

El carnaval de Barranquilla: juego de alteridades

Edgar Bolívar R.¹

Resumen

Este artículo considera el fenómeno Carnaval de Barranquilla desde el proceso ritual y desde las manifestaciones de la corporalidad, como rasgos distintivos de esta celebración. Pretende destacar, en el panorama de las festividades tradicionales de nuestro país, una modalidad claramente urbana en la cual se produce un claro deslinde de las reminiscencias religiosas para inscribirse en un contexto de festividad de marcado acento laico, no obstante sujetarse a la costumbre de su realización en los días previos a la temporada de Semana Santa.

La intensidad de la participación en el Carnaval se pone de presente en el conjunto de operaciones rituales que tienen como eje el cuerpo en situación de representación. El Carnaval puede concebirse, desde esta perspectiva, como un gigantesco juego colectivo, una dramaturgia, cuyo rasgo en común es el desdoblamiento, el asumir la condición de “ser Otro”.

¹ Profesor Titular , Departamento de Antropología.

La danza, el disfraz, la máscara, las distintas formas de ocupar el espacio para desfilan, bailar, exhibirse, saciarse de viandas y licores, seducir y llevar a cabo una descomunal farsa, hacen del Carnaval de Barranquilla un segmento de significación, un oasis de sentido, que se inserta en la vida cotidiana de la metrópoli para trastocar las maneras acudiendo al capital de reserva de todas las etnias reales o representadas en interacción. Bajo estos argumentos, el asunto de la identidad queda signado por la adhesión, como actor o espectador, a los múltiples espacios y ofertas que la propia fiesta pone en circulación.

1. La producción de alteridades

Durante los días previos al inicio de la Cuaresma la ciudad de Barranquilla es otra. Una descomunal descarga de energía y creatividad se apoderan del ambiente de la metrópoli, transformando la atmósfera de sus calles principales en un torrente que fluye desde los barrios y las sedes de las comparsas para la celebración anual del Carnaval. Los diversos grupos y asociaciones que concurren han llevado a cabo una prodigiosa inversión de tiempo, al acumular días, semanas y meses preparando con toda minuciosidad cada uno de los elementos que conforman el atuendo, las máscaras, el maquillaje, las carrozas, las coreografías, las músicas y los alimentos que revelarán ante los ojos de miles de asistentes, el discurrir del más grandioso espectáculo mediante el que la ciudad recupera ancestrales tradiciones, elabora festivamente nuevas síntesis de múltiples procedencias étnicas, ironiza el presente y, en medio del jolgorio más estruendoso y desenfadado, reactiva su repertorio de identidades al vaivén de divertidas representaciones que incitan al público pero que, sobre todo, transforman en protagonistas a cada uno de los anónimos o reconocidos “curramberos” que desde niños han internalizado el Carnaval como el principal acontecimiento de la ciudad, una dramaturgia social que desata un caudal de interacciones insospechadas, sorprendentes, intensos y fugaces contactos, bajo las máscaras, los cuerpos pintados y los coloridos trajes de fantasía de los danzantes.

¿Qué permanencias e innovaciones se manifiestan en el Carnaval?
¿A qué obedece su masivo arraigo? ¿Qué poderosas razones cautivan a actores y espectadores desde la promulgación del Bando? ¿Cuáles son las reglas de juego de la incorporación al Carnaval? ¿Por qué provoca tanto gozo colectivo?

El punto de vista que enfatiza esta incursión en el Carnaval de la ciudad de Barranquilla se centra en la consideración de este acontecimiento como la puesta en escena de un proceso ritual que a través de la transformación de los roles de sus participantes y de la alteración de los usos sociales del tiempo y del espacio que demarcan la celebración, desencadena identidad mediante la producción de alteridades. Dicho de otro modo, el Carnaval, en cuanto ritualización festiva, multiplica las imágenes del Otro, en una suerte de caleidoscopio dramático, resultado del cual las identidades culturales concurrentes -las de los actores, las de los espectadores- se renuevan del mismo modo que se reafirman en la diversidad, la exclusión y las desigualdades.

El Carnaval recorre la piel de la ciudad; eriza cada uno de sus poros, realza sus intersticios, convulsiona sus articulaciones, abre compuertas. El Carnaval descentra la ciudad, traslada hacia otros confines la energía, genera flujos y epicentros desde los cuales se lleva a cabo la mezcla y la cocción de un laborioso recetario de gestos y sabores, colocando el cuerpo y el ánimo colectivos a punto de ebullición. Entonces, en el momento preciso, como siguiendo una partitura, una especie de magma social se vuelca, se derrama, al compás de tambores, acordeones, guacharacas y flautas de millo. El ron y el guarapo euforizan y aplacan las gargantas de los cantores y los coros. Combates simulados y seducciones se entrelazan en los prolongados desfiles de las cumbiambas y las comparsas.

La alternancia de las noches y los días de Carnaval adquiere otra connotación a disposición del goce colectivo: el sancocho de guandul y las frituras marcan el inicio y el fin de cada jornada pero abren el regocijo de la noche en otros escenarios: la Guacherna callejera, los festivales de danzas, acordeones y orquestas, en los coliseos, clubes y casetas, el jolgorio y la algarabía en los barrios, en torno a los estandartes de los grupos en contienda. El brillo de los disfraces, el sudor y los destellos de lentejuelas y abalorios se fusionan en la agitación de los bailes y la profusión de máscaras.

La producción de alteridades se evidencia en el rico reparto de las personificaciones individuales y grupales que rememoran mitos y leyendas, encarnan representaciones totémicas animales, desdoblan o acentúan la pertenencia al género, la etnia, la ciudad, la región o la nación; desatan la crítica los acontecimientos y las figuras públicas

de mayor conmoción o vulnerabilidad; deforman, ridiculizan o exaltan atributos o rasgos, antropomorfizando o animalizando una variada gama de representaciones que dan como resultado una sucesión de episodios rituales dentro del gran ceremonial del Carnaval.²

Al congregarse y al separarse, al juntarse y al excluirse, erigiendo o disolviendo barreras simbólicas y sociales, el Carnaval opera como un gigantesco dispositivo ritual que crea identidades, al pluralizar las imágenes del Otro a través de la máscara, la corporalidad, la danza, el atuendo y la comensalidad. En este sentido, el Carnaval no es mera repetición del pasado o la reproducción de un libreto otrora establecido. A partir de motivos básicos, el Carnaval se renueva y se actualiza, al recrear y producir alternativas de presente.

Mediante el Carnaval Barranquilla es otra: huele, sabe, se engalana, se palpa y se oye diferente. La colectividad ejerce el pasaje colectivo al encuentro y apropiación de las alteridades en el ejercicio de una sensorialidad alterada por las viandas y los licores, por la intensidad de los colores en escena y el engalanamiento de las calles con sus banderines, festones y pancartas, por la profusión de músicas y el resurgimiento de organologías y partituras de aquí y de allá, de ahora y hace tiempo, y porque descalzos o en abarcas, se la recorre intensamente bailando, se la atraviesa siguiendo el aroma de las frituras y el hormigueante despliegue de los cuerpos cubiertos de harina y los rostros pintados.

Barranquilla en Carnaval es un cuerpo desnudo, pintado, cuerpo disfrazado, exhibido, cuerpo embriagado, desdoblado, cuerpo agigantado, exagerado, en una plusvalía de significación que comunica tanto, y en tal exceso, que por momentos resulta intraducible al bordear el delirio, el éxtasis y la locura. En el Carnaval de Barranquilla la alteridad se encarna, se incorpora y se desplaza por el espacio público.

² Marc Augé, al referirse a la percepción ritual del Otro, recuerda que "la cuestión de la identidad siempre se plantea en relación con el otro (...) En el plano etnológico, sería posible mostrar que toda actividad ritual tiene como fin producir identidad por obra del reconocimiento de alteridades". (La guerra de los sueños. Ejercicios de etno-ficción. Gedisa, Barcelona, 1998, páginas 25-26). Coincidiendo con Augé, esta idea, que inspira el análisis del Carnaval de Barranquilla, concibe el conjunto de operaciones rituales del carnaval como un dispositivo generador de identidad a través de la acentuación de las diferencias, y no como un mero retorno a una comunidad ilusoria y homogénea. La diversidad, el conflicto, la exclusión, más que una noción plana de identidad, es lo que interesa en esta argumentación.

En el juego de la fantasía y los contrastes, las identidades flotan a disposición de todos en la espesa suspensión de la alegría y el relajamiento de los controles sociales. La orden proferida en el Bando y secundada por el mandato fugaz de la reina del Carnaval y del rey Momo y su corte, no admite apelación: hay que divertirse, hay que gozar, beber y bailar, porque mañana, Miércoles de Ceniza, la cruz de ceniza, signo de muerte, recordará que este cuerpo es transitorio y deleznable.

2. El proceso ritual del Carnaval

Resulta difícil concebir la existencia de una sociedad completamente desprovista de rituales. La noción de rito, bajo cualquiera de sus manifestaciones, supone la repetición, la alternancia de los ciclos, el establecimiento de intervalos en el devenir de lo cotidiano³. Como lo propone Jean Cazaneuve, se trata de un acto individual o colectivo en el cual, “aún en el caso de que sea lo suficientemente flexible para conceder márgenes a la improvisación, se mantiene fiel a ciertas reglas que son, precisamente, las que constituyen el ritual” (Cazaneuve, 1972:16). El proceso ritual, en sus componentes espacio-temporales, constituye un canal de acceso privilegiado para la comprensión del carácter de una sociedad, a través de las interacciones que se desatan entre individuos y grupos, y de éstos con el entorno y las instituciones.

La circunstancia que quizás hace más transparente el armazón de una sociedad es cuando ésta se congrega en fiesta. Así, por ejemplo, cuando las calles de la ciudad se transforman en el escenario de una marcha –aquí debe entenderse la vía Cuarenta, la Calle 17, el circuito denominado Toma de la ciudad–, el orden y la jerarquía del desfile expresan el orden deseado, haciendo visibles las fuerzas y grupos que, por un momento, el momento del ritual, abandonan su competencia por el dominio para reconocer la hegemonía que la celebración consagra. En este caso, la inversión de la autoridad o su metamorfosis en la corte de las reinas y del rey Momo. Es evidente que lo que ocurre en dicho tiempo y espacio genera un paréntesis que obedece al sentido más profundo del

³ Al considerar las representaciones simbólicas del tiempo, Edmund Leach (1971:209-10) fundamenta la afirmación según la cual las fiestas, en cuanto intervalos, poseen la función de “ordenar el tiempo”. En cuanto formas rituales, las festividades podrían asumir cualquiera de las siguientes modalidades: 1) formalidad, 2) mascarada, 3) inversión de papeles, con sus correspondientes mutaciones y combinaciones.

juego y de la fiesta: esa situación del “como si” de la representación y del “simulacro” que indican la dramatización inherente a la conversión de los participantes en actores. (Bolívar,1998:165)

El componente de “separación”, constitutivo del proceso ritual, es análogo a la característica del “como si”, en el sentido de ser actividades y roles que se llevan a cabo en el tiempo y el espacio circunscritos por el ceremonial festivo, mediante el cual los individuos y las colectividades “entran en juego” (in-lusio), es decir, asumen el carácter lúdico y ficticio de la representación de un papel, cuyo placer “consiste en ser otro o en hacerse pasar por otro” (Caillois,1986:54).

En el Carnaval de Barranquilla se cumple a cabalidad con esta dimensión del proceso ritual, concebido aquí como dispositivo productor de identidades, al generar una amplia gama de alteridad a través de los desdoblamientos de la representación y la dramaturgia colectivas. Cada una de las modalidades y fases que conforman el Carnaval, desde los preparativos hasta su disolución, abren y cierran episodios que restituyen a los participantes la opción de realizar su propia fantasía en el marco de los cánones y las pautas establecidas por la estructura y la tradición del Carnaval.

La refundación del orden, la revitalización de lo social mediante las licencias otorgadas por el intervalo en el cual el mundo es literalmente “puesto al revés”, convoca utopías y memoraciones bajo las cuales se reviven y actualizan diversos episodios históricos –como en el caso de la venganza de las Farotas de Talaigua, o reconstrucciones de combates ancestrales de los Congos, o acciones de cacería en la danza de los Goleros–, poniendo de presente que la diversidad está ahí, en la interacción de las etnias, que no es otra cosa que la de las identidades dramatizadas:

Aquello que la fiesta muestra de violento y destructor en un orden del presente, la explosión que provoca, se puede debilitar e incluso desvanecer mediante la institución de una regulación: ¿acaso no se busca suprimir el corte o la ruptura que es el principio de la fiesta, haciéndola periódica, estableciendo celebraciones regulares? Todas las sociedades conocen ese sutil mecanismo: que la celebración anual se vincule a alguna figura del cosmos, que se le distribuya en un calendario (...) la conmemoración ritualizada genera la vida común mediante la evocación de una crisis

fundadora situada muy lejos en el tiempo, «ucrónica» dice incluso Eliade, y por ello inaccesible. El poder encuentra así una garantía y una legitimidad, y los hombres la ilusión de un nuevo principio. (...) La conmemoración es la fiesta lo que la regla al juego: una tentativa del establecimiento social para absorber, digerir o apropiarse debilitándolo, aquello que lo uno y lo otro tienen de inaceptable para el orden establecido. (Duvignaud, 1982: 139-40)

Todo ritual se representa como un “pasaje”, la incursión a través de un “umbral”, el cruce de un “puente”. El ritual vincula dos estados, segmentando el espacio social en territorios y lugares definidos. En el caso del Carnaval de Barranquilla, esta segmentación se expresa en la geografía temporal de las diversas celebraciones, claramente delimitadas en su duración y en sus trayectos. En estos intervalos acontecen las transformaciones individuales, grupales y colectivas, accediendo al repertorio de las alteridades mediante el ingreso y la participación –como actor, como espectador–, en el desborde festivo. Las compuertas de la diversión se abren, las transgresiones se revisten de lo permitido, se produce el paso de una categoría social a otra, conectando mundos y roles que en la vida ordinaria permanecen en la exclusión, la invisibilidad o la separación.

Esto es lo que ocurre desde la toma de la ciudad, el prelude del Carnaval. El desfile de las cortes y las dinastías fugaces –las candidatas al reinado, la reina popular, la reina del Carnaval, el rey Momo y sus diversas cortes–, reconstruyen con su recorrido la geografía y la espacialidad de la fiesta. Con cada pausa en los barrios de donde proceden los más reconocidos protagonistas de la estructura de la festividad, se produce un episodio de aglutinación del archipiélago social carnavalero. El reconocimiento ritual que supone el acatamiento a la nueva jerarquía de autoridad que introduce la “toma”, debe entenderse literalmente como la legitimación colectiva de los emblemas y las agrupaciones, a través de la renovación y colectivización públicas de los códigos festivos básicos: con este recorrido irrumpen por primera vez las máscaras, las músicas y las danzas del Carnaval. El espacio urbano de la metrópoli se constriñe ritualmente generando “islas” de semantización de enorme densidad simbólica. La ciudad invierte los recorridos usuales, del centro hacia la periferia, destacando la preponderancia de lo barrial y del espacio público.

Del mismo modo, los consecutivos actos precarnavaleros, que incluyen el desfile gay y la noche de Guacherna, levantan las últimas

compuertas de la moral precipitando el caudal simbólico de la inversión y los desdoblamientos. La adhesión al Carnaval se configura como una solemnidad casi religiosa al convocar a la multitud al estadio para la promulgación del bando; no es casual que sea allí, en un “templo” de la modernidad, paradigma del espectáculo, se apele a un lenguaje vernáculo dando inicio a la liturgia de la celebración.⁴

Episodios como la Gran Parada y la Batalla de Flores, así como las peculiaridades de los grupos que en ellos intervienen y que se describen arriba y analizan más adelante, marcan en su carácter de desfiles, presentan simultaneidades contrastantes, que van desde la formalidad, en el caso de la Batalla de Flores, la cual transcurre ante engalanados palcos a los que concurren las principales autoridades de la nación y de la ciudad y presidida por la reina oficial del Carnaval, con despliegue de fastuosas carrozas y el acompañamiento de las comparsas y las cumbiambas, mientras que el rey Momo, inmerso en una atmósfera popular, en el que prevalece la mascarada, se desplaza con su corte por la calle 17 territorializando socialmente el Carnaval al reconocer que en el sur de la ciudad anclan las tradiciones más vigorosas de la celebración. La simultaneidad, en la separación que institucionaliza, transfiere la “batalla” a un plano simbólico y social, renovando las posibilidades de adhesión individual y colectiva a dos versiones de la ocupación festiva del espacio público que se complementan y se oponen.

El entierro de Joselito Carnaval, en cuanto episodio de cierre y disolución en la víspera del Miércoles de Ceniza, acrecienta los desdoblamientos de los hombres en las “viudas” y, junto con los bailes de disfraces en los clubes, intensifica el enigma de los roles bajo la profusión de personificaciones. Desde la mañana se prefigura el ambiente y los contrastes en la manera de inscribirse en la vivencia del “duelo” que marca el final de la diversión en la paradójica celebración de la muerte:

4 La idea de “despejar” la ciudad de “aguafiestas”, equivale a la universalización de la atmósfera urbana del Carnaval, provocando la inclusión de toda la ciudadanía. Representa el momento culminante de la superación de la disgregación previa, para ingresar a la condición de “gente chévere”. El “toque de queda parrandero las veinticuatro horas del día” involucra la dimensión temporal ilimitada, ese componente de “intemporalidad social” (Leach, 1985: 48) que asegura la vigencia de la transición de todas las categorías sociales o, dicho de otro modo, la posibilidad de acceder y reafirmar las alteridades en juego, así sea bajo la impronta de la ambigüedad y la marginalidad.

Manejo rápidamente. Los niños disfrazados de marimondas y en capuchones andan por la calle tirando maizena. En esta parte de la ciudad, un sector popular, las cantinas ya están abiertas, y los borrachos, en profusión, deambulan por todos lados. Música de carnaval: música antillana, vallenatos, sale casi con violencia de los cafés, invadiendo el aire de notas. Esa música al mismo tiempo triste y desesperada, que sale de todas partes, mezclándose con las otras músicas que llegan de la casa anterior, de la cuadra que acabo de pasar, o de la fiesta que empieza. A medida que me acerco a la que es ahora mi casa, parece menos y menos un día de carnaval. Los ricos empiezan a celebrar más tarde. Discretamente. A puertas cerradas. (Manrique Ardila, 1980:30-31)

Los lloros a los diversos Joselitos se conjugan con el desfile de la “Reconquista”, desplazado de nuevo hacia el sur de la ciudad. Los grupos que en los días previos han desfilado por las vías principales llevan a cabo ahora el “retorno” hacia el punto de partida; la atmósfera de barrio acentúa los rituales de reconocimiento y afianza las identidades, al reinstalarse cada cual en su lugar, atravesando las fronteras que el Carnaval ha disuelto temporalmente y que ahora se reafirman, clausurando:

La casa de mi padre queda en el viejo sector residencial. A medida que avanzamos hacia la avenida por donde debe pasar el desfile de carrozas de la Conquista, la multitud se hace cada vez más grande, el tráfico más denso y más lento. Pronto me doy cuenta que ya no hay manera de escapar, y que lo único que puedo hacer es seguir la masa. Al principio la multitud, la gente en la calle, se porta respetuosamente; pero a medida que avanzamos, se hacen evidentes por todos lados los signos de desorden. La gente, disfrazada en su mayoría, sube hacia la avenida. Son los mismos disfraces de siempre: las marimondas, los encapuchados, los vestidos de tigre y los travestistas. (Manrique Ardila, 1980:49)

Ya sea en el paseo Bolívar, en el barrio del mismo nombre, o en los clubes de la élite, la noche del Martes lleva el frenesí al máximo, separando de nuevo a los grupos mediante la operación del desfile y los funerales que marcan la disolución del Carnaval. De este modo, el proceso ritual del Carnaval ha facilitado la transferencia de roles a través de la modificación de los usos del espacio y del tiempo, al permitir el despliegue de creatividad e imaginación que se plasman en las alegorías, las dramatizaciones y las personificaciones de cada uno de los grupos, sin

excluir de la participación a todo aquel que, ya sea en el recodo barrial o en la gran avenida, en el centro o en la periferia, desee desdoblar su estatus incorporándose a la celebración hasta el último minuto de la víspera

Entro en la ciudad, ahora perfectamente iluminada, dorada y resplandeciente. La fuerte brisa ha empezado a soplar y arrastrar consigo volantes, hojas de árboles, papeles, pelusas y el olor del mar. Miro el reloj del carro: son casi las nueve de la noche. No sé hacia dónde me dirijo. A medida que bajo veo más gentes en la calle, todos gritando, todos celebrando, muchos borrachos, y todavía empecinados en tirar maizena. Después de cuatro días de fiesta, los rostros de la gente se ven cansados y fatigados; sin embargo, todos tienen que continuar, pues esta es la última noche para gozar (Manrique Ardila, 1980:67)

Visto así, en la fugacidad e intensidad de cada uno de sus componentes, el Carnaval de Barranquilla desenvuelve todos los atributos de un drama social, entendido a manera en que Víctor Turner hace referencia a la visibilidad que adquiere un conjunto de comportamientos que se sitúan en el eslabonamiento de la ruptura, la crisis y la reintegración del rol de los individuos y los grupos que interactúan con el entorno transformado y con la puesta en escena, actualizada, de sus múltiples memorias, para establecer consensos y libertades momentáneos pero intensos, a partir de los cuales cada quien, y la ciudad en su conjunto, renueva el capital simbólico de sus identidades.

Paso por la avenida principal: música muy alta sale de los bares y restaurantes descubiertos, las terrazas están llenas de gentes tomando trago, se ven muchos niños aún por las calles, y los carros que pasan están llenos de personas disfrazadas o muy bien vestidas, quienes se dirigen a bailes o fiestas particulares o a fiestas exclusivas en los clubes. La gran avenida está llena de desperdicios: de confetti, de flores destrozadas, de papeles, de botellas, borrachos recostados contra las paredes y totalmente blancos de maizena, aquí y allá cubiertos de barro, mojados, durmiendo en los pequeños y fétidos charcos. (Manrique Ardila, 1980:67-68)

El Carnaval, forma superior de la fiesta, en cuanto dispositivo ritual crea orden, genera alteridad, produce identidades. En su discurrir, modifica los vínculos con la ciudad, con los otros, y cada quien consigo mismo. La visión de los despojos reales y simbólicos de la celebración, es el anuncio del retorno a la cotidianidad plana y sorda. Al colocar las cosas en su lugar,

se cierra el ciclo, se disuelve lo colectivo, y cada cual emprende la dura vuelta a la realidad y quizás, al anhelo del próximo reencuentro bajo la misma u otra máscara festiva.

La indumentaria y el disfraz conforman aspectos de lo festivo subsidiarios de la alteridad. Bajo el concepto de atuendo se ha entendido cualquier modificación o adición que se ejerza sobre el cuerpo. Desde este enunciado general, las escarificaciones, los tatuajes, la pintura facial y corporal, la barba, el corte, longitud o tocado del cabello, las perforaciones y deformaciones de determinadas zonas corporales, constituyen parte de la indumentaria, asociadas al ciclo vital, el género y el estatus social. Ciertos oficios o dignidades pueden ir vinculadas a determinados rasgos de la corporalidad o del atuendo, acercándonos así a la manifestación ritual del mismo, o a su desempeño como signo de distinción y diferenciación: este es el caso de las coronas y los tocados de plumas, para representar diferentes atributos del poder, la fuerza o la sabiduría. O los emblemas que se suman a ciertos rangos, como el de los guerreros y sus jerarquías.

En el caso del Carnaval de Barranquilla los trajes conforman un variado repertorio, ya insinuado en la enunciación de la copresencia de las etnias y categorías sociales representadas. Ya como máscara o como disfraz, provocan acentuaciones, subrayan rasgos, destacan y mimetizan: sirven, de modo general, como vehículo de las transformaciones y desdoblamientos, atraen la atención, seducen o amenazan, hacen la burla o exaltan. En diversos casos poseen un profundo arraigo barrial, como ya se ha dicho, especialmente en relación con las Cumbiambas, los Monocucos, los Garabatos, los Congos, las Marimondas. Los Congos, por ejemplo, involucran rasgos asociados a las élites de la colonia española, en vistosas y coloridas formas, bajo una gama visual que, ciertamente, emblematiza al Carnaval. Las pinturas faciales y las diferencias cromáticas para el hombre y la mujer, destacan su rol dentro del desenvolvimiento del grupo en los desfiles.

Igual ocurre con las apropiaciones folklorizadas del atuendo del campesino ribereño: en este caso, la indumentaria del trabajo característica del pescador se torna en elemento de identificación no solo con un aspecto de la trama social de la región, sino que a su vez resulta especialmente acentuado en el atuendo femenino con la pollera característica de la danza de la cumbia.

En el plano de las más elaboradas fantasías habría que destacar, obviamente, la indumentaria del rey Momo y de la reina del Carnaval. Ambas figuras hacen ostentación y derroche en la complejidad y fastuosidad de sus trajes y adornos corporales. Trascienden el concepto de disfraz para resaltar la dignidad y la inversión de roles que encarnan durante la celebración.

Las comparsas aportan al Carnaval una significativa cuota de creatividad y fantasía con predominio del concepto de disfraz. El espectro es amplio, y en su variada gama pueden reconocerse de nuevo los desdoblamientos, las transgresiones, la inversión. Sobresalen, como puede apreciarse en las imágenes que acompañan el informe, los antifaces y las multicolores máscaras que miman el registro del mundo mítico bajo la figura de los animales más representativos de la cultura regional.

Finalmente, la geografía del Carnaval quedaría trunca si no se considerara el cuerpo saciado y embriagado. A este propósito se vuelca todo el repertorio de las gastronomías populares y la coexistencia, por ejemplo, de la cocina árabe con lo indígena, estableciendo unas trayectorias y unas estaciones que forjan un entramado superpuesto al de los desfiles y los lugares de mayor concurrencia. Llama la atención el modo como los coloridos carritos con provisiones y bebidas se han involucrado a los recorridos de los desfiles como un elemento más de las agrupaciones. Sin embargo, como se aprecia en el capítulo respectivo, la plusvalía de olores y sabores no implica una agregación caótica, sino que, por el contrario, cada grupo cada categoría social se reafirma en los repertorios que afloran en medio de la multitud que hace presencia en las calles.

La puesta en escena de todos estos elementos, su abigarrada orquestación, pasa a ser analizada en sus distintos componentes, bajo la tesis enunciada al comienzo, vale decir, la del Carnaval de Barranquilla como proceso ritual productor de alteridades y generador de identidad a través de la representación.

3. La corporalidad en escena

La imagen de sí mismo y de los demás se constituye, en gran medida, a partir de la interacción con los cuerpos de los otros. El cuerpo que somos

no es el mismo que cuerpo que pensamos, percibimos o representamos. Las relaciones sociales están, simultáneamente, representadas y reproducidas por medio del cuerpo y no solamente inscritas en él. De este modo el cuerpo se transforma en límite y horizonte, condición y producto de las interacciones reales y simbólicas con entorno físico y social. Constituye además, privilegiado “territorio del yo”. (Goffman, 1979)

El cuerpo es moldeado, formado, transformado y, en esencia, creado, mediante una serie de “disciplinas”, que incluyen todos los deportes y las actividades físico-culturales; etiqueta, comportamiento y la comúnmente llamada comunicación no-verbal; hábitos en el lugar de trabajo y en el lugar de culto; patrones al pararse, acostarse, sentarse, comer, caminar; también todas las prácticas que contribuyen al desarrollo de las que Marcel Mauss llamó “técnicas del cuerpo”.⁵

Disciplinar el cuerpo para la extroversión puede implicar la adopción de esquemas y repertorios que sólo emergen en contextos rituales y de celebración; es lo que puede afirmarse con certeza respecto de las danzas, los juegos, y todo el utillaje de movimientos colocado al servicio del erotismo y el placer lúdico. Cabría mencionar aquí el conjunto de suertes acrobáticas ligadas, por ejemplo, a las tradiciones circenses y a su enorme proximidad con expresiones de alto contenido estético bajo la forma de contorsiones, equilibrios inauditos, pruebas de fuerza y de flexibilidad, que se trasladan con frecuencia a diversos gestos dancísticos o deportivos.

Dichas prácticas, son parte de la fabricación de la cultura misma, en cuanto invisten, marcan, entrenan y torturan el cuerpo, lo fuerzan a realizar quehaceres, a representar ceremonias y emitir signos. Estos usos son transmitidos tradicionalmente y considerados culturalmente adecuados para un momento específico o para alcanzar una finalidad. La clara separación de los usos del cuerpo según se trate de contextos domésticos, laborales, lúdicos o ceremoniales, corre parejo con la “investidura” que les es propia, es decir, con el atuendo complementario y los modos de desplazamiento y compostura.

⁵ Mauss afirma que se puede construir una teoría de la técnica del cuerpo partiendo de un estudio, de una exposición, de una descripción de las técnicas del cuerpo. El concepto de técnicas y movimientos corporales propuesto por Mauss considera la técnica como un “acto eficaz tradicional”, probado y validado por la cultura a través del conjunto de aprendizajes y de operaciones simbólicas que le posibilitarían a cada sociedad construir un repertorio propio que la distinga.

En el caso del Carnaval de Barranquilla asistimos a un variado despliegue de ambos factores -cuerpo e indumentaria, entrenamiento y elaboración de uno y otro-, que a la hora de desfilarse y mostrarse, abarcan desde el comportamiento característico de una formalidad (trajes de gala, por ejemplo), o en el creativo desenfado de los disfraces, con sus elaborados tocados, o la pintura facial y corporal que marca la piel en su totalidad, o en los roles de personificaciones totémicas animales e, incluso, en la adopción de estructuras que se superponen o adicionan al cuerpo bajo la forma de zancos o de “cabezones”, hallamos la verificación empírica de una forma de intervenir desde y sobre la corporalidad al servicio del ritual festivo.

Cada disciplina selecciona y desarrolla metáforas y otros métodos para transmitir el conocimiento. Un saber-hacer se manifiesta en los detallados y agotadores entrenamientos y ensayos, en la asimilación de nuevos gestos, en la armonización de coreografías a las que se les añade la dificultad y retos de un desplazamiento callejero durante los desfiles. Allí debe reconocerse la existencia de saberes cifrados en la destreza con que los directores de comparsas y cumbiambas ponen a prueba a sus discípulos en un proceso de transmisión que reclama, la mayoría de las veces, el privilegio de estar encarnando la autenticidad de una tradición, frente a lo que, para muchos, constituye una amenaza de intrusión modernizadora a través de otros bailes o esquemas que, desde tal perspectiva, riñen con la tradición carnavalera.

Los aprendizajes de las danzas y de las coreografías que espectacularizan porciones del folklore y de la memoria regional, se articulan bajo la forma de singulares descripciones verbales del cuerpo y de sus acciones, o como acciones físicas que muestran cómo comportarse. Ya sean actuados o hablados, estos métodos cambian el significado del cuerpo al representarlo.

El concepto de “cuerpo en *situación de representación*” permite considerar aquellos eventos del Carnaval de Barranquilla en los cuales se utilizan técnicas corporales extracotidianas con presencia de espectadores y con fines determinados:

Abro los escaparates llenos de vestidos. Se me ocurre una idea. Busco entre los disfraces y vestidos de fiesta y encuentro uno, lleno de lentejuelas y con muchos flecos. Lo saco. En una caja aparte están

varias plumas, un cintillo y un par de zapatillas. Me desnudo y empiezo a vestirme con las ropas de Lucía. Varios minutos después estoy disfrazado de una flapper de los años veinte, con una pluma en la cabeza. Recojo mis ropas y corro hacia mi cuarto, con miedo de que alguien me descubra. Aquí me pongo las zapatillas. Me quedan perfectas. Me miro en el espejo y veo que me parezco mucho a Lucía -ambos somos delgados, blancos, un poco pálidos, más bien frágiles y de la misma estatura-. Hasta mis pies son diminutos, como los suyos. Empiezo a maquillarme, y media hora después he terminado. Parezco una mujer, con mis medias y zapatillas y traje y cintillo y bolso verde y pluma rosada y traje de lentejuelas. Me miro en el espejo y sonrío. Nunca me había visto tan bien. (Manrique A., 1980:77)

Una de las experiencias límite y prototipo de la transgresión en las diversas formas de incorporarse al Carnaval de Barranquilla es, por supuesto, la representación del Otro bajo la forma de la inversión del género o travestismo. El término “representación” resulta aplicable, y en el ejemplo citado, se aprecia en detalle, siguiendo el inventario y el ritmo de la descripción, cómo a cada uno de los minuciosos pasos mediante los cuales se transforma el personaje corresponde un ritual de *investidura* mediante el cual cada elemento contribuye a cruzar el umbral del género y situarse en una realidad actuada en la que el cuerpo en la alteridad es devuelto por el espejo, ese Otro que confirma la conclusión de la liturgia: todos los símbolos culturales han sido adecuadamente manipulados y el orden del procedimiento acredita el tránsito hacia otros roles y vivencias de la nocturnidad carnavalera.

4. Danzar: incorporación de identidades

Para concluir, una breve reflexión sobre la danza en el proceso de producción y apropiación de alteridad en el contexto ritual del Carnaval. Si el cuerpo es territorio, es porque ante todo corresponde a un lugar. Su condición natural es el movimiento, que equivale a un desplazarse coincidente de la corporeidad semantizada. El cuerpo, al desplazarse, semiotiza el espacio. En este sentido, el discurrir de las danzas puede considerarse como una puesta en escena de significados acompañados, ritmados, cargados de sensaciones visuales, táctiles, kinestésicas y auditivas. La experiencia sensitiva en la danza incluye e implica significados sociales. Cuando se danza, se siente el cambio del peso y la transformación

de las formas del cuerpo; se ve alrededor, al desplazarse y girar el aire roza la piel, y las vibraciones de los ritmos percutivos se escuchan y se sienten al pisar.⁶

Cuando una persona danza, actúa, es decir, se muestra un Otro social como hombre o como mujer, de cierta edad, estatus y linaje. Al mismo tiempo, algún retazo de la identidad se sumerge o se esconde para subrayar otros rasgos en relación con la circunstancia o los demás cuerpos con los que interactúa. La individualidad se define, en este caso, por las relaciones sociales cultivadas en la experiencia de la danza. En el contexto de la fiesta, la danza ilustra situaciones o acontecimientos que hacen parte de la memoria cultural de los pueblos.

Como manifestación cultural, toda danza es una creación elaborada a partir de códigos unificados que se fundamentan en las normas particulares de su sistema, los cuales poseen sentido para quienes fueron y son sus creadores, es decir, para cada uno de aquellos que hacen parte del grupo social y que están inscritos en esta forma simbólica de comunicación y representación. En el Carnaval de Barranquilla concurren en simultaneidad muy distintos repertorios que enuncian mestizajes e hibridaciones propias de las mezclas que han definido históricamente a la región.

Su vivencia es, hoy en día, un consolidado sincretismo de manifestaciones de variadas influencias culturales, las cuales le han dado forma a la representación que encontramos en el Carnaval de la actualidad. Los Goleros, por ejemplo, las danzas de paloteo, el mapalé y las cumbiambas, expresan registros étnicos claramente reconocibles, en su singularidad y por contraste, en el recorrido de los desfiles o en los episodios relacionados con formas competitivas en los festivales populares de la noche, o en los recintos de los clubes.

Al danzar se perpetúan rituales y tradiciones. Además de ser una actividad placentera, puede verse en ella una forma de expresar y controlar

⁶ En esta parte del artículo doy crédito a la argumentación expuesta por Ana María Tamayo Duque en su trabajo de grado como antropóloga (1999). Una descripción minuciosa del proceso dancístico en el Carnaval de Barranquilla, de los procesos de "incorporación" de las técnicas y de las formas de socialización a través de las coreografías, los usos de los espacios socializados –las escuelas de danza, los lugares de ensayo de los grupos, las calles y vecindarios barriales que se identifican con este o aquel grupo y tal o cual tradición–, se encuentra en el trabajo citado.

la sexualidad. Lo que es considerado apropiado en la ejecución de una danza, no sólo difiere de una sociedad a otra sino que revela las actitudes de la cultura hacia el sexo y las relaciones de género; los jóvenes aprenden sobre el comportamiento esperado de ellos y practican los roles que la sociedad ha asignado a los hombres y a las mujeres.

La situación de representación permite una transformación del individuo en la cual el comportamiento es modificado, exacerbado, mostrado públicamente y actuado doblemente: representado. A ese proceso y a la forma en que la danza enfatiza el carácter ritual de la celebración y pone frente a frente público y oficiantes, alude el conjunto de representaciones que tienen como soporte e instrumento el cuerpo, cuerpo en Carnaval, que no es sino una manera de decir, Otro cuerpo.

Bibliografía

- BOLÍVAR R., Edgar. "Circuitos ceremoniales y festivos en Medellín: planos y discursos", en Ciudad y cultura. Memoria, identidad y comunicación. Memorias del VII Congreso de Antropología en Colombia. Universidad de Antioquia, Medellín, 1998.
- EDMUND, Leach. Replanteamiento de la antropología. Seix Barral, Barcelona, 1971.
- , Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos. Siglo XXI de España Editores, S.A., 1985.
- ERVING, Goffman. Relaciones en público. Microestudios de Orden Público. Alianza Universidad, Madrid, 1979.
- JEAN, Duvignaud. El juego del juego. F.C.E., México, 1982
- MARCEL, Mauss. "Técnicas y movimientos corporales", en Sociología y Antropología, Taurus.
- ROGER, Caillois. Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo. F.C.E., México, 1986.
- TAMAYO D., Anamaría. 1999. U. de Antioquia. Trabajo de grado.
- MANRIQUE ARDILA, Jaime. El cadáver de papá. Plaza y Janés, Bogotá, 1980.