

IDENTIDAD, SEXUALIDAD Y TRANSGRESIÓN EN EL CARNAVAL DE  
BARRANQUILLA

by

Rosalila Mastriano  
A Thesis  
Submitted to the  
Graduate Faculty  
of  
George Mason University  
in Partial Fulfillment of  
The Requirements for the Degree  
of  
Master of Arts  
Foreign Languages

Committee:

Antonio Carrero - Rodriguez

Director

[Signature]

J.M.R.

[Signature]

Department Chairperson

[Signature]

Dean, College of Humanities  
and Social Sciences

Date: April 23, 2013

Spring Semester 2013  
George Mason University  
Fairfax, VA

Identidad, sexualidad y transgresión en el Carnaval de Barranquilla

A Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts at George Mason University

by

Rosalila Mastriano  
Bachelor of Arts  
George Mason University, 2011

Director: Antonio Carreño-Rodríguez, Professor  
Department of Modern and Classical Languages

Spring Semester 2013  
George Mason University  
Fairfax, VA



This work is licensed under a [creative commons attribution-noncommercial 3.0 unported license](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/).

## **DEDICATION**

This is dedicated to my husband Wayne and my three children Mario, Lila, and Mariana.

## **ACKNOWLEDGEMENTS**

I would like to thank the many friends, relatives, and supporters who have made this happen. My family, Wayne, Mario, Lila and Mariana gave me unconditional support. My father, “el mensajero” Alfonso Jaramillo Vengoechea for answering all my questions about the carnival in Barranquilla, getting relevant textbooks and finding related documents. Dr. Carreño-Rodríguez for his insight and wealth of knowledge in the topic. The other members of the committee, Drs. Berroa and Rabin were of invaluable help. The “Carnaval de Barranquilla” and the institutions dedicated to safeguard its traditions. Finally, thanks go out to the Fenwick Library for providing a clean, quiet, and well-equipped repository in which to work.

## TABLE OF CONTENTS

	Page
List of Figures .....	vii
List of Abbreviations .....	viii
Abstract .....	ix
Introducción .....	1
Carnaval del bicentenario .....	3
Capítulo 1: Historia y teoría del carnaval .....	5
a) Historia temprana del carnaval.....	5
b) Desde la Saturnalia romana al Carnaval de Barranquilla .....	11
Evolución de las fiestas barranquilleras .....	14
c) Teorías en torno a los actos del carnaval .....	15
Capítulo 2: Las danzas costeñas y sus orígenes sincréticos.....	19
a) Danzas de Tradición.....	20
Congos .....	20
La Danza del Garabato .....	25
Danzas de Negro.....	27
b) Danzas de Relación.....	27
c) Danzas Especiales .....	27
Las Farotas de Talaigua.....	27
Danza de diablos.....	28
d) Las cumbiambas.....	29
e) Comparsas de fantasía.....	31
Performance en las danzas y cumbiambas .....	32
Capítulo 3: Las letanías.....	34
a) De risus paschalis al lenguaje renovador .....	34
b) En carnaval todo se divulga .....	35

c) Estudios en torno a la parodia y su diferencia de otros tropos.....	36
d) Parodia oral: Letanías en el Carnaval de Barranquilla.....	37
Capítulo 4: El doble y la máscara .....	46
a) La máscara, el travestismo y el disfraz .....	46
b) Apuntes sobre el disfraz en la historia del Carnaval de Barranquilla .....	47
c) Disfraces con propósito.....	50
d) Inversión de identidad: Las comparsas y sus disfraces.....	53
Capítulo 5: El rey de burlas .....	59
a) La renovación en el Carnaval.....	59
El rey de burlas .....	59
b) Los ritos de coronación y des-coronación: de España al Nuevo Mundo .....	60
c) Personajes tradicionales: La reina, el rey Momo y la reina de reinas .....	61
d) Variaciones del rey de mofas en la historia del Carnaval de Barranquilla .....	62
e) El privilegio real: proclamar la diversión.....	64
f) El final del carnaval.....	68
Conclusión .....	71
Referencias.....	75

## LIST OF FIGURES

Figure	Page
Figure 1 Disfraz de congo.....	25
Figure 2 Disfraz de cumbia.....	31
Figure 3 Disfraz de marimonda .....	58



## LIST OF ABBREVIATIONS

United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization .....	UNESCO
Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia.....	FARC

## **ABSTRACT**

### **IDENTIDAD, SEXUALIDAD Y TRANSGRESIÓN EN EL CARNAVAL DE BARRANQUILLA**

Rosalila Mastriano

George Mason University, 2013

Thesis Director: Dr. Antonio Carreño-Rodríguez

Esta tesina es un estudio de los elementos marcadores de la identidad cultural del “Carnaval del Distrito Especial, Industrial y Portuario de Barranquilla”, designado “Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad” por UNESCO el 7 de noviembre del 2003. La existencia del carnaval en Barranquilla data de mediados del siglo XIX. Sin embargo, esta fiesta surge en departamentos aledaños, entre los siglos XVI y XVII, paralela a la evangelización católica de los españoles. Hoy día refleja la convergencia de culturas en la costa Caribe colombiana: la indígena, la europea, la africana y las de los inmigrantes de todo el mundo.

El trabajo incluye las danzas como exponentes de sincretismo, la profanación de “textos sagrados” –en un sentido amplio de ambos conceptos– y la representación de la sexualidad en sus variadas manifestaciones carnalescas: desde la parodia del discurso sacro en las llamadas “letanías” hasta las máscaras e identidades sincréticas de algunos de

los personajes más emblemáticos del carnaval. También, es un análisis del rito simbólico, de la lucha entre la vida y la muerte, entre lo carnal y lo cuaresmal que, en el contexto de este antruejo, es evidente en varios elementos. Las teorías socio-culturales de Mikhail Bakhtin, de Julio Caro Baroja, y de Linda Hutcheon sobre la parodia, así como la teoría “performance” sustentan la exégesis de las funciones más distintivas del Carnaval de Barranquilla.

## INTRODUCCIÓN

El objetivo de esta tesina es explorar, desde la teoría literaria y cultural, algunos de los productos visuales y textuales marcadores de la identidad cultural del “Carnaval del Distrito Especial, Industrial y Portuario de Barranquilla”, declarado “Patrimonio cultural de la nación” (Ley No. 706 26 de Noviembre de 2001) y luego, “Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad” por UNESCO, el 7 de noviembre del 2003. Las teorías socio-culturales de Mikhail Bakhtin y de Julio Caro Baroja en torno al carnaval y *lo carnavalesco*, los estudios de Linda Hutcheon sobre la parodia y la sátira, así como la teoría “performance”, la semiología de Roland Barthes y las teorías en torno a la construcción de la identidad sexual (Judith Butler) inspiran mis lecturas de las expresiones más autóctonas de las fiestas: sus variadas danzas, exponentes todas del sincretismo caribeño; las célebres “letanías” que profanan -desacralizan en términos bajtinianos- el discurso tradicional de la Iglesia; y los personajes enmascarados, con sus identidades múltiples, proteicas, cargados de sexualidad y vitalismo. Como colofón analizo el rito simbólico, cuyo origen es medieval, de la lucha entre la vida y la muerte, entre lo carnal y lo cuaresmal que, en el contexto de Barranquilla, se plasma en la coronación de la Reina y la célebre “muerte de Joselito”.

En su teoría sobre el carnaval, Mikhail Bakhtin afirma que las celebraciones carnavalescas del medioevo se caracterizan por el elemento humorístico y por ser tiempo

para la renovación, aun cuando se celebren bajo el marco religioso impuesto por la Iglesia. Incluye todos los aspectos relacionados con la diversión, tales como los espectáculos de la plaza de mercado, las comedias y la libertad de utilizar expresiones lingüísticas poco convencionales. Algo semejante sucede en el Carnaval de Barranquilla y muchos de los elementos analizados por Bakhtin latén en tal celebración.

El inicio oficial de la temporada de carnaval en Barranquilla se marca anualmente con la lectura del Bando el 20 de enero. La reina de las fiestas es la encargada de promulgar “la ley de diversión” que, en realidad, viene a ser una parodia del pregón de órdenes y leyes oficiales.

La ciudad es el espacio de grandes espectáculos durante los cuatro días de carnaval. Los diferentes grupos de danza y sus respectivas coreografías participan en largos desfiles tradicionales. Algunos tienen por característica la representación de luchas y disputas entre diversos grupos de la sociedad –pueblo y élite– semejantes a las formas festivas descritas por Bakhtin, en especial el acto de coronación y des-coronación (*Rabelais* 182).

El travestismo de los participantes en las comparsas anuncia un cambio en el carnaval. Entre las danzas de tradición sobresale la del Congo, de herencia africana. En otra categoría, las danzas especiales destacan por sus representaciones y sus argumentos que se simbolizan en la actuación. En cuanto a las danzas de fantasía se distingue el grupo Ekobios y su comparsa Fantasía Africana, así como otras que han seguido su ejemplo.

Como manifestación artística de la colectividad, el carnaval promueve la parodia y como tal puede estudiarse según los estudios de Linda Hutcheon. La estudiosa canadiense sugiere que las artes plásticas y la música se valen de tal tropo para ilustrar la vida (Hutcheon 111); tal es el caso de las diferentes danzas. Leídas desde la teoría de Hutcheon representan vivencias históricas; su mensaje paródico se transmite y se comprende ya que tanto los participantes como los espectadores del carnaval conocen la historia que relatan.

La habilidad en el baile, sobretodo en el tipo de danzas características de la costa caribeña, es otro aspecto marcador de identidad entre los habitantes de la región. El cuerpo y sus aptitudes sirven como medio no solo para imponer sino para perpetuar ideologías, ya sean de género o de acto. Tales peculiaridades invitan a reflexionar sobre las ideas de género y sexo planteadas por Judith Butler.

### **Carnaval del bicentenario**

Las carnestolendas del 2013 reciben el nombre de “Carnaval del bicentenario” en honor a los doscientos años de Barranquilla. Por tal motivo, las entidades organizadoras de las fiestas y la Reina, aprovechan tal ocasión para rendir homenaje a las manifestaciones culturales del carnaval. Los diferentes sectores de la ciudad se designan “Distritos carnavaleros”: el norte recibe el nombre de “Distrito Carnavalero”; el norte-centro histórico, “Distrito marimondero”; el sur-occidente, “Distrito cumbiambero”; el sur-oriente, “Distrito conguero”; y el metropolitano, “Distrito monocuquero”. La “reina de la tradición”, que opta por lucir disfraces simbólicos, introduce un cambio en moda y

estilo. También, las carrozas son alegóricas a los hacedores del carnaval y a los barrios en que nace la mayoría de las tradiciones autóctonas.

## CAPÍTULO 1: HISTORIA Y TEORÍA DEL CARNAVAL

### a) Historia temprana del carnaval

Según los historiadores y etnólogos, los orígenes de las celebraciones carnalescas remontan a las antiguas Sumeria y Egipto donde tales fiestas se realizaban en honor al toro Apis, símbolo de la fertilidad. Éste era adorado por su función de oráculo entre el dios Ptah y sus creyentes, por sus virtudes funerarias con Osiris y por su conexión agraria con la ultratumba. Las festividades de renovación y, en particular, la de Heb-Sed en la cual participaba el faraón (renovaba su poder), ocurrían durante la temporada de cultivo, a finales de octubre. En procesiones encabezadas por el monarca y sus ministros, se visitaban los templos sagrados de las deidades, a quienes a veces se representaban. Con tales actos ceremoniales, el faraón afirmaba el orden social y fortalecía su relación con el pueblo. Con la fundación de la dinastía ptolemaica en el siglo III a.C. el culto a Apis se altera notablemente. Surge un culto en torno al dios Serapis, dios del inframundo, el equivalente de Hades para los helenos. Desde entonces aquel pasa a ser una divinidad griega, síntesis de Zeus, Dionisio, Escupalio y Helios (“Apis”; “Bull Gods”).

En invierno y primavera, los atenienses rendían culto al dios Dionisio. Tales fiestas se caracterizaban por sus mascaradas. Según el historiador, antropólogo y lingüista vasco, Julio Caro Baroja, las *Anthesteria*, fiestas agrarias de purificación, son las celebraciones griegas de mayor antigüedad. Se caracterizaban por tener dos tipos de



ambiente: uno de tipo alegre y otro de tipo fúnebre, ya que sus participantes creían que el espíritu de los muertos deambulaba por las calles en tales días (Caro Baroja 306-307).

Tradiciones como ésta se consolidan en el imperio romano y se expanden por todo el Mediterráneo y Europa. Las fiestas paganas en honor a Jano –las *Kalendae Januarie*–, a Baco –las Bacanales–, en invierno –la *Saturnalia*–, o incluso las *Lupercalia* y *Matronalias* comparten características. Todas se observan en sociedades agrícolas y, como tal, sus participantes acostumbran disfrazarse de animales; con este aspecto simbolizan el cultivo y arado de las tierras.

En cuanto a las festividades invernales, las *Kalendae Januarie*, dedicadas al dios Jano, se celebraban con mascaradas el primero de enero (según el calendario Juliano) y en territorios que se extendían por todo el continente del imperio romano (Caro Baroja 179). Otro ejemplo de fiesta popular son las antiguas *Saturnalias* romanas cuya celebración coincide con el solsticio invernal. Tal rito religioso acontecía el 17 de diciembre (Caro Baroja 332) y podía durar entre tres y siete días. Eran tiempos de alegría, banquetes e intercambio de regalos. Como reminiscencia de un pasado mítico, utópico, se invertía el orden social y se enfatizaba la igualdad de todas las personas (Caro Baroja 333), práctica que se mantiene en la celebración moderna.

Las Lupercales, celebradas en la antigüedad en el sur de Europa son, de acuerdo con Caro Baroja, un rito pastoril practicado en la cueva Lupercal. Celebrado el 15 de febrero, se sacrificaban «machos cabríos y perros» (388). Si bien se desconoce el nombre de la deidad que se adoraba, la etimología de la palabra –*Lupus*– remite y asocia tal rito con los lobos, la preservación de los rebaños y su purificación (Caro Baroja 388). En

cuanto a las *Matronalias* o fiestas de mujeres casadas, es un ejemplo más de fiesta popular, de origen romano, vinculado al calendario, Los esposos obsequiaban regalos a sus mujeres y a las esclavas se les otorgaba la libertad por un día para poder participar en los festejos. Hacia fines del imperio romano, estas fiestas tomaron un carácter familiar y, según los historiadores, eran efectuadas también por familias cristianas. Aunque no hay datos precisos que relacionen una divinidad con esta celebración, algunos mitólogos aseguran que se veneraba a Juno Lucina. El objetivo de tales fiestas era preservar la fecundidad femenina sin influir en el orden social o político (Caro Baroja 415-417). En Berbería las celebraciones carnales ocurrían en el primer tercio del año, de acuerdo con el calendario Juliano. Los elementos que las conformaban eran los animales y, en particular, el macho cabrío. Un acto típico de tales fiestas era el desfile de una pareja mayor y la representación de los judíos. Según los antropólogos estas actuaciones remiten a la representación del año que termina. También, el festival contaba con la participación de negros tiznados, travestis y animales de carga doméstica y salvajes. Las fiestas culminaban con un gran ágape como ofrenda a la divinidad (Caro Baroja 310-311).

Con la llegada del cristianismo, muchas de estas festividades se transforman y se amoldan ideológica y socialmente a esta religión. Los padres de la Iglesia vieron la necesidad de adaptar tales costumbres a fechas de celebraciones religiosas, coincidiendo algunas con el período precedente a la Cuaresma.<sup>1</sup> La mayoría de los datos que registran tales hechos provienen de documentos eclesiásticos, sermones y cánones de concilios. En

---

<sup>1</sup> La prescripción obligatoria de abandonar la carne durante los viernes de Cuadragésima sustenta algunas teorías etimológicas sobre el origen del término *carnaval* y sus numerosas variantes (el énfasis es nuestro).

el siglo III Tertuliano acusó a los cristianos de participar en festivales paganos aun cuando éstos afirmaban que no practicaban idolatría alguna (Caro Baroja 181). Los escritos de los Padres de la Iglesia comparten la crítica a las mascaradas paganas identificadas como las *Kalendae*. Los obispos se quejaban de la costumbre arraigada entre los fieles de disfrazarse como animales y de soldados travestidos. San Juan Crisóstomo declaró las mofas y risas como obras del diablo (Bakhtin, *Rabelais* 73). En una de sus invectivas contra las mascaradas en Antioquía el patriarca de Constantinopla señala la particularidad de «los coros nocturnos y las comedias risibles» (Caro Baroja 183). Algo parecido registra San Máximo de Turín. En una homilía censura los vestidos femeniles y zoomorfos, así como las indumentarias «fantásticas y monstruosas» (Caro Baroja 183). Tales ejemplos abundan en el medioevo.

Existen múltiples teorías en torno al origen de la palabra *carnaval*. Algunos lingüistas la asocian con la antigua celebración romana en honor a Isis, la llamada *Carrus Navalis* o *Isiris Navigium*. Tal conmemoración se festejaba el 5 de marzo; consistía en procesiones de personas disfrazadas acompañando un barco. Apuleyo las menciona en sus *Metamorfosis*. Curiosamente, entre los siglos XIV y XV, tanto en Italia, como en Alemania y España se celebraban desfiles de carros navales en época de carnaval (Caro Baroja 36-37).

Los dos términos más comunes en relación al vocablo *carnaval* son *carnestolendas* y *antruejo*. Muchos autores del medioevo y del Siglo de Oro los emplean como sinónimos. La primera palabra *-carnestolendas-* es considerada hoy día como un arcaísmo. En las Cortes de 1258 se registra como “*carnes tolliendas*” en alusión «a la

despedida de las carnes» (Caro Baroja 40-41). Por otra parte, el vocablo castellano “antruejo” proviene de *introitus*, término que Nebrija traduce al latín como *carnisprivium* y al griego como *acreos* (Caro Baroja 44). Tales variantes reflejan su uso distinto en múltiples regiones peninsulares.

Las teorías lingüistas del siglo XX sostienen que *carnaval* viene a ser un italianismo proveniente de *carnevale*. Así lo presenta Covarrubias en 1611 al relacionarlo con *carnovale* y *carnelevare*. En documentos que datan de 1195 se registra como *carnelevamen* o *carnelevamine*. En manuscritos franceses aparecen términos relacionados como *carniprivium* o *carnisprivium* y *privicarnium*. Por otro lado, en misales mozárabes aparece la frase «*Dominicam ante carnes tollendas*» (Caro Baroja 39). En el *Libro de Buen Amor* aparece el término “Carnal” en oposición a Cuaresma (Caro Baroja 39-40). “Carnaval” se populariza en el s. XVIII si bien ya antes autores como Luis de Góngora la habían empleado en sus obras (Caro Baroja 42). En todas sus derivaciones remite a los días anteriores a la Cuaresma católica.

Al período de ayuno y penitencia que antecede a Semana Santa en el calendario litúrgico se le conoce como Cuaresma. Tal temporada, con una duración de cuarenta días, se inicia el Miércoles de Ceniza. Tradicionalmente la época de carnaval comienza los tres días previos a tal fecha. Pese a que los historiadores señalan que no existe una fecha exacta que marque el principio de las festividades, hay mención de éstas en textos españoles que comprenden desde la Edad Media. También aparecen referencias a fiestas paganas celebradas a principios de año, en día de Reyes, el día de San Sebastián y en el

día en honor a la Virgen de la Candelaria. Incluso, en ciertos escritos se mencionan festejos con funciones similares en diciembre.

De acuerdo a Caro Baroja, para los antropólogos el carnaval es un tiempo social y religioso con «estructura propia» por el sentido repetitivo de ciertas experiencias (49). También según el historiador, es espacio de alegrías y locuras, que representan la carnalidad (*carnalitas*) en marcada oposición a la espiritualidad (*spiritualitas*). Para los teólogos medievales y del barroco, el espíritu carnal viene a ser un impedimento al acercamiento a Dios (Caro Baroja 52). En el entremés *Las Carnestolendas* Calderón de la Barca resume sus prácticas festivas: lanzar harina y salvado, la quema de bagazos, perseguir gallos, sacudir perros y gatos, enganchar vejigas en la cola de los animales, arrojar jeringazos de agua, lanzar huevos y frutas, desplegar muñecos o peleles, aporrearse con vejigas, utilizar objetos ruidosos y romper cántaros y recipientes (Caro Baroja 60). Algunas de estas acciones se observan todavía en la actualidad.

Los actos propios del carnaval comparten características con otras fiestas peninsulares. Por ejemplo, en el día de San Nicolás, celebrado en diciembre, se elige a un obispillo; en carnaval eligen al “cardenalito” y coronan un “rey de gallos”. Tanto en Nochebuena como en Navidad es costumbre quemar un muñeco y elegir un rey; el día de Santos Inocentes se gastan bromas y se ofrecen libertades parecidas a las de carnaval. En los festejos que marcan el final de año, muchos pueblos queman un pellejo o figura que representa el año viejo; igualmente el fin de la época de carnaval se marca por medio de la quema de una figurilla. En enero también hay tradiciones con elementos en común. El día de la Candelaria se celebran festines, la “muerte del oso” y mascaradas (Caro Baroja

158-160). Tales costumbres se trasladan a los territorios del imperio español y portugués y, con el paso de los años, pasan por un proceso de sincretismo con ceremonias de las culturas colonizadas.

### **b) Desde la Saturnalia romana al Carnaval de Barranquilla**

El Carnaval de Barranquilla contiene múltiples elementos propios del sincretismo cultural y religioso que ocurre entre los habitantes del Caribe colombiano. En su libro *Carnaval de Barranquilla: Patrimonio oral e intangible de la humanidad* (2004), el investigador y periodista Mariano Torres Montes de Oca, bajo el seudónimo Mariano Candela, compila los principales eventos sociales, culturales y políticos que moldean la tradicional fiesta y configuran su puesta en escena en la actualidad.

Según informes de la época colonial, los conquistadores son testigos de varias celebraciones agrícolas llevadas a cabo por los habitantes nativos de las zonas ribereñas de la región del norte de Colombia. Las del río Magdalena son especialmente notables pues rendían culto a deidades de la fertilidad. Con la llegada de los españoles, tales ritos paganos se incorporan a la celebración de los días festivos en el calendario litúrgico. Pese a esto, las autoridades eclesiásticas vivían en constante tensión con los laicos, pues notaban que durante los días de festejo muchos autóctonos llegaban a misa en diversos estados de embriaguez. En muchas ocasiones se intentó prohibir las fiestas. En las poblaciones pequeñas, rurales, el poder católico era más permisivo con estas festividades que en las zonas urbanas, causando por consiguiente tensión entre éstas. Con el transcurrir del tiempo, muchas fiestas patronales se extienden en su duración; algunas duran de una a

dos semanas. Hacia fines del siglo XVII los rasgos propios de las carnestolendas españolas y europeas se introducen paralelos a la evangelización.

Durante la colonia, ciudades como Cartagena y Santa Marta fueron sede de las autoridades del poder. Tales miembros de la élite solían celebrar el carnaval con bailes como el minué y la contradanza. También, algunos jóvenes acostumbraban mezclarse con esclavos y otras personas de menor rango social. De acuerdo a los investigadores Diego Samper Martínez y Mirtha Buelvas Andana (1994) estas fiestas comenzaban el 20 de enero, día de San Sebastián y duraban hasta el 2 de febrero, día de la Candelaria. En tales ocasiones a los esclavos de cada cabildo se les permitía celebrar sus propias fiestas (Samper 172-73). De esos cabildos proceden las actuales Danzas de Congos, cuya indumentaria es reminiscente del uso de máscaras zoomorfas al estilo africano. La organización básica de las diferentes danzas o grupos reflejan su origen colonial: en su mayoría, están dirigidas por hombres y son de tipo familiar o comunitario.

Según Torres Montes de Oca, en los últimos siglos el carnaval empieza el día de San Sebastián, 20 de enero, en las riberas del río (28). Hoy día, en tal fecha, la lectura del bando da comienzo a la temporada pre-carnavalesca. En los barrios populares de la ciudad se percibe un ambiente festivo y los diferentes grupos se organizan bajo un director o jefe. A las agrupaciones se les clasifica de acuerdo a su origen, coreografía, canto y ritmo musical que las caracteriza. Destacan las Danzas de los Congos y las varias cumbiambas, ambas con sus influencias africanas; la de los Diablos, de tradición hispana; y, por último, las Danzas de Relación, provenientes del Departamento del Magdalena. Las carnestolendas barranquilleras están presididas por una reina, elegida por el poder

político; la acompañan el rey Momo, por lo general, representante del pueblo, y Joselito Carnaval, personaje que representa la muerte del carnaval.

Desde la Lectura del bando hasta cuatro días antes del Miércoles de Ceniza, el espíritu festivo se apodera de la ciudad. Las carnestolendas empiezan el sábado con el tradicional desfile conocido como “La Batalla de flores”. Para la ocasión, la colectividad se transforma; el cambio de atuendos, las máscaras y demás parafernalia marcan el espíritu jovial. Samper y Buelvas describen la transfiguración de los participantes que gozan al máximo de sus nuevas identidades, «seres imaginarios ... que se aprestan al combate durante los cuatro días del carnaval, totalmente poseídos por el espíritu de lucha de los hombres que les sirvieron de modelo» (175). El domingo es “La Gran Parada”, seguida el lunes por el festival de orquestas y “La Parada de Fantasía”. La fiesta se da por terminada el Martes de carnaval, día de luto por la muerte simbólica de Joselito, figura que representa las carnestolendas.

Samper y Buelvas destacan la relación entre la música, la danza y el significado social transmitido por medio de ellas. Algunas danzas son lentas y sensuales mientras que otras son de movimientos dinámicos. La música suele combinar ritmos africanos con melodías producidas por instrumentos heredados de las culturas indígenas, como los tambores y la flauta. Según su exploración teórica, el carnaval es un período de transformación en que la imaginación da rienda suelta a deseos de diversión. Los habitantes de la ciudad olvidan, en esos días, todas las opresiones y conflictos que han marcado la historia de Colombia, y lo logran bajo la luz y el calor del Caribe.



## **Evolución de las fiestas barranquilleras**

El estudioso de los tradicionales festejos en Barranquilla, Rodrigo Vengoechea Dávila, publica en 1958 “Lo popular en el carnaval de Barranquilla”, artículo que ha servido como fuente de datos para investigadores, antropólogos y sociólogos. Traza un paralelo entre las fiestas de la clase alta, pudiente, y las de las bajas esferas. Aquél se desarrolla al estilo europeo mientras que en ésta son celebraciones mixtas donde confluyen las etnias caribeñas. Si bien algunas de las danzas de herencia europea han desaparecido, aquellas que reflejan la multiculturalidad de los caribeños siguen vigentes.

Con motivo de la fundación del Teatro Emiliano en 1892 se organizan bailes de disfraces en los clubes sociales para recaudar fondos para su construcción. Simultáneamente, los ciudadanos pertenecientes a la clase media se reunían en un sitio llamado “Salón de Fraternidad”, en las calles o en los grandes patios. Las clases más populares asistían a los “Salones Burreros”, lugares rústicos decorados con gran colorido.

En cuanto a las danzas típicas, las cumbiambas eran y continúan siendo comparsas que denotan la integración de varias culturas. Por tradición, se bailaban en las fiestas patronales, especialmente en las del día de la Virgen de la Candelaria. Mientras bailan las mujeres, en las manos llevan velas encendidas, tradición que, según Vengoechea Dávila, se hace en honor a la Virgen. Todas las fiestas patronales se caracterizaban, pues, por la hibridez con que se celebraban.

Los desfiles tradicionales, las danzas y comedias reflejan las diferentes esferas sociales. Todas las coreografías tienen valor histórico; unas, como las de relación y las especiales, llevan argumentos reminiscentes de la vida de sus antepasados; otras reflejan

eventos relacionados con la naturaleza ribereña. Destacan por mostrar la vida popular de los grupos étnicos que se congregan en Barranquilla.

### **c) Teorías en torno a los actos del carnaval**

Según el filólogo ruso Mikhail Bakhtin, las obras del escritor francés François Rabelais destacan el mundo de la risa y las clases sociales más populares del Renacimiento. Si bien la cultura medieval se caracteriza por la severidad impartida por los organismos del poder, tanto eclesiástico como feudal, de manera paralela existe otra manifestación, más alegre y relajada, cuya función es compensar la rigidez política del momento. Esta convención pertenece a la vida y costumbres carnalescas del humor y se plasma en tres formas distintas: los espectáculos rituales del mercado, las composiciones cómicas (orales y escritas) y, por último, los variados géneros de “*billingsgate*”, un tipo de habla popular en el que predominan los juramentos, las maldiciones y los blasones (Bakhtin, *Rabelais* 5). Las características de cada una de estas categorías, relacionadas de modo intrínseco, son mencionadas también por Julio Caro Baroja en su estudio sobre el carnaval.

Si bien en la Antigüedad hubo épocas en que los aspectos serios y cómicos armonizaban y compartían una misma esfera oficial y sagrada, con el transcurso del tiempo y la aparición de una estratificación social y política, toda faceta burlesca pasa a ser una manifestación exclusiva de las masas populares. Así, por ejemplo, el carnaval y las celebraciones del medioevo tales como la «*festa stutorum*» (fiesta de locos), la fiesta del asno y la «*Risus paschalis*» (Risa pascal) (Bakhtin, *Rabelais* 5). Además, ocurrían otras ferias paralelas a las festividades eclesiásticas, tales como los festines parroquiales

en los que participaban gigantes, enanos, monstruos y animales adiestrados; también destacaban las celebraciones agrícolas como las vendimias (Bakhtin, *Rabelais* 5). El carnaval se celebra en un período específico durante el cual la gente se mezcla y la línea divisoria entre las clases sociales desaparece. Es tiempo de renovación global y se caracteriza por el elemento humorístico. Todas las formas de esta fiesta están unidas a las celebraciones religiosas de la Iglesia y marcan el principio de la Cuaresma.

De nuevo según Bakhtin, en la Europa medieval existen varias esferas discursivas: la del lenguaje oficial que excluye todo uso de profanidades y juramentos de carácter cómico, y la de la plaza pública del mercado donde todo lo grotesco, abusivo y escatológico se torna ambivalente y adquiere un nuevo significado bajo el poder renovador de la risa. En el ambiente humorístico del carnaval se suspenden todas las jerarquías, se acepta la familiaridad y se rompen las normas (Bakhtin, *Rabelais* 200). Entre las formas más reconocidas está el ritual de la coronación y des-coronación, por lo general, personificado por un bufón. Otra característica de la cultura popular de la risa es el concepto grotesco de nacimiento y muerte relacionado con la vida corporal y el cuerpo. Bajo tal noción la muerte es parte de la vida; es una condición renovadora y son inseparables (Bakhtin, *Rabelais* 50). Algunos de los elementos renovadores de la esfera del mercado son el uso de las máscaras, el travestismo y el disfraz. De acuerdo con Bakhtin, la máscara conlleva el deleite del cambio y la renovación, contradice la uniformidad y la igualdad; la careta contiene la faz juguetona de la vida, una característica de rituales ancestrales (*Rabelais* 40).

También de interés es el significado de los actos del carnaval. Bakhtin propone que la multitud del mercado es más que eso; viene a ser una colectividad organizada en donde cada gesto y actuación adquiere su propio valor: «In this whole, the individual body ceases to a certain extent to itself; it is possible, so to say, to exchange bodies, to be renewed (through change of costume and mask). At the same time, the people become aware of their sensual, material bodily unity and community» (Bakhtin, *Rabelais* 255). Entre los actos que unen a la colectividad, se encuentra la costumbre de darse golpes, «Freedom and equality are expressed in familiar blows, a coarse bodily contact» (Bakhtin, *Rabelais* 265). Tal práctica la menciona Caro Baroja como característica de las celebraciones populares en España, como las mascaradas suletinas en que «las diversas partes ... se dan de puñadas» (256), las luchas de los mozos de Aranaz (259) y otras en la isla de Ibiza. Tales batallas se celebran en tiempos específicos y como tal deben tener un significado religioso (Caro Baroja 260).

La imagen del diablo también se asocia con los festivales de la cultura popular. Para Bakhtin es una imagen ambivalente que ocupa el mismo lugar que el bufón. Así, el conocido Arlequín, una figura tradicional del carnaval. Representa la destrucción y la fuerza renovadora de la parte inferior del cuerpo (Bakhtin, *Rabelais* 266). Los actos tildados como “diabluras”, o travesuras, también forman parte de la cultura popular de la risa y de sus festivales.

La representación grotesca del cuerpo, como aquellas figuras zoomorfas en que lo animal se confunde con lo humano, es otro elemento de las celebraciones del mercado. La nariz y la boca destacan por su silueta antiestética. Bakhtin subraya el significado

fálico de la nariz. En general, todo lo que sobresalga del cuerpo pertenece a la esfera de lo grotesco pues se conecta con el exterior (Bakhtin, *Rabelais* 317-318). Las figuras exageradas, como los gigantes, también pertenecen a esta categoría carnavalesca. Es común verlos desfilar en paradas y participar en ferias. En muchos casos representan riqueza y abundancia (Bakhtin, *Rabelais* 344).

La dualidad de imágenes, como el característico travestismo, es afín al espíritu carnavalesco. Indica el otro lado, una negación de lo que existe para revelar lo nuevo. Se representa en cuerpos dobles, mujeres embarazadas y máscaras con dos facetas. Tales actos son visibles en los atuendos de los participantes, no sólo en la inversión de indumentarias entre hombres y mujeres sino también en las ropas llevadas al revés. También en la forma de montar animales para desplazarse de un sitio a otro, así como en el acto de alzarse con los brazos (Bakhtin, *Rabelais* 410-411).

## **CAPÍTULO 2: LAS DANZAS COSTEÑAS Y SUS ORÍGENES SINCRÉTICOS**

La cultura de la costa caribeña de Colombia refleja las influencias socio-políticas y culturales de las etnias autóctonas y aquellas que llegaron con el descubrimiento y colonización del continente. Tanto las danzas, como los cantos, la música y los disfraces evidencian rasgos de las culturas españolas, africanas e indígenas que confluyeron en esta región. Tales tradiciones se plasman en el carnaval barranquillero a raíz de las migraciones de habitantes de otras áreas costeras. De ahí que una de las particularidades de esta celebración sea su sincretismo étnico-cultural. Tal peculiaridad y, en concreto, la influencia de las tradiciones africanas, es el tema que investiga Joseania Miranda Freitas. En su ensayo “Tras las huellas africanas del carnaval”, publicado en *Leyendo el carnaval: Miradas desde Barranquilla, Barcelona y Bahía* (2009), la estudiosa brasileña examina elementos provenientes de los ritos africanos y los compara con aquellos manifestados en Brasil y España. Según Miranda Freitas, las danzas de herencia africana sobrepasan su forma; contienen historia y simbolismo, participan de la ceremonia y de la ritualidad. Algunos elementos culturales afro-colombianos, registrados en el Carnaval de Barranquilla, provienen de San Basilio de Palenque. Puesto que aquí abundan rastros de la cultura ancestral africana, la académica sugiere que para un mejor entendimiento de tales prácticas es fundamental comprender la cultura de las poblaciones que habitaban la zona geográfica del Congo y Angola, tal y como las ha estudiado Aquiles Escalante Polo

(Miranda Freitas 19). Tanto Miranda Freitas como Escalante Polo han observado similitudes en ciertas prácticas culturales, no sólo entre comunidades afro-descendientes del Brasil y de San Basilio, Colombia, sino también en la región del Congo. Tales observaciones se relacionan con el culto bovino y con la costumbre de sostener un objeto en las manos: muñecos o vejigas de cerdo (Miranda Freitas 31). Las comunidades de San Basilio, migradas hacia Barranquilla y posteriormente presentes en las Danzas de tipo Congo, forman parte de los elementos que facilitaron la designación del carnaval como *Obra Maestra del patrimonio oral e inmaterial de la humanidad*.

### **a) Danzas de Tradición**

#### **Congos**

Entre las danzas de tradición destaca la del Congo, caracterizada por el ritmo de sus tambores, una indumentaria enmascarada y unos tocados zoomorfos –aunque esto último ha ido desapareciendo-; también por el canto versificado. El elemento animal, aunque herencia de los esclavos, también pertenece a la clasificación de tipo grotesco, analizado por Bakhtin. Esta danza es, para muchos, el símbolo máximo de los carnavales de Barranquilla porque representa la multiculturalidad de la región. Su colorido atuendo, la estructura del canto y los rastros culturales africanos la convierten en la favorita del público. Las diferentes danzas tipo Congo participan en dos desfiles, en la Batalla de flores, el sábado de carnaval, y el domingo en la Gran Parada. Otras versiones desfilan en paradas alternas en otros barrios de la ciudad.

Por tradición, la danza de los Congos es una coreografía cantada. Mientras participan en el desfile, sus integrantes relatan acontecimientos e historias. Tal

producción oral es de estructura similar a las coplas llevadas por los españoles al Nuevo Mundo. La composición incluye diálogos entre un solista y el coro, bajo un marco musical. Su ejecución refleja la tradición oral africana y los instrumentos de percusión, como los tambores y las guacharacas, proceden de una tradición mítica y religiosa. De acuerdo al autor Javier Covo Torres (1988), la danza consta de una cuadrilla con residencia en un “Palacio” (sede en el barrio) y una bandera emblemática del grupo. Los integrantes desfilan en parejas y avanzan en sentido oscilante, como una serpiente. Cada cuadrilla tiene un orden jerárquico, liderada por un capitán y por un caporal quien lleva la bandera y mantiene el orden. A ellos les siguen los jefes y subjefes. Adyacentes caminan los “güiros” encargados de alimentarlos durante el recorrido. Es preciso mencionar que la forma de desempeño ha variado como resultado de limitaciones impuestas por los organizadores de los desfiles; se han eliminado partes de la coreografía. Lo peculiar de estas danzas es que al toparse dos cuadrillas entran en una lucha cuyo objetivo es conquistar la bandera de la cuadrilla opuesta (Covo 101-108). Cada integrante lleva una vejiga de cerdo como arma para los encuentros. Esta lucha titulada “Conquista” no es exclusiva al carnaval de Barranquilla; es reminiscente, por ejemplo, de los actos carnavalescos descritos por Julio Caro Baroja.

Otra particularidad del sincretismo en la danza es el atuendo de los miembros que conforman el grupo. Según Abello, Buelvas y Caballero, el disfraz es herencia de las colonias portuguesas en el continente africano y fue adaptado por los esclavos negros (35). Las máscaras con motivos de la fauna regional –tigres, chivos, perros, burros y toros– provienen de los ritos totémicos africanos. Además de los pantalones y la camisa,



los integrantes portan en la cabeza un alto tocado denominado “Congo”. Al frente está decorado con flores de papel multicolores, borlas de lana, mariposas y espejos; en la parte posterior, muchos grupos han optado por colocar seductoras imágenes de modelos, actrices y hermosas mujeres; del tocado sale una larga tela decorada con cintas y moños. Otro complemento del atuendo es la pechera y la capa, ambas multicolores decoradas con los símbolos de cada grupo. Las caras se las pintan de blanco y en las mejillas llevan unos círculos rojos; además, todos los integrantes cubren sus ojos con anteojos de sol. Cabe añadir que algunas cuadrillas no llevan la vejiga en las manos, En su lugar, llevan muñecos o machetes de madera.

Con respecto a la tradición de llevar muñecos como parte del atuendo, Caro Baroja tilda tal costumbre como vestigio de antiguos ritos romanos, aunque en aquellos, los esclavos eran quienes colgaban un muñeco o *pilae* de las ventanas o puertas. La finalidad de esta práctica era ahuyentar los espíritus que deambulaban durante las fiestas *Compitalia*; tal acto se asocia con los carnavales debido a su similitud con ritos saturnales (Caro Baroja 75-76).

Desde sus orígenes en los Cabildos hasta su llegada a Barranquilla en el año 1879, la danza de tipo Congos tiene varios grupos representativos. El de mayor tradición, el Congo Grande, viene a ser el resultado de una iniciativa de un artesano italiano, Joaquín Brachi, residente en el Barrio Abajo. Este grupo excluyente sólo podía estar compuesto de hombres mayores; no se permitía la participación ni de jóvenes ni de mujeres. Según informes, el otro Congo de gran reconocimiento es “El Torito Ribeño”, con 134 años de participación continua. Éste y otros grupos acostumbran visitar el cementerio el sábado

de carnaval; tal ceremonia fúnebre recuerda los cultos funerarios de tribus africanas. El objetivo de la visita es invocar la protección de las ánimas de los difuntos y evitar así la tragedia en días festivos.

Hacemos esta ceremonia con devoción, para que el ánima del difunto nos evite el peligro. A raíz de esta devoción no hemos tenido problemas en nuestra danza. Es una fe y una tradición en la danza porque creemos que los difuntos nos protegen (Orozco).

Los integrantes de los Congos elevan sus plegarias al ritmo de tambores y palmas y cantan versos como los siguientes:

Barranquilla, tierra mía,  
tierra de tanta nobleza;  
de tus hijos hoy en día  
conservas bien la pureza.

Dios hizo la tierra florida;  
Dios con su talento fuerte,  
y mandó al hombre a la tierra  
para luchar con la muerte.

Cuando se acaba la vida  
el espíritu se sube,  
en una bóveda sin fin

donde el cuerpo se consume.

Tamborero que era mi amigo

y la muerte me lo quitó;

ése era el amigo mío,

y a ese no lo olvido yo. (Tcherassi, 2012: 176; la puntuación es nuestra)

Tal tradición es ejemplo de creencias místicas que evocan las antiguas celebraciones de la Antigüedad y de las carnestolendas medievales. Desde una perspectiva cristiana, tal acto profano combina lo solemne –la visita al camposanto- con lo jocoso-místico.

Cabe indicar que existen muchas aproximaciones entre todas las celebraciones de carnaval, antiguas o modernas. Caro Baroja las define todas como ritos cuyo fin siempre ha sido y es garantizar la prosperidad de la comunidad: «La ejecución de varios actos que se consideran útiles para asegurar la expulsión de males, la salud, el trabajo normal, etc.» (316). En este sentido la definición propuesta por Caro Baroja encaja perfectamente con la tradicional visita de los Congos al cementerio.

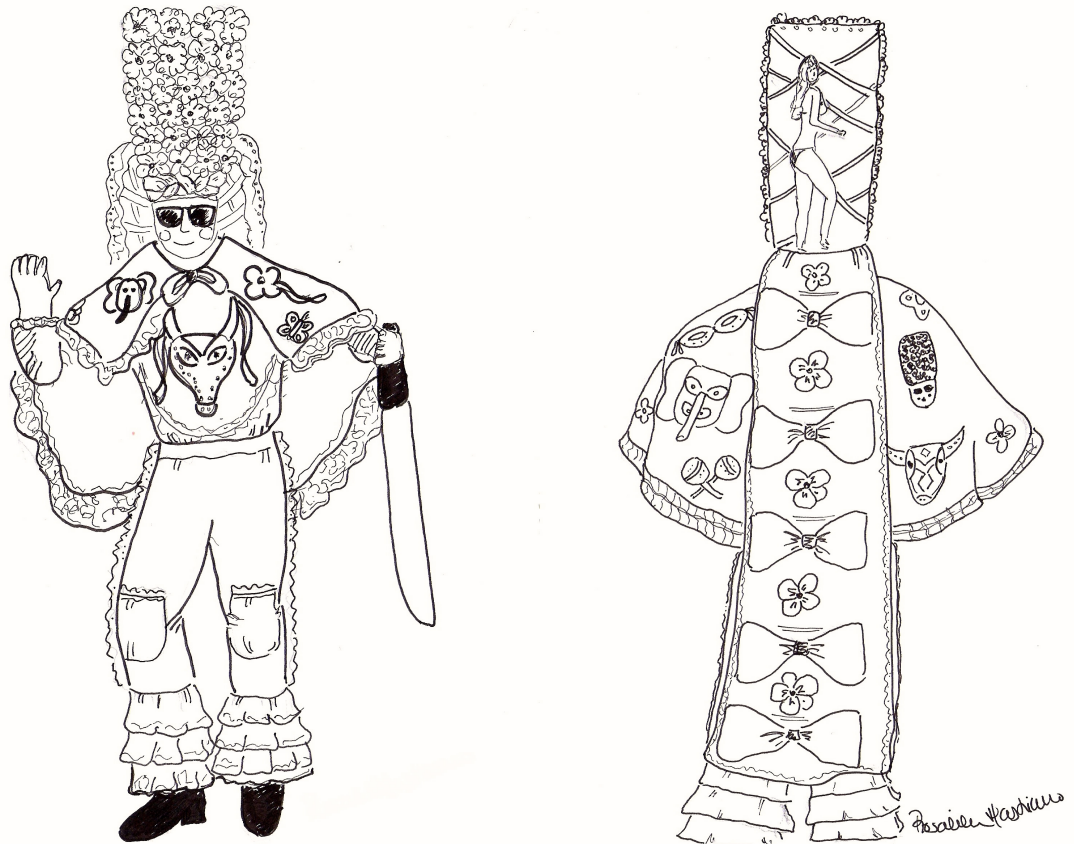


Figure 1 Disfraz de congo

### **La Danza del Garabato**

Este tipo de danza o grupo folclórico pertenece a la clasificación de los Congos. Varía en los atuendos de sus participantes y por el son de sus tambores, denominado “ritmo de Garabato”. Su argumento es la lucha entre la vida y la muerte, con la tradicional victoria de ésta sobre aquella, llevando consigo las parejas de danzantes a ultratumba. Algunas comparsas han optado por invertir tal modelo de manera que la vida gane la contienda. La indumentaria masculina es más colorida que la femenina; los

calcetines son blancos y el pantalón negro, hasta la rodilla, está decorado con arandelas. La camisa es amarilla, la cubre un pechero y a la espalda, una vistosa capa bordada con elementos de flora y fauna. El maquillaje facial es al estilo de los Congos y en lugar de un alto turbante, se lleva un sombrero blanco adornado con flores artificiales. Los danzantes portan un garabato de madera que representa la labor agraria y evoca la herramienta usada para arar la tierra. En cuanto a las damas, éstas visten un traje negro, de amplias faldas rematadas con arandelas en los colores de la bandera de la ciudad: rojo, amarillo y verde.

Si bien el baile es de estructura similar al Congo, el argumento incluye la presencia de un individuo que personifica la muerte. Tal personaje se viste de esqueleto, lleva la cara pintada y porta una guadaña de gran tamaño con la que intenta atrapar parejas durante la dramatización. La actuación llega a su clímax en el momento en que la vida acaba con la Muerte.

Una peculiaridad de esta danza es la historia de su evolución y, en concreto, cómo llega a los barrios populares de la ciudad para luego ser adoptada por la élite. Según los investigadores, esta danza de origen español tiene sus inicios en Ciénaga, Magdalena y migra a Barranquilla hacia 1870. Sus primeros danzantes fueron campesinos, de ahí el garabato que portan sus participantes. El fundador de la danza original muere asesinado un martes de carnaval. Desde ese entonces la agrupación pasa por precarias condiciones económicas y cesa de participar en el carnaval. En la segunda etapa, a principios de los años treinta, un grupo de jóvenes pertenecientes a la clase alta la adopta y pasa a considerarse emblema del Country Club. Vale mencionar que la participación femenina

en danzas de tipo Congo no empieza hasta el año 1937, con el Garabato de los jóvenes de la élite; marca la pauta para que la imiten otras versiones. Entre las agrupaciones conocidas están el Cipote garabato, el Garabato de la Uni-libre, el de Sabanalarga y los Garabatos de la 8.

### **Danzas de Negro**

Este tipo de coreografía proviene de los palenques. El elemento más distintivo es la percusión, a cuyo ritmo los participantes bailan el tradicional “Mapalé”. Las damas visten faldas muy cortas, con flecos que enfatizan sus rápidos y sugestivos movimientos de cadera y cintura. Durante el desfile los integrantes forman un círculo en el que cada pareja hace una demostración de sus aptitudes.

### **b) Danzas de Relación**

Una de las más destacadas coreografías pertenecientes a esta categoría es la danza de Paloteo, un tipo de baile guerrero. Mientras bailan, sus integrantes recitan versos de bandera y de palos. El llamado a la batalla es por medio de golpes de maderos. Son de valor patriótico y representan las naciones de América. La original es el Paloteo de Gaira, creada en 1916 para honrar la memoria de la lucha patriótica ante la corona española. Tal danza participó en el carnaval de Barranquilla por varias décadas. Otra versión del mismo es el Paloteo Mixto, del año 1936; bautizado así porque la integran parejas de ambos sexos ([carnavaldebarranquilla.org/paloteo](http://carnavaldebarranquilla.org/paloteo)).

### **c) Danzas Especiales**

#### **Las Farotas de Talaigua**

El tema principal de esta coreografía es la dramatización de un enfrentamiento entre indígenas y españoles. Está integrada por trece hombres liderados por “un mama”.

Su argumento narra de forma burlesca los hechos que acontecieron entre españoles e indígenas. Los nativos, cansados del acoso de los europeos a sus mujeres, deciden atacarlos. Se disfrazan con prendas femeninas, faldones de colores, sombreros y velos a la usanza de esos tiempos y atraen al enemigo hasta lograr escarnecerlo. La danza, similar a la cumbia, baila al ritmo de flauta de millo y otros órganos autóctonos.

### **Danza de diablos**

Esta danza, originaria de España, llega a América con las festividades y procesiones del Corpus Christi. Como resultado del sincretismo étnico y cultural, sólo sobrevive la indumentaria original; algunos grupos portan una vejiga de cerdo. El grupo los Diablos arlequines de Sabanalarga es el más representativo de esta comparsa. Su disfraz recuerda al del bufón; sobre la cabeza llevan una máscara de madera y espejos labrada con el rostro del diablo y en el calzado portan espuelas. El conjunto baila a ritmo de “puya”, sus danzantes saltan sobre botellas y se acompañan musicalmente con castañuelas y cascabeles. Lo más llamativo de esta coreografía es que sus integrantes lanzan llamaradas de fuego por la boca. Las peculiaridades que identifican esta danza permiten trazar un paralelo con elementos de la cultura medieval de la risa. Para Bakhtin, la figura del arlequín representa «a certain form of life, which was real and ideal at the same time» (*Rabelais* 8). La imagen ambivalente del bufón, respaldada por la magia de las llamas que sopla, entretiene al pueblo y representa la dinámica carnavalesca entre lo real y lo ideal. Los aspectos renovadores de las brasas, relacionadas con la figura del diablo, forman parte de las carnestolendas. De acuerdo con Bakhtin, las varias interpretaciones del infierno en el espacio carnavalesco simbolizan la victoria de la risa

sobre el miedo (*Rabelais* 394). Tales temores, asegura el filósofo ruso, se intensifican aún más en el contexto medieval debido a las enseñanzas de la Iglesia sobre la condena eterna. Cabe añadir que según el estudioso, «If Christian hell devalued earth and drew men away from it, the carnivalesque hell affirmed death and its lower stratum as the fertile womb, where death meets birth and a new life springs forth» (Bakhtin, *Rabelais* 395). Tal es la base filosófica para comprender la presencia de elementos que representan el cuerpo material en el infierno carnavalizado (Bakhtin, *Rabelais* 395). Es similar al argumento en la danza del Garabato; la lucha entre la muerte que viene de ultratumba y la jocosidad de la vida representada por los danzantes.

#### **d) Las cumbiambas**

En cuanto a las danzas típicas, las cumbiambas eran y continúan siendo comparsas que denotan la integración de varias culturas. En su origen se bailaban en las fiestas patronales, especialmente en las del día de la Virgen de la Candelaria. Mientras danzan las mujeres, llevan velas encendidas en las manos, tradición que, según Vengoechea Dávila, recuerda el culto mariano original (96). Los esclavos en Cartagena y los pueblos aledaños bailaban la cumbia en un círculo con silenciosos golpes de pies y al ritmo de una organología de tambores, gaitas y flautas de millo. Al respecto, Samper y Buelvas destacan la relación entre música, danza y el significado social transmitido por ellas. El sonido es una combinación de ritmos africanos y melodías producidas por instrumentos heredados de los indígenas, como los tambores y la flauta (Samper y Buelvas 176).



A diferencia de otras actuaciones coreográficas, la cumbia enaltece a la mujer. En este espacio dinámico, ella es el centro de atención, no sólo por su atuendo de herencia española, de amplias faldas y flores en la cabeza, sino por su actitud ante la pareja, quien «Se entrega a [ella] ... y ella, con movimientos suaves y tranquilos, pero altivos y un poco desafiantes, avanza lentamente para esconder su coqueteo» (Samper y Buevas 176). Luego, la mujer se distancia lentamente y el hombre, entusiasmado, la toma por la cintura, le da una vuelta y le permite continuar el coqueteo (Samper y Buevas 176). Las cumbias llegan al barrio Abajo de Barranquilla en la segunda década del siglo XIX. Más tarde, estos barrios, junto con algunas poblaciones ribereñas, participaban con sus variadas versiones de cumbia los días de carnaval (Torres 66). En la actualidad, no sólo participan en los desfiles tradicionales durante los cuatro días del Carnaval de Barranquilla, sino que también se presentan en otros encuentros exclusivos de cumbiambas. En esta tradición destacan aquellos grupos reconocidos por la organización Carnaval S. A.: Cumbiamba La Arenosa, formada el 16 de julio de 1947 en Caracolí, y Cumbiamba La Revoltosa, fundada por unos futbolistas en 1956, en el barrio Rebolo de Barranquilla. La primera es el resultado de una serie de reuniones nocturnas entre los habitantes del pueblo. Al concluirse la misa y dentro del marco de las procesiones que se hacían para celebrar la Virgen del Carmen, los parroquianos se reunían a bailar al ritmo de la cumbia en las calles destapadas, cubiertas de arena. De ahí el origen de su nombre: La Arenosa. (Carnavaldebarranquilla.org).



Figure 2 Disfraz de cumbia

### e) Comparsas de fantasía

Desde sus inicios, el Carnaval de Barranquilla ha acogido grupos y comparsas provenientes de otras regiones. En los últimos años, el poder administrativo, Carnaval S. A., procura honrar tales comunidades de danzantes incluyéndolas entre sus desfiles. Se les galardona con el codiciado “Congo de Oro” en la categoría correspondiente. Destaca el grupo Ekobios y su comparsa Fantasía Africana. Los atuendos de las mujeres son provocativos, al borde del desnudo. Y sin embargo, la sociedad acepta su “destape”,

habiendo recibido varios galardones, trofeos y el reconocimiento del pueblo. Han sentado precedentes y, a raíz de su éxito crítico, otros grupos han imitado su estilo erótico-burlesco.

### **Performance en las danzas y cumbiambas**

En el ensayo “Performance”, la historiadora Susan Manning define tal término como una modalidad de producción cultural compuesta por eventos unidos en el tiempo y en el espacio (185). Su significación artística pasa de ser la ejecución individualizada de un texto pre-existente a encarnar una identidad. En el marco de los estudios culturales, los teóricos de tal tendencia se acogen al verbo “actuar” y al sustantivo “actuación” por su relación con prácticas sociales que se asocian con la raza, etnicidad, sexo, clase, profesión, región o nacionalidad. En tal contexto, el cuerpo adquiere una identidad social y señala definiciones establecidas como oposiciones binarias (negro/blanco, masculino/femenino). Tal escuela crítica se ha enfocado en dos áreas: los cambios sociales que moldean conceptos de género y la teoría de la performatividad. Según éstas, los espacios y los actos del carnaval contribuyen a demarcar identidades de sexo, etnia y clase.

Ahora bien, existe una inter-textualidad en danzas como la cumbia y el mapalé. Éstas y otras similares parodian la relación de pareja por medio de su coreografía; sensual en una; fuerte y erótica en la otra. El baile se convierte en signo de expresión, en performance, cuyo significado lo interpretan los espectadores de los desfiles. Por medio de las danzas, se actúan las historias sociales de las etnias que forman las comparsas: las tradiciones heredadas de los cabildos cartageneros, las relaciones entre españoles e

indígenas durante la conquista y colonia, y las múltiples diásporas de grupos que inmigraron a Barranquilla y otras zonas de la costa caribeña.

En cuanto a la actuación de los grupos, es preciso recordar el argumento de Miranda Freitas, quien considera el carnaval una «representación discursiva y cultural de las prácticas culturales diaspóricas» (24). Como tal, recomienda un estudio integral que considere los rasgos culturales que han permanecido pese al contacto con otras culturas, así como aquellos cambios socio-culturales que transforman a sus representantes. También aconseja Miranda Freitas considerar las injusticias sociales de la mayoría de las comunidades que integran la festividad. Para Miranda Freitas, la presencia de tradiciones africanas en el carnaval son muestra de cierta integración y aceptación de culturas, religiones y lenguas; suponen la supervivencia de una memoria simbólica y ancestral.

## CAPÍTULO 3: LAS LETANÍAS

### a) De risus paschalis al lenguaje renovador

De acuerdo con los estudios de Bakhtin, el lenguaje transgresor de la plaza pública, del mercado, propio de la cultura medieval de la risa, es irresistible y pertenece a la colectividad. Tal retórica se plasma en la literatura cómica del medioevo, con elementos similares al discurso carnavalesco.. Comparte las formas y los símbolos del espíritu divertido del carnaval y alcanza las más altas esferas eclesiásticas (Bakhtin, *Rabelais* 13). Entre éstas destaca la parodia sacra, género escrito en latín que imita y, a veces, ridiculiza los manuscritos y actos litúrgicos. Estos textos, preservados bajo la etiqueta de risa pascual o navideña se asocian con “la fiesta de los torpes o bobos” y llevan la carcajada hasta a las más altas esferas académicas del período (Bakhtin, *Rabelais* 14). Por otro lado, comparten su popularidad con las interpretaciones paródicas de rezos y sermones, escritos en el vernáculo. Las versiones más populares son aquellas cuya temática es «the secular parody and travesty» (Bakhtin, *Rabelais* 15). La ridiculización y parodia de temas de actualidad, escándalos e historias personales, son de gran atractivo para la colectividad.

Bakhtin sugiere que la importancia de tales escritos remite a su relación con las licencias y libertades del carnaval. Los textos paródicos comparten la permisividad del *risus paschalis* y los actos carnales propios de la renovación (Bakhtin, *Rabelais* 83). Otra clase de habla característica del mercado, el de mesa («table talk»), contiene elementos

en común con los cantos bacanales de mesa («bachic prandial songs»); ambos combinan temas sobre la mortalidad, la carnalidad y los efectos del tiempo (juventud, vejez, cambio de fortuna, etc.) (Bakhtin, *Rabelais* 90). Remiten, a su vez, a los temas grotescos, escatológicos y transgresivos de las tradiciones orales. Tales expresiones, claro está, conducen a la risa.

### **b) En carnaval todo se divulga**

El historiador y antropólogo español Julio Caro Baroja sostiene que la tradición de divulgar escándalos, de satirizar públicamente al poder y de parodiar las personas non-gratas son ultrajes característicos de las fiestas de antruejo (95-96). Presenta datos de festividades y mascaradas de fines del siglo XIX caracterizadas por la parodia escrita, práctica que remonta al siglo XVII. Existen indicios de mojigangas que en 1637, en martes de carnaval, se quejaban de las acciones del favorito de Felipe IV, el Conde-Duque de Olivares. Reprueban el alza de impuestos y la venta de títulos nobiliarios. Los disfrazados de cardenales parodian privilegios eclesiásticos como la absolución de los pecados y las bendiciones (Caro Baroja 97-98).

Otro género de burla que destaca Caro Baroja es «la carta calenda» o «carta candelas», texto en el que se hacen públicas las intimidades de los vecinos durante las fiestas a la Inmaculada (98). Según explica el historiador, es un tipo de mordacidad social del que nadie está exento; tanto laicos como religiosos pueden ser sus víctimas de la sátira, pues el objetivo es exponer los chismes de las localidades y ridiculizar las instituciones del poder.

### **c) Estudios en torno a la parodia y su diferencia de otros tropos**

Una de las especialidades de la catedrática y teórica canadiense Linda Hutcheon es el estudio del posmodernismo, la parodia y la ironía. En *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (1985) explora la pragmática de tales figuras retóricas. Según Hutcheon el tropo de la parodia viene a ser «A form of repetition with ironic critical distance, marking difference rather than similarity» (xii). En este sentido, concuerda con el pensamiento de Bakhtin: la parodia como una forma de transgresión. *A Theory of Parody* surge en paralelo a concepciones y estudios semióticos de la intertextualidad. A lo largo de su estudio, Hutcheon enfatiza el doble diálogo que existe entre obras paródicas y el modelo artístico que imita. Otros puntos que trata la estudiosa son la relación e interdependencia de la parodia con respecto a la ironía y cómo se diferencia de la sátira. Tanto la primera como la última difieren en su correlación con la ironía como estrategia retórica (Hutcheon 54). También resalta la importancia del “codificador” y “decodificador” del mensaje parodiado. Algunos críticos consideran la parodia una forma elitista en que el decodificador debe re/conocer el texto imitado para captar el mensaje implícito, o bien ideológico o bien estético.

Hutcheon señala que la parodia es un recurso frecuente en la auto-reflexión moderna y posmoderna. Es también una forma de imitación, caracterizada por una inversión irónica del texto parodiado. En lugar de alterarlo, la parodia marca una distancia con respecto al original. Más aún, y a diferencia de su uso común, tal tropo no siempre supone una ridiculización humorística. En general la parodia actual se basa en un juego múltiple de convenciones.

Hutcheon define la parodia y marca una distancia con respecto a otras formas de imitación, como el plagio y el pastiche. Tampoco tiene que ser satírico o peyorativo. Entre los puntos que resalta está la necesidad de ampliar el “ethos” pragmático de la parodia sin ignorar el rol de la ironía. Sugiere, además, que las artes visuales y la música emplean la parodia para comentar el mundo (Hutcheon 111). Las expresiones artísticas son el mejor medio para entender y teorizar sobre dicha modalidad y fundamentarla en la historia.

Los variados elementos constituyentes del Carnaval de Barranquilla ejemplifican la teoría de Hutcheon pues no todas sus expresiones paródicas son con ánimo de ofender ni de burlar. Algunas tienen como objetivo realzar la memoria colectiva. Muchas, como los disfraces o los bandos, son parodias de eventos anteriores. Así sucede con la danza de las Farotas de Talaigua, por ejemplo, cuyo argumento reproduce un momento de la historia colonial. Las parodias contenidas en las célebres Letanías de Barranquilla están marcadas por el carácter renovador, transgresivo y grotesco, propio del espacio carnavalesco. Remiten a las antiguas parodias sacras del medioevo, a las de mesa y se asemejan a las sátiras sociales de las carnestolendas en España.

#### **d) Parodia oral: Letanías en el Carnaval de Barranquilla**

La tradición oral de tipo burlesca conocida como “Letanías” nace de las entrañas de los barrios populares de Barranquilla. Esta costumbre carnavalesca parodia los temas de actualidad, nacionales e internacionales. Nadie está exento de la burla del letaniero, ni puede quejarse de los secretos o críticas que divulga. Su forma estrófica es similar a la del rezo eclesiástico y algunas se caracterizan por su tono satírico y escatológico. Cada



grupo de letanías lo conforma un orador y un coro; todos llevan por atuendo una túnica, algunos llevan la cara pintada.

Los estudiosos del tema aseguran que el primer grupo dedicado a la promulgación de vicisitudes es Las Ánimas Negras de Rebolo, nacido en los años treinta del siglo pasado en el barrio del mismo nombre.<sup>2</sup> Según la periodista Duvis Fernández G., surge tal grupo porque en ese vecindario no existía un grupo folclórico que participase en el carnaval. César Molinares estudia la trayectoria y evolución de las letanías. En un principio los letanieros se limitaban a pasear por las calles de sus barrios con el objetivo de hacer reír a sus oyentes y ganarse unos pesos. En la actualidad participan en concursos radiales, en eventos de salón y en el tradicional concurso de letanías el martes de carnaval, organizado por Carnaval S.A.. Según Eduardo Ramos Vives, varios sectores de la sociedad rechazan este elemento folclórico del carnaval por su contenido ofensivo. Pese a estas objeciones, la popularidad de la tradición sigue en aumento.

Un aspecto que ha cambiado con el tiempo es la forma de pregonar. Anteriormente el coro era repetitivo pero, a causa de un público que exige más información, los versos responsoriales ahora son más esporádicos. A la influencia de los oyentes se le suman los parámetros impuestos por el concurso de letanías; cada agrupación cuenta con 8 minutos para hacer su presentación. Además de una buena dicción y creatividad, el jurado considera la actualidad de los hechos que se narran. Según el solista de Letanías Criticones, del barrio La Esmeralda, existen dos libretos, uno de tono fuerte, a veces escatológico, y otro de tono más recatado (Fernández).

---

<sup>2</sup> También se le conoce como Las Ánimas rojas de Rebolo.

Las letanías son un repaso de la realidad contada de modo jocoso en que participan tres entidades: el solista, el coro y el público que las disfruta. El lenguaje es de vernáculo versificado. De acuerdo con Ramos, que describe las de los Turpiales de Turbará, las letanías son «estrofas con diversas combinaciones rítmicas y métricas» que resaltan las habilidades lingüísticas del compositor, su conciencia social, política y ecológica (XIV). Rezo paródico, sin coreografía ni respaldo musical, vienen a ser una muestra de la competencia y originalidad de sus exponentes. Ejemplifican, además, la concientización de temas de interés público y, como aseguran muchos, la valentía a pregonar y quejarse de asuntos que algunas entidades o discursos temen señalar.

Los letanieros dedican una edición de sus rezos a la población infantil. En mente las “Letanías al idioma” de Renny Padilla Rolong. contenidas en “Letanías al alcance de los niños” y en el compendio *Letanías más allá del carnaval* (2002) del mismo autor.<sup>3</sup> Además de destacar la importancia de la lectura - nombra a Cervantes y a sus conocidos personajes, Don Quijote y Sancho Panza-, exalta el legado del Nobel Gabriel García Márquez así como la riqueza lingüística de Colombia. Es un texto lleno de humor y con picardía, acorde con el gusto del público destinatario:

Yo conozco un Señorote  
que a veces causa terror,  
se parece a Don Quijote  
por lo flaco y hablador. (Padilla, *Letanías más allá* 188)

---

<sup>3</sup> Padilla Rolong, docente de la Normal Nacional de Varones, es el líder de Los Turpiales de la Normal y ganador en varias ocasiones del codiciado Congo de Oro.

Aquí el orador se refiere a algún conocido de la localidad comparándole con el mítico personaje cervantino. De acuerdo con Hutcheon, tal parodia implica un diálogo doble pues requiere que el decodificador maneje las referencias o alusiones.

En la edición de *Letanías más allá*, Padilla Rolong incluye una amplia temática, si bien en su forma sigue una estructura tradicional y el característico “amén” de los coristas. Por su tono alusivo a la sexualidad destacan “Viagra” de 1999, “Matrimonios unisex” y “Los primeros amores” del 2002 y, en la categoría medio ambiente, la escatológica “Al inodoro en sus 500 años”. El lenguaje del primero es el vernáculo. Para comprender la crítica que se hace al descubrimiento de tal fármaco, es preciso conocer los referentes citados: los afrodisíacos naturales y el sexo femenino identificado aquí como “cipote torta”:

La viagra llegó al mundo  
como trompá en ojo tuerto...  
reencauchó el palo muerto.

.....

Media viagra se tomó  
un turquito bien cují  
y na'más se le paró  
la mitad del pirulí.

.....

Yo prefiero el chontaduro,  
los huevos de codornices

porque así las tranco duro

y las hago más felices.

.....

El mejor estimulante

que revive y reconforta,

lo confirmo sin desplante,

es una cipote torta. (Padilla, *Letanías más allá* 119)

En tales versos la voz poética menciona de forma despectiva a la población de herencia árabe: “un turquito bien cují”.

La letanía a los “Matrimonios unisex” alude a la diferencia de trato a la población gay en época de carnaval frente al resto del año. Señala la polémica en torno a la unión civil de parejas homosexuales aún cuando son acogidos en el espacio de las carnestolendas. Así, por ejemplo, el rezo 7 “Ya entraron al carnaval / venciendo a la oposición / falta el seguro social / para darles su aprobación...” y 8: “Hoy tenemos que entender / sin que entremos en vigilia / que hemos visto aparecer/ otra clase de familia”. (Padilla, *Letanías más allá* 84). La intención en tales versos es concienciar al público sobre las preocupaciones de una población marginada y discriminada. Aboga por que el diálogo en torno a este tema salga del ámbito privado y entre en el espacio público del discurso político. En ese sentido, viene a ser un claro ejemplo del poder transgresivo de las carnestolendas: el cómico letaniero es vocero de los homosexuales y señala con el dedo a las entidades del poder que los ignora.

El contenido de “Los primeros amores” critica la sociedad por su concepto de zoofilia. La voz narrativa afirma que alcanza a jóvenes y a adultos por igual y a todos los estratos sociales. Así en el rezo 3:

No me digan que es la edad  
que impulsa a la travesura  
o que la felicidad  
justifica esta locura.

Coro: No es sólo la muchachada  
quienes vienen a la escapada. (Padilla, Letanías más allá 86)

Tal mensaje satiriza un comportamiento anómalo. De nuevo se aprovecha del espacio carnavalesco para comentar un tema social.

En cuanto a la letanía escatológica “Al inodoro”, ésta desvela la diferencia entre los privilegios de la clase pudiente y la de bajos recursos; también comenta la desigualdad en términos de progreso. Pese a su antigüedad, el artefacto no es de igual alcance para todos. Y pese a esta crítica social y económica, el texto es de carácter cómico y renovador. Remite al lenguaje popular de la risa y los temas corporales, estudiados por Bakhtin. Véase, por ejemplo, el rezo 3: «Pero en barrios apartados / donde no hay alcantarilla, / en la noche apresurados / vamos a una paredilla». La respuesta del coro resume el comentario moral: «Para bien o para mal / el progreso es desigual...»

El rezo 5 también se sitúa en esta línea crítica: «En pueblitos más lejanos / es un dolor de cabeza, / tienes que apretar el aro / mientras hallas la maleza». (Padilla, *Letanías más allá* 161-162).

Las parodias de los Turpiales de la Normal contienen ironía y sátira. Son mofas de temas sociales. La del inodoro es del tipo “sátira paródica” (Hutcheon 63) pues reprocha el comportamiento de los organismos del poder y critica la desigualdad de progreso. Asimismo, la del matrimonio homosexual es un llamado al cambio.

Los letanieros “Gavi y sus rezanderos”, dirigidos por Manuel de Arco Figueroa o “Gavi”, deleitan al público con sus pícaros y mordaces rezos. El grupo nace en 1993, en el barrio popular “La Chinita”. En un principio pregonaban sus letanías por las calles y cantinas de su vecindario, en esquinas y en buses. Luego, participan y son premiados en el Carnaval de la 44, organización folclórica, al margen de Carnaval S. A.. Mas tarde son aceptados en los concursos de la última. En contraste con las letanías de los “Turpiales de la Normal”, las de “Gavi” son más atrevidas y transgresoras en su tono. En la colección de sus letanías más populares, *Gavi y sus rezanderos: décimas y letanías* (2007), resaltan las sexistas “A los gays” y la lisonja “Piropos ordinarios”, donde la voz narrativa personifica la idiosincrasia del hombre costeño y aprovecha el carnaval para expresarse sin disimulos. Otras aluden a la situación de desempleo y a la consiguiente proliferación de “moto-taxis”.

A diferencia de las parodias progresistas de los Turpiales de la Normal, las de “Los diablitos criticones” se mofan de la población gay desde una posición machista:

Mi vecino tiene una belleza

y lo persiguen las mujeres bonitas  
él quiere pone' la voz gruesa  
pero tiene las nalgas delgaditas.

.....

Si es el hijo de mi vecina  
se cree una dinamita  
y cuando se tira a una piscina  
se le mete el agua en burbujita

Coro: Se cree un macho fenomenal  
pero usa hilo dental. (Arco Figueroa 73)

Entre los versos de las letanías de los piropos destacamos la siguiente estrofa por su alto contenido sexual: «Muchacha de falda bacana / que vas por el sardinel / sopla brisa cubana / pa' mirarle la barba a Fidel» (Arco Figueroa 63). Entre los pregones de chismografía, destaca “El colmo de las mujeres” de los “Diablitos” por comentar las andanzas de una joven:

Si es la hija de Francisco  
tiene la reputación en cero;  
a ella le dicen carpa e' circo  
porque la enganchan en cualquier terreno.

.....

Si es la nieta de Wilfrido

en carnavales no pela una;  
le dicen bandera de Estados Unidos  
porque la ensartan hasta en la luna. (Arco Figueroa 74-75)

Y en el siguiente cuarteto de las “Jocosas y picantes” sobresale la burlona metáfora:

Capa de ozono le decía  
a su mujer, Don Severo,  
porque cada vez tenía  
más grande el agujero.

Coro: Para ella mi bragueta  
son los rayos ultravioletas ... (Arco Figueroa 67)

El grupo de Gavi ha recibido varios galardones y reconocimientos gracias a la creatividad de sus integrantes. Sus letanías ejemplifican la oralidad de la región y aportan el elemento de la risa al folclor del carnaval.

En conjunto, las letanías del Carnaval de Barranquilla son paródicas porque imitan la estructura de los cánticos religiosos e invierten el propósito y mensaje de los rezos. La variada temática y modo de pregonar es reminiscente de similares actos en las carnestolendas españolas. También presenta semejanzas con el lenguaje propio del mercado. Los rezos satirizantes señalan irregularidades desde el humor. Se caracterizan por su contenido grotesco en el marco renovador del carnaval.



## CAPÍTULO 4: EL DOBLE Y LA MÁSCARA

### a) La máscara, el travestismo y el disfraz

El hombre siempre ha intentado traspasar su yo, ser otro y adquirir poderes sobrenaturales. Civilizaciones de antaño creían que las máscaras concedían tales privilegios a ciertos miembros de la sociedad; así, por ejemplo, los chamanes en Mesoamérica y en otras culturas pre-hispánicas. Esta costumbre de inversión es afín con las antiguas celebraciones dionisiacas y con las mascaradas europeas cuyo significado lo acerca a la cultura popular de la risa. Entre las fiestas europeas que siguen tal tradición se encuentran las españolas, como las de primeros de año, las cuestaciones de febrero y las carnestolendas. En tales festejos, los hombres acostumbraban disfrazarse con prendas femeninas, de animales y de militares (Caro Baroja 159-160). Tales modas fueron tildadas de licenciosas si bien los actos desenfrenados del carnaval permiten que el individuo disfrute de la libertad de cambio. Por esta razón, Bakhtin describe la complejidad de la máscara y su relación con «transition, metamorphoses, the violation of natural boundaries, to mockery and familiar nicknames» (Bakhtin, *Rabelais* 40). Otros elementos característicos de la carnavalización son el travestismo y el disfraz. El hombre busca su renovación a través de la transgresión, y la máscara es el medio para lograr su cometido.

El travestismo es una de las prácticas mas comunes del período carnavalesco. Tal carnalidad se asocia con «actos opuestos al espíritu cristiano» y, como tal, transportan al

individuo hacia un estado de feliz abandono (Caro Baroja 52). Dentro del contexto marcado por la autoridad eclesiástica tal juego se considera una ofensa contra el decálogo y la buena costumbre.<sup>4</sup> No obstante, ya a mediados del siglo XVII las crónicas indican que tanto en las cortes españolas como en vecindades aledañas era común vestirse con ropas del sexo opuesto (Caro Baroja 103). Tal moda permite liberar la naturaleza reprimida, considerada hasta hace poco como vicisitudes demoníacas, las cuales, en los contextos de antruejo, requerían de un exorcismo. Con el sincretismo cultural la máscara adquiere el significado de transformación y revelación de un yo cohibido, oprimido por la autoridad. Cambia los poderes sobrenaturales de antaño por la liberación social, corporal y espiritual.

### **b) Apuntes sobre el disfraz en la historia del Carnaval de Barranquilla**

Las mascaradas europeas llegan con los conquistadores al Nuevo Mundo y con el tiempo se consolidan como tradición cultural en algunos centros urbanos y rurales del continente. En Barranquilla, los bailes de máscaras de la élite diferían de las tradicionales festividades populares, pues seguían patrones de los acostumbrados ágapes al estilo de los festivales venecianos. Con el tiempo, los símbolos y ritos europeos se funden con aquellos de los habitantes nativos y surgen nuevas propuestas. En esta línea, el norteamericano Rensselaer Van Rensselaer, tras su visita a Barranquilla en el primer cuarto del siglo XIX, observó lo siguiente:

Tuvimos la fiesta de Carnaval que en Italia dura varias semanas,

---

<sup>4</sup> En la actualidad existen grupos de cristianos opuestos a las celebraciones del carnaval de Barranquilla por considerarlas profanas y diabólicas. Al respecto, iniciaron una campaña en las redes sociales y en medios de comunicación advirtiendo al público sobre los peligros de las carnestolendas.

pero en este lugar, donde tantos dependen de la labor cotidiana, ha sido prudente reducida a tres días durante los cuales no es el caso trabajar porque todo es alegría y travesura. No podría decir ahora sobre el motivo que originó el festival, si fue el paganismo o algún evento eclesiástico. Aquí parece que el lugar principal lo tienen los aborígenes del país con sus trajes antiguos...

Observé que los numerosos disfraces que pasaban en grupo se golpeaban unos a otros con palos y que la ropa vuela en pedazos cuando hay riñas alrededor de cualquier fruslería, pero sólo en una ocasión vi que alguien perdió el buen humor y al pobre diablo le cobraron muy cara su aspereza... un disfrazado me lanzó un huevo que golpeó pleno en el pecho sobre mi immaculado lino blanco y se rompió pero, para mi satisfacción, encontré que sólo contenía agua pura, la yema y la clara se le habían extraído precisamente con ese propósito...

Entre todos los grupos que llamaron mi atención, ninguno capturó mi fantasía por la originalidad y lo apropiado de su disfraz como dos grupos de indígenas. (Cit. en Rey Sinning 47)

Con el crecimiento urbano y las migraciones, Barranquilla adquiere cualidades ciudadinas. Actividades como las de carnaval se desenvuelven en los alrededores de la Iglesia de San

Nicolás de Tolentino. Esta plaza y las calles a su alrededor se convierten en el centro de las celebraciones, como aquellas descritas por Van Rensselaer.

En 1873 el periódico *El Promotor* publica una serie de crónicas sobre algunos comportamientos observados durante las carnestolendas. La columna titulada “El carnaval” refleja la inconformidad ante actos relacionados con el uso del disfraz y de la máscara. Entre tales peculiaridades, tildadas de abusivas, el redactor recomienda evitar pintar los rostros ajenos y sugiere un mejor comportamiento a los enmascarados que corren por los salones cometiendo agravios, especialmente por lo «impropio en una niña, por más que esté disfrazada» (Alarcón 83). Además, el columnista exhorta prestar atención al tipo de atuendo que se opte por lucir, ya que no todos «son decorosos ni aparentes para llevarlos puestos cuando se va a bailar con señoritas» (Alarcón 84). Es preciso establecer que de acuerdo con Alarcón, estas notas van dirigidas al público femenino en particular y, con mayor énfasis todavía, al perteneciente de la esfera social más alta. Las advertencias de esta índole reafirman la política moral impuesta por la sociedad y enfatizan normas de conducta con respecto al género. En este sentido, remite a la filosofía de Judith Butler sobre las reglas que invocan la identidad, estructuradas parcialmente «along matrices of gender hierarchy and compulsory heterosexuality» (Butler 198). Curiosamente, este ejemplo de la última mitad del siglo XIX implica ciertas expectativas de comportamiento aun cuando el individuo se esconda tras un antifaz. Claramente, la tradición de disfrazarse en los carnavales es una forma de transgredir la cotidianidad.

### **c) Disfraces con propósito**

El Carnaval de Barranquilla es el espacio en que los ciudadanos aprovechan la licencia de diversión para personificar sucesos, figuras e ideas. La máxima de las fiestas es colocarse una máscara y parodiar para divertirse y pertenecer a una de las celebraciones más importantes de Colombia. Además de diversión y mofa, para algunos individuos y grupos el disfraz adquiere nuevos significados, en particular con respecto a conceptos de género e identidad.

El fotógrafo Samuel Tcherassi, en *Carnaval de Barranquilla: virtudes, expresiones y vivencias* (1998), explica cómo muchos de los disfrazados participan en el carnaval desde niños y continúan formando parte de los desfiles siempre y cuando les sea posible. Hace unos años, tras fallecer una figura muy querida por el pueblo, que se travestía de María Moñitos, el hijo reemplazó al padre. Otro conocido personaje es el Cura parrandero, quien año tras año reparte ron y cuyas bendiciones son chistosas. El disfraz de negro africano también es popular y existen varias versiones, todas con la finalidad de recordar un triste período de la historia colombiana y de otros países americanos. Muy peculiar también es el atuendo del “Notario del testamento de Joselito”. De aspecto embriagado, lleva una botella de ron y lee versos llenos de picardía. Otro personaje femenino interpretado por un hombre es “La viuda alegre de Joselito”; parodia la muerte del carnaval, pero se consuela con el alcohol.

Diferentes trajes y máscaras tradicionales aprovechan el carnaval para enfatizar problemas sociales y políticos: El “Caballero de la paz”, presenta un idealismo que evoca la figura de don Quijote; “El cuatro patas” es otro caminante que sale en busca de armonía social; el fin de “El descabezado”, quien lleva más de cuarenta años desfilando

en las paradas del carnaval, es revivir hechos relacionados con la violencia política; el Mono Jojoy, segundo en mando de las Fuerzas armadas revolucionarias de Colombia (FARC), también tiene su doble en el carnaval. Tampoco faltan las parodias de personajes internacionales como Cantinflas, Drácula, el Acertijo, el Guardián del infierno y otras figuras de moda. En este contexto es preciso mencionar la triste experiencia que inspira el filme *El último carnaval* (1998), dirigido por Ernesto McCausland. Trata la vida de Benjamín García, un individuo quien durante 25 años se disfrazó de Drácula en los carnavales. Según su propio testimonio, comienza a confundir la realidad con la ficción hasta que se da cuenta que sufre un trastorno mental. Además de dormir diariamente en un ataúd y vestir al estilo del personaje que encarna, afirma desear morder cuellos femeninos. Una joven será su víctima y por tal razón decide buscar ayuda profesional. La experiencia de este personaje carnavalesco remite a tiempos antiguos, a aquellos personajes vestidos con atuendos antro-zoomorfos que durante el baile y el rito se transformaban en el animal que representaban. En este caso, el significado alegre y transgresivo del antifaz adquiere otro sentido, de terror y con implicaciones psicológicas.

Según el investigador Torres de Oca, «es a través de las máscaras que pasamos hacia la risa en la dificultad del vivir» (128). Disfraces como la Muerte, el Diablo, el Arlequín y las Muñeconas (gigantes) son reminiscentes de los que se han visto en Europa durante siglos. Sus aspectos fluctúan desde lo grotesco y burlón hasta la representación alegórica de la lucha entre la vida y la muerte. Se asocia ésta con el disfraz del diablo, analizado por Bakhtin, cuya imagen ambivalente de brasas, refleja la fuerza destructora y renovadora de las partes inferiores del cuerpo (*Rabelais* 266). Cabe recordar la

tradicional danza de los Diablos arlequines, cuyo principal atractivo es el fuego que lanzan mientras desfilan.

En Barranquilla la gente es consciente de la unidad de su cuerpo con la comunidad. Un popular atuendo es el “Monocuco”, disfraz que permite el anonimato total a quien lo vista. Consiste en un largo y colorido capuchón, reminisciente a la indumentaria de un verdugo, y un antifaz que cubre los ojos. El resto del rostro se esconde tras un velo y las manos van cubiertas por un guante. Aún cuando existen varias versiones sobre su origen, la más popular es la que afirma que fue creado por miembros de la élite para participar en los carnavales populares sin ser reconocidos. Este es un atuendo de género neutro y muy del gusto tanto de hombres como de mujeres. Desde la teoría bajtiniana, viene a ser una forma de negación de todo lo visible que a su vez permite revelar lo que esconde «the ‘other side’ of that which is denied, the carnivalesque upside down» (Bakhtin, *Rabelais* 410). El disfrazado de Monocuco aprovecha el espacio del carnaval para divertirse gastando bromas y haciendo travesuras sin ser reconocido ni señalado.

Entre los trajes más tradicionales está el de la Marimonda, cuyas travesuras son motivo de risa. Su indumentaria cubre el cuerpo en su totalidad logrando el anonimato del individuo; en la máscara sobresale la trompa fálica y las grandes orejas (Samper 178). Según Paul Brito, este disfraz aparece a principios del siglo XX cuando un joven de bajos recursos recurre a objetos caseros, como un saco de harina, sábanas y prendas de vestir ordinarias, para crear el atuendo. En su totalidad, es una parodia del ladrón tradicional, el “avión” en la variación de Barranquilla. Para el joven tal figura representa al poderoso o

miembro de la clase dominante, «de saco y corbata, y los burócratas que les colocaban [al pueblo] cada traba en el camino para solucionar sus problemas» (Brito 17). La peculiaridad de la máscara de Marimonda también la evoca Bakhtin en su descripción del carnaval medieval. La nariz y la boca constituyen las partes más importantes del cuerpo grotesco, asegura el filólogo ruso. Al sobresalirse del cuerpo, tales rasgos lo conectan con el exterior; en tal contexto, la nariz remite al falo.

Este y otros tantos significados ayudan a establecer conceptos relacionados con la sexualidad y con ideologías de tipo moral. La sociedad dicta el significado de las cosas y establece su permisividad. El disfraz del Sátiro Alado representa el estado de libertad propio de los festejos y remite a las fiestas dionisiacas. Es una figura de grandes dimensiones con un falo proporcional al resto. Sin embargo, su aspecto sexual fue censurado y se requirió su modificación. El semiólogo Roland Barthes dedica muchos de sus ensayos al estudio del mito o meta-lenguaje y cómo los signos adquieren nuevas significaciones. Se puede argumentar que el carnaval es el espacio social en que el lenguaje se encuentra en constante renovación, no solo en el área del habla sino también en las actuaciones de los individuos en cada una de sus esferas.

#### **d) Inversión de identidad: Las comparsas y sus disfraces**

En época de carnaval, algunos participantes juegan con su identidad para convertirse en otro. Entre las comparsas con inversión étnica figura la Danza Son de Negros, cuyo objetivo es revivir la historia de las negritudes esclavizadas; para conseguir tal efecto, sus integrantes se pintan el cuerpo de negro con hollín. El disfraz de negro también encuentra su versión femenina en las Negritas Puloy. Este grupo lo componen



mujeres de varias etnias y en su temática honran a la negras palenqueras, mujeres que deambulan todo el año vendiendo comidas y dulces típicos de la región. De hecho, para Edgar Rey Sinning, los disfraces más comunes son los de negro y de mujer.

De acuerdo con Bakhtin, el sujeto como parte de la colectividad del carnaval es participe en su propia forma, «It is outside of and contrary to all existing forms of the coercive socioeconomic and political organizations ... suspended for the time of the festivity» (*Rabelais* 255). En este sentido, cabe destacar la comparsa “La puntica na´má”, grupo de innovadores que lleva 15 años desfilando en la Batalla de flores. Según el periodista Alejandro Convers, los temas de esta comparsa son eróticos y sexuales. Su corpus de aproximadamente 100 miembros autodenominados “punteros”, dedica gran parte del año a planificar el tema y disfraz colectivo para cada carnaval. Es un grupo heterogéneo cuya iniciativa se apoya en la idea de la transgresión a partir del *performance* con el objetivo de incitar y desconcertar a los demás participantes del carnaval. Esta colectividad ejemplifica la sexualidad y la profanación por medio de sus propuestas al tiempo que abre espacios de diálogo para plantear nuevas posibilidades de género.

En el plano lingüístico, manifiestan sus objetivos para cada carnaval en una parodia burlesca al pregón con el cual quedan autorizados los festejos del Carnaval de Barranquilla: el Bando. Esto es un acto típico del espíritu carnavalesco, ya que transgrede preceptos del carnaval oficial. En la orden de diversión de este año la reina proclama:

Yo, Liliana Margarita Primera, samaria de nacimiento y de  
corazón barranquillera, carnalera, esquinera, pelionera y embustera por

el poder del dios momo, el torito y la SANTA PUNTICA, decreto ordeno y mando: Primero y único. Exijo y ordeno que a partir de ahora: la chucha, el chocho, la concha fluorescente o como quieran llamarle, se libera!! después de tantos años de punteo, ella sale a mostrar su poder y los invita a que abran sus piernas a la libertad y el vacile, a que salgan rayos de luz de esa cueva oscura, porque ella misma lo ha pedido. Ella, la fluorescente te salvará, tú, simple mortal, bebe mi agua bendita, límpiate, sánate y arrodíllate ante mí!! Desde hoy hasta el miércoles de ceniza, nadie dormirá, que entre lo que tenga que entrá, que le den por donde le tengan que da, que se mezclen todas las razas, todos los sexos, aun los que están por inventar. Todo esto con la ayuda de nuestra gran monda puntera y volvámonos locos, que la piel sean los disfraces y nuestra alma los personajes. (González)

El contenido del dictamen remite a la teoría de Bakhtin sobre la función de las partes inferiores del cuerpo en época de carnaval. También ejemplifica la ambivalencia verbal, transgresora, del discurso grotesco, cósmico y carnavalesco. Cabe añadir que el tema del Carnaval del 2013 hace honor a la fisionomía femenina e invita a su proyección como “salvadora” de otros géneros, aun de los que están por definir.

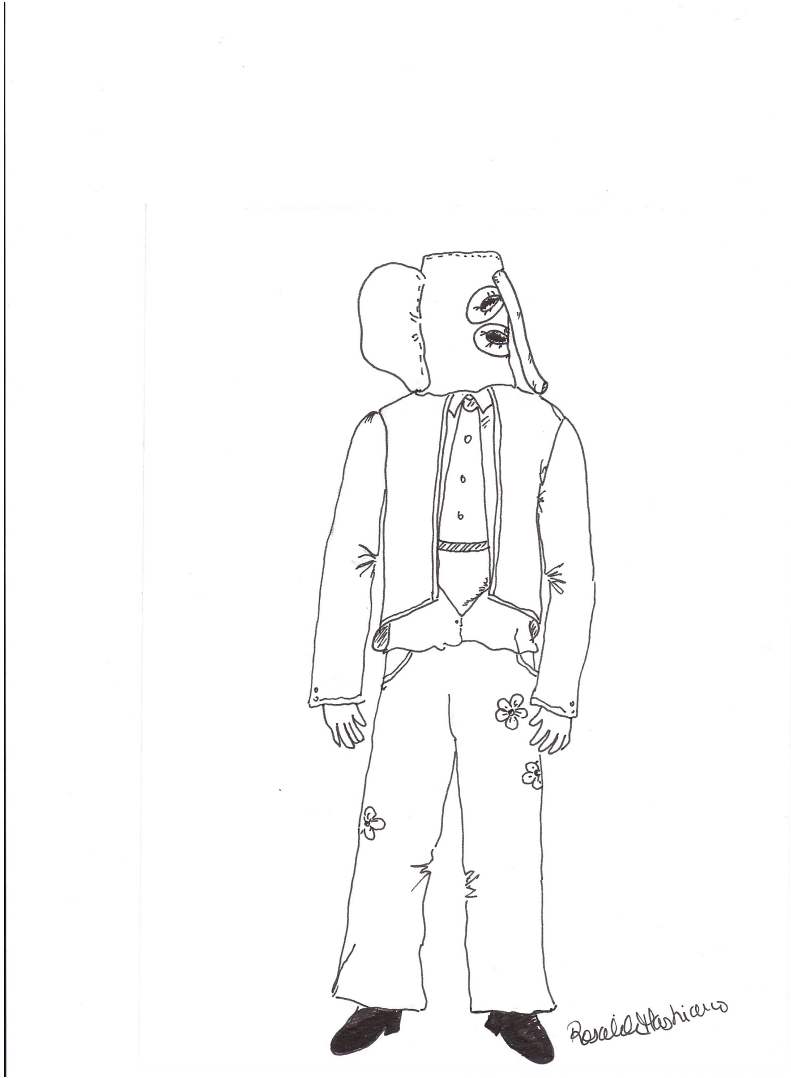
Desde una perspectiva visual, los atuendos de la comparsa La Puntica traspasan los límites de la imaginación; oscilan entre lo abstracto y lo real tras caretas carnavalescas que buscan la renovación de lo viejo por medio de la destrucción. En años anteriores han optado por temas como “El pechiche cósmico”, “El polvo de estrellas”, “El hoyito

psicodélico” y “El mete y saca” (Convers). El tópico de esta temporada es la energía. Algunos de sus integrantes optan por usar su cuerpo como lienzo y lo cubren con pigmentos fluorescentes; utilizan la piel como disfraz, tal como lo ordena su reina. En cuanto al atuendo de la líder puntera, es una versión abstracta de los genitales femeninos; cubierta con capas de plumaje y telas fucsias y tonos amarillos en el torso. Entre los demás atuendos sobresalen “la Pelúa”, –el cuerpo entero está cubierto de “vello”– y la “Electrificada de Kundalini”. Ésta tiene una culebra que nace en la pelvis, cubre el torso y emerge por la parte posterior de la cabeza (Convers). El anterior atuendo, inspirado en la energía libidinal que produce tal meditación, también es una imagen fálica. Se trata de una representación grotesca, de movimiento ascendente, típica de la cultura popular de la risa. Vale mencionar que uno de los miembros de La Puntica opta por honrar el disfraz de “María Moñitos”. Esta idea no sólo rompe las regulaciones del grupo, ya que no permiten disfraces tradicionales, sino que es la renovación de un atuendo travestido.

La propuesta de La Puntica na’ ma’, para unos artística, para otros de *performance*, se sale del tradicional marco del Carnaval de Barranquilla. Aunque participan en el desfile de la Batalla de flores bajo la modalidad de disfraz colectivo, sus miembros aspiran a pertenecer a una categoría específica, ya que por su estilo no concuerda con las comparsas de tradición ni de fantasía. Su filosofía remite a la idea de Claire Wills de utilizar el espacio del carnaval para dialogar entre lo viejo y lo nuevo. La Puntica na’ ma’ es una colectividad que de manera jovial rompe barreras sociales en el marco de esta festividades. Su preparación y talleres de disfraces, sus máscaras y su música, están auspiciadas por la corporación Carnaval de Barranquilla. Y sin embargo no

se limita a funcionar en ese contexto exclusivamente. Uno de sus integrantes, residente en París, describe al grupo como «comparsa nómada», en referencia a las esferas y actuaciones de sus miembros el resto del año y en diferentes ciudades (Convers).

La máscara y el disfraz son elementos constitutivos del carnaval y permiten al individuo expresarse y disfrutar de la libertad de cambio. Si en la antigüedad cobraban un significado dinámico en ritos de transfiguración, en las carnestolendas simbolizan la diversión a base de la inversión. Las caretas cuentan historias y representan identidades. La cultura popular de la risa y las mascaradas permiten que la colectividad exprese y plantee nuevas ideas. El verdadero yo vive disfrazado durante el año pero en las fiestas se desenmascara y muestra su ser real, diferente a la que los organismos del poder le han impuesto.



**Figure 3** Disfraz de marimonda

## CAPÍTULO 5: EL REY DE BURLAS

### a) La renovación en el Carnaval

En la tradición carnavalesca de invertir el orden social destaca la elección del rey de Mofas, imagen burlesca de autoridad heredada de ritos ancestrales. Julio Caro Baroja asegura que no todas las figuras de mando, relacionadas con los diferentes festejos invernales y de carnaval, son de tipo agrario, como lo fue el rey Saturno (337-338). No obstante, sí comparten características, como la designación «de un rey que podía dictar órdenes burlescas y mandar durante un período limitadísimo en bailes, banquetes, etc.» (Caro Baroja 339). Al respecto, Bakhtin afirma que los elementos de renovación carnavalesca, como las palizas y abusos, son actos que simbolizan y señalan la figura autoritaria, como el monarca medieval. El pueblo elige un bufón que, acto seguido, será «mocked by all the people. He is abused and beaten when the time of his reign is over, just as the carnival dummy of winter or the dying year is mocked ... [and] burned even in our time» (Bakhtin, *Rabelais* 197). Tal tradición comprende, además de un rito de coronación, el acto de des-coronación o muerte. Son formas de transgresión y de metamorfosis que remiten a las estaciones y al carnaval mismo; nacen y mueren cada temporada.

### El rey de burlas

Los bufones reflejan el espíritu liberador del carnaval; ofrecen un modo de vida alterna a la rigidez impuesta por los organismos de poder. Bakhtin sostiene que estos

personajes encarnan la ambivalencia real y a la vez ideal de la vida (*Rabelais* 8). El ambiente libertino, obsceno, de las mascaradas libera la colectividad para que pueda renacer en el mundo de la risa y la transgresión popular. De ahí que en época de carnaval se parodie todo lo oficial, inclusive los edictos, los sermones y las leyes. El bufón, una vez elevado a rey de burlas, ostenta el privilegio de presidir durante las fiestas y, como figura máxime, es el encargado de promulgar el mandato de diversión.

### **b) Los ritos de coronación y des-coronación: de España al Nuevo Mundo**

La figura del rey de mofas no es exclusiva a los carnavales. Otras festividades invernales se caracterizan por parodiar las instituciones del poder y sus representantes. En diciembre son populares el “obispillo”, celebrado el día de San Nicolás, el rey navideño y el rey “de Inocentes”. En enero predominan el rey “de pastores”, el rey “de mozos” y el rey “de la faba”. Este último coincide con la elección del “rey de gallos” carnavalesco en algunas regiones de España (Caro Baroja 158-59, 338). En obras clásicas de la literatura española aparecen referencias al juego de gallos y a su personaje principal: el «rey de gallos» en período de carnaval (Caro Baroja 79). Así, por ejemplo, en *El Buscón* de Quevedo.

Tales tradiciones también son costumbre en Asturias y Galicia. Durante la fiesta de gallos, los niños escogen un rey mientras que las niñas designan una reina. La fiesta concluye con el sacrificio de uno o más gallos. De acuerdo a Caro Baroja, la pareja monárquica suelen pertenecer a familias pudientes (86-88). En tierras vascas predomina «el gallo de marzo» durante el carnaval. Este ave de corral es considerado un emblema de la vida, aniquilador de la muerte (Caro Baroja 92). Puede que el título y las

responsabilidades de estos “soberanos” presenten variaciones de un lugar a otro. No obstante, todos remiten a la imagen del rey de burlas porque son instituidas en períodos específicos y representan la inversión del orden social tradicional.

Entre los eventos relacionados con la renovación, cabe mencionar que en época de Navidad y fiestas de San Silvestre (31 de diciembre), el más conocido es la quema del muñeco. Este regenerador ritual tiene su homólogo en los carnavales. Entre las ceremonias que marcan el fin del carnaval destaca el “entierro de la sardina” en Madrid; la muerte de «Paul Pi» en la mojiganga ilerdense y el sepelio de «Carnistoltes» en tierras catalanas (Caro Baroja 120-21). La mayoría de esas expresiones populares incluyen una parodia de “procesiones fúnebres”, acompañadas por un pueblo doliente y encabezado por un capitán o capitana. Algo semejante sucede en los actos relacionados con “Pero-Palo” en Villanueva de la Vera los martes de carnaval (Caro Baroja 132-134). Este último remite al tradicional Joselito Carnaval de las carnestolendas en Barranquilla.

### **c) Personajes tradicionales: La reina, el rey Momo y la reina de reinas**

Las figuras estrellas del carnaval de Barranquilla, además de las agrupaciones que lo conforman, son la reina del Carnaval, el rey Momo (reintegrado en 1995), las reinas populares y los reyes infantiles. La reina y el rey son los embajadores de la ciudad. Por tradición, la joven soberana proviene de una familia pudiente, perteneciente a las altas esferas de la sociedad. El rey, en cambio, es un individuo que representa la colectividad y se supone que siempre ha estado involucrado con el carácter popular de las fiestas. En ocasiones, el cargo ha sido otorgado a jefes de comparsas y danzas, a artesanos, o a personas cuyo aporte ha sido de gran significado. Las reinas populares representan a cada



uno de los barrios. Entre ellas, Carnaval S.A. elige a una ganadora; los premios incluyen becas de estudio, automóvil y contratos comerciales. Los galardones son un gran incentivo para las clases sociales de limitado poder adquisitivo, presentes durante el curso de las fiestas. El sábado de carnaval, la reina, junto con las reinas populares y los reyes de los niños, participa en la Batalla de Flores mientras que el rey Momo preside un desfile alterno, el de la calle 17. Vale aclarar que este año, con motivo del Bicentenario de la ciudad, la soberana de las fiestas recibirá el título honorífico de “reina de tradición” y el rey Momo la acompañará en el principal desfile del sábado.

#### **d) Variaciones del rey de mofas en la historia del Carnaval de Barranquilla**

El Carnaval de Barranquilla tiene varios escenarios de proyección que han variado de manera uniforme debido al crecimiento de la urbe y los dictámenes del poder. De las fiestas comunes desarrolladas a fines del siglo XIX y en torno a la Plaza de San Nicolás, la colectividad pasa a celebrar en espacios definidos según la estratificación social. Según informes de Rey Sinning, los carnavales de 1881 los preside Don José Enrique De la Rosa, quien introduce dos cambios: reemplaza temporalmente el título de “presidente” por el de “rey” y versifica el contenido del bando, eliminando el aspecto oficial del último (*Joselito* 50). La esfera popular escoge un “rey Momo” en los salones Burreros de las fiestas de 1888, acto que recuerda la elección del bufón medieval. Con el paso del tiempo y la instauración de variados espacios de diversión, el carnaval adquiere un aspecto más organizado. Luego, en el año 1894, el Club Barranquilla es sede de la primera junta directiva del carnaval. A partir de entonces, cada espacio festivo tendrá su

versión de rey de burlas.<sup>5</sup> En aquella época los festines de la esfera del poder los dirigía una pareja presidencial; los de la clase media eran liderados por un vice-presidente y una vice-presidenta. Cuando éstos asistían a los bailes de tercera, en los salones Burreros, se engalanaban de tal manera que sus atuendos marcaban su status en la sociedad (Rey Sinning, *Joselito* 51-54). Irónicamente, tal comportamiento marca una estratificación aun en tiempo de inversión social.

En la primera década del siglo XX, las festividades las preside un hombre; luego, en 1915, pasan al mando de una joven dama –la Presidenta–, por lo general perteneciente a la alta sociedad. Así lo anuncia una nota social del periódico bogotano *El Tiempo*: “La señorita Elida de Castro, distinguida y espiritual dama barranquillera, fue electa presidenta del carnaval, que festeja todos los años, la sociedad barranquillera” (Rey Sinning, *Joselito* 59-60). En 1918 se designa a la primera “reina”. Sin embargo, en los años siguientes, tal honor vuelve a manos de un presidente hasta que en 1921, parodiando la Revolución rusa, ocurrida cuatro años antes, proclaman los carnavales de ese año como “La República Bolchevique”. Con esta “revolución” derrocan al presidente de la junta directiva e imponen un “gobierno” de carácter popular con cinco reinas, una para cada semana festiva, incluyendo los pre-carnavales (Rey Sinning, *Joselito* 61). Finalmente, en 1923 se formaliza el cargo de rey de burlas y designan como soberana a Toña Vengoechea, hija del “General Carajo”, creador de la Batalla de flores en 1903. También, en 1947 los directivos del carnaval oficializan el puesto de “reina popular”, costumbre

---

<sup>5</sup> En la esfera del poder el título oficial de cada rey de burlas fluctúa entre los términos presidente, capitán y sultán.

informal en los barrios obreros (Torres de Oca 102). Ahora bien, desde 1995 Carnaval S. A., la organización principal a cargo de las fiestas, incluye un puesto para el Rey Momo, figura que también representa la clase popular y que actúa como edecán oficial de la Reina.

### **e) El privilegio real: proclamar la diversión**

La vida festiva de las carnestolendas, encarnada por una autoridad burlesca, se inicia el 20 de enero con la Lectura del bando. Sin embargo, en el siglo XIX, cuando el carnaval de Barranquilla todavía era una fiesta improvisada, sin instituciones que la gobernasen, este pregón de leyes funcionaba como Ley. Aquel mandato promulgado por la Alcaldía de la ciudad anunciaba una jerarquía parcialmente suspendida. Advertían a la colectividad sobre los comportamientos permitidos durante la temporada, anunciaban prohibiciones y establecía normas de conducta. La primera instancia de cambio en el bando es cuando el dirigente de las fiestas de 1881 lee un documento versificado en el cual se designan ministros y embajadores ficticios:

Yo, José Enrique De la Rosa  
de renombrada memoria,  
que he de conquistar en la historia  
la página más gloriosa  
con mi lengua estrepitosa  
y con mi invencible acervo  
hoy le digo al mundo entero  
que mi vandálica grey

proclamándome su rey

me nombró José Primero. (Rey Sinning, *Carnaval* 56)

Tal y como se puede apreciar en estos versos, tal proclama, si bien gracioso y paródico del discurso oficialista, está exento del lenguaje inmoderado, procedente del vernáculo popular, que caracteriza tal género en la actualidad.

Más adelante, en el carnaval de 1903, es decir, unos meses después de terminar la Guerra de los mil días (el grave conflicto causante de un cisma entre conservadores y liberales), el General Heriberto Vengoechea, conocido como el “General Carajo”, se auto proclama presidente del carnaval. En el bando, ordena a los barranquilleros a que disfruten de los bailes y se disfracen; además, selecciona ministros y diplomáticos. Tal acto provoca la confusión en la Presidencia de la República, ya que no había pasado mucho tiempo desde la separación e independencia de Panamá. El alto gobierno se tranquiliza al conocer que aquel decreto era característico de las carnestolendas (Rey Sinning, *Joselito* 56). Tal caso ilustra el carácter paródico-burlesco de las fiestas hacia las instituciones del poder, que interpretan la inversión del orden social como auténtica, duradera.

Por tradición, la redacción del bando está a cargo de historiadores expertos en la cultura caribeña. La colectividad de Barranquilla disfruta de los divertidos textos, promotores del desorden y el barullo. Cada bando es único en su forma y contenido. Parodia la actualidad y honra a figuras importantes de las fiestas y la cultura popular.

Los fragmentos que citamos a continuación muestran la diversidad temática y lingüística de los últimos bandos. Coinciden en su deseo de promover o destacar un

motivo en cada fiesta. Así, en 2005, el autor Alfredo de la Espriella y la reina Kathy Flesh Guinovart ordenan:

Declárese a “La Arenosa”, hoy 20 de enero, territorio libre y zona despejada de toda antipatía y estrés como lo exige el estado de emergencia carnavalera, hoy, mañana y después ...

Doy permiso estrafalario para portar armas de percusión y licencia para transitar chéveremente por todas las áreas de candela guapachosa de la farándula, la guachafita y el zafarrancho...

Autorícense los Asaltos cumbiamberos a los Bancos de la alegría, a las Corporaciones de viejos chéveres, a las Cajas de descompensación desviroladas, a las Cisternas de Palacio para que agoten el néctar que estimula la orgía de estos días de tolerancia, terapia intensiva y convivencia pacífica...

Quiero un millón de muertos de la erre en la Batalla de Flores y en todas las zonas de distensión currambera. Decreto conspiración sin cuartel a la jartera y a la pingarria. El que salga sin disfraz será sentenciado a la vara santa y pasado al papayo del ridículo y a la mofa popular. A poné sebo, y marica el que no se deje vacilá (“Colombia”, Caribenet.info).

Rico en la variación lingüística de Barranquilla, tal bando incorpora términos bélicos (conquista, asaltos, armas, muertos y cuartel) para remitir de forma simultánea al conflicto armado colombiano y criticar, de forma velada, las instituciones del poder tradicional: Estado, Banco, Iglesia.

En la orden del 2012, de Alberto Martínez, la reina decreta:

Yo, Andrea Jaramillo Char, Barranquillera, Carnavalera, y juniorista, en uso de mis facultades leales y salerosas, y por la merced que me concede el dios Momo, descendiente de Caos e hijo de la noche; Decreto, Ordeno y Mando:

Primero: Que el Carnaval 2012, de nuestra patria chiquita, sea una fiesta mundial pa' que todo el mundo venga a gozá, se contagie de nuestra gente acogedora, bella y encantadora y grite con los barranquilleros: “en Barranquilla me quedo...”

Cuarto. Determinar el regreso ineludible de la tradición ... Reinas de reinas, ustedes serán en mi Corte las cancilleres de la alegría; el Rey Momo, con sus caballeros supremos, el guardián de nuestro patrimonio; y los niños, los príncipes herederos del jolgorio. ¡Haremos un carnaval como en los años upa, con cachitos de panela y toritos de azúcar! (Jaramillo)

En el ejemplo del 2005, el lenguaje es más transgresivo, conforme a la cultura popular de la risa. En contraste, la muestra de 2012 invoca a deidades ancestrales y tiene un tono más moderado, cauto. Viene a ser una invitación a participar en el carnaval. El colofón de cada estrofa recoge algunos versos de las canciones más populares del célebre salsero, Joe Arroyo, fallecido un año antes.

El contenido del bando de los carnavales de 2013, redactado por el periodista Diego Martín Contreras, en conmemoración a la tradición carnavalesca y a las tres etnias, remite al primer bando versificado de José De la Rosa. Por medio de las redes sociales,

muchos usuarios se han quejado del contenido del mismo; lo estiman ofensivo hacia otras regiones del país. Como ejemplo, el siguiente fragmento:

Como Soberana Majestad de estas calendas, exijo categóricamente al técnico del Junior, Alexis García, que gane para todos la Octava Estrella. De lo contrario, que se vaya pa' Puerto Mocho, con toda su cuadrilla, a comer bandeja paisa hasta la eternidad...

Exijo también que vengan los mayas, pero sin altar de sacrificios, aunque armen un estropicio. Y que traigan sus profecías, oye, ¡qué bacanería!, y verán que no aguantan siquiera la Batalla de Flores porque se vuelven, barabarabá, El Evangelio...

¡Que vivan Babalú, Yemayá y Mayombé! ¡Que viva Antonio María Peñaloza, que vivan las saturnales, que viva San José, el señor Macías, Enrique Cuatrocientos, Emiliano Vengoechea, Orlando de la Rosa, Emil Castellanos, Curtis Buitrago! ¡Que viva este Carnaval que hago! (sabanaurbana.com.co)

En estas estrofas, se invita a culturas foráneas a disfrutar de la diversión; exalta de igual manera a divinidades paganas como santos católicos. También, incluye ilustres personajes del carnaval de Barranquilla.

#### **f) El final del carnaval**

Como todos los carnavales celebrados globalmente, el de Barranquilla también celebra su fin de manera simbólica. Lo representa “Joselito Carnaval”, una alegoría de la despedida de la alegría y del júbilo que se vivieron los días anteriores. La Reina y sus

seguidores se visten de luto y lloran su muerte. Según Joaquín Mattos Omar, Joselito surge en 1916 cuando, el martes de carnaval, los amigos de José Barrios –cochero de una familia de alcurnia– encuentran a éste profundamente dormido y embriagado en su coche. Deciden mofarse de su estado y lo pasean por las calles de la ciudad, llorando su “muerte”. El popular lamento de “Ay, Jose, se murió José”, dará origen al simbólico sepelio del Carnaval de Barranquilla (18). Tal acto remite al tradicional rito de des-coronación carnavalesco, de similar contenido a otros actos de renovación ya que el carnaval, al igual que Joselito, sumerge para luego renacer un año después.

La costumbre de llorar la muerte de “Jose” se extiende a todas las esferas. Abundan las procesiones fúnebres con llantos, gritos y parodias. La doliente comitiva, compuesta por mujeres y hombres travestidos, acompaña a un individuo disfrazado de viuda a la vez que carga el cajón con un muñeco relleno de papel y elegantemente ataviado con saco y corbata. Algunos de estos cortejos solicitan donaciones para consumir más alcohol y continuar la fiesta. En algunos barrios marginados, los llantos son cantos paródicos o críticas al gobierno.

En la actualidad, la ciudad se viste de luto y a Joselito lo lloran un sinnúmero de viudas. A diferencia de la Reina, a este ícono de las fiestas lo encarnan muchos individuos. “Joselito se va con las cenizas” es el concurso patrocinado por Carnaval S.A. desde 1999 como incentivo para perpetuar la tradición y promover armonía entre la colectividad. Los organizadores del evento escogen al grupo que mejor representa la despedida de tan importante figura (Torres de Oca 106). El recorrido fúnebre, liderado por la Reina del Carnaval, termina con gran pompa en el barrio Abajo. Una peculiaridad



de esta costumbre es que tanto hombres como mujeres optan por llevar un mismo estilo de disfraz, el de viuda.

## CONCLUSIÓN

Las danzas, las letanías, las máscaras y los disfraces, al igual que las figuras de la reina, el rey y la muerte del carnaval forman el conjunto conocido como Carnaval de Barranquilla. Variados aspectos relacionados con la sexualidad se manifiestan en diferentes expresiones: desde las coreografías sugerentes y provocativas de los bailes hasta el lenguaje paródico-burlesco y hasta vulgar de las letanías y los pregones. También está presente en los múltiples significados de los disfraces. Y es que la proliferación de elementos grotescos que fusionan lo pagano con lo eclesiástico invierten el orden moral y social tradicional. Tales actos transgreden y traspasan las reglas establecidas desde el poder y, en consecuencia, producen un discurso crítico, satírico y popular, desde la risa y el lenguaje coloquial.

Aquellos que participan activamente en el carnaval recrean sus raíces anualmente a la vez que afirman y renuevan sus identidades. Es el espacio-tiempo para afirmar y cuestionar ideologías desde la novedad. Tales cambios son evidentes en sus últimas transformaciones. Han surgido nuevas coreografías, disfraces y parodias. También se ha permitido la participación de prácticas antes censuradas, como las Letanías. Algunas tradiciones provenientes de otras regiones colombianas, tales como las danzas de fantasía, originarias de Cartagena, y grupos que representan los Silleteros de Medellín, se han incorporado.

Una consecuencia de las innovaciones, cada vez más transgresoras y sexuales, es la expectativa de la colectividad. Así, en los últimos años las múltiples significaciones detrás de cada función han cambiado. Como ejemplo, el rito renovador de la lucha entre la vida y la muerte representado en disfraces, ceremonias y coreografías; también el argumento de la Danza del Garabato en que la primera triunfa sobre la segunda. Otra variación no menos relevante es la actuación de la figura principal de las fiestas, la Reina. En carnavales recientes el pueblo ha disfrutado de sus aptitudes en el baile, de la originalidad de sus disfraces y de las personalidades exuberantes de las monarcas. Cada año, los barranquilleros esperan que tal figura proyecte “un mensaje” original o innovador con respecto al pasado, siempre y cuando represente la identidad tri-étnica costeña. Ahora bien, en los carnavales del 2013, “el Carnaval del Bicentenario”, abunda la crítica en torno a todo lo relacionado con la Reina. En las redes sociales no cesan los comentarios despectivos hacia la joven. Opinan sobre su personalidad, la acusan de faltarle “gracia”. También, se critican algunos de los disfraces reminiscentes de aquellos relacionados con los hacedores del carnaval, los llamados líderes de la tradición. En uno de los desfiles nocturnos, la tradicional Guacherna, la Reina luce el disfraz de la muerte titulado “Danza a la vida”. Tal decisión generó una larga cadena de crítica hacia todo lo relacionado con su persona y reinado. En particular, múltiples comentarios hacia el significado del disfraz que, de acuerdo con la historia medieval, simboliza el triunfo de la muerte sobre la vida.

Las decisiones respecto a la temática de cada carnaval recaen sobre sus organizadores, no sólo sobre su figura insigne. Como tal, el poder debe tener presente el

simbolismo de cada elemento, su valor en la esfera popular y la importancia para el disfrute y la alegría de las fiestas. Todas las aportaciones, incluso las de reminiscencia, evidencian el espíritu de renovación de las carnestolendas que, en el caso del Carnaval de Barranquilla, convierte la fiesta en la vitrina cultural del país. Los colombianos han pasado por años de sufrimiento y la imagen de Colombia se ha visto afectada; este antruejo es un escenario de integración que proyecta una nueva imagen nacional.

## **REFERENCIAS**

## REFERENCIAS

- Abello Margarita, Mirta Buelvas y Antonio Caballero Villa. “Tres culturas en el carnaval de Barranquilla”. *Revista Huellas* 71-75 (2004): 113-117.  
<<http://manglar.uninorte.edu.co/calamari/handle/10738/93>>
- Alarcón Meneses, Luis. “Documentos para una historia del carnaval de Barranquilla.” *Revista Huellas* 71-75 (Dic. 2005): 76-89.  
<<http://manglar.uninorte.edu.co/calamari/bitstream/10738/104/3/BDC266.pdf>>
- “Apis”. *The Thames & Hudson dictionary of ancient Egypt*. 2005. Impreso.
- Arco Figueroa, Manuel de. *Gavi y sus rezanderos: Décimas y Letanías*. 1ª ed. Barranquilla, Colombia: Editorial Tidecol, 2007
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Trad. Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Bakhtin and Cultural Theory*. Eds. Ken Hirschop y David Shepherd. Manchester y Nueva York: Manchester University Press, 1989, págs. 1-38.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Trad. Richard Howard y Annete Lavers. New York: Hill y Wang, 2012.
- Bedoya Ramos, José. “Carnaval ‘Quien trabaja también es quien lo goza’”. *Revista Actual* 68 (febrero 2012): 50-51.
- Brito, Paul. “Disfrazarse de uno mismo”. *Revista Actual* 56 (febrero 2011): 14-26.
- “Bull Gods”. *The Oxford encyclopedia of ancient Egypt*. 2001. Impreso.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York y Londres: Routledge, 1990.
- Carnaval de Barranquilla S.A.. “Líderes de la tradición”. “Danza Paloteo Mixto”. “Cumbiamba la Arenosa”. *Carnaval de Barranquilla*. n.p. n.f. Red. Ene. 27 2013.  
<<http://www.carnavaldebarranquilla.org.html>>

- Caro Baroja, Julio. *El carnaval: análisis histórico-cultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- “Colombia-Bando de carnaval en Barranquilla”. *Caribenet.info*. Ene. Feb. Mar. 2005 .  
Red. Feb. 23 2013.  
<[http://www.caribenet.info/vivere\\_05\\_barranquilla\\_carnaval\\_bando.asp?l=>](http://www.caribenet.info/vivere_05_barranquilla_carnaval_bando.asp?l=>)
- Covo Torres, Javier. *Carnaval de Barranquilla*. Bogotá, Colombia: Departamento de Relaciones Públicas de Intercor, 1988.
- Díaz Flores, Lizbeth y Nístar Romero, Eds. “Carnaval de Barranquilla”. *Revista Carnaval de Barranquilla* 8 (2012): 1-100.  
<[http://issuu.com/nandoarteta/docs/revista\\_2012\\_baja?mode=window&backgroundColor=%23222222](http://issuu.com/nandoarteta/docs/revista_2012_baja?mode=window&backgroundColor=%23222222)>
- El último carnaval*. Dir. Ernesto McCausland. Act. Jorge Cao, Jennifer Steffens. La esquina del cine, 1998.
- Fernández G., Duvis. “Las letanías: los criticones que ponen a temblar a todos.” *Zonacero*. N.p. Feb. 23 2011. Red. Sept. 20 2012. <[www.zonacero.info](http://www.zonacero.info)>
- Franco Medina, Carlos. “La danza en el Carnaval de Barranquilla”. *Revista Huellas* 71-75 (2005): 168-172.  
<<http://manglar.uninorte.edu.co/calamari/handle/10738/100> >
- González, Francisco. Mensaje a Rosalila Mastriano. Feb. 13 2013. Facebook.
- Hirschop, Ken. “Introduction: Bakhtin and Cultural Theory” en *Bakhtin and Cultural Theory*. Eds. Ken Hirschop y David Shepherd. Manchester y Nueva York: Manchester University Press, 1989, págs. 1-38.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana: University of Illinois Press, 2000.
- Jaramillo, Juan José. “Bando Andrea.” Mensaje a Rosalila Mastriano. Feb. 27 2013. Correo electrónico.
- Lizcano Angarita, Martha y Danny González Cueto. *Leyendo el carnaval: miradas desde Barranquilla, Bahía y Barcelona*. Barranquilla: Ediciones Uninorte, 2009.
- Manning, Susan. “Performance.” *Keywords for American Cultural Studies*. Nueva York: New York University Press, 2007. 185-187.

- Mattos Omar, Joaquín. “Casi 200 años de desbordante jolgorio”. *Revista Actual* 68 (2012): 16-18.
- McCausland, Rosa María. “Jario Cáceres, Rey Momo 2011”. *La Ola Caribe* 28 (2011): 64-65.
- Molinares, César. “De boca en boca.” *Semana*. Publicaciones Semana S. A.. Feb 29 2004. Red. Sept. 20 2012. <[www.semana.com](http://www.semana.com)>
- Orozco Cantillo, Martín. “La danza el Torito y su participación en el carnaval de Barranquilla.” Centro Cultural Comfamiliar. Rev. Nov. 15 2005. Grupo de Informática centro cultural. 1998-2005. Red. Jul. 15 2012. <<http://reocities.com/comfamiliar/Articulos/DanzaTorito.html>>
- Padilla Rolong, Renny. *Letanías más allá del carnaval*. 1ª ed. Barranquilla, Colombia: Editorial Antillas, 2002
- . *Letanías: un aporte al carnaval*. 1ª ed. Barranquilla, Colombia: Editorial Efemérides, 1997.
- Pájaro, Carlos Julio. “El carnaval como desacralización de la fiesta”. *Revista Huellas* 71-75 (2004-2005): 45-52. <[http://www.uninorte.edu.co/publicaciones/huellas/ebook/huellasno71\\_72\\_73\\_74\\_75/index.html](http://www.uninorte.edu.co/publicaciones/huellas/ebook/huellasno71_72_73_74_75/index.html)>
- Quevedo, Francisco de. *La vida del buscón llamado don Pablos*. Ed. Domingo Ynduráin. Madrid: Cátedra, 2007.
- Ramos Vives, Edmundo. Prólogo. *Letanías: un aporte al carnaval*. Por Renny Padilla Rolong. 1ª ed. Barranquilla, Colombia: Editorial Efemérides, 1997.
- Rey Sinning, Edgar. *El carnaval, la segunda vida del pueblo*. n.e. 1999. <<http://www.edgarreysinning.com>>
- . *Joselito Carnaval*. 4ª ed. Santafé de Bogotá: Plaza & Janés, 2004.
- Sabana Urbana. “Daniela leyó el bando, ¡y comenzó el carnaval!”. “Sabana Urbana”. Ene. 19 2013. 2012-2013. n.p. Red. Feb. 25 2013. <<http://sabanaurbana.com.co/daniela-leyo-el-bando-y-comenzo-el-carnaval/>>.
- Samper Martínez, Diego y Mirtha Buelvas Aldana. *Carnaval caribe: exploración del Carnaval de Barranquilla Colombia*. 1ª ed. Quito: Andes Editores, 1994.



Stevenson Samper, Adial. "Alicia: La primera reina del carnaval". *Revista Actual* 68 (2012): 20.

Tcherassi B., Samuel y Mónica Lindo. *Carnaval de Barranquilla: la danza de Congo*. Barranquilla, Colombia: Impresión Legis S.A. 2012.

--- y Laurian Puerta O. *Carnaval de Barranquilla: virtudes, expresiones y vivencias*. Barranquilla: Ediciones Láser Sáenz Hurtado y Cía. Ltda. 1998.

Torres Montes de Oca, Mariano y Beatriz Múnera. *Carnaval de Barranquilla: patrimonio oral e intangible de la humanidad*. 1ª ed. Bogotá, D.C., Colombia: Amalfi Editores, 2004.

Vengoechea Dávila, Rodrigo. "Lo popular en el carnaval de Barranquilla". *Revista Huellas* 71-75 (2005): 96-101.  
<<http://manglar.uninorte.edu.co/calamari/handle/10738/79> >

Vengoechea Diazgranados, Emiliano. "Un poco de historia del carnaval de Barranquilla y sus danzas". *Revista Huellas* 71-75 (2005): 90-95.  
<<http://manglar.uninorte.edu.co/calamari/handle/10738/50>>

Wills, Clair. "Upsetting the Public: Carnival, Hysteria and Women's Texts" en *Bakhtin and Cultural Theory*. Eds. Ken Hirschop y David Shepherd. Manchester y Nueva York: Manchester University Press, 1989, págs. 130

## **CURRICULUM VITAE**

Rosalila Mastriano graduated from Colegio de Nuestra Señora del Buen Consejo, Barranquilla, Colombia, in 1982. She received her Technologist in Graphic Design degree from Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano in 1987, Bachelor of Arts in Foreign Languages from George Mason University in 2011. She was employed as an interpreter in Fairfax County for three years. Currently, she is a Teaching Assistant in the Department of Modern and Classical Languages in George Mason University.