

UNA EXPLORACIÓN DE LA SIMBÓLICA DEL DISFRAZ EN EL CARNAVAL DE RIOSUCIO (CALDAS) 1999

El carnaval, término derivado del latín CARNEM LEVARE que significa “dejar la carne, abandonar el uso, la posibilidad de comer carne”, es un festival ancestral en muchos países del mundo; es una fuente de vida cultural que estimula las diversas manifestaciones artísticas: danza, música, pintura, entre otros; pero, ante todo, es un espectáculo donde la cultura como texto o campo de significación puede ser leída en diversas dimensiones y en esta medida hace posible una incursión multilateral a las complejidades de esa cultura.

En el espacio público en el que se representa el espectáculo carnavalesco, son relevantes los procesos simbólicos típicos de la vida cotidiana de un pueblo que no se excluye del mundo en evolución, cada vez más deshumanizante, incomunicado y alienado. Es ahí donde este espectáculo parece cumplir una función concreta, como una experiencia sensible, viva y material del hombre; pues él, como protagonista principal de la obra carnavalesca, posiblemente busca, interactuando con el mundo circundante, un placer estético, lúdico, mágico y fantasioso: disfrazándose, por ejemplo.

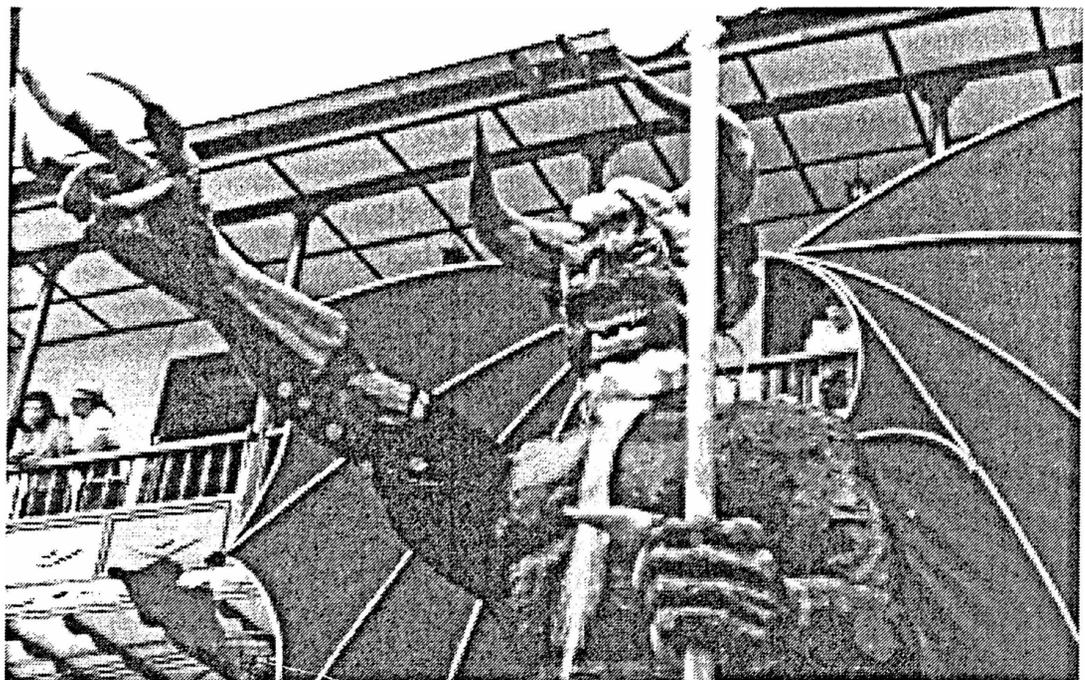
** Síntesis del trabajo de grado para optar al título de Maestría en Desarrollo Social y Educativo, conferido por la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia*

Fotografías: Jessica Zambrano

De esta forma, el carnaval puede ser un medio para encontrar una relación más profunda entre el hombre y su cultura popular, pues pareciera que, a través del disfraz, el hombre halla una posibilidad de reconocerse a sí mismo, o simplemente de disimular realidades.

A propósito de la anterior reflexión se pretende una exploración investigativa, en un tiempo y espacio determinados (Carnaval de Riosucio -Caldas- 1999), confiando en que la vivencia del mismo me ayude al cuestionamiento de lo que puede ser el verdadero sentido del disfraz en ese contexto específico.

Del torrente carnavalesco... “a pesar de que la máscara cubría totalmente la faz de todos, unos eran conocidos por el cabello, otro por el andar, y los de más allá por



alguna señal que les descubrieran en las manos desnudas”, como lo expresa Don Rómulo Cuesta en su obra “Tomás”, se espera explorar, al menos, una visión particular del mundo simbólico del disfraz, como una manera real de comunicación entre los hombres, en un momento de su desarrollo cultural y humano, que representa la vida cotidiana de nuestra región; pues, disfrazarse interioriza, también, vida.

Ya Mijail Bajtin expresaba categóricamente que todo carnaval “es una forma concreta de la vida misma, que no era simplemente representada sobre un escenario, sino *vivida* en la duración del carnaval”¹, donde el hombre festeja conforme a sus propias leyes de la libertad, reales o ideales, que lo pueden hacer sentir más humano entre sus semejantes, aboliendo, a su vez, toda forma de distanciamiento e incomunicación, en una experiencia que se asume como *vivida* por todo un pueblo.

En la medida en que se han replanteado y fortalecido las ciencias sociales y humanas, nuevas y antes ignoradas facetas y contenidos de la vida humana (lo simbólico, por ejemplo) han entrado a formar parte fundamental del interés de la investigación científica; para lo cual se cuenta con estrategias de aproximación ya legitimadas que despiertan el aprecio y desvelo por lo popular. La urgencia nuestra de comprender cómo es la participación de lo colectivo dentro de la forma de integración de los pueblos, cuál es su sentido y alcance, cómo acercarnos o adentrarnos en la memoria de esos pueblos, y cómo será el redimir de ellos, ha motivado una exploración de la simbología del disfraz en el carnaval del pueblo de Riosucio (Caldas). Allí, el carnaval es toda una manifestación popular de alegría, de liberación espiritual, de gozo, donde el pueblo desfoga las fuerzas retenidas de sus vidas cotidianas; es una fiesta folclórica, peculiar, donde Su Majestad EL DIABLO actúa como protagonista principal.

El querer una exploración de la simbología del disfraz, implica enfrentarnos con nuestro mundo moderno, *entraña cuestionar e indagar este tipo de cultura, con un merecimiento de una interpretación regional y local, mirada desde una óptica simbólica*; superando toda forma de búsqueda de la verdad que se rija exclusivamente con criterios de la tradición occidental,

en la que el concepto de la ciencia empírico-analítica o positiva se absolutiza como único paradigma de conocimiento con requerimientos sistemáticos, verificables, legales y predecibles; es decir, un conocimiento buscado con un punto de vista universalista, desde el cual el hombre cree conocer la verdad absoluta de la vida y del mundo, sin posibilidades de cuestionar su racionalidad cartesiana, en contraposición a una realidad - como la cultural - donde la comprensión, y no los alcances de la generalización, puede ser lo más relevante en la exploración.

Precisamos de una búsqueda de lo invisible del carnaval para que florezcan sus “verdades”, pero no de una forma absoluta y universal sino relativa y particular. Por tanto, representarse y ser comprendido el disfraz dentro del carnaval será intención permanente; y la *vivencia* de lo simbólico será un reto para nuestro quehacer investigativo. De esta manera se quiere, entonces, que el resultado sea una forma más de ver el mundo y la vida, y que la tradicional concepción de la realidad en las culturas occidentales quede al menos en tela de juicio, frente a un nuevo querer significativo e interpretativo del sentido de la realidad con un lenguaje particular, que, como el del disfraz, es portador de múltiples interpretaciones. Esto implica una experiencia estética entendida como facultad común de sentir o experimentar, como medio para reconocernos, y de este modo no ignorar el asunto de la apariencia que oculta la profundidad en la superficialidad de las cosas. Lo anterior supone, analizar, desde una óptica simbólica, la función que cumple el objeto cultural del disfraz como representación artística dentro del carnaval en los espacios públicos o calles de la ciudad de Riosucio (Caldas). Creemos que el disfraz, como objeto cultural producido por el carnaval, es más importante de lo que la gente comúnmente cree; queremos buscarle una *legitimación simbólica* y colectiva a la vitalidad ciudadana expresada en su lúdica.

A través de las representaciones que con el disfraz se logran, se pretende explorar lo que creemos que somos, lo que deseamos que los otros sean, lo que juzgamos valioso, recuperable, mostrable, para que de esta manera se le reconozca al actor social del carnaval su dimensión y desarrollo humano, con otras connotaciones, que pueden ser políticas, económicas,

educativas. La ayuda de lo simbólico nos permitirá explorar lo inefable, lo indecible de esa representación simbólica que el hombre no puede manifestar con la palabra dentro del contexto cultural y estético imperante. De esta forma se está cumpliendo con la función que el arte del espectáculo necesita, cual es que la vida resulte más equilibrada en aras de clarificar e iluminar al ser humano en sociedades cada vez más opacas y complejas. Interpretar de esta manera el disfraz en el carnaval es hacer un esfuerzo por correr todos aquellos velos que impiden reconocer que lo lúdico - estético, lo mágico y lo simbólico cumplen una función vital movilizada en un "escenario": el espacio público o la calle; es explorar la función del "actor" social carnavalesco, para no quedarse en una representación descriptiva de la realidad que oculta tras el disfraz; tareas éstas que mientras no se cumplan estarán contribuyendo a retardar un desarrollo auténtico de lo humano y de lo cultural. Es necesario, entonces, vincularse al mundo simbólico para dar cuenta del significado de la existencia humana en el escenario del carnaval, como un espacio relevante de la cultura que debe ser comprendido en su profundidad, lejos de todo reduccionismo.

Expresaba Eteas, rey de los escitas, al pueblo de Bizancio: "No pongáis obstáculos a la recaudación de los tributos, pues si lo hacéis mis yeguas irán a beber al agua de vuestros ríos"². Mediante este lenguaje simbólico ansiaba el bárbaro la guerra; de modo parecido a como en la época romana la presencia de las balanzas y las monedas pequeñas evocaba la justicia. Estos procedimientos, mencionados por Todorov, son ejemplos de las variedades de las formas simbólicas que pueden presentarse en un campo particular dentro del estudio del símbolo.

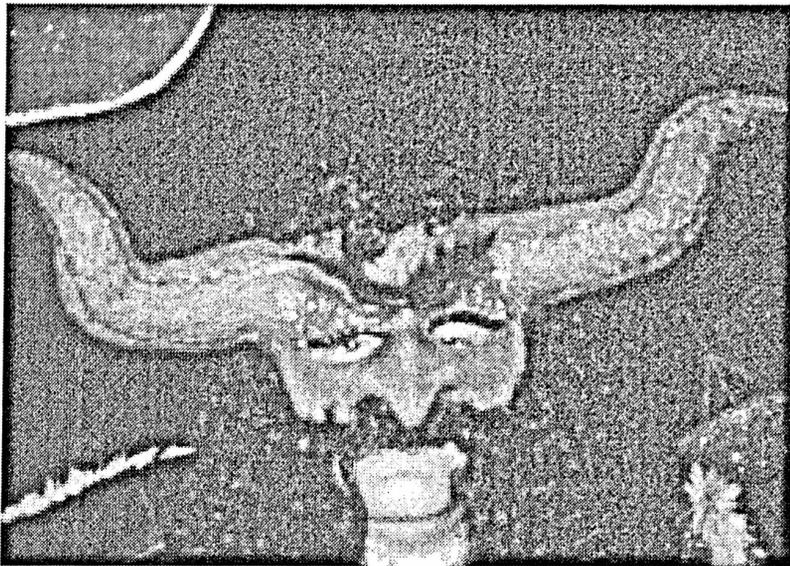
El símbolo, palabra técnica de la lengua griega, significaba "tablilla de recuerdo", con la cual se reconocía a un antiguo conocido una vez que la mitad de una tablilla, que había sido inicialmente rota en dos, podía juntarse con la otra mitad al cabo de los años reconociéndose mutuamente³. Es decir, quien poseía la mitad de la tablilla buscaba su complemento, que en el hombre es sinónimo de su otro yo. Así, el símbolo, como forma natural de manifestación

y de comunicación en el hombre, remite a una significación invisible, que hay que encontrar o buscar. De forma análoga se entiende el símbolo, según lo manifiesta también Gadamer, referenciando a Aristófanes, cuando en una de sus historias narra que el amor se materializa en el momento en el que el hombre busca su complemento, su fragmento, su mitad⁴. Es decir, el hombre es remitido a la búsqueda de su "otra media naranja", que no la experimentará de forma inmediata, pero que cuando la encuentre será su integridad vital humana con sus múltiples significados. También, el concepto de símbolo se puede sintetizar como "aquello en lo que se reconoce algo", pero no reconocer el sentido de "volver a ver una cosa", sino de "reconocer algo que ya se conoce"⁵ y que tiene un



doble sentido que hay que buscarlo con una intención que implica un proceso no inmediato, pero si alcanzable e imaginable en su significado. "El símbolo es una tarea de construcción"⁶ que requiere, a su vez, de interpretación; pues, "reconocer algo que ya se conoce" es todo un enigma que invita a descifrarlo, a descomponerlo en todas sus magnitudes y futuras instancias de reconocimiento.

Todorov, al referirse al símbolo, no excluye la alegoría; según él, Goethe afirma que el símbolo, como la alegoría, permiten representar o designar; y podría decirse que son dos espacios de signos, pero con la diferencia que el símbolo representa y designa indirectamente, mientras que la alegoría designa directamente. De igual manera, en lo alegórico, "el significante es instantáneamente atravesado por el



concurrente de lo que está significando, mientras que el símbolo conserva su valor propio, su opacidad”⁷. El símbolo representa algo, es de por sí figura, y es característica suya la “... imposibilidad del pensamiento directo de captar su significado de una manera exterior al proceso simbólico mismo”⁸; por eso, *el símbolo hay que interpretarlo dentro de un proceso indirecto, que representa y designa; es infinito e inagotable en su análisis y significación.*

El símbolo: “...es y a la vez significa, su contenido escapa a la razón: expresa lo indecible⁹ por eso amerita todo un trabajo de interpretación *permanente* en el tiempo y en el espacio, donde el significado mismo se vuelve significativo. Es, en otras palabras, una unidad dialéctica, de *contenido* (significado), “... que es a su vez algo imposible de percibir (ver imaginar, imaginar, comprender, figurar, etc.) directamente.”¹⁰ y de *forma*, (significante), o sea, “... el aspecto concreto (sensible, imaginado, figurado, etc.) del significante... y tiene un carácter optimal: es el mejor para evocar (hacer conocer, sugerir, epifanizar, etc.) el significado.”¹¹; aspectos todos éstos que hacen parte de lo natural y artificial presentes en la representación carnavalesca.

De esa dialéctica se desprende toda una ambigüedad y oscuridad propia de todo símbolo, en contraposición a lo diáfano y claro que caracteriza siempre al signo. En este sentido, el símbolo no debe corresponder solamente al campo de lo semiológico, sino que amerita una semanticidad especial, que va más allá de lo arbitrario y convencional que lleva el símbolo en su concepción tradicional. Así, la figura simbólica, con su consistencia

propia, lleva a un sentido, con una concepción eminentemente pluridimensional¹². Análogamente, *la simbólica del disfraz con lo convencional y natural (mímica, gestualidad, kinesis...) que posee su figura, contiene una semanticidad propia, para una libre interpretación pluridimensional del rol que el actor social o que el espectáculo carnavalesco le asigne, en el contexto espacio - temporal.* La representación que con el disfraz hace el actor social, aunque no es una forma puramente artística en el sentido propio de la palabra, lleva un nivel de representación teatral callejero en un escenario natural que involucra a todo un pueblo y permite que los espectadores y actores vivan el carnaval. De igual manera, como lo expresase Gadamer, “es probable que no llegue a ser una obra duradera, en el sentido clásico de su perdurabilidad; pero, en el sentido de la identidad hermenéutica es ciertamente una “*Obra*”¹³. Es una fundamentación artística no perdurable, pero existe, como tal, en un espacio; como acontece en el caso, según Gadamer, del organista que improvisa musicalmente: “Para nosotros, algo ‘está’ ahí; es como una obra, no un simple ejercicio del organista con los dedos”¹⁴. Acá el autor se refiere a lo artístico que lleva la improvisación musical; figura significativa que para nuestro caso es el disfraz, como símbolo que remite a una interpretación de sus formas e imágenes teatrales dentro de un contexto lúdico, semejante a los espectáculos teatrales en los carnavales populares de la Edad Media.¹⁵

El *jugar* a disfrazarse durante el carnaval puede recoger las experiencias de la vida humana como una exteriorización de la interioridad del hombre. Es decir, *es jugar a la realidad* que posiblemente tememos mostrar o transformar. En este juego el hombre disfrazado se impone reglas a sí mismo con una racionalidad libre de finalidades, pero con anhelos de expresar humanamente algo.¹⁶ El disfraz es una representación lúdica con la caracterización propia de cualquier personaje teatral tradicional como regla que establece la razón para confirmar la identidad de quien se disfraza. *Jugar* al disfraz implica un “jugar acompañado” o un “jugar - con”¹⁷, como lo denomina Gadamer. Se incluye, también, en la representación teatral callejera al espectador que observa permanentemente el proceso lúdico del espectáculo carnavalesco. Esta relación actor disfrazado y espectador anula toda distancia, pero fortalece aún más la vivencia del carnaval, y por ende su significación; si

no hay espectador, no hay representación. En este contexto teatral callejero se representa una “*Obra*” sobre nuestra vida cotidiana y, por qué no, sobre nuestra realidad; en una lúdica donde las palabras y los gestos convencionales de los personajes se revisten de imágenes teatrales significativas, que remiten a lo simbólico como común denominador de todas las maneras de dar sentido a esa realidad representada por ellos en la “*Obra*”, en el escenario natural carnavalesco. Así, entonces, lo simbólico pretende expresar lo no inmediato de la aprehensión de la realidad, que el hombre ha soñado o profetizado en su vida cotidiana.

El símbolo del disfraz merece, pues, una reflexión que envuelve lógicamente una semántica propia en su quehacer de desocultamiento. Además, así sea con pobre nivel artístico, la representación merece, como lo dice Gadamer, un “aprender a oír lo que nos quiere hablar ahí, y tenemos que admitir que aprender a oír, significa, sobre todo, elevarse a ese proceso que todo lo nivela y por el cual todo se desoye y todo se pasa por alto...”¹⁸ El símbolo siempre nos habla y nos llama a que lo expresemos, para no quedarnos en sus mera contemplación. Es la imaginación viva y activa del disfraz, que con sus gestos, acciones y movimientos, propios de un personaje teatral callejero, la que provoca una labor enigmática y transitiva de lo simbólico en un espacio - temporal carnavalesco; el disfraz es mimesis artística.

El símbolo al igual que los términos índice, señal, icono, información, mensaje, son análogos y compiten con la idea de signo, no para reemplazarla, sino para delimitar la formación que le incumbe. De esta forma, el símbolo como signo, es semantividad en el espectáculo carnavalesco y se manifiesta con mejor riqueza, variedad y densidad; remite a una representación de la figura del disfraz como vehículo para la transformación del hombre: en el disfraz se expresa la disposición para adentrarse en los ritmos y la turbulencia del carnaval. Quien se disfraza, se supone está dispuesto a vivir plenamente el ritual y a propiciar la auto - transformación por unos días, dejando de lado las normas sociales, gracias a que puede ser otro en un espacio público, donde no hay presión que enjaule al hombre en camisas de fuerza. El disfraz, entonces, es la parte sustancial y complementaria de lo lúdico, estético, fantasioso y mágico para una representación que conlleva una significación relevante y abierta a múltiples

interpretaciones. O también, como función evocadora, le brinda al hombre la posibilidad de “*buscar respuesta a situaciones existenciales para sintetizar la realidad y contenerla en una abstracción, por la necesidad de trascender la realidad, universaliza los conceptos, vinculándose a la tradición; o por el deseo (consciente o inconsciente) de sublimar en los sueños los procesos frustrados en la realidad*”¹⁹; la imagen significativa del disfraz como símbolo es en toda su dimensionalidad una pretensión de ayudar a construir nuevos universos en ese contexto de lo cultural carnavalesco, como aprehensión de la realidad cotidiana, marcada como lo manifiesta Galagarza “... por el metaforismo, la interpretación o la simbolización”²⁰. A propósito de tal metaforización, Galagarza nos la ejemplifica hermosamente: “Un hombre primitivo, deambulando por el campo, se encuentra una piedra translúcida a cuyo través la luz se descompone en toda la gama del arco iris. Esta vivencia, sorprendente por desconocida para él, excita su imaginación mítica, y le provoca una emoción que no acierta a ser expresada más que con el término ‘maná’”²¹. Es decir, no es la piedra como “cosa”, sino como divinidad, la llena de secretos, incógnitas y ocultaciones, asombra al hombre primitivo.

EL CARNAVAL

1. En el mundo

Es difícil saber con certeza el origen de la palabra CARNAVAL. Etimológicamente se le hace derivar de dos palabras italianas CARNE VALE, que significa ¡CARNE! ADIOS!, que indica licencia sensual permitida durante los días que dure el carnaval, y que se celebra en días precedentes al miércoles de ceniza, principio de los ayunos cuaresmales. Pero la etimología que tiene mayor consistencia es CARNAVALE, expresión en lengua romana de CARRUS NAVALIS (carro naval), que da luz a la génesis del carnaval. Es así como en los países teutónicos y en los celtas, en el imperio romano y en Grecia, se hacían desfiles en que se paseaba un barco con ruedas, donde se representaban máscaras con danzas promiscuas y canciones satíricas y obscenas. En Grecia estas procesiones eran celebradas por lo menos desde el siglo

VI antes de Cristo. En Roma, las procesiones del CARRO NAVAL se hicieron en los últimos años del Imperio. La de los países teutónicos (germánicos), que llamaban al carnaval FASNACHT, traducida “fiesta de locura, de Jarana”. Todos estos actos tuvieron un fondo religioso: en Grecia el culto de Dionisios; los Teutónicos a la diosa Nerta o Herta, “la madre tierra”; y los citados romanos a la divinidad egipcia Isis²². Particularmente en la Roma antigua, los Bacanales, al honrar al dios Baco; las Lupercales, en honor al dios Pan y los Saturnales en honor al dios Saturno, fueron fiestas que se caracterizaron por el desgobierno civil, el escándalo moral y la sátira. Son de destacarse los Saturnales en honor al dios de la siembra y la agricultura: Saturno. Estas ceremonias para favorecer la fecundidad de la tierra, consistían en una suspensión radical de todo tipo de actividad ordinaria para dedicarse al vino y a las danzas junto con los placeres exóticos. Era todo un espectáculo con disfraces y máscaras extravagantes al son de la música de los timbales, flautas y tambores. La SATURNALIA se celebraba del 17 al 23 de diciembre en la Roma antigua, donde se da origen a las máscaras del carnaval. Allí, se organizaban banquetes, en los que todo mundo llevaba sombrero como signo de libertad; y, como situación particular, se daba a



los esclavos trato de persona libre durante los siete días de duración de la fiesta. No había amos, ni esclavos, toda persona era igual en valores y clases²³.

También se eligió entre las clases sociales bajas un rey de los bufones, quien gobernaba un “mundo al revés”, dando órdenes irracionales, incitando a sus seguidores a beber, bailar y entregarse a todos los placeres. Además, los esclavos posaban de señores, se hacían servir por éstos; y, a su vez, se podía insultar e injuriar a su amo. Era entonces, como cosa particular, una igualdad general de los derechos unido a la inversión de lo considerado normal. Al final de su “gobierno”, el bufón era ejecutado²⁴. Después del siglo IV, la ejecución del rey de los bufones fue sustituida por el sacrificio de su efigie. De esta manera, se observaba en este carnaval de la antigua Roma un libertinaje en el que la ley y la moral quedaban a un lado; pues, la alegría y la pasión se desenfrenaban hasta extremos que en el común de la vida cotidiana nunca eran permitidos.

Los Bacanales o Bacchanalia, como lo denominaban los romanos, eran unas fiestas religiosas dedicadas al culto de Baco. Según la historia, un griego, sacerdote y adivino callejero, fue quien introdujo este culto que se celebraba durante la noche en medio de exceso de libertinaje, donde hombres y mujeres lo personificaban indistintamente. Posteriormente estas fiestas pasaron a Roma, donde el bosque sagrado de Simila era el lugar de reunión. Este espacio cerca a Roma era el escenario de torpezas, crímenes; al punto que, según Tito Livio, los hombres y las mujeres poseídos por el delirio y culto al dios Baco no consideraban nada prohibido por la moral, y aquel reacio que no siguiera a los demás era víctima de sacrificio. A pesar de ciertas medidas que hicieron prohibir los bacanales durante muchos años, seguían reapareciendo, aunque en forma secreta, y sólo en la Italia medieval volvieron a tomar auge con la reverencia del Imperio Romano²⁵. Los Lupercales, que etimológicamente derivan del latín LUPERCALIA, de LUPERCUS, el dios Pan, eran fiestas celebradas en Roma, hasta el año 494 de nuestra era, fechas en que fueron suprimidas por el papa Gelasio²⁶. Estas fiestas se referían a la purificación de la ciudad de Palatino, y por extensión a la gran población, como medio para preservarse contra las enfermedades y contra todo agente destructor de la vida. Además, no tenían nada de la rigurosidad religiosa que

caracteriza a los romanos; pues en ellas se entonaban cantos libertinos con escenas poco recomendables por la moralidad pública. La fiesta se caracterizaba por un sacrificio ante la imagen de una loba, a la que se le inmolaban cabras y machos cabríos. Posteriormente, seguían a la ceremonia las carreras, en la que tomaban parte todos los Lupercos, vestidos solamente con las pieles de las cabras inmoladas. Durante la carrera estos lupercos azotaban a los que encontraban a su paso, particularmente a las mujeres, pues tenían la creencia de que con tal acción podían volver fecundas a las estériles²⁷. Todas estas

costumbres de los festejos públicos con las que las sociedades griega y romana congraciaban a sus dioses fueron llevadas a España por los invasores romanos. Reyes hubo en España que patrocinaban por su cuenta y riesgo estas celebraciones, como lo hizo Felipe IV, quien protegió mucho a los carnavales. De igual manera lo hizo Carlos III, cuando en su tiempo introdujo al teatro los bailes de máscaras. Felipe VII no lo autorizó más que en el interior de las moradas; pero con el advenimiento de su majestad María Cristina volvieron a resucitar con toda

su luminosidad. En Francia, durante los siglos XV y XVI, tuvo entusiastas reyes libertinos, como Enrique III y Enrique IV, quienes se disfrazaban para recorrer las calles de París²⁸, haciendo todo género de excesos y locuras como, por ejemplo, arrojar agua sobre los peatones o volcar los carruajes, conjuntamente con los cortesanos.

Es imposible referir los numerosos y variados tipos de carnaval que hoy se realizan en el mundo. El de los árabes, que se inicia con el año musulmán; el de los rusos, simple desfile de fieras exóticas por las calles; la máscara de oro en Bohemia y Moravia; el de los ingleses que se celebraba a puerta cerrada en la intimidad de los hogares. Es de subrayar el carnaval de Venecia, como el de mayor forma entre los antiguos, que - como ya se explicó - tuvieron su origen en las fiestas griegas dedicadas a

Dionisios, y después en los Lupercales y Saturnales del Imperio Romano. Otros, le atribuyen su origen a ciertos rituales propios del norte de Africa y del Oriente medio en los que se celebraba la fertilidad de la tierra²⁹. Este carnaval se caracterizaba por iluminaciones por medio de farolillos de colores que adornaban las góndolas y los edificios, enmascarados, juegos artificiales, cabalgatas, entre otros. No menos notorios fueron las venganzas, homicidios y conspiraciones que se cometían en la ciudad de Venecia bajo el amparo de la fiesta carnavalera³⁰.



La “Muerte del carnaval” es una ceremonia tradicional que se realiza como es natural al final del mismo, principalmente el martes de CARNES TOLENDAS, o el primer día de cuaresma, es decir, el miércoles de ceniza. Esta ceremonia es considerada como de origen esclavo, cuando en Frosinone, en el Lacio, casi a la mitad de camino entre Roma y Nápoles, a eso de las cuatro de la tarde, la banda de la ciudad llega a la plaza del plebiscito, entre marchas y comparsas, seguida por todos los ciudadanos. Allí hace aparición una carroza dorada, arrastrada por cuatro caballos. En ella, en un asiento muy grande, se

encuentra entronizada la majestuosa figura del carnaval: muñeco grande sonriente de tres metros de altura, con enormes botas, un casco de hojalata y una túnica de varios colores, que saluda con su mano derecha a toda la muchedumbre. Una característica particular de esta ceremonia es que cada ciudadano lleva en la mano una hoja grande de áloe o de pita. Todo el mundo debe llevarla, de lo contrario será recibido hostilmente y echado de la plaza, a no ser que lleve en su lugar, como sustituto, una col grande o un manojito de hierba. Después de un momento de silencio, una tormenta de aplausos y vivas, la multitud saluda a los dignatarios del pueblo según van desfilando para tomar puesto en la procesión. Luego, el himno del carnaval se entona y la multitud entre gritos voltejean por el aire las coles y las hojas de áloe. Finalmente, entre vino y satisfacción, continúan desfilando

por las calles principales, para culminar la procesión en la plaza pública. Allí, cogen la efigie del carnaval y la tienden en medio de la plaza sobre un montón de leña, quemándola entre gritos de la multitud, al son del canto y baile del carnaval. El anterior, es uno de los tantos funerales del carnaval en la época antigua. Hoy los hay, conservando la tradición fúnebre, en Lérída, España; en Provenza y Normandía, los miércoles de ceniza; en algunos pueblos sajones de Transilvania, entre otros³¹. En América, particularmente en el Carnaval de Barranquilla, el funeral de Joselito Carnaval; el de MOMO en Río de Janeiro; en Riosucio (Caldas) el último día de carnaval se quema al diablo. Es el fin del carnaval de las diferentes partes del mundo, dando muerte a la carne y con ella a toda suerte de excesos, de alegría, fiestas y desorden, para dar paso así a la penitencia y al espíritu.

La verdad es que el origen del carnaval es enigmático y desconocido en el mundo y, por lo tanto, es un tema muy controvertido. El carnaval existe en Europa desde la Edad Media, y vino a estas Indias occidentales junto con los conquistadores, con todas las formas y rituales de todo festejo carnavalesco. Sus ritos y espectáculos presentaban una visión diferente del mundo y de las relaciones humanas, de una forma no - oficial exterior al Estado feudal y a la Iglesia. Era como *un segundo mundo y una segunda vida*³², en un tipo de dualidad de mundo, representado lúdicamente y vivida en la duración del carnaval por los actores y espectadores del mismo, en una especie de liberación temporal³³, en un reino ideal y utópico de igualdad y abundancia.

2. En Riosucio (Caldas)

Síntesis Histórica

Entre los siglos XVI y XVII se fundaron los pueblos de Quiebralomo y La Montaña, que se disputaban la tierra que se extiende al pie del cerro del Ingrumá. Dos curas párrocos, Don José Bonifacio Bonafont y José Ramón Bueno, al llegar la época de la Independencia, decidieron terminar con la enemistad mortal y lograron unir los dos pueblos el 7 de agosto, en el año de 1.819. En la comunidad de Quiebralomo predominaban elementos de la cultura europea; pues era aun asentamiento de extranjeros (españoles) que organizaban carnavales a los pueblos

vecinos de Sevilla y Anserma, entre el 27 de diciembre y el 7 de enero. En La Montaña todas las festividades y ritos se organizaban a través de la danza y la chicha.

El día 7 de agosto, mencionado anteriormente, las comunidades de Quiebralomo y La Montaña solicitaron la parte *alta*; pero el cura Bonafont transó la diferencia argumentando que: “... *La parte baja no tiene inconvenientes para edificar, allí construyeron los indígenas sus casas fácilmente; el piso de la parte alta necesita de trabajo de banqueos; los de Quiebralomo son trabajadores que vencerán los defectos del terreno...*”³⁴; y fue así como surgieron los templos a los respectivos patronos: San Sebastián al Occidente, parte alta, con los de Quiebralomo; y la Virgen de la Candelaria al Oriente, parte baja. Una vez cumplidas las formalidades eclesiásticas, legales y civiles, se fundó Riosucio en 1.819, con la construcción de una cerca que separase a las dos plazas nuevas: “los de arriba” y “los de abajo”; pero todos los odios y las blasfemias continuaron como antes. Veinte años después, en el año de 1.846 bajo la presidencia de Pedro Alcántaro Herrán y la gobernación del Cauca por el Doctor José Laureano Mosquera, los dos pueblos desaparecieron y se expidió el decreto que oficializaba a un naciente Distrito: Riosucio. Ya el folclorólogo e investigador Julián Bueno Rodríguez manifestaba que: “...en el año de 1.846 los dos pueblos desaparecieron y surgió el distrito de Riosucio, un pueblo único; la división material, la cerca, desapareció. Es por eso que tomamos como año simbólico el de 1.847 para el nacimiento de nuestro carnaval.”³⁵, quedando así determinada la festividad del pueblo por la historia regional. Después de la fecha simbólica de 1.847, las comunidades de Quiebralomo y La Montaña entran en una mezcla racial antagónica de “danzas y cuentos *de origen africano con teatro sacro español y formas coreográficas de ancestro europeo, y surgieron entonces las “Divisiones Matachinescas”*”³⁶, conocida como la segunda época del carnaval, hasta el año de 1.911; pues, la primera época, denominada por Julián Bueno Rodríguez “Raíces”, fue por los años de 1.540 - 1.847, época que abarca toda La Colonia³⁷. Esta fiesta Matachinesca mencionada en la novela “Tomás” de Rómulo Cuesta³⁸, pasa a llamarse “Carnaval” a partir de 1.912, como concepto de origen europeo, que surge de la fiesta de los Reyes Magos, donde se realiza el placer, la sátira y el disfraz. Después, “*la fiesta se hizo cada año*

hasta el año de 1.933; en el año de 1.934 estalla la violencia política entre nosotros, y el carnaval se suspende. Resurge en el año de 1.938. Se suspende en 1.941 y 1.942. En 1.943 vuelve el carnaval; en 1.944 también se hace; en 1.945 y 1.946 se suspende. Vuelve hacerse en 1.947, 1.948 y 1.949. Ahí cambia la violencia, y se vuelve mucho más sangrienta. En los años 1.950, 1.951, 1.952, 1.953, 1.954 no hubo carnaval, surge otra vez en 1.955 bajo la dictadura de Rojas Pinilla, pero vuelve a decaer y no hay carnaval, del año 1.934 al año 1.958, abarcó 23 años durante los cuales sólo se pudieron hacer 8 carnavales; el carnaval se hacía cuando se podía. Cuando retorna la democracia al país en 1.958, resucita el carnaval y se decide hacerlo cada dos años. Así se realiza a partir de 1.959”³⁹, como una fiesta, como una manera descomplicada de mirar el mundo en la cual el pueblo religioso de Riosucio, integrado por su cultura multi-étnica de negro, indígena y europeo, le rinde culto a su diablo como ícono del Carnaval. Esta efigie, según Otto Morales Benitez, se explica “Porque el hombre demanda dar respuestas a sus angustias; explicar los sucesos de la naturaleza, los de la inteligencia, los que los torturan interiormente a través de una activa sensibilidad, los fantasmas íntimos. Al no poder darlas racionalmente, apela a figuras míticas”⁴⁰; es decir no proviene de una forma gratuita o absurda del Ser Humano.

El carnaval de Riosucio ha ido creando a través de los tiempos su propia estructura interna; y es así como hoy pueden diferenciarse unos componentes básicos denominados actos matachinescos: los decretos, el convite, la entrada de la efigie del diablo, las cuadrillas, el testamento y la quema del diablo⁴¹.

Los Decretos son piezas orales satíricas escritas en forma de verso, que se representan en el proscenio de la plaza pública meses antes, como actos matachinescos para prepararse para el carnaval. Las piezas contienen sátiras contra el mismo pueblo que se caracterizan por poseer elementos relacionados con la picardía, la astucia, la burla, el chiste, etc.; y que según los riosuceños son una forma de hermanar el pueblo, para que se convierta en una comunidad predispuesta a lo lúdico - mágico del Carnaval.



El Convite es un acto matachinesco dramatizado por la junta del Carnaval, pocos días antes de éste. Es una antesala al Carnaval, que tiene características de sainete y es escrita por los matachines del pueblo. Es un ritual que retoma hechos de la vida cotidiana y los recrea en forma de parodia. Es, pues, un anuncio oficial de la autoridad del carnaval para comunicarle al pueblo que se encuentra apto y maduro para iniciar la gran fiesta y recibir a su efigie diabólica⁴².

La Entrada de la efigie del Diablo es uno de los momentos cumbres. Este es recibido en un acto singular por varios matachines que lo saludan con piezas oratorias invitándolo a que “presida el carnaval” ante la reverencia del pueblo. Es una ocasión en la que “Él preside las ceremonias simbólicas. Se coloca en un lado de la plaza. No muy lejos de la Iglesia. La multitud desfila ante él y se le asoma su reverencia. El asomo de los ojos; la boca entreabierta; el pasmo en el gesto, advierten cuánta es su inclinación ante su majestad”⁴³. Es decir, es la entrada del símbolo del

Carnaval: EL REY SATAN. Es un cortejo a su majestad en medio de disfrazados, músicos, bufones y guarapo. Así describe Julián Bueno Rodríguez la efigie, que aparece por primera vez en el Carnaval en 1.915: “Sus atributos y carácter reflejan la tri- etnicidad del Ingrumá: las alas de murciélago corresponden al Satán bíblico y su tentación hacia el placer de Dionisios - Baco greco - romano; sus colmillos y rasgos felinos al jaguar del culto al Sol, y el calabazo a la diosa de la chicha del culto a la Tierra, ambas indígenas; los cuernos vacunos y la culebra son propios del Mandingo africano y varios cultos secretos negros, como el culto a los antepasados y el culto a la selva o culto a la sabiduría”⁴⁴.

Todos estos cultos prescribieron, pero dejaron rastro en la historia regional del Carnaval, en su solemne recepción y celebración en medio de la música, la danza, el canto y las representaciones artísticas de los disfrazados.

Las Cuadrillas son un espectáculo artístico en el que con colorido, poesía, disfraz, canto, danza y teatro, un grupo de familiares o cofradías, alrededor de un tema escogido previamente, expresan sus más variados sentidos críticos de la vida cotidiana, política, social, religiosa, ecológica, filosófica, entre otros. Una cuadrilla es preparada casi en secreto, con un año de anticipación; el desarrollo del tema se hace a través de textos cantados y casi teatralizados. Los versos escritos, que son generalmente cantados en el día de la representación, se refieren a la “preocupación de la comunidad; evaluación de los criterios morales y cívicos; pormenores de los más intrincados asuntos locales, departamentales, nacionales y universales”⁴⁵, y son representados por el cuadrillero a través de disfraces, máscaras, antifaces o maquillaje, mostrando su personaje, pero sin perder la identidad; es “el efecto de distanciamiento como procedimiento cotidiano”⁴⁶ de toda persona que se disfraza en el carnaval. Una vez terminada dicha representación, las cuadrillas se desplazan a las diferentes casas del pueblo, en calidad de invitados



especiales, tal como lo anota Don Rómulo Cuesta en su novela “Tomás”: “Las familias que tenían casas de amplios solares se recluyeron ese día a ellas, pues sabían que dado en público el espectáculo de cada cuadrilla, irían a sus moradas a repetir la representación de las piezas”⁴⁷. Actualmente, pueden tener acceso nuevamente a la representación de las cuadrillas algunas familias anfitrionas, con previa inscripción oficial ante las autoridades del Carnaval, dándoles así derecho a presenciarlas.

El Testamento y Quema del Diablo es el momento final del Carnaval en el que la efigie del Diablo anuncia por boca de algunos Matachines reconocidos su gratitud o

inconformidad por los actos desarrollados durante el Carnaval. Es el acto picaresco donde a través de una página literaria le hereda al pueblo Carnalero todas sus propiedades y dominios. La efigie desaparece de la vista del pueblo, acto que se simboliza con la incineración de una pequeña efigie. Simultáneamente se entierra el calabazo, como símbolo de renuncia al guarapo; pues, éste surge de la madre tierra y debe volver a ella. ¡ES EL FINAL DEL CARNAVAL!

LA EXPLORACIÓN DEL CARNAVAL

La representación del espectáculo carnalero durante los días de su desarrollo, con su particularidad y complejidad de un “mundo al revés”, como lo denominan los matachines del pueblo riosuceño, refleja, además de su forma y contenido artístico callejero, una vivencia más, una “segunda vida del pueblo”, una concepción particular del mundo, una lúdica, una fiesta, un símbolo. Es un mundo “... en el que los peces vuelan y los pájaros nadan, en el que zorros y conejos persiguen a los cazadores, los obispos se comportan enloquecidamente y los tontos son coronados”⁴⁸.

El discurso de montaje teatral callejero en su concepción lúdica muestra claramente un “jugar con”⁴⁹

entre el público y la obra, donde se anulan distancias, como las existentes en el teatro tradicional. De esta forma el juego carnalero, “jugar con”⁵⁰, conduce a toda acción teatral callejera de actores y espectadores a un ritual que tiene como objetivo burlar la rutina de la vida cotidiana con el simple hecho de disfrazarse. Este reflejo del discurso de montaje en el que “el disfraz es la transformación, es la lúdica, es el cambio de espíritu para la época carnalera, es desprenderse de una realidad y disfrutar durante unos días de otra realidad”⁵¹, nos invita a creer en una fisura del mundo, donde esa otra realidad es la vida misma, pero representada con los elementos característicos del juego, propio también de lo humano. Otra particularidad del discurso de montaje callejero es que en la celebración de la fiesta carnalera lo racional no da respuesta a los interrogantes del ser humano, por ello es necesario recurrir al disfraz como protagonista simbólico del carnaval. En la fiesta carnalera todo aquel que no participe es excluido de la evocación propiciada por el disfraz en cada acto matachinesco; no puede sumergirse en una temporalidad llena de fiesta para celebrar; pues “todo el mundo sabe que, cuando hay fiesta, ese momento, ese rato, están llenos de ella”⁵²; no es un tiempo vacío para llenar, puesto que la fiesta carnalera siempre ha permanecido ahí con su “tiempo propio”⁵³. Este carácter de fiesta lleva el discurso de montaje a llenar ese espacio vacío de la vida cotidiana, como función propia del arte o de la representación teatral callejera. Nos recrea el espíritu, nos acerca a esa sensibilización artística que de pronto tenemos escondida para develarla en momentos especiales del hombre que quiere una “segunda vida”; porque “el carnaval no es hecatombe, es goce, es epicureísmo, es hedonismo, es sensualidad, es belleza de vida, de ternura y de acercamiento a lo hermoso; es el acercamiento a los elementos primarios de la vida, de la tierra, del ser. El diablo colombiano, no es mefistofélico, es placentero, tal como lo dice el himno porque allí se encuentra una simbología. Quien hizo el himno era matemático, poeta, pedagogo; entonces, ese himno está hecho de una forma epicúrea, es para el goce y el placer de vivir; y eso no se acaba porque es el mejor disfraz de la mente”⁵⁴. Es así, entonces, como en la escena callejera carnalera, el rito de la fiesta invita al público a olvidarse de esa rutina cotidiana para, en lo posible, alcanzar el máximo de sensaciones y emociones desinteresadas y elevadas, haciéndole creer, aunque sea temporalmente, las imposibilidades de las guerras, impulsándole la felicidad,

excitando el espíritu de justicia, fomentando una vida superior. Es una manera artificial de descansar en la gloria, en la íntima alegría de una sociedad sin clases, de ser digno de la grandeza del hombre que comprende que “la gran ley es la libertad anhelada en un simple disfraz”. Este es el verdadero rey del carnaval, así el símbolo del diablo tenga celos de tradición, pues, él es un pretexto para la gran celebración carnalera. *Sin embargo, el disfraz actúa en todos los espacios, está vivo culturalmente; ayuda a esconder, a cambiar la verdadera identidad, es un fetiche para el ritual*, pues “con el disfraz una persona quiere expresar lo que quiere ser, quiere manifestarse en algo, quiere revelar lo que su personalidad no puede expresar”⁵⁵, convirtiéndose en la más importante regla del juego carnavalesco.

El carnaval es una teatralización callejera donde la representación se manifiesta con riqueza, variedad y densidad en una forma natural, en la que cada disfrazado muestra su personaje con toda la kinesis propia del cuerpo humano, con todos sus desplazamientos y posiciones en su espacio callejero, escogido arbitrariamente en el momento de su vivencia teatral. Toda su actuación se concentra en un espacio natural que pone de relieve el disfrazado con su entorno: se convierte, entonces, en el personaje central. Allí, el gestus mesurado, calculado, es conducido hacia lo que le hace precioso: su poder de significar. El gestus del disfraz con su discurso breve lleva su gestus social cuando “... su oración tiene alguna relación con otros o cuando se produce en un contexto en el que surgen relaciones de hombre a hombre”⁵⁶ en toda esa escena callejera llena de contradicciones, donde un tipo de gestus contradice a otros.

Un disfraz no es igual a otro, es la dialéctica de la escena callejera, porque “es esconder una de las múltiples facetas del ser humano; entonces, el disfraz corresponde a entidades psíquicas que tiene el tipo fijas. Si un individuo se disfraza de grotesco o de drácula es porque no ha tenido la oportunidad de hacer una antropofagia. Los colombianos somos antropófagos, imagínese un pueblo de 35.000.000 de habitantes con cinco ejércitos, en lugar de tener sabios, genios de la tierra, genios del mar, genios de la vida”⁵⁷. De esta manera la imagen del disfraz con su capacidad gestual ejerce una práctica corporal, acompañada de implicaciones sociales que perduran en esa “segunda vida” a través de los sueños que siguen a

esa representación callejera, aceptada públicamente, permitida, permisiva de la sustitución de la realidad, para satisfacer esa necesidad de entregarse al “juego con”⁵⁸ la transgresión, en el cual los dominantes simulan ser dominados y los dominados dominantes. Esa función lúdica del disfraz “es un ritual, es algo sagrado, que se hace cada dos años y es una necesidad del riosuceño disfrazarse. Porque el disfraz transmuta su personalidad, la persona se mete en otro mundo...”⁵⁹ durante su representación teatral natural. Es un instrumento mágico que le sirve al hombre para dominar el espacio carnavalero y le posibilita la representación en imágenes, palabras y gestus social. De esta forma la imagen del disfraz actúa como representación y como símbolo con toda su complejidad significativa característica.

La representación del disfraz es una actuación en una fiesta carnalera que no tiene tiempo lineal, ordinario y cotidiano. Es decir, un tiempo del “mundo al revés”, que en esas condiciones artísticas no tiene génesis ni es apocalíptico: es poético. Por lo tanto, el disfraz en la representación teatral vive el carnaval en poesía; pero no vivido como un pasatiempo o una simple recreación como se aprecia en algunas escenas, en las cuales según el escritor caldense Otto Morales Benitez, “*El trago*” del visitante no deja apreciar bien lo que allí acontece. Porque el carnaval es poesía, música, vestidos. Borracho no se aprecia el contenido intelectual, moral, social de las letras. Ni se entiende por qué se utiliza una música y no otra. Ni se valoran los disfraces de gran ingenio. Esa es una fiesta para la inteligencia”,⁶⁰ pero, a pesar de esa ofensa al espectáculo artístico carnalero, el disfraz es una quimera en la escena callejera social, cultural e histórica.

Todo lo anterior es soslayable mientras quien represente su disfraz piense que está sirviendo al carnaval o al mundo. Es, pues, participar y asistir jubiloso a un despertar con trascendencia teatral artística, con valor social, con emoción humana, que sensibiliza al hombre mágico carnalero.

La obra carnalera nos enarbola cómo la tradición cultural permanece sin telón, pues, el hombre carnalero es histriónico en ese espacio público. Ese disfraz teatral ama al pueblo; le pertenece a su entorno escénico de una forma que se produce en la mente

del espectador, a la que entra mágicamente por sus sentidos y se concita con el juego, en ese “Jugar con”⁶¹ el espectáculo. Así la tradición cultural no pierde su vigor autóctono, su autenticidad, como lo manifiesta uno de sus actores matachinescos principales: “los riosuceños nos disfrazamos porque es una tradición de más de 150 años; los hijos heredan la tradición”⁶². Esa tradición conservada en la escena popular “significa: reconocer algo como lo que ya se conoce, lo que constituye el proceso del *ir humano a casa*”⁶³; es todo un ritual llevado a cabo en el tiempo carnalero que determina la manera de estar en un mundo fantástico, dándole la posibilidad de mirarse en un espejo carnalero para detectar la felicidad de máscara única, mas no esa que se elude cotidianamente en la vida real. En la representación tradicional el disfraz “se vuelve brisa, se vuelve viento... la fantasía y el inconsciente dictan hermosas cosas, profundas y hondas cosas”⁶⁴ con su lúdico “movimiento que se repite continuamente... donde se presenta un constante ir y venir, un vaivén de acá para allá”⁶⁵ en búsqueda de su complemento mágico que habría “de encontrarse en los tendidos de la corraleja, en el desfile de diablos y en la noche del entierro del calabazo y la quema del diablo. El no podía quitarse su disfraz de payaso, que era su único encanto; ella no se quitaba su disfraz de bruja que era su máxima diversión. *Yo no te voy a querer sino como payaso*, recordaba él cuando vestido de civil, se tentó proponerle que cambiaran de disfraces pero los que se llevan en el alma.

Guardó silencio ya que era imposible que sus ojos prevenidos vieran el payaso que llevaba por dentro, carcajadas de llanto y soledad “⁶⁶

El disfraz con su gestus social⁶⁷ constituye el medio más rico y flexible de expresar sus sentimientos, es decir, su sistema de representación simbólica más desarrollado. Esa mímica acompañada con la kinesis del cuerpo humano es natural y artificial simultáneamente; pues, es difícil precisar una distinción clara en el espacio público callejero; el disfraz o la máscara tienen un valor expresivo tan grande que, sin lugar a dudas, reemplazan a veces y con éxito a la palabra. Pero, además ese gestus⁶⁸ natural y artificial implica también una mínima elaboración del personaje que hay que mostrar en la escena callejera. Durante la representación hay “algunos que se

disfrazan y no saben lucirlo... Checho, es un tipo a quien le queda muy bien el disfraz de payaso y una vez en el pueblo de Quinchía los muchachos decían *este payaso es que no se mueve*, y se comían la carne de chuzo y lo chuzaban y ahí si brincaba. Hombre, es que un payaso de circo tiene que brincar y hacer alguna monería. Pero ahí, así, como un palo, sin moverse, NO...”⁶⁹.

Por eso aparecen gestos más o menos convencionales, que hacen lucir el disfraz en la escena teatral callejera, con un mínimo de fantasía. Se produce, entonces, el efecto de distanciamiento⁷⁰ cuando el disfrazado al igual que “El artista chino no actúa en trance. Se le puede interrumpir en cualquier momento. La interrupción no lo ‘sacará’ de su personaje; retomará su actuación, con toda naturalidad en el pasaje en el que se detuvo”.⁷¹ Así, el disfrazado muestra el personaje cruel, avaro, generoso, alegre... de una forma discontinua, en un orden no lineal, no identificándose sino transformándose totalmente en el personaje. Esta forma de representación natural nos la hace recordar hermosamente Bertolt Brecht en su poema sobre el teatro cotidiano:

*“Artistas, vosotros que hacéis teatro.
en amplios recintos, bajos soles artificiales
ante la silenciosa multitud, buscad de pronto
ese teatro que se representa en la calle,
el teatro cotidiano, múltiple, oscuro,
pero tan vivo, terrestre, nutrido de la vida social
y que se interpreta en la calle...
...Vuestro teatro,
devolvedlo de este modo a lo cotidiano. Decid:
nuestras máscaras
no tienen nada de excepcional si las
consideramos máscaras;
el vendedor de pañuelos, allá abajo,
se ajusta un bombín,
cuelga su bastón de su brazo, se aplica hasta
un pequeño bigote postizo,
y detrás de su mostrador
da algunos pasos contoneándose, para
mostrar el ventajoso cambio
que con un pañuelo, bigote y bombín
se puede operar en los hombres. Decid: nuestros
versos
son también los vuestros. Los vendedores de
periódicos
gritan las noticias rimándolas, para
aumentar su impacto y hacer la repetición
más fácil. Nosotros
recitamos un texto que no es nuestro, pero los*

*amantes
y los comerciantes también aprenden textos que
no son obra de ellos, y
frecuentemente,
no usáis vosotros mismos citas? Así
máscaras, versos y citas son moneda corriente,
pero son raros
la máscara concebida con grandeza, el verso
bien dicho
y la citación inteligente.”⁷²*

El carnaval de Riosucio (Caldas) es un espectáculo teatral sin telón, portador de un relato cuyo modo de representación es todo un ritual simbólico en cada uno de los actos matachinescos: Decreto, Convite y Cuadrilla. Todo en el espacio escénico callejero es lúdica, fiesta y símbolo, es un teatro natural lleno de magia, fantasía; cada imagen del disfraz, móvil o inmóvil, y cada gesto cuentan una historia en forma de juego, en un “mundo al revés” donde se transgreden las normas de la vida cotidiana.

Las formas significantes convencionales o naturales de la representación remiten a un significado que nunca puede llegar a darse a entender totalmente, que siempre abandona oscuridades, turbulencias; es la limitante natural del símbolo del símbolo, tal como lo expresa claramente Ricoeur: “... desde un principio yo había observado que la experiencia voluntaria comportaba un núcleo opaco, esto es, la libertad prisionera, la alienación, lo que los griegos llaman el mundo de las pasiones y lo que la tradición cristiana había denominado pecado. Sólo el lenguaje indirecto podría tener acceso a ese núcleo opaco al valerse del símbolo y del mito, algo que se interpone entre la vivencia y su elaboración conceptual”⁷³. Pero no es infructuoso perseverar en una percepción de ese mundo simbólico del disfraz con un lenguaje teatral que nos ayude a encontrar un sentido valiéndose de algunas de sus categorías.

El disfraz, como protagonista principal de lo teatral natural del espectáculo carnavalesco, interactúa dialécticamente con los espectadores y sintetiza una imagen teatral en el espacio callejero. Esta imagen es, entre otras, ruptura de prejuicios, concepción del mundo, relación de los hombres, reafirmación de conceptos e ideologías del mundo cotidiano; pues, la dimensión de lo simbólico de la vida

cotidiana no puede sustraerse de lo simbólico de la representación artística de cada disfraz que expresa y refleja realidad.

La imagen disfraz – espectador rompe con la “cuarta pared” del teatro tradicional, distanciando lo que muestra en el escenario callejero. De esta forma se produce el efecto de distanciamiento en cada acto matachinesco; el actor disfrazado evita identificarse plenamente con el personaje, logrando en la escena callejera que el espectador se convierta en un observador crítico de la imagen significativa del disfraz que narra la fábula matachinesca y que representa la historia de sus personajes a través del gesto, la mímica, la kinesis y la música, dentro de un contexto lúdico propio del carnaval.

Lo convencional o natural de los gestos se funda en elementos corporales que arrastran al espectador a experimentar sensaciones y emociones estéticas desinteresadas, como un acto más del ser humano que recupera lo estético y lo integra a su vida social, en la que los logros de lo artístico le dan cohesión al mundo carnavalero. Además, el lenguaje corporal, con la ayuda de la imagen del disfraz, presume ofrecer comunicación estética al espectador con su posición activa en el cuadro escénico. Así, el trabajo kinésico del disfraz es un conjunto sin límite de gestos, adquiriendo virtual representación en el decreto, convite y cuadrilla. De igual manera, el movimiento corporal del disfraz aparece en todo momento en el espacio callejero en una relación de interdependencia con el texto oral y escrito, cantado o declamado, y con los sistemas táctiles, gustativos y olfativos de cada participante carnavalero.

El disfraz con la kinesis de cada acto matachinesco explora un número de disociaciones de gesto y significado que pueden o no ser controlados por el actor carnavalero.

La interacción misma del disfraz con su homólogo muestra un alto grado de reciprocidad de movimientos dentro de un grupo como la cuadrilla, por ejemplo. Los grupos de cuadrillas involucrados en la escena callejera muestran una alta densidad de gestos, posturas y agrupamientos escénicos; gran parte del trabajo kinésico de cada disfraz en el espacio callejero es individualizado, pero también es colectivo en el sentido de que el acto matachinesco de la cuadrilla es todo un ritual simbólico con canto, declamación e ilusión teatral, lo cual se realiza en la participación disfraz – espectador. Fuera de ese momento de fantasía y magia, fuera de esa temporalidad y espacialidad ni el espacio callejero ni el espectador ni el texto literario ni lo iconográfico ni el disfraz son ilusiones teatrales de por sí.



En el proceso de montaje de cada acto matachinesco se dan enfrentamientos con el texto teatral que desencadenan una serie de situaciones dramáticas en lo escénico colectivo; mostrar los personajes de cada acto matachinesco implica, teatralmente, un proceso de integración y elaboración escénica que da como resultado el acto teatral simbólico vivido con toda intensidad en el momento de su creación, que nunca termina. Hay un desarrollo dinámico del parlamento teatral en el montaje escénico de la fábula que reagrupa las situaciones y acciones, aún considerando aquellas que no generan imágenes escénicas

callejeras concretas, pero que son determinantes en el desencadenamiento y ritmo de la obra teatral carnavalera. Esa fábula de cada acto matachinesco es la suma de los acontecimientos que se expresan por medio del gesto simbólico del disfraz, en los que están contenidos todas las revelaciones o impulsos que provocan placer estético en el espectador.

La acción dramática de la obra carnavalera se dinamiza con los personajes contruidos y puestos en la escena callejera poniendo en movimiento un juego de imágenes

teatrales que cuentan una historia y que, por ende, se colocan al nivel de la existencia del carnaval; cada imagen del disfraz muestra una creación dramática producto de la espontaneidad, dándole al actor carnavalero una teatralidad natural en el contexto escénico. Así, la fantasía del disfraz es válida como medio de expresión y de producción. El hombre individual y colectivo del carnaval se proyecta en una sola dimensión, la del arte interpretativo - artístico teatral con su esencia simbólica.

El disfraz en su afán de mostrarse lúdicamente en el espacio callejero improvisa su actuación con su gesto natural o convencional, ayudándose de la capacidad poética de los actores carnavalescos, buscando de esta manera escenificar la fábula, solo o apoyado por las imágenes de los demás disfraces. La improvisación es una iluminación intelectual y una sensación estética que se realiza en conjunto con el espectador. Igualmente, la mímica del rostro del disfrazado durante la improvisación en el espacio callejero reanima a vivir esa realidad profunda que se esconde en el rostro de la vida cotidiana y que la sociedad con sus convenciones tiende a travestir. De esta forma, el mundo simbólico de lo gestual de la mímica y del movimiento escénico evoca palabras ausentes a través de su producción poética teatral.

La simbólica del disfraz como recurso humano en el espacio lúdico busca la transparencia de las situaciones existenciales y explora la insatisfacción ante la realidad de la vida cotidiana. Es en el juego teatral natural donde el actor carnavalero, voluntaria y colectivamente, entrega un mensaje de complemento, de reconciliación, de ritual, de pasaporte al juego de la vida simbólica; la acción teatral simbólica de cada actor carnavalero y de cada espectador pone en la escena callejera lo oculto de sus pasiones y sentimientos a través de realización exterior reflejada y manifestada por medio del disfraz escénico; en esa acción escénica el actor y el espectador son, cada uno, juez y parte de ese proceso de construcción simbólica que siempre se constituye en la interacción humana, que emite mensajes sobre quiénes somos o qué quisiéramos ser cuando, utilizando el disfraz, evocamos la realidad pasada mediante gestos y acciones simbólicas; es una forma de ser otro en un espacio teatral callejero.

El acto matachinesco como fenómeno cultural cumple una función estético – teatral como algo que intrínsecamente le pertenece, y que invita a la satisfacción

estética del ser humano en una sociedad cada vez más alienante y cosificada. Es allí donde lo estético – teatral del espectáculo callejero gana en lo espiritual, dentro de un “sistema social que funciona bajo la lógica de la rentabilidad, la ganancia, el poder económico, la productividad, lo pragmático y lo utilitario despojados de su componente estético”⁷⁴. De esta forma se recupera lo estético y se integra a nuestra vida social, en la que los lazos de lo artístico le dan cohesión a la comunidad carnavalera, apetente de desarrollo humano. El arte de lo teatral fomentado por esa comunidad es fuente importante para una nueva creación estética. Mientras lo estético se recupere, se está defendiendo y protegiendo un espacio de libertad y autonomía donde lo sensible del arte pueda ser aprehendido, sin estar sujetos a esa racionalidad científica e instrumental que permanentemente nos absorbe y aliena, y de la cual casi no podemos sustraernos.

En la actualidad el racionalismo científico desliga al ser humano de su papel sensitivo, solamente satisface a cabalidad los preceptos consumistas. Pero lo simbólico del arte en el acto matachinesco siempre está en lo teatral natural haciendo nacer lo oculto, convirtiéndose en una forma de conocimiento que está encaminada a descubrir los caminos de la percepción y la voluntad, alejándose del conocimiento puramente científicista y logrando que aflore la vida, la magia, la fantasía; ayudando al ser humano a liberarse del inconsciente reprimido, permitiéndole acceder a nuevas sensaciones sublimes que lo llevan a una auténtica rebeldía contra la cotidianidad pasiva.

El símbolo de lo teatral natural en el carnaval le habla al músico, al poeta, al pintor y al espectador para que la magia y la fantasía posibiliten su subsistencia; para que no parezca que la ciencia lo resolverá todo.

El acto simbólico matachinesco que se explora a través del disfraz, su aparente unidad, tiene posiblemente otra significación más profunda que puede llevarse a un nivel más universal; pero es infructuoso pretender que al arte se le encuentre su fondo, porque “. .. ese fondo es el sujeto mismo, es decir, una ausencia”⁷⁵; por eso, el símbolo “es, de alguna manera, la estructura absoluta, la condición absoluta de todo pensamiento del HOMO SAPIENS: el desfase dinámico en el que un significado latente no puede

manifestarse sino a través de un significante que es una distorsión, una traducción y una traición”⁷⁶. Lo simbólico en el arte invita a un diálogo en el escenario de la vida como estímulo al ansia de libertad y rebeldía del hombre reprimido; el arte de lo teatral, de una forma indirecta, trata de suministrarle al ser humano la oportunidad de descubrir espacios estéticos que le hagan tomar consciencia. De esta manera, el ser humano con el símbolo artístico que construye nunca se hallará aislado en ningún contexto político, económico y social. La interacción del hombre con la estética – teatral le da jerarquía de valores de acuerdo con las propias necesidades e ideologías de cada vivencia carnalera, concibe al hombre en un proceso vital no a través de esquemas racionales sino de sus propias creaciones y manifestaciones humanas. Es la vida contemplada por lo maravilloso y sensible del arte; es el símbolo quien tiene la palabra.

El arte de lo teatral natural en el espectáculo carnalero es un acto, una síntesis de los problemas de la condición humana; por lo que acontece en el espacio callejero es un análisis crítico de la sociedad que cada agrupación muestra en el momento de su representación. Esto es no solamente compatible sino inherente a cada acto matachinesco. Lo teatral natural es una forma de conocimiento y relación a niveles colectivos. Su relación, entonces, con la realidad es fundamental e intrínseca.

Cualquier postura intelectual que intente soslayar esa realidad cuestionada en lo teatral natural tiende a ser estéril y vacía. Hay en la magia teatral una reflexión cognoscitiva de la realidad y una discusión crítica de esa misma realidad expresada en la vivencia callejera del decreto, convite y cuadrilla. Es una aprehensión de la realidad de ese mundo simbólico que no se entrega sino a través de la actuación, de lo teatral natural. En este contexto el actor matachinesco tiene una libertad, que le permite apropiarse de la maravillosa aventura del ritual teatral con fines de conocimiento colectivo. Lo teatral natural, por encima de todo, garantiza conocimiento y violación de normas de la vida cotidiana. Es válido irrumpir en el misterio, en la densidad y en la contradicción del ser humano. Así se rescata identidad, vitalidad y capacidad estética como formas expresivas concretadas en la realidad; es en la vivencia donde cada actor y cada espectador critican los personajes y la puesta

en escena de lo teatral natural; es la oportunidad que tiene cada actor del carnaval de expresar su verdad metiéndose dentro del espectáculo.

El arte teatral es una posibilidad cognoscitiva de una realidad no verificable en su totalidad, que aporta reflexión crítica a ese conocimiento. Ese acercamiento a la realidad compleja, a la imaginación, a la situación creadora, sin ser la única forma de conocimiento, es la realidad del hombre, su naturaleza y su ubicación dentro de un grupo humano matachinesco. El arte teatral recrea esa realidad compleja y pone en tela de juicio nuestros comportamientos sociales, nuestras ideas. A través del arte la sociedad se enjuicia, se sentencia a sí misma, para que el ser humano busque una salida al enigma de la vida. En esa tarea él se convierte en el gran actor; su ilusión teatral en el escenario callejero es una sucesión de sutiles interpretaciones a cada situación; su grandeza consiste en vincular su poética teatral natural al sentir colectivo que necesita nutrirse de lo estético, del ritual simbólico, del disfraz.

REFERENCIAS

- 1 BAJTIN, Mijail. *La Cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1.989, p. 13.
- 2 TODOROV, Tzventazn. *Teorías del símbolo*. Monte Avila Editores, p.37
- 3 GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1.991. p. 84.
- 4 *Ibíd*, op.cit., p. 84
- 5 *Ibíd*, op.cit., p. 113
- 6 GADAMER, op.cit., p.114
- 7 TODOROV, op.cit., p. 283
- 8 GALAGARZA, Luis. *La Interpretación de los símbolos*. Barcelona España: Antropos, 1991. p. 50.
- 9 TODOROV, op.cit., p.289
- 10 GALAGARZA, op.cit., p.50
- 11 *Ibíd*, op.cit.

- 12 *Ibíd, op.cit., p. 52*
- 13 GADAMER, *op.cit., p.72*
- 14 GALAGARZA, *op.cit., p.71*
- 15 BAJTIN, *op.cit., p.12*
- 16 GADAMER, *op.cit., p.68.*
- 17 *Ibíd, op.cit., p.69*
- 18 *Ibíd, op.cit., p.94*
- 19 CORREA, Alicia. Mexicana, Investigadora y docente en la Universidad Nacional Autónoma de México, En: su documento *El símbolo a través de la literatura.*
- 20 GALAGARZA, *op.cit., p. 58*
- 21 *Ibíd, op.cit.*
- 22 “Carnaval”, en *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo - Americana, Madrid España, Espasa – Calpe, S.A., Tomo XI, pp.1153 – 1155*
- 23 SCHULTZ, Uwe. *La Fiesta: Una historia cultural desde la antigüedad hasta nuestros días*, Alianza Editorial, 1993, P.157
- 24 SCHUTZ, *op.cit.* P. 659.
- 25 “Bacanales”, en *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana. Editorial ESPASA-CALPE, S.A. Madrid España.* Tomo VII, pp.52 - 55
- 26 “Lupèrcal”. *op.cit., Tomo XXXI, pp. 825 - 827*
- 27 “Lupercos”, *op.cit., p.836.*
- 28 *Ibíd, Volumen XI. P. 1155.*
- 29 GÓMEZ MEJÍA, Gabriel. Carnavales: La vida antes de la penitencia, En: la revista *CREDECIAL*, Edición 99. Febrero 1995. P. 42.
- 30 *Ibíd, op.cit., p.1155*
- 31 FRAZER, James George. *La Rama Dorada, México, Fondo De Cultura Economica.* 1993, pp. 353-356.
- 32 BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid: Alianza S.A., 1989. P.11.
- 33 BAJTIN, *op.cit., p. 15*
- 34 Junta del Carnaval de Riosucio. En: la revista *Riosucio: Su historia y su Carnaval*, 1989, p.116.
- 35 Junta del Carnaval de Riosucio. En la revista *El Carnaval de Riosucio: Conocimiento de una grandiosa tradición*, 1.989, P. 7.
- 36 Revista Riosucio: *Su historia y su Carnaval, op.cit.*
- 37 Revista *El Carnaval de Riosucio: Conocimiento de una grandiosa tradición, op.cit., p. 8.*
- 38 CUESTA, Romulo. *Tomas.* Colombia, Biblioteca Popular de Autores Caldenses, Volumen IV, 1982.
- 39 Revista *CARNAVAL DE RIOSUCIO: Conocimientos de una grandiosa tradición, op.cit., P. 11.*
- 40 MORALES BENITEZ, Otto. *Facetas Míticas del Diablo del Carnaval de Riosucio*, Bogotá Colombia, Publicación de Riosuceños residentes en Bogotá, 1989, p.7
- 41 Revista *CARNAVAL DE RIOSUCIO: Conocimiento de una grandiosa tradición. Op.cit., p. 16.*
- 42 ZAPATA, *op.cit.,*
- 43 MORALES, *op.cit., p. 27*
- 44 Junta del Carnaval de Riosucio. En: el folleto *CARNAVAL DE RIOSUCIO (CALDAS) 1995.* Archivo Extensión Cultural.
- 45 MORALES, *op.cit., p. 31*
- 46 BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro.* Argentina, Buenos Aires, Nueva Visión, Tomo (1) 1.970, P. 182.
- 47 CUESTA, *op.cit., p. 96.*
- 48 ECO, Humberto; IVANOV, V.V.; RECTOR, Mónica. *Carnaval*, Fondo Cultural Económico, México, 1998, p. 11
- 49 GADAMER, *op.cit., P.69*
- 50 Gadamer, *Op. cit.*
- 51 ENTREVISTA con el Presidente de la Junta del Carnaval
- 52 GADAMER, *op.cit., P. 104*
- 53 GADAMER, *op.cit., P. 105*
- 54 ENTREVISTA con Jesús Mejía Ossa.
- 55 ENTREVISTA con Doña Martha Correa, miembro de la Junta del Carnaval.
- 56 BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro.* Tomo 2. Nueva Visión, Buenos Aires. P. 26
- 57 ENTREVISTA con Jesús Mejía. Folclorólogo
- 58 GADAMER, *op.cit*
- 59 BUENO, Julián Alcalde del Carnaval.
- 60 Otto Morales Benitez en carta dirigida a Zulima Montoya. Enero 26 de 1999
- 61 GADAMER, *op.cit.*

62 VALLEJO, Abelardo. Abanderado Carnaval de Riosucio

63 GADAMER, *op.cit.*

64 ENTREVISTA a Jesús Mejía Ossa

65 GADAMER, *op.cit.*, P. 66

66 ENTREVISTA con Arcesio Zapata. Fragmento de su libro inédito «EL DIABLO ES PURO CUENTO» segunda parte «*Máscaras*»

67 BRECHT, *op.cit.*, p. 26

68 BRECHT, *op.cit.*

69 ENTREVISTA a Carlos Martínez “Tatinez”

70 BRECHT, *op.cit.*, p.205

71 BRECHT, *op.cit.*, p. 220

72 BRECHT, Bertolt. Poema “*Del teatro cotidiano*”.

73 SINI, Carlos. “*Semiótica y Filosofía*”, Buenos Aires, Hachette, 1985, p. 177

74 BÁMBOLA DÍAZ, Juliana. *La estética en la dinámica de las culturas*. Santiago de Cali. Facultad de Humanidades Universidad del Valle, Diciembre de 1993, p. 113

75 MOLINA HERRERA, Juan Carlos. Refiriéndose a Roland Barthes. *El Cuento, Estructura y Símbolo*. Santa Fe de Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 1998, p. 37.

76 DURAND, Gilbert. *De la mitocrítica al mitoanálisis*. Barcelona, Antropolils, 1993, p. 97