, Taller de Cultura y Droga.

expresión de los imaginarios contruidos en la fiesta del carnaval y de los acontecimientos alucinantes sucedidos en ella.

A manera introductoria, presentaremos brevemente nuestra interpretación hermenéutica, desde una postura ética que pretende una no jerarquización de estos eventos y más bien, sí, una apertura de la baraja de los juegos del lenguaje cuyo ser es la metáfora, tres acontecimientos rizomáticos: la multiculturalidad urbana, la fragmentación y la desterritorialización. Con la dificultad que surge, de un lado de pretender hacer una interpretación profunda de eventos o acontecimientos tan problemáticos, en los cuales estamos inmersos y de otro lado, de la postura no valorativa y no jerarquizante que exige una hermenéutica de las transformaciones urbanas acaecidas dentro de lo que Gianni Vattimo ha llamado El fin de la Modernidad, queremos dibujar o expresar por medio de un ejercicio retórico hermenéutico estos fenómenos, más como un pintor o un escultor, que como un científico; más como una suerte de narraciones que como un metarrelato onmiabarcante; más como el “hombre de la cámara” que sale todos los días a registrar en su cámara los acontecimientos de una esquina, un parque o una calle, que como el policía vigilante que busca sancionar o punir a quienes transgreden los límites de los espacios de la calle, la esquina o el parque.

1. Multiculturalidad, fragmentación y desterritorialización urbanas como fenómenos contextuales del Carnaval

La arena movediza en la que tenemos que situarnos para comprender estos tres fenómenos como ser de la vida urbana de fin de siglo, es una cierta figura anti-cartesiana, de la duda que no busca un origen, un principio primero, un fundamento del cual no podamos dudar, una certeza apodíctica, sino la duda nihilista si se quiere, que no busca principios primeros de nada, sino formas informes, permanentes movimientos, oscilaciones, que no definiremos, sino que poetizaremos con el imaginario pincel de las palabras.

La complejidad rizomático de lo urbano, la disolución de las categorías y de los principios rectores de la modernidad, han abierto paso a lo inestable, lo fugaz, lo híbrido, lo múltiple y lo complejo en eventos que

acontecen dentro de unas coordenadas espacio temporales cruzados por líneas de fuga que se disparan en múltiples direcciones.

Los dispositivos tecnomáqunicos de la contemporaneidad, han abierto nuevas formas de historicidad; a la linealidad teleológica de la historia de los siglos XVIII, XIX y principios del XX. Como alternativa se examina el tejido denso de interacciones, intervalos, de líneas de fuga y de puntos fugaces de encuentro, umbrales e intersticios que forman tramas caóticas de tiempos y espacios que apuntan en diferentes direcciones.

La técnica en la contemporaneidad no es un elemento más de la cultura urbana, sino su base. Es impensable comprender la vida urbana sin los dispositivos tecnomáqunicos. Como diría Felix Duque (1995), el ser de la contemporaneidad es el ser de la técnica. Es la manera como es la contemporaneidad. Desde Descartes, los animales astutos "...en cuanto que su invención: el conocimiento, invierte(n) ilusoria y catastróficamente la relación de dominación y dependencia –pero esa astucia de la razón (Hegel dixit) les permite seguir con vida, siquiera sea un momento–, al hacer de la Naturaleza un material de construcción *disponible* y a la mano (eso que antes llamamos *realidad*) para auto-producirse como *Historia Universal* y, por ende, para erigirse en Señores de una naturaleza artificialmente capitidismuida" ... "La técnica, ... sería esa ficción por la que la naturaleza es vista –engañosamente– por el conocimiento humano como materia bruta al servicio de la historia del *hombre*". (1995, p.p. 9 y 10)

Estas dos visiones de la técnica, la optimista cartesiana y la pesimista heideggeriana, obedecen a una posición de la Modernidad, que es la escisión entre sujeto y objeto de conocimiento. Y estas dos visiones han influido notoriamente en las reflexiones y acciones realizadas sobre los acontecimientos urbanos. Visto lo urbano como categoría, este fenómeno debe tener una correspondencia con los conceptos que soportan dicha categoría. De lo contrario, no habría una Verdad acerca de lo urbano. La ciencia del urbanismo, indudablemente se cimentó en la posibilidad de unos principios universales que pudieran dar cuenta de la totalidad de los hechos urbanos, en la medida en que ellos se adecuaban o cupieran dentro de los modelos universales de lo urbano. Esta era una exigencia *sine quoniam* de un saber, para convertirse en ciencia. Por esta razón, la necesidad absoluta de una universalidad, también absolutas.

Aparece aquí el primer problema: la existencia de lo particular, de lo diferente, de lo distinto a los modelos urbanos modernos, dentro de la vida urbana cotidiana. ¿Cómo soportar la presencia de diferentes culturas dentro de una cultura que quiere tener una identidad universal, basada en la homogenización tecnológica, política, económica y social? Sin embargo, la vida urbana de las ciudades modernas fue llenándose de particularidades antagónicas muchas veces entre sí, con intereses tan opuestos, que Marx mismo, siendo un filósofo moderno, reconoció como puntos de partida de cualquier análisis social, reducidos, claro está a la cuestión económica, y que llamó Lucha de Clases, también como categoría universal de análisis.

El pensamiento romántico del siglo XIX, nacido del seno de la Modernidad, comprendió sin embargo la tragedia de una época contradictoria en sí misma, época en la cual “todo lo sólido se desvanecía en el aire”, o dicho de otra manera, los grandes proyectos y las grandes utopías de una cultura en cuanto a su deseo de ser universales, terminaban siendo específicas de dicha cultura, generando a su vez movimientos de reacción, muy vitales por cierto, contra ese deseo de homogenización, que era, de otro lado un deseo de hegemonía y dominación cultural. Por ello el arte romántico se encarga de hacer una lectura diferente, desde otra órbita, de la vida urbana, haciendo una crítica profunda al optimismo tecnológico y científico del desarrollo industrial. Registros del romanticismo, encontramos en muchos estudiosos de los fenómenos contemporáneos de la vida urbana, que buscan retornar a los modelos clásicos o republicanos de las ciudades europeas o latinoamericanas.

Las trazas postmodernas del romanticismo, permitieron asumir una postura un tanto escéptica frente a los mandatos de la racionalidad instrumental urbana, lo cual produjo, como sabemos ya, posiciones interesantes dentro de los socialistas utópicos, los revivalistas, o los mismos modernos de tendencias anarquistas. ¿Cómo era posible una ciudad para la diferencia, cuando las mismas estéticas modernistas de la arquitectura, procuraban por todos los medios la homogeneidad o cuando las fiestas (aquellas llamadas tradicionales o folclóricas) tendrían que ser oficializadas dentro de la racionalidad turística del mercado? No era posible una ciudad para la diferencia, por lo cual aparecieron fenómenos muy interesantes desde el punto de vista hermenéuticos, como fueron los fenómenos de exclusión y autoexclusión, segregación y autosegregación, marginalización y automarginalización.

Una conciencia de la diferencia llevaba consigo la conciencia de la superioridad o de la inferioridad. Ser diferente equivalía a ser inferior. Salirse de lo “normal”, era sinónimo de anormalidad. No seguir los caminos de la racionalidad equivalía a la locura. Por que ser diferente equivalía a no ser un Yo, sino un Otro. Los modelos de la economía, de la sociedad, de la política, es decir de la cultura en general, obedecían a un solo régimen, por lo cual los modelos de ciudad tenían que ser coherentes con dicho régimen. Omar Calabrese en su obra *La Era Neobarroca* (1989), nos recuerda, cómo las monstruosidades de la contemporaneidad, tienen cierta afinidad con las monstruosidades barrocas, en que eran aquellas inconsistencias que oscurecían la claridad clasicista. Aquello que se muestra pero que no se debe mostrar. Sin embargo los románticos también habían encontrado en lo monstruoso de las ciudades industriales, la fuente de su inspiración estética.

Los artistas de la Modernidad fueron siempre los primeros en encontrar que lo monstruoso, es decir lo inconsistente, lo que se sale de toda regla, lo que no responde al modelo y que por lo tanto se automargina o es marginado, se auto excluye o es excluido, es una otredad desde la cual el mundo se ve diferente.

Y en el siglo XX, con la revolución mediática, la aparición de la cibernética y otras ontotecnociencias sin las cuales ya no es posible ser como cultura, las diferencias no tuvieron que seguir siendo buscadas por los artistas, sino que aparecen permanentemente en el interior de nuestra propia alcoba. Y es en esos momentos, cuando miramos en la misma pantalla del televisor y al tiempo diferentes formas culturales, las diferencias se nos tornan indiferentes. Coexisten en la misma pantalla pero no todavía en nuestra propia conciencia. Sin embargo la multiculturalidad es una fuerza, un acontecimiento que supera toda racionalidad, toda norma, toda tendencia unificadora unidireccional. Ella se nos aparece en la contemporaneidad urbana, como una mezcla de nómades, donde la inestabilidad se ha abierto paso y donde la estabilidad es un instante fugaz de la vida urbana.

Magma cultural, como lo llamaría Castoriadis, la multiculturalidad parece como una manifestación estética de las infinitas formas de ser de los hombres y mujeres que poblamos este planeta. Sus registros aparecen por doquier, en aquello que Durant llamara los imaginarios sociales, que resultan ser más poderosos que toda reglamentación o

norma impuesta. El imaginario social, que se forma en lo que Eco llamaría las formas enciclopédicas de los lenguajes, se teje a partir de sentidos y significaciones de los referentes propios de cada cultura, que aún desterritorializada, nómada, en movimiento permanente, en trance, en una dinámica que va del ser a no ser para ser de nuevo, está presente en los juegos de lenguaje que expresan cosas.

Los registros, las huellas, los indicios, las marcas de una cultura son fragmentos que desde la perspectiva etimológica de la palabra, están emparentados con fractales, con fracciones, que siempre nos remiten al todo. Un fragmento de una melodía nos lleva a recordar o a querer escuchar la melodía completa. Un Fragmento de ciudad es ciudad. Nunca en una totalidad óptica, sino un registro estético, una presencia, una memoria o una ausencia. Dicho de otra manera, las dinámicas urbanas hoy más que nunca son de gran fugacidad. Podríamos decir que son inasibles, en cuanto que cuando se pueden tener para su estudio, éstas ya han cambiado en otros sentidos y direcciones.

Esa es la dificultad para estudiar la ciudad como dispositivo y aquello que acontece en ella: lo urbano. Que ningún modelo, ningún a priori legislativo, ningún fundamento primero nos da la idea de lo que es en realidad el rizoma urbano. Sus imaginarios estéticos, tecnológicos o políticos, pueden aparecer en los sectores "rurales" más retirados de lo que en sentido tremendamente instrumental se ha llamado el Perímetro Urbano. Los territorios simbólicos de la vida social urbana exceden los territorios geográficos, aunque es sobre ellos que las culturas escriben sus signos. Ellos son el plano primero, de una serie de estratos donde las escrituras de las culturas, siempre palimpsésticas (Montoya 2000), están presentes. Los territorios son el productos de desterritorializaciones; siempre son abandono y conquista; en ellos está el signo de la violencia; son la lucha permanente por la apropiación cultural. Por esto, la vida urbana es tan convulsionada: porque es la lucha por diferentes estratos territoriales.

Una hermenéutica de la vida urbana, permite la comprensión de la fiesta del carnaval con sus procesos de resignificación. De ella depende que en principio y como principio ético postmoderno, todo valga. Para quién para todos los que de una u otra manera está implicados en los acontecimientos urbanos. Cómo es posible esto? A partir de una ética de la

alteridad, que es fundamental para comprender el fenómeno de la fiesta, ella misma una alteridad, en relación rizomática con los fenómenos de multiculturalidad, fragmentación y desterritorialización.

Sólo es posible una ética de la alteridad en una multiculturalidad que se acepta no desde afuera, como si fuéramos dioses, sino desde dentro, como partícipes de la diferencia. Es la salida de aquella actitud hasta cierto punto “magnánima”, donde nosotros como yo es aceptábamos a los diferentes; es la entrada en la diferencia, la que lleva a una ética de la alteridad; donde yo también soy diferente.

Los procesos de fragmentación de la vida urbana deben ser estudiados desde diferentes perspectivas. Una totalidad uniforme, como se la soñó el movimiento moderno, donde la reglamentación urbana no permitiría ningún “monstruo”, como por ejemplo en carnaval fue imposible. Rápidamente los modelos y formas cerradas de ciudad se agotaron, para dar paso a las ciudades sin forma específica, es decir a las ciudades rizoma, a las ciudades líquidas, a las ciudades flujos. Los registros imaginarios urbanos, como rizomas, comenzaron a aparecer en los lugares más insospechados, como fruto de una descentración morfológica de la ciudad, pero y sobre todo, como fruto de las fuerzas de la vida urbana. Cada fragmento expresa la totalidad de la obra de arte... cada fragmento de ciudad, expresa lo que la ciudad es: fragmentada, móvil, discontinua, tejido denso de interacciones de fuerzas distintas, forma fugaz, expresión de la diferencia.

La descentración de las ciudades no ha sido un fenómeno meramente morfológico; obedece al cansancio por la jerarquización unidireccional; a la necesidad incluso de automarginalidad y autoexclusión, producto de la marginalidad y de la exclusión de la que fue víctima dicho fragmento. Un fragmento de ciudad es un fragmento de una naturaleza social, cibernética, política, estética, ética. Es una ciudad. Nuestra ciudad, la de aquellos que participamos del fragmento.

En el crepúsculo de la Modernidad, los monstruos aparecen con sus sombras engrandecidas por la ilusión de la luz del poniente. Sin embargo por qué asustarse frente a lo monstruoso? No será esto una expresión de nuestras naturalezas, contraria a aquella visión metafísica que pretendía la universalidad de la verdad, la claridad y distinción absolutas del conocimiento, y el imperio de un solo tipo de razón?

Las trazas postmodernas nos han invitado desde el barroco, a mirar desde otros lados. Incluso en el Barroco de Shakespeare, Hamlet se sumerge en la locura para poder ver aquello que la razón le niega: una verdad monstruosa, inaceptable. Goya, para comprender mejor la interioridad humana, expresa en sus Caprichos aquellas monstruosidades que también somos nosotros. (Noguera 1998)

Los artistas han tendido siempre a aceptar lo inaceptable. Es necesario una estetización de los estudios sobre uso de alucinógenos, enteógenos y otras sustancias modificadoras de conciencia, con el fin de comprender la diversidad de formas de ser de la vida urbana, contexto en el cual se mueve un altísimo porcentaje de la población del mundo, según Castells.

Alguna vez un filósofo, Guillermo Hoyos Vázquez, planteaba que una ética ciudadana debería llevar a que en la ciudad cupiéramos todos en una indiferencia ética, que permitiera el respeto por la alteridad.

Los grandes problemas de desterritorialización cultural, son producidos por la ausencia de esta ética. En Colombia vemos todos los días verdaderas hordas de gentes, migrando permanentemente, de una ciudad a otra, en búsqueda de un mejor vivir. Y lo peor no es la pérdida de su territorio físico, sino la renuncia que poco a poco tienen que hacer de sus territorios simbólicos: por ello la vida urbana, hoy más que nunca debe basarse en acuerdos mínimos, como diría Adela Cortina; es decir en ese “todo vale”, como punto de partida de una ética de la alteridad. Es ahí donde podemos ubicar los estudios sobre cultura, drogas y fiestas, que permitan mejorar la calidad de vida de todos. De lo contrario, vamos a seguir siendo violentos y consumidores compulsivos o adictos a las drogas. La imposición acontece cuando lo de todos no vale, sino lo de unos, los que tienen las armas para imponer a los otros sus valores.

Las relaciones urbano regionales son muy complejas por ello. Las formas de la política actual impiden cualquier proceso dentro de la ética del todo vale. Cuando hablamos de Normas Urbanas, estas se cumplen dentro de ciertos límites, donde por ejemplo una propuesta de estetización de la norma es irrisoria, porque la norma no se ha pensado como medio para ser felices, sino como racionalidad con arreglo a fines en sí misma. La fiesta del carnaval, es un alteridad que estaría por fuera de las normas. El

tiempo del carnaval, es un tiempo por fuera de la cotidianidad racional. Es una paradoja en sí mismo. Es un paréntesis que se hace cada cierto tiempo, para salirse del cansancio racionalista y funcionalista de una vida que se ha reducido en muchos niveles, a una vida de trabajo para la sobrevivencia. No se relaciona por ejemplo, el trabajo cotidiano, con la fiesta. Ella, a diferencia de otras, es una fuga al trabajo. Por ello, el carnaval, dentro de las condiciones contemporáneas de la vida urbana, es también un espacio de ruptura y un contexto donde todo es posible.

2. El carnaval como fiesta

La fiesta permite a las sociedades y a los grupos sociales un grado de autonomía que los separa de las alienaciones habituales. La fiesta separa de la vida ordinaria, tiene su propio estatuto, su propia delimitación y su propia libertad. En la fiesta del diablo, los hombres no temen al diablo, se han escapado del temor que les ha infundido la religión. Han aprovechado la permisividad social de la antigua fiesta de los reyes magos para traer en otro contexto, sus propios espíritus benévolos, bufones y gozones. El carnaval mantiene la necesidad de la fiesta que está presente en toda la actividad humana, permitiendo la catarsis sobre las tensiones sociales (Vovelle, 1998). “La fiesta es ese lugar maravilloso donde el tiempo no se detiene pero tampoco pasa, donde nunca existe la espera, donde el tiempo se desenrosca hacia atrás, desde el futuro, en un abanico simultáneo y a la vez espacioso y duradero. La fiesta es el no-tiempo porque es el tiempo total, sin fisuras sin burbuja, sin vacío” (Buenaventura, 1998). “Las festividades son una forma primordial determinante de la civilización humana” dice Bajtin (1995). Y aunque, para este autor, la influencia de la cultura burguesa ha desnaturalizado y reducido la noción de fiesta, no puede desaparecer por ser “la categoría primera e indestructible de la civilización humana”. Bajtin describe así la fiesta como fenómeno humano:

“La fiesta está separada de todo sentido utilitario (es un reposo, una tregua). Es la fiesta la que, liberando de todo utilitarismo, de todo fin práctico, brinda los medios para entrar temporalmente a un universo utópico. No es posible reducir la fiesta a un contenido determinado y limitado (por ejemplo a la celebración de un acontecimiento histórico), pues en realidad ella misma transgrede automáticamente los límites. Tampoco se puede separar la fiesta de la vida del cuerpo, de la tierra, de la naturaleza, del cosmos. En esta ocasión *el sol se divierte en el*

cielo parece incluso que existe un tiempo de fiesta independiente”.
(p. 248-248)

La fiesta permite lo que en la vida cotidiana está restringido. Se abaten las barreras sociales. Se cancelan las separaciones y se procura la unión, así sea sólo por la semana de la fiesta. “La fiesta puede cristalizar las aspiraciones colectivas de una toma de conciencia común cuando no es instrumentalizada” (Vovelle, 1998) En la fiesta los espíritus son sus propias creaciones, que aparecen para instaurarla, y desaparecen con su final, y así sucede en el carnaval de Riosucio con la procesión de entronización del diablo al empezar y en su testamento antes de quemarlo, al final. Y el diablo está en el lugar más destacado del Carnaval, sin producir temor. Mas bien como presidente complaciente. Sus máscaras y representaciones no son terroríficas aunque al verlas la gente hiciera “como si” se asustaran. Pero nada más alejado, pues en algunos casos hasta los padres llevan al niño nacido entre carnaval y carnaval para sentarlo en las piernas de la efigie en una especie de consagración.

El Carnaval de Riosucio se hace diferente de la fiesta religiosa que le dio origen por su característica de celebración gozosa y de rescate estético del placer y el cuerpo. La fiesta religiosa católica se centra en la culpa, el pecado, la necesidad de arrepentimiento y el traslado de los goces a la otra vida. El cristianismo elimina de su práctica la risa y en su lugar coloca el ascetismo (Bajtín, 1995). El bibliotecario ciego de Eco protege, hasta el asesinato, el libro sobre la risa de Aristóteles, porque sugiere que Dios reía, que la risa de Dios era la base de la creación. (Eco, 1980) Para el cristianismo la risa subvierte el orden de la creación, demuele la cultura de la seriedad. Esta seriedad genera desazón. En el Carnaval como fiesta, dominio de la risa³, se crean espacios que eliminan la angustia y el desespero; se crean tiempos en que se transgreden las prohibiciones sin que se vuelvan pecado, en que llegamos al placer sin culpa. En el carnaval se trastoca la visión oficial del mundo, del hombre y de las relaciones humanas y se construye, al lado del mundo oficial, “un segundo mundo y una segunda vida” (Bajtín, 1995).

El Carnaval lo podemos entender desde la perspectiva de la cultura de masas (Eco, 1968, Canclini, 1989). Podría parecer que el Carnaval es cosa del pasado, pero la supervivencia en la cultura de masas de fenómenos como

³ “... la risa popular y sus formas, constituyen el campo menos estudiado de la creación popular” (Bajtín, 1995)

el del Carnaval, permite encontrar un elemento de ruptura con la modernidad. (Bajtin, 1995) El carnaval permite rescatar el vínculo entre ética y estética, “un ethos que está surgiendo básicamente de una emoción vivida en común, de un sentimiento colectivo” en contra del énfasis dado a la individualidad de la cultura moderna, en el que la identidad está basada en el nexo afectivo (Echavarría, 1998) expresado aquí en el compartir representaciones y músicas, en el marcaje del territorio de Riosucio como espacio de carnaval, y en la instauración del tiempo imaginado, con el que se trata de contrarrestar el nomadismo contemporáneo, ligado al desarraigo del suelo natal, característica no solo de Riosucio, sino de la mayor parte de los pueblos de origen rural. Pero pocos pueblos han construido ese ámbito nuevo del carnaval, como lo ha hecho Riosucio. En el carnaval se reivindica, frente a la cultura del pecado y la culpa medieval, y frente a la cultura basada en la productividad, “un mundo regido por el orden de la imaginación, del deseo.” (Bajtin, 1995)

El Carnaval no es solo un hecho folclórico interesante de conservar como parte de la conservación del patrimonio cultural de la nación. Es más, la folclorización de la fiesta puede revelar su decadencia (Vovelle, 1998) La permanencia del Carnaval debe tomarse más allá de ese sentido arqueológico cultural: el carnaval es un espacio de confrontación con la racionalidad moderna que nos permite la ebullición de ese “magma afectivo” que había sido relegado y que hoy está en alza, espacio que nos permite descentrarnos de las relaciones de producción hacia el horizonte hedónico, recuperando la preeminencia de lo corporal como bello que puede exhibirse, pero sobre todo vivirse, no importa que así considerado, tenga carácter subversivo. (Echavarría, 1998)

2.1. La fiesta, el ritual y el mito

Para configurarse, las colectividades necesitan hacer presencia por medio de acciones comunes. Cuando no hay rito, la presencia hace crisis, no aglutina o simplemente se convierte en actos externos. La fiesta, y el rito en la fiesta establecen un presente resolviendo la crisis de la presencia. “El organismo festivo no representa, es un acto de presencia a través del cual la colectividad se realiza, eso es, se hace viva y concreta. Ser antes que representar” (Antei, 1998). Por eso, la visión del carnaval como un gran espectáculo de representación popular queda para uso del turista, del extraño. Para el nativo de Riosucio que se ha integrado a la fiesta, no hay espectáculo ni representación, sino vida. No se representan papeles: se es el personaje. No se disfraza de diablo, se es el diablo. El salto de una

concepción a otra se da cuando se carga la acción de significación. En la representación se actúa y se cierra el espectáculo. En la significación se construyen realidades distintas, irrumpe un mundo inédito. El espectáculo puede ser imitación y permite repetición. La fiesta que simboliza, en la estructura del rito repetido, permite lo imprevisto e irrepitable. El carnaval se puede estudiar como teatro popular y resiste esta visión, pero es visión externa y superficial. El fondo hay que considerarlo como vida. No es teatro porque no hay actores ni libreto. No hay una intencionalidad de comunicación ni público. El carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores. "Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene frontera espacial. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir, de acuerdo a las leyes de la libertad." (Bajtin.1995)

La vida se puede llevar a la representación, al teatro o al cine. La condición es que se transforme, se metaforice. Pero cuando la vida en forma de fiesta se trata de transplantar de su ámbito propio, construido para sí, se falsifica. En alguna ocasión reciente, y debido a la popularidad turística que ha adquirido en sus versiones de las últimas décadas, se tomó un fragmento del carnaval y se colocó en el escenario del Teatro Fundadores de Manizales, como obra inaugural del Festival Latinoamericano de Teatro. En las tablas el Carnaval perdió su identidad, alteró su ritmo, dejó de ser fiesta para tornarse parodia. El director de este montaje, conocedor y estudioso del Carnaval, además de oficiante en sus ritos desde distintas funciones, cayó en la trampa de volverlo espectáculo, invitado probablemente por el director del Festival de entonces. Este mismo director quiso volverlo argumento cinematográfico, logrando solo un documental para uso de turistas.⁴ Estos ejemplos y el fracaso de otras obras teatrales que han intentado lo mismo, muestran cómo el carnaval hay que vivirlo, sin desconocer que puede llegar el Rabelais que escriba su propia fiesta en el Carnaval, como aquel hizo con las fiestas populares de la Edad Media. Tal vez por eso, cuando una de las

⁴ Nos referimos aquí a Julián Bueno, quien por otra parte nos ha suministrado materiales esenciales para este trabajo, a quien en la versión de 1999 encontramos como Alcalde del Carnaval. El director del Festival de Teatro de Manizales al que nos referimos es Octavio Arbeláez, a quien encontré con su equipo en algún Carnaval tomando imágenes para su película, en quien se explica más porque mira el carnaval como turista o como materia prima para montar espectáculo. Este análisis se lo debo al sociólogo y crítico de teatro Gonzalo Escobar Téllez.

más populares telenovelas de hace una década, "Café", filmada en regiones vecinas a Riosucio, quiso tenerlo como escenario para algunos capítulos de su desarrollo, encontró la negativa de las autoridades del Carnaval, porque para vivirlo hay que hacerlo en sus tiempos y geografías propias, y no se puede montar un carnaval "ad hoc" para uso de turistas.

En la escena y el escenario del Carnaval se realiza un acontecimiento real. Hay un acontecer que se opone a la representación. Los actuantes utilizan máscaras y disfraces, pero no para representar el personaje, sino para ser el otro. (Ubersfeld, 1989, Antei, 1998) El diablo no es ficción, es imaginario, con la realidad de lo simbólico. El matachín no es ficción, no es metáfora, es lo que representa, se identifica en la alteridad. Por eso, en el carnaval, el matachín no deja que lo descubran. El que es en la vida cotidiana desaparece para ser el otro del carnaval. El carnaval es el reino de la diferencia no de la dominación; de la igualdad, no de la jerarquía; de la sugestión, no la fuerza. (Bajtin, 1995)

En el carnaval se realiza la experiencia festiva por la participación, por el protagonismo. El colectivo participa del rito. La participación implica la presencia y la actividad simultánea de toda la tribu o grupo social. "El ritmo de la fiesta depende del hacer simultáneo y no de pasos sucesivos: un ritmo topológico más que cronológico" (Antei, 1998). El rito en la fiesta trasciende la ficción, da vida a un acontecimiento verdadero, con la verdad de lo que se cree, el rito no admite observadores, aunque los tolere. Puede que aparezca como teatro observable, pero el público del rito no ve la verdad de los oficiantes del rito. El público es un extraño en el rito que no percibe el acontecer imaginario que se hace real y presente en su liturgia. Sucede como en la liturgia católica con la comunión: para un observador, los fieles comen pan y toman vino, en representación del acto similar de su profeta mayor. Los oficiantes en verdad comulgan con el cuerpo y la sangre de Cristo. O como el chamán que come de la víctima del sacrificio o utiliza la planta alucinógena: para el observador, el chamán come como si fuera un tigre, y altera su conciencia con la planta. Pero el chamán se considera el mismo tigre y participa del poder superior que está en el alucinógeno, inclusive que es el alucinógeno. Para los participantes en el carnaval, el guarapo es en verdad "agua endemoniada". Así, el rito, aunque estetiza la vida, no crea obra de arte: siente la presencia que crea vida.⁵

⁵ "No se trata por supuesto de ritos religiosos, como en el género de la liturgia cristiana, a la que están relacionados por antiguos lazos genéricos. El principio cómico que preside los ritos carnavalescos los exime completamente de todo dogmatismo religioso o eclesiástico, del misticismo, de la piedad, y están por lo demás desprovistos de carácter mágico o encantatorio

Por el rito se construyen los mitos. El mito como expresión de carácter sagrado, realizada en forma simbólica guarda estrecha relación con el ritual, aspecto que lo hace diferente de otras expresiones artísticas. “El ritual es una puesta en acción o escenificación del mito. El mito no solo describe sino que explica”. Por eso el mito no se puede tomar como ficción, sino como historia, como representación de la cultura, tanto en la ideología implícita como en la normatividad hacia el comportamiento. (Guillermo Páramo, según Araque, 1998)

2.2. La fiesta y el juego

El juego es irracional y es de característica vital primaria (Huizinga, 1996). El carnaval como juego es superfluo. Riosuceño puede seguir existiendo sin su Carnaval, y sin él los riosuceños seguirlo siéndolo. No forma parte de la vida cotidiana. El carnaval como juego es una irrupción en la vida cotidiana. Pero decir que sea superfluo no quiere decir que carezca de sentido. El Carnaval da sentido y cumple una función social, en cuanto territorializa e identifica un tipo de personas ligadas a un lugar y a su historia.

El Carnaval forma parte de los mundos inventados por los hombres y en él y por él los riosuceños expresan parte de su existencia. Es un mundo inventado que se instaura paralelo al mundo dado, el mundo de la naturaleza.⁶ Es de la misma naturaleza que el mito y la religión, es decir, forma parte del mundo de lo sagrado.⁷ El juego del Carnaval está entretejido con la ritualidad, con su propia liturgia. El Carnaval se puede percibir como una gran celebración con un libreto predeterminado, donde, sin embargo, cada uno conserva parte de su libertad. Libreto preestablecido que permite variaciones espontáneas de expresión, siguiendo ciertas reglas, las reglas del juego. El mundo del Carnaval sacraliza su espacio en donde cada uno puede jugar, desempeñar un papel, desde el Alcalde del Carnaval, pasando por el abanderado, los matachines, los cuadrilleros y cualquier habitante disfrazado de diablo. Y el diablo, naturalmente es el primer personaje del rito, es la máscara mayor,

(no piden ni exigen nada). Más aún, ciertas formas carnavalescas son una verdadera parodia del culto religioso.” (Bajtin, 1995).

6 El concepto de instauración social de la existencia se lo debemos a Castoriadis (1989) “... en el mito y en el culto es donde tienen su origen las grandes fuerzas impulsivas de la vida cultural: derecho y orden, tráfico, ganancia, artesanía y arte, poesía, erudición y ciencia.

7 Todo esto hunde sí sus raíces en el terreno de la actividad lúdica.” (Huizinga, 1996, p. 16)

el matachín principal. Incluso lo es el turista que posa de observador de lo folclórico de la fiesta.⁸

El hecho de que el Carnaval sea juego no le quita seriedad. Nada hay más serio que el juego para el jugador. El juego es alegre, pero no necesariamente cómico. “La forma lúdica de la vida con respecto a otras, pone de relieve su profunda independencia” (Huizinga, p. 18). No podemos clasificar el juego del Carnaval con categorías antitéticas, tan caras al pensamiento científico racional. El Carnaval no cae en la disyunción *sensatez/necedad* como tampoco en las de *verdad/falsedad* o *bondad/maldad*. Por eso el Carnaval como juego debe considerarse como parte del dominio estético del hombre. Desde este dominio, podemos percibir en el Carnaval la *alegría y la gracia*,⁹ *el ritmo y la armonía*, componentes ellos de la manifestación estética del comportamiento humano.

La dimensión del Carnaval como juego nos permite abordarlo desde más allá y más acá de la lógica, la biología, la cosmología y la psicología. El Carnaval no obedece a presupuestos lógico/racionales. Tampoco responde a necesidades ni a condicionamientos de tipo primario. No está ligado a las fuerzas ni a los ciclos cósmicos que explican otras fiestas y carnavales, esta relación se ha perdido en la represión de las culturas. Tampoco es una respuesta psicológica a necesidades o pulsiones (Durand, 1981), puesto que el Carnaval no puede entenderse sino como un acto social. Pero sin responder a estas categorías se cruza con ellas. El Carnaval construye su propia geografía e historia, su propio espacio y tiempo, sus propias relaciones.

Hemos mencionado la primera característica del Carnaval como juego: es de índole social. No es el juego primario de un niño ni de un animal joven. Es la relación intrincada de adultos que juegan a ser otros buscando identificarse en su territorio. El juego del Carnaval, en

8 “Por su carácter concreto y sensible y en razón de un poderoso elemento de juego, /los carnavales/ se relacionan preferentemente con las formas artísticas y animadas de imágenes, es decir, con las formas del espectáculo teatral. /.../ Sin embargo, el núcleo de esta cultura, es decir el carnaval, no es tampoco la forma puramente artística del espectáculo teatral, y, en general, no pertenece al dominio del arte. Está situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad es la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego” (Bajtín, 1995)

9 “La belleza del cuerpo humano en movimiento encuentra su expresión más bella en el juego”. (Huizinga, p. 18)

este sentido, participa de las características de otras manifestaciones de su misma especie, comunes a muchos grupos sociales, como las competiciones y carreras, los festivales o mascaradas, los torneos y otros carnavales.

Aún siendo social, el juego del Carnaval es libre.¹⁰ Es su diferencia con otro tipo de fiestas por encargo oficial como la Feria de Manizales, o los rituales solemnes de las religiones, cuando se estandarizan. En el Carnaval no hay que participar pero no tiene sentido sin hacerlo, no se asignan papeles, más que los que cada uno asuma. Y cuando se ha querido oficializar, el Carnaval ha empezado a flaquear en su esencia lúdica. Y es libre aún de los procesos naturales. El Carnaval de Riosucio no está ligado ni al principio de estaciones (que no tiene) ni a la cosecha, aunque con lejanas reminiscencias de ellas. Celebrarlo en una fecha fija obedece más a un sentido práctico que a una imposición. Incluso cuando se volvió agobiante celebrarlo cada año, se le dio carácter bienal. El Carnaval se realiza porque a la gente le gusta y en eso consiste su libertad.

Este sentido de libertad está ligado a su característica de ser superfluo. Es una función social que se puede realizar o no. Su necesidad deriva de la obtención de placer y no de necesidad física ni de deber moral.

El Carnaval es más bien, una interrupción del cumplimiento de obligaciones, una ruptura con la *vida cotidiana*, un paréntesis, como el recreo entre dos clases. No obedece a ciclos ni de procreación, nutrición o protección.¹¹ Los participantes del Carnaval se escapan por unos días de la vida corriente a una esfera temporaria que agota su sentido dentro de sí misma sin tener que rendirle cuentas a otros ciclos.¹² Como juego tiene su orden propio, se da sus propias reglas, las que sin embargo, se respetan. Sin reglas no hay juego. Y en un ciclo que se cierra en sí mismo, en el orden trata de mejorar la imperfección de la vida cotidiana, de la cual se ha escapado. Los bandos del Carnaval son una muestra de ello, así como algunos aspectos moralizantes de la presencia del diablo del Carnaval. Se da así el elemento de tensión que Huizinga señala para cualquier actividad

10 "Juego por mandato no es juego". (Huizinga, p. 19)

11 Por eso sus construcciones simbólicas no se pueden ubicar en las categorías que señalan Durand (1981) o Bachelard, según lo cita Durand.

12 "...nueva y positiva característica del juego: este comienza, y en determinado momento, ya se acabó". Esta limitación temporal no le quita la característica clave de poderse repetir en sus propiedades esenciales. (Huizinga, p 22)

lúdica,¹³ con leyes propias que no son las leyes del resto del tiempo y del espacio. Como si hubiera un tiempo y espacio sagrado del juego que suspende provisionalmente la vida social ordinaria y en este sentido se emparenta con las esferas de la fiesta y el culto.

Como en muchos de los juegos en que el equipo tiende a perdurar más allá del momento mismo del juego, los participantes del Carnaval tienden a conservar los lazos que los prepararon para el siguiente Carnaval. Y en ello también el Carnaval confiere sentido a los riosuceños. Los riosuceños tienen el sentimiento de hallarse juntos en una situación que los hace diferentes de los demás. Su Carnaval no es el Carnaval de otras partes, no es el Carnaval de las vísperas de la Cuaresma. No es la saturnal ni el carnaval costeño. Y aunque se le permita al turista participar como espectador en su celebración, los ritos que le son propios, centrados en la semana del Carnaval, van más allá de la semana misma y les dan el sentido de territorialidad y temporalidad propias, a veces con un tanto de misterio.

2.3. El disfraz o el juego de ser otro

Parte del misterio del juego del Carnaval está dado por el disfraz y la máscara. El disfraz ha sido una constante en las celebraciones de todas las culturas. El disfraz le permite ser otro, ser distinto, ser extraño a lo que es fuera del carnaval. Y en el Carnaval de Riosucio ha habido la tendencia a la presencia de disfraces que hacen residir su encanto en no ser reconocidos. Cuando el disfrazado no es reconocido, adquiere un estatuto de igualdad pues puede ser cualquiera. O aun cuando se le reconozca, el disfraz le permite ser otro distinto al que es, representarse y representar.

En el carnaval hay diferentes tipos de disfraces: individuales, de diablos, de monstruos, pero el disfraz que le da esencia al carnaval es el de las cuadrillas. La cuadrilla resume lo que se quiere del carnaval, tanto en la representación, como en la exhibición, el juego, la fiesta o la figuración. En la cuadrilla se revela el orden propio del carnaval. En la cuadrilla se juega con seriedad, pero en el campo de la fiesta, con alegría y libertad. La cuadrilla es el centro de referencia de la temporada del carnaval. Cada

13 "Este elemento de tensión presta a la actividad lúdica, que por sí misma está más allá del bien y del mal, cierto contenido ético. En esta tensión se ponen a prueba las facultades del jugador /.../en medio de su ardor para ganar el juego, tiene que mantenerse dentro de las reglas, de los límites de lo permitido por él." (Huizinga, p. 24)

cuadrilla crea su propio mundo dentro del mundo propio de la fiesta, el juego y la representación. La cuadrilla es el factor de unión de lo disperso. En la cuadrilla se unen la teatralidad, la danza y la música, en una representación en la que se identifican con lo deseado, que siempre es diferente del mundo habitual. La cuadrilla es el intento de cambiar la estructura del mundo que no les satisface. La cuadrilla es la expresión estética del centro del carnaval, en donde el juego y la fiesta se trascienden a sí mismos tratando de expresar una idea o un ideal de la vida. Por la cuadrilla los carnavaleros tratan de cambiar el mundo ordinario. En la cuadrilla se “celebra” el centro del carnaval.

El actor, o mejor, el *oficiante de la liturgia* en la fiesta del carnaval, pretende arrancarse la *máscara* habitual y realizar, en términos de Grotowski, “un acto del alma”. Utiliza su cuerpo, su organismo, pero no quiere ser reconocido en ellos, por eso su máscara o disfraz buscan hacerlo otro, no es un acto de representación, es un ser de verdad, una identidad con la alteridad (Noguera, 1997). No actúa para una audiencia, “cumple un acto de sinceridad y de autenticidad extremo, aunque disciplinado” (Grotowski según Antei, 1998):

“¿En dónde encontrar un hombre que abandone el campo de la representación de papeles e inaugure un campo donde se pueda expresar, sin que pierda su carácter particular de oficiar? ¿En dónde? En la fiesta, por supuesto. Tatinez es matachín de la verdadera estirpe de los matachines: poeta, actor, rebelde, artesano y amigo entrañable del diablo. Toda su generación anterior ha sido matachinesca. Tatinez viste su traje de matachín en los Carnavales del Diablo de Riosucio. Entonces se transforma: es un diablo bueno, burlón, borrachín, enamorado, alegre, dador de suerte y vida. Simboliza, encarna, congrega, divierte, advierte, replica, reclama. Durante los días que dura el Carnaval, Tatinez abre las puertas de su corazón y el diablo riosuceño habita en él. El y el diablo con la misma cosa. No hay distinción. No hay personaje, hay unicidad. No es el Diablo, no es Tatinez, ¿quién es? Es una tercer identidad Tatinez/matachín que se dimensiona y hace vibrar la gente cuando recita sus venenosas trovas o la divierte con sus gracejos pícaros y certeros” (Antei, 1998)

Es la herencia del *mitante*, “del hombre que relata, cuenta, representa y vive el mito”. Los mitos son contados por *mitantes* que viven el mito y en su representación lo recrean o difunden. Utilizando el ritual,

pinturas, elementos mágicos, trajes, máscaras y pócimas se transforman en personajes y re-viven los sucesos míticos, re-creando el pasado y haciéndolo presente. (Araque, 1998) El *mitante* principal en el carnaval es el matachín, pero lo es también a su manera cada uno de los diablos disfrazados, cada uno de los cuadrilleros. Para el actor, ponerse la máscara o el disfraz, el ropaje, es un acto más. Terminado el acto, vuelve a ser él. El *mitante* como actor entra en conflicto con el personaje, pero termina dejándose posesionar por el, en una especie de morir para dar paso a otra vida. La máscara y el vestuario no se utilizan para actuar como, sino para transformarse en... Para Bajtin, el tema de la máscara es el más complejo y lleno de sentido en la cultura popular: "La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de su ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual..."(p. 42)

3. A manera de propuesta

Con trabajos como este intentamos hacer una hermenéutica del simbólico (es decir, del uso dentro de los contextos de la vida contemporánea) que nos permita interpretar los contextos festivos desde una mirada múltiple a dichos fenómenos, dentro de una especie de estetización de los fenómenos. La estetización nos permite la mirada hermenéutica, es decir no punitiva, no categorial, no eticista, y sí comprensiva de estos fenómenos de las alteridades, que dentro de los dispositivos metropolitanos están jugando un papel decisivo en la construcción de éticas que permitan la felicidad. Por ello la mirada que hacemos a la vida urbana tiene como propósito mostrar la gran significación de lo inconsistente, de lo monstruoso, de aquello debilitado por las normas de la vida urbana, en la vida contemporánea.

De otro lado, mostrar tomando como ejemplo la fiesta del carnaval, la posibilidad de construir imaginarios que permitan una sociedad lúdica. La neurosis y la esquizofrenia de la metrópolis mutante, tienen su desahogo en comportamientos compulsivos que permiten sentir la libertad de expresión, de creación o de solución de problemas. La separación entre fiesta y

racionalidad normativa, se hizo más elocuente en la vida urbana moderna. Por ello nuestra propuesta de estetizar por ejemplo las normas de la vida cotidiana, pues creemos que es el carácter impositivo de ellas una de las fuentes generadoras de violencias.

Pensamos que es en la construcción y modificación de imaginarios sociales que pueda ser posible una sociedad feliz. Para ello van estas reflexiones.

Bibliografía

ANTEI, Giorgio. De la fiesta al teatro y viceversa. En Trilogía del diablo. Santafé de Bogotá, Magisterio, 1998.

ARAQUE Osorio, Carlos. Ceremonia, ritual y fiesta Muisca. En Miradas en torno al carnaval y la fiesta, una aproximación multidisciplinaria. Revista Escuela Popular de Arte. Núm 1, Medellín, 1998.

BAJTIN, Mijail. La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. Madrid, Alianza, 1995.

BUENAVENTURA, Nicolás. Fiesta. En Fiesta y Nación en Colombia. Marcos González Parra (Comp) Santafé de Bogotá, Magisterio, 1998.

CALABRESE, Omar. La Era Neobarroca. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.

CANCLINI, García, Néstor. Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México, Grijalbo, 1989.

CASTORIADIS, Cornelius. La Institución imaginaria de la sociedad. Vol 2: el imaginario social y la institución. Barcelona, Tusquets, 1989.

DELUEZE, Gilles. GUATTARI, Félix. Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia. Valencia: Pre-textos, 1989.

DELGADO, Manuel. Ciudad líquida, Ciudad interrumpida. Medellín: Facultad de Ciencias Humanas y Económicas de la Universidad Nacional Sede y Editorial Universidad de Antioquia, 1999.

DUQUE, Félix. El mundo por de dentro: Ontotecnología de la vida cotidiana. Barcelona: Serbal, 1995.

DURAND, Gilbert. Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general. Madrid, Taurus, 1981.

ECHAVARRÍA Carvajal, Jorge. El carnaval. Señas de supervivencia. En Miradas en torno al carnaval y la fiesta, una aproximación multidisciplinaria. Revista Escuela Popular de Arte. Núm 1, 1998. Medellín, 1998.

ECHEVERRI, Jorge, Construcción de Imaginarios simbólicos en el Carnaval de Riosucio. Inédito, 1999.

- ECHEVERRI, Jorge. ESCOBAR, Gonzalo. NOGUERA, Patricia. RONDEROS, Jorge. Escenarios Culturales del fenómeno de la Droga en la Ciudad de Manizales. Manizales: Universidad de Caldas, 1997.
- ECO, Umberto. Apocalípticos e integrados. Barcelona, Tusquets, 1968.
- ECO, Umberto. El nombre de la rosa. Bogotá, Círculo de lectores, 1980.
- FRIEDEMANN, Nina S. Fiesta e identidad. En Fiesta y Nación en Colombia. Marcos González Parra (Comp) Santafé de Bogotá, Magisterio, 1998.
- HUIZINGA, Johan. Homo ludens. Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- MONTOYA, Jairo. Hacia una geología de las memorias urbanas. En: Revista El cable #1. Manizales: Universidad Nacional Sede, Centro Editorial, 2000.
- NOGUERA, Patricia. Identidad y Diferencia en la fenomenología Trascendental. Manizales: Centro Editorial Universidad Nacional Sede, 1997.
- NOGUERA, Patricia. Escisión y Reconciliación: Movimiento Autorreflexivo de la Modernidad estética. Manizales: Centro Editorial Universidad Nacional, 1998.
- NOGUERA, Patricia. Drogas y vida urbana. Hacia un Hermenéutica de las Adicciones en la vida de ciudad. En: Revista Cultura y Droga # 5. Universidad de Caldas, 2000.
- OCAMPO LOPEZ, Javier. Las fiestas y el folclor en Colombia. Bogotá, El Ancora Editores, 1995.
- OCAMPO LOPEZ, Javier. Las fiestas religiosas y las romerías populares. En Fiesta y Nación en Colombia. Marcos González Parra (Comp) Santafé de Bogotá, Magisterio, 1998.
- RESTREPO, Gabriel. Cosmos, fiesta, caos. En Fiesta y Nación en Colombia. Marcos González Parra (Comp) Santafé de Bogotá, Magisterio, 1998.
- VOVELLE, Michel. De la sociedad tradicional al Estado Moderno: la metamorfosis de la fiesta en Francia. En Fiesta y Nación en Colombia. Marcos González Parra (Comp) Santafé de Bogotá, Magisterio, 1998.