

AESTHESIS

DEL CARNAVAL
DE NEGROS Y BLANCOS



JAVIER RODRIZALES

AESTHESIS DEL CARNAVAL
DE NEGROS Y BLANCOS
© Javier Rodrízales
Primera edición - Mayo, 2017

ISBN: 978-958-48-1136-3

Fotografías: Carlos Benavides Díaz
Portada, contraportada y páginas interiores

La reproducción total o parcial de este libro en forma idéntica o modificada por cualquier medio, mecánico, electrónico o informático, incluyendo fotocopia, grabación, digitalización o cualquier sistema de almacenamiento y recuperación de información, no autorizada por los editores, viola los derechos reservados.

Impresión: Graficolor
Calle 18 # 29-67 - Tel. 7310652
Pasto, Colombia
graficolorpasto@hotmail.com

Hecho en Colombia / Made in Colombia

Contenido

INTRODUCCIÓN.....	5
1. LA FIESTA	19
1.1 APROXIMACIÓN A LA TEORÍA DE LA FIESTA.....	22
1.2 LA FIESTA COMO JUEGO	30
1.3 LA FIESTA COMO CULTO.....	36
1.4 LA FIESTA COMO REPRESENTACIÓN.....	38
1.5 LA FIESTA COMO ARTE	41
1.6 LA FIESTA COMO RITO	46
1.7 LA FIESTA Y COMUNICACIÓN	48
1.8 LA FIESTA COMO MEDIACIÓN SOCIAL.....	50
1.9 LA FIESTA COMO PROCESO PEDAGÓGICO	52
1.10 LA FIESTA COMO PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL	54
1.12 FIESTA Y HUMOR	59
2. GÉNEROS ARTÍSTICOS DEL CARNAVAL.....	71
2.1 DISFRAZ INDIVIDUAL.....	74
2.2 COMPARSA.....	86
2.3 MURGA.....	90
2.4 COLECTIVO COREOGRÁFICO	94
2.5 CARROZA.....	101
Bibliografía.....	107



Introducción

En ciertas fiestas desaparece la noción misma de orden. El caos regresa y reina la licencia. Todo se permite: desaparecen las jerarquías habituales, las distinciones sociales, los sexos, las clases, los gremios. Los hombres se disfrazan de mujeres, los señores de esclavos, los pobres de ricos. Se ridiculiza al ejército, al clero, a la magistratura. Gobiernan los niños o los locos. Se cometen profanaciones rituales, sacrilegios obligatorios. El amor se vuelve promiscuo. A veces la fiesta se convierte en misa negra. Se violan reglamentos, hábitos, costumbres. El individuo respetable arroja su máscara de carne y la ropa oscura que lo aísla y, vestido de colorines, se esconde en una careta, que lo libera de sí mismo¹.

Leemos textos escritos porque hemos aprendido a hacerlo. Pero, ¿somos capaces de leer una obra de arte? Hablamos de composición, de si está o no equilibrada, de los colores que se compensan mutuamente, de la disposición de los elementos, de las fuerzas que intervienen, del significado y de las motivaciones de una obra, así como de las sensaciones que nos transmite. El pintor anónimo de Altamira, fue el primer pintor contemporáneo de su época que comunicó anhelos y deseos, gusto y sentimientos; pintó los bisontes en la caverna por el puro placer de hacerlo. No pensó en la crítica, el valor histórico ni renombre social... pensó en sí mismo,

1. PAZ, Octavio (1950). El laberinto de la soledad. Ediciones Cuadernos Americanos, México, p. 54.

en el placer de pintar, en dejar constancia que su vida estaba llena de belleza o realidades que merecían ser recordadas, recreadas y pintadas por el mero hecho de ser sentidos, vividos o soñados... *creó el arte de comunicar*. Éste hombre utilizó unas pinturas para comunicarse, como medio de escritura, plasmó en las paredes sentimientos, deseos, sueños, reflejos de su mundo y mensajes para la posteridad. El artista consigue, mediante los diferentes lenguajes artísticos, transmitir vivencias, visiones del universo, del mundo, de la sociedad, del hombre; conceptos complejos de la existencia del hombre, de sus sueños, experiencias y utopías, de sus intuiciones, emociones y sensaciones, pero también de sus fracasos y desamores.

El físico español Jorge Wagensberg afirma que hay tres formas de conocimiento: el científico, el del arte y el de la revelación. Y son conocimiento porque en ellas la mente percibe una parte del mundo, una complejidad que le produce una perturbación que es el estímulo inicial. Al crearse una imagen de la complejidad, la mente produce conocimiento y este es necesariamente finito mientras la complejidad, según cabe presumir, es infinita². Según la argentina Paula Pogré, el arte es una forma de conocimiento y comprensión. El arte nos permite pensar y actuar flexible y creativamente; construimos comprensiones que alimentan la posibilidad de diseñar objetos y procesos, de anticipar ideas, de formularnos preguntas diferentes, de encontrar respuestas alternativas, de explicar fenómenos y de comunicar con fuerza (y como no pueden hacerlo otros lenguajes) lo que sabemos, queremos, proponemos pero, además y casi mágicamente, muchas veces nos permiten referirnos a lo que no sabemos. El arte, además, permite ver más allá, decir lo no dicho, preguntar osadamente³.

A propósito de la importancia de la experiencia como materia prima, como esencia de la poesía, el escritor checo Rainer María Rilke, en *Carta a un joven poeta*, subraya: “Pues los versos no son, como

2. WAGENSBERG, Jorge (2003). Ideas sobre la complejidad del mundo. Editorial Tusquets, Barcelona, p. 84.

3. POGRÉ, Paula. El arte: una forma de conocimiento y comprensión. En: <http://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/debate/contribution/el-arte-una-forma-de-conocimiento-y-comprensi%C3%B3n>. Consulta: 02-12-2006.

creen algunos, sentimientos (se tienen siempre demasiado pronto), son experiencias”⁴. Más adelante, dice: “Para escribir un solo verso, es necesario haber visto muchas ciudades, hombres y cosas; hace falta conocer a los animales, hay que sentir cómo vuelan los pájaros y saber qué movimiento hacen las flores al abrirse por la mañana. Es necesario poder pensar en caminos de regiones desconocidas, en encuentros inesperados, en despedidas que hacía tiempo se veían llegar... Es necesario tener recuerdos de muchas noches de amor, en las que ninguna se parece a la otra, de gritos de parturientas, y de leves, blancas, durmientes paridas, que se cierran. Es necesario, aún haber estado al lado de los moribundos, haber permanecido sentado junto a los muertos, en la habitación, con la ventana abierta y los ruidos que vienen a golpes. Y tampoco basta tener recuerdos. Es necesario saber olvidarlos cuando son muchos, y hay que tener la paciencia de esperar que vuelvan. Pues, los recuerdos mismos, no son aún esto. Hasta que no se convierten en nosotros, sangre, mirada, gesto, cuando ya no tienen nombre y no se les distingue de nosotros mismos, hasta entonces no puede suceder que en una hora muy rara, del centro de ellos se eleve la primera palabra de un verso”⁵.

Umberto Eco en su obra *Los Límites de la Interpretación* (1992), señala que en los estudios artísticos se ha venido afirmando un cambio de paradigma respecto de las discusiones críticas precedentes. Esta transformación desplazaba la base epistemológica del estructuralismo y colocaba la discusión en la pragmática de la lectura⁶. En efecto, diferentes teorías como la hermenéutica, la semiótica, el deconstructivismo, la sociocrítica y la teoría estética de la recepción, otorgan un protagonismo indiscutible al lector en el proceso de construcción de sentidos. Para estas tendencias, el funcionamiento de un texto se explica tomando en cuenta el fenómeno de la generación textual, el papel del lector que actualiza los códigos y cómo el texto mismo prevé esa participación. Eco, elabora la idea de obra abierta a partir del concepto de interpretación y la teoría de la formatividad de

4. RILKE, Rainer María (1995). Carta a un joven poeta. Editorial Anagrama, Barcelona, p. 7.

5. *Ibíd.*

6. ECO, Umberto (2000). Tratado de Semiótica General. Colección Palabra en el Tiempo. 1975. Quinta edición. España, Editorial Lumen, 460 p.

Luigi Pareyson, y sus múltiples lecturas posibles de una obra, señala que la obra de arte es “un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante”⁷. Según Eco, la naturaleza de esta ambigüedad, de la que se ocupó su investigación, surge de cierta concepción de la obra, de la indagación de las poéticas de la obra abierta. Utiliza el término “poética” en el sentido del proyecto de la obra a realizar como lo entiende el creador, convirtiéndose en una teoría propia de cada artista. Es así que para entender las estéticas contemporáneas hay que interrogar el modo de formar de los artistas, es decir los modos de producción del arte contemporáneo.

Para establecer el concepto de obra abierta, Eco describe la noción de obra de arte tradicional, en la cual existe un autor que crea un objeto determinado y definido, con una intención concreta, que aspira a un deleite y a la interpretación de la obra tal como la pensó. Sin embargo generalmente el objeto es apreciado por una pluralidad de consumidores, cada cual con sus características psicológicas, fisiológicas, culturales, etc., por las cuales captará la obra de acuerdo a su gusto. En estas circunstancias tenemos por un lado, una apertura a las posibilidades de provocar respuestas. También está presente una definitud de la obra, donde el estímulo hacia la respuesta es claramente definido. Por lo tanto una obra de arte entendida como una forma completa y cerrada en su perfección de organismo, es asimismo abierta en la posibilidad de ser interpretada de múltiples maneras, sin que se altere su singularidad, según determinada perspectiva individual del espectador, allí donde entran en juego sus condicionamientos culturales y saberes previos.

Los distintos fenómenos que aparecen en el devenir del arte, provocaron un alejamiento de la tradicional noción de obra de arte en la aspiración de un tipo de obra que busca la posibilidad de diversas lecturas. Cuando el artista elige como programa productivo esa apertura, y no se conforma con el hecho inevitable de arrojar su obra al azar de las posibles interpretaciones, está a favor de provocar la mayor apertura posible de una forma consciente, estamos ante la poética de una obra abierta. De modo que se coloca al espectador

7. ECO, Umberto (1979). *Obra Abierta*. Editorial Ariel, Barcelona.

como centro activo de actos conscientes, donde ejecuta en lugar de interpretar simplemente, ya que se trata de que complete la obra. Estas serían obras no acabadas que se le presentan al destinatario cada vez menos producidas o menos concluidas.

Se trata, por lo tanto de una indeterminación, donde se le ofrece al espectador un aspecto productivo ya que concluye con el acto de interpretación. En esa conclusión el usuario –como es llamado al espectador o lector– estaría mostrando la visión particular que tiene de la obra. A esto, Eco le llama “campo de formatividad”, ya que la obra no se presenta como una forma definida y cerrada, sino que interviene una interpretación activa del usuario. Es decir que en la obra abierta existe una superación de la relación presentación-contemplación hacia nuevos significados de la relación entre obra y consumidor, se trata de una integración activa entre producción y consumo. Cabe señalar entonces que la infinitud de interpretaciones no hacen a la obra abierta, más bien se trataría de concluir la obra en el espectador, ya que la obra es concebida y presentada de ese modo.

Esta conclusión de la obra puede tener sí múltiples ejecuciones en tanto usuarios particulares. En cuanto a la relación entre apertura y definitud, en toda obra de arte este doble carácter convive en una particular tensión. Volvamos a aquella circunstancia mencionada anteriormente donde se señala que en la obra tradicional se marca fundamentalmente el interés en la definitud de la obra para obtener una respuesta unívoca del espectador. Siempre hay en este caso, una orientación básica que no permitiría o se interpondría a la pluralidad de interpretaciones. Mientras que aquella obra que se plantea en su concepción una libre interpretación, se centra más en el carácter de apertura. Hay una dialéctica entre estos dos aspectos de una obra, que hacen de la misma su particular relación con el espectador. Es decir que si el arte es considerado un hecho comunicativo, se tiene en cuenta este doble carácter, esta tensión, al momento de realizar la obra.

Los diferentes grados de apertura son presentados por Eco en relación a las producciones musicales, plásticas y literarias en el siguiente nivel de intensidad:

- Las obras abiertas que se caracterizan por la invitación a hacer la obra con el autor; estas son definidas como “obras en movimiento”.
- En una proyección más amplia (como género de la obra en movimiento) se encuentran las que aún siendo completas, están abiertas a relaciones internas que el usuario debe descubrir y elegir en el acto de percepción.
- Toda obra de arte está abierta a infinitas lecturas posibles, cada una de las cuales implica una ejecución personal.

El arte ha dado buena cuenta de la fiesta como acontecimiento, como evento ritual, social, conmemorativo, celebratorio, plasmándola en un gran número de obras a lo largo de su historia. Su representación ha ido cambiando del mismo modo que las sociedades y las culturas que fueron su fuente de inspiración se han ido transformando con el paso del tiempo.

Respecto al tiempo y los procesos de tiempo en el arte, Gadamer señala: “Así pues, toda obra de arte posee una suerte de tiempo propio que nos impone, por así decirlo. Esto no sólo es válido para las artes transitorias como la música, la danza o el lenguaje. Si dirigimos nuestra mirada a las artes estatuarías, recordaremos que también construimos y leemos las imágenes, o que “recorremos” y caminamos por edificios arquitectónicos. Todo eso son procesos-de-tiempo”⁸.

Sabemos lo que significa saber leer. Saber leer es dejar de percibir las letras como tales, y que sólo exista el sentido del discurso que se construye. En todo caso, es sólo la constitución armónica de sentido lo que nos hace decir: «He entendido lo que aquí se dice». Esto es lo que en principio lleva a su perfección el encuentro con el lenguaje de las formas artísticas, del arte. Espero que ahora esté claro que se trata de una relación de intercambio. Ciego está el que crea que puede tomar lo uno y dejar lo otro. No es posible dejar esto claro de manera suficientemente decidida: quien crea que el arte moderno es una

8. GADAMER, Hans-Georg (1991). El arte como juego, símbolo y fiesta. La actualidad de lo bello. Traducción de Antonio Gómez Ramos. Ediciones Paidós - I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, p. 52.

degeneración, no comprenderá realmente el arte del pasado. Es menester aprender, primero a deletrear cada obra de arte, luego a leer, y sólo entonces empieza a hablar. El arte moderno es una buena advertencia para el que crea que, sin conocer las letras, sin aprender a leer, puede escuchar la lengua del arte antiguo⁹.

Aesthesis del Carnaval de Negros y Blancos, es una reflexión del Carnaval como práctica artística y cultural, desde las estéticas decoloniales, las cuales tienen como propósito contribuir a la creciente tarea de construir lo propio en medio de un régimen de modernidad/colonialidad. En su doble trayectoria, las estéticas decoloniales, tienen una importancia fundamental en los procesos de transformación y formación de subjetividades y sujetos decoloniales. No olvidemos que la modernidad, desde sus inicios hasta la actualidad, ha estado constituida por una matriz estructural que, en su despliegue, genera diferentes formas de colonialidad, subordinación y exclusión, entre ellas la colonialidad del poder, la colonialidad del ser, la colonialidad de la naturaleza y la colonialidad de la sensibilidad. Esta última, como colonialidad de lo sensible, se despliega en especial a través de los regímenes del arte y la estética que hacen parte de la expansión de la matriz colonial de la modernidad, en un abanico de formas mediante las cuales se pretende, más allá del exclusivo espacio del arte, abarcar la totalidad de los ámbitos de la vida.

Según Walter Mignolo y Pedro Pablo Gómez, el arte “es el producto del proceso de deliberada organización de elementos simbólicos de una manera que inflencie y afecte los sentidos, las emociones, el intelecto. Comprende un amplio rango de actividades humanas, creaciones, y modos de expresión, incluyendo música, literatura, cine, fotografía, escultura y pintura. El sentido del arte lo explora una rama de la filosofía conocida como estética, y también disciplinas tales como la historia y el psicoanálisis, que analizan las relaciones del arte con el ser humano a través de las generaciones”¹⁰.

Para estos autores latinoamericanos las estéticas decoloniales buscan descolonizar los conceptos cómplices de arte y estética para

9. *Ibíd.*, p. 56.

10. MIGNOLO, Walter y GÓMEZ, Pedro Pablo (2012). *Estéticas decoloniales*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, p. 23.

liberar la subjetividad. Si una de las funciones explícitas del arte es influenciar y afectar los sentidos, las emociones y el intelecto, y de la filosofía estética entender el sentido del arte, entonces las estéticas decoloniales, en los procesos del hacer y en sus productos tanto como en su entendimiento, comienzan por aquello que el arte y las estéticas occidentales implícitamente ocultan: la herida colonial. La herida colonial influencia los sentidos, las emociones y el intelecto. En el caso del arte y de la estética, la herida es sentida y sufrida (en las emociones y en el intelecto) por aquellas personas cuyo hacer operando con “elementos simbólicos que afecten los sentidos, las emociones y el intelecto” no son considerados artísticos, y tal consideración se legitima en el discurso filosófico que define la estética como la disciplina que se ocupa de investigar el sentido del arte¹¹.

Analicemos la evolución del término *Aesthesis*, el cual en *La Poética* de Aristóteles, no es el centro de su argumento, lo son los conceptos de mimesis, catarsis y poiesis. Son estos tres procedimientos mediante los cuales el hacedor de mimesis y productor de catarsis intenta orientar la sensibilidad y las sensaciones de la audiencia. Este vocabulario aristotélico fue retomado durante el Renacimiento y guió las teorías del arte y de la poesía hasta el siglo XVIII. En ese siglo, el alemán Alexander Gottlieb Baumgarten necesitó de otro concepto y, retomando la palabra griega traducida por *Aesthesis*, inventó el concepto filosófico de estética y elaboró una normativa sobre el gusto. La estética como ciencia del conocimiento sensible. El discurso filosófico alrededor de la palabra Estética desplazó la función que tenía la catarsis; la admiración por lo bello y lo sublime dejó en segundo plano el discurso sobre los efectos catárticos de la tragedia. El discurso filosófico impuso un canon de principios para definir el quehacer artístico y para definir también una zona en la cual lo artístico se diferencia de lo no artístico (artesanado, pintura y poesía popular, mitos y leyendas y no literatura, canciones populares y no música propiamente dicha, etc.). En síntesis, la estética colonizó la *aesthesis*.

11. MIGNOLO, Walter y Gómez Pedro Pablo (2012). Estéticas decoloniales, sentir, pensar hacer en Abya yala y la gran comarca. En: <https://adelajusic.files.wordpress.com/2012/10/decolonial-aesthetics.pdf>. Consulta: 12-12-2016.

Baumgarten fijó sus sentidos en una palabra latina que ya había usado Kant, *aestheticus*, “sensible, perceptual, capaz de sentir”, préstamo a su vez del griego *aisthesis/aesthesia/estesia*, “sensación, sentimiento, percepción”. Con estas ramas, no tardó en concebir la denominación *Aesthetica/Estética*, con el significado de “Ciencia del conocimiento sensitivo, a través de los sentidos”. No obstante, el campo de aplicación de esta disciplina no se restringía a los cinco sentidos del cuerpo, sino que pretendía estudiar también por qué las personas se sienten atraídas por una determinada ideología, por el carácter de una persona, por el clima de un lugar, etc. Lo que Baumgarten pretendía era descubrir por qué las personas juzgan de manera diferente lo que perciben, cómo influyen las condiciones sociales y particulares en nuestros gustos y opiniones, y su aplicación en nuestras relaciones con el prójimo. Su estética pretendía alejarse tanto del gusto arbitrario, a merced de la opinión particular de cada cual, como de implantar unas rígidas reglas sobre el buen gusto al estilo de las del Neoclasicismo francés, que sostenía que todos los edificios debían ser copias de Versalles, y toda la literatura plagiar a Corneille y Racine.

Sin embargo, como suele ser habitual, los ambiciosos objetivos de Baumgarten han sido olvidados con el tiempo, y en la actualidad la *Estética* ha dejado de ser la psicología del sentimiento para verse reducida a la teoría de la belleza, en particular de la percibida por la vista, y el adjetivo *estético* se emplea como sinónimo de “artístico, bello”. Lo más curioso de la *Estética* es que su acepción más habitual hoy en día, constreñida al arte y la belleza visual, está en flagrante contradicción con su etimología.

La palabra *aisthesis* procede de una antigua raíz indoeuropea *auisth-*, que en latín se convirtió en *auisdh-*, la cual derivó en *aus-dire/audire/odire/oír*. Estas raíces nos sugieren que, para los antiguos, el oído era el sentido por excelencia, el medio más importante por el que percibimos el mundo, mientras que la vista, etimológicamente, está relacionada con el conocimiento, la inteligencia racional¹².

12. ESTÉTICA. En: <https://depalabra.wordpress.com/2006/11/03/estetica/>. Consulta: 01-04-17.

Se trata ahora de descolonizar la estética para liberar la *aesthesis*. Los procesos de descolonización de la estética para liberar la *aesthesis* proceden de dos trayectorias interrelacionadas. La primera, el hacer *aestésico* y la analítica conceptual que revela lo que la estética oculta. La segunda, tanto el hacer *aestésico* como la analítica conceptual, que al revelar la colonialidad del sentir que ha impuesto la colonización de la estética, apuntan hacia horizontes no solo de liberación sino fundamentalmente de re-existencia. No de resistencia, sino de re-existencia, en la conceptualización del colombiano Adolfo Albán-Achinte. En este sentido, las estéticas decoloniales no serán una nueva forma de colonización de la estética sino que, al liberar la *aesthesis*, promueven la formación de subjetividades desobedientes a los principios del discurso filosófico-estético. Es así que las estéticas decoloniales son un aspecto de los procesos de decolonialidad en todas las esferas del orden social.

Ahora bien, el concepto de *Aiesthesis* Decolonial tiene dos raíces importantes: una conceptual y otra histórica. La raíz conceptual viene de América Latina cuando en el año 2003 el profesor Albán Achinte comienza a hablar de estéticas decoloniales en relación al marco de la modernidad/colonialidad. A través de los debates en varios encuentros, por sugerencia de Mignolo se comienza a hablar más bien de “*aiesthesis* decolonial” en vez de “estética decolonial”, puesto que la noción de *aiesthesis* decolonial tiene su origen en una práctica pedagógica decolonial.

El mexicano Rolando Vásquez también prefiere hablar de *aiesthesis* porque como se dijo la palabra “estética” se usó en la modernidad para construir un canon de conocimiento en torno al sentir, en torno a la percepción del mundo. Kant será crucial para desarrollar el concepto de estética que se convirtió en una forma de regulación de lo bello, de lo sublime y más en general, la regulación de los sentidos y la percepción del mundo a través de categorías de pensamiento y nociones de estéticas marcadamente eurocéntricas. La modernidad eurocentrada establece la estética para controlar las subjetividades y las formas de percepción del mundo. Esto es lo que señala Vásquez al respecto “Entonces, al hablar de cómo decolonizamos la estética moderna-colonial preferimos no usar el mismo término moderno

“estética” sino hablar de “aiesthesis” para poner énfasis en la liberación de los sentidos y de las formas de percibir el mundo frente a un sistema de regulación. Entonces, por un lado la estética estaría marcando la regulación moderna-colonial del sentir, del estar en el mundo, de nuestra relación sensorial al mundo, mientras que la aiesthesis sería una liberación de esa regulación y de esa normatividad para descubrir una pluralidad de formas de lo bello, de lo sublime, de percepción del mundo”¹³.

En relación a la primacía de lo visual sobre las otras sensaciones, Vázquez señala: “La estética moderna-colonial ha estado no solamente pero en gran medida gobernada por la visión, por lo visual, por las percepciones visuales y esto obviamente está compaginado con un mundo en el que la representación visual se vuelve una forma central de poder. Entonces, podemos decir que la modernidad/colonialidad ha controlado la representación del mundo y es en este control de la percepción del mundo como imagen, dónde la visión, lo visual se vuelve central para la concepción de estética”¹⁴.

Dice Vázquez que cuando comenzamos a hablar de aiesthesis decolonial surge la necesidad de acotar este dominio de la visión moderna: “El dominio de la visibilidad y representación que se rige por la lógica del espectáculo viene a controlar nuestra percepción del mundo y nuestra relación con el mundo. Al acotar este dominio, lo que se logra o lo que comienza a emerger, desde mi perspectiva, es otra noción de temporalidad”¹⁵. Para Vázquez la cuestión de la visión y de la representación está concatenada a un control sobre la realidad como presencia y es por eso que la visión y la representación se vuelven imprescindibles y las tecnologías de lo visual como

-
13. VÁZQUEZ, Rolando (2015). Aesthesis decolonial y los tiempos relacionales. Entrevista a Rolando Vázquez. En: file:///C:/Users/INTEL/Downloads/10917-51203-2-PB.pdf. Consulta: 12-03-17.
 14. VÁZQUEZ, Rolando (2015). Aesthesis Decolonial y los tiempos relacionales. Entrevista a Rolando Vázquez. En: file:///C:/Users/INTEL/Downloads/10917-51203-2-PB.pdf. Consulta: 12-03-17.
 15. VÁZQUEZ, Rolando (2015). Aesthesis Decolonial y los tiempos relacionales. Entrevista a Rolando Vázquez. En: file:///C:/Users/INTEL/Downloads/10917-51203-2-PB.pdf. Consulta: 12-03-17.

pantalla son tan importantes hoy en día: “Mientras que una *aesthesis* decolonial buscaría romper con el privilegio de esas percepciones, con el dominio de la visión y de la noción de lo real como únicamente presencia, para rescatar otras formas de percibir el mundo que tienen otra temporalidad, una temporalidad onda en la que la noción de memoria, de recordar se vuelve muy importante para comprender y percibir el mundo. Entonces no necesariamente es que no sean visuales, pueden tener una forma visual pero su forma visual no las limita a la presencia en la representación sino que implica una relación profunda con el tiempo de lo vivido, con la memoria”¹⁶.

Descolonizar la estética para liberar la *aesthesis* no es ya un hacer que busca la catarsis ni el refinamiento del gusto, sino la liberación de los seres humanos de los diseños imperiales en sus variados rostros. En este sentido, las estéticas decoloniales no serán una nueva forma de colonización de la estética sino que, al liberar la *aesthesis*, promueven la formación de subjetividades desobedientes a los principios del discurso filosófico-estético. Es así que las estéticas decoloniales son un aspecto de los procesos de decolonialidad en todas las esferas del orden social.

El Plan Especial de Salvaguardia del Carnaval de Negros y Blancos, aprobado por el Ministerio de Cultura mediante Resolución 2055 de septiembre 22 de 2010, establece entre las amenazas de esta manifestación artística y cultural, la siguiente: “Debilitamiento en el proceso de apropiación del patrimonio cultural del carnaval. Se ubica que las dimensiones de crecimiento y expansión que ha tomado el carnaval en la última década, lo hacen vulnerable frente a su propio patrimonio cultural. Si no se protegen las esencias identitarias del significado ritual de la manifestación, paulatinamente se irá mutando a feria y espectáculo al ritmo del consumo, el negocio y la demanda, desvirtuando la cosmovisión del carnaval y la fiesta,

16. VÁZQUEZ, Rolando (2015). *Aesthesis Decolonial y los tiempos relacionales*. Entrevista a Rolando Vázquez. En: file:///C:/Users/INTEL/Downloads/10917-51203-2-PB.pdf. Consulta: 12-03-17.

fundado en la persona, la cultura, la solidaridad, el encuentro, el juego y la vida”¹⁷.

El Carnaval de Negros y Blancos, reconocido por la UNESCO como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, es una de las manifestaciones culturales más importantes de Colombia, en donde confluyen múltiples expresiones culturales populares en las cuales participan propios y visitantes, cuyos escenarios principales son el juego y el espacio público. La inclusión, la alegría, el respeto, la solidaridad, el sentido del humor, la armonía y la libertad, son referentes fundamentales que marcan diferencias frente al espectáculo o feria, donde el consumo y el placer privado se transforman en el centro de atención.

Aesthesis del Carnaval de Negros y Blancos está organizado en los siguientes capítulos: el primero, dedicado a la Fiesta, en donde se hace una aproximación teórica de la fiesta, y un estudio de la fiesta como juego, culto, representación, arte, rito, comunicación, mediación social, proceso educativo, humor y como patrimonio cultural intangible. El segundo capítulo, es un estudio de cada una de las manifestaciones artísticas del Carnaval: disfraz individual, comparsa, murga, colectivo coreográfico, carroza no motorizada y carroza, y su correspondiente clasificación dentro de las artes escénicas, artes visuales, artes musicales y artes de la palabra.

Es mi modesta contribución al proceso de investigación de la diversidad de manifestaciones artísticas y culturales del Carnaval de Negros y Blancos, a partir de las cuales se produce conocimiento, pues a través del sonido, el color, el juego, el humor, la forma, la palabra, el movimiento, la expresión corporal, la imagen, el artista nos presenta otras cosmovisiones, otras formas de conocer el mundo, la sociedad y el hombre, y por consiguiente construye mundos nuevos, mundos mejores.

17. MINISTERIO DE CULTURA. Resolución 2055 de septiembre 22 de 2010, por la cual se incluye el Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, Nariño, en la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial y se aprueba su Plan Especial de Salvaguardia. Bogotá.



Colectivo Indoamericano. 
Fotografía Carlos Benavides Díaz

1. La Fiesta

Alucinados por el progreso, creímos que avanzar era olvidar, dejar atrás las manifestaciones de lo mejor que hemos hecho, la cultura riquísima de un continente indio, europeo, negro, mestizo, mulato, cuya creatividad aún no encuentra equivalencia económica, cuya continuidad aún no encuentra correspondencia política¹⁸.

“Las fiestas son eso: espacio, sonido, color para que las almas se entiendan”. **Luis Millones Santa Gadea**

“El significado de una palabra es su uso en el lenguaje”, dice el filósofo Wittgenstein en *Tractatus*. Desde el punto de vista teórico, el concepto de Fiesta no aparece con suficiente claridad en la sociología, en la antropología, en la filosofía ni en la literatura, debido a su carácter diverso y multiforme. Las definiciones más comunes del término Fiesta, son: reunión de varias personas para celebrar un acontecimiento o para divertirse, en la que se suele bailar, comer, jugar, beber, etc.; día en que se celebra una conmemoración civil o religiosa y que es oficialmente no laborable; día en que la iglesia católica celebra la memoria de un santo o de un acontecimiento religioso; día o días en que se conmemora algo y se preparan activi-

18. FUENTES, Carlos (1995). Introducción al informe de la Comisión Latinoamericana y del Caribe a la Conferencia Mundial de Desarrollo Social, Copenhague, 6 al 12 de marzo de 1995, en Maraffioti, R. (comp.). Recorridos semiológicos. Signos, enunciación y argumentación, Eudeba, Buenos Aires, 2001.

dades de entretenimiento, recreativas o festivas, para que la gente se divierta; periodo festivo en que se conmemora algo, especialmente la navidad o la pascua, y en que suele haber vacaciones escolares.

Del vocablo latino *festum* es el plural de *fiesta*: de donde proviene la palabra *fiesta*, que trata de un rito social, compartido entre un grupo de personas, donde se marca un cierto acontecimiento a modo de celebración. Los cumpleaños y las bodas son dos ejemplos de ocasiones que se festejan. El hecho de que una fiesta sea un rito implica que los participantes adopten un rol para la ocasión, por lo general descontracturado y desinhibido. La fiesta puede incluir música, baile, disfraces y comida. Existen muchos tipos de fiestas y entre las más conocidas, además de las ya citadas, nos encontramos con las llamadas fiestas sorpresas. Estas son las que organiza un grupo de personas para celebrar un cumpleaños o una buena nueva de otro individuo sin que este lo sepa para así sorprenderle y emocionarle. Asimismo se encuentran las fiestas de disfraces, que se organizan para celebrar cualquier tipo de acontecimiento y en ellas los invitados deben ir vestidos de personajes de ficción, de animales, de figuras históricas. El Carnaval es también otra de las fechas típicas para celebrar una fiesta de disfraces, con murgas, comparsas, danzantes autos alegóricos.

Se destaca que el concepto de fiesta está asociado a la diversión y al regocijo más allá del evento en sí mismo. Por eso existen frases como: “Tengamos la fiesta en paz” o “para que la fiesta salga bonita”, que se pronuncia el 2 de enero, en los inicios del Carnaval de Negros y Blancos, cuando los habitantes del sector rural de Pasto rinden homenaje a la Virgen de las Mercedes, con ofrendas florales y productos típicos de la región, y así obtener licencia divina para empezar a disfrutar de la parranda. La alborada a la Virgen de Las Mercedes, patrona de la ciudad, es amenizada al son de la tuna del carnaval, las bandas de músicos, las murgas y la evocación de plegarias, para poder gozar con tranquilidad de la fiesta y para que salga “bonita”¹⁹.

19. RODRIZALES, Javier (2011). Carnaval de Negros y Blancos: juego, arte y saber. Mados Print, Pasto, p. 189.

El arte y la cultura son un vehículo eficaz para expresar las diferencias políticas y sociales y las tensiones y la rabia desencadenada por los conflictos, a la vez que permite movilizar comunidades. Por esta razón, expresiones culturales como las fiestas patronales, los carnavales, las prácticas religiosas, monumentos, indumentarias y lenguajes tienen fuertes cargas emocionales y políticas y se convierten fácilmente en elementos que crean unidad. Por esa misma razón permiten cerrar las diferencias entre oponentes. Además de esto, todas las culturas contienen símbolos e imágenes de paz, elementos comunes y arquetipos universales que permiten sanar, reconstruir y reconciliar. En otras palabras el arte y la cultura permiten cambiar formas de actuar y formas de relacionarse para que fluyan en una dirección positiva.

La paremiología (del griego *paroimía* ‘proverbio’, y *logía* ‘compilación’, ‘colecta’), es la disciplina que estudia los refranes, los proverbios y demás enunciados cuya intención es transmitir algún conocimiento tradicional basado en la experiencia. El refrán es un dicho popular, sentencioso y breve de verdad comprobada, generalmente simbólico, y expuesto en forma poética, que contiene una regla de conducta, u otra enseñanza. Los refranes alusivos a la fiesta y a los actos propios de ésta, están vigentes en el Carnaval de Negros y Blancos y en las comarcas donde se celebra. Algunas paremias, son las siguientes: “En Nariño, el que no canta hace guitarras”; “Cuando el gato no está, los ratones hacen fiesta”; “No importa que la empresa pierda, lo importante es que el personal se divierta”; “El perro le hace fiestas a su amo”, “Fiesta sin comida, no es fiesta cumplida”; “Fiesta sin guitarra ni es fiesta ni es nada”; “Disfruta a tope de cada fiesta, nunca sabes cuándo será la última”; “El día de fiesta, dinero cuesta”; “Fiesta sin vino, no vale un comino”; “Hoy domingo y mañana fiesta, buena vida esta”; “En tiempo de fiestas, la guitarra, no se presta”; “Esta fiesta la hace un devoto, con el dinero de otro”; “A las romerías y a las bodas, van las locas todas”; “Ni fruta sin desperdicio, ni hombre sin vicio, ni romería sin fornicio”; “Después de tragos y fiesta, mira bien con quien te acuestas”; “El mucho vino, agua las fiestas”; “En la fiesta del patrón, repiques, cohetes, música y sermón”; “Los necios hacen la fiesta, y los listos la celebran”; “Quien llega tarde a la fiesta, no logra cena ni orquesta”; “Caminando comprobé lo que

pensaba: la vida es una fiesta si uno hace lo que ama”; “La vida es una fiesta y cada día una invitación”; “Cuando la fiesta viene, cada cual luce lo que tiene”; “En fiestas tocas, gente mucha y personas pocas”; “El que mucho festea, llega un día en que no lo desea”; “Fiesta sin comida, no es fiesta cumplida”; “Ni fiesta sin vino, ni olla sin tocino”; “Pueblo de muchas fiestas, holgazanería manifiesta”; “Quien de la fiesta quiere gozar, desde la víspera ha de empezar”.

Finalmente, se transcriben las siguientes joyas de la sabiduría universal sobre el tema de la fiesta: “El corazón en paz ve una fiesta en todas las aldeas” (Proverbio hindú); “Si todo el año fuese fiesta, divertirse sería más aburrido que trabajar” (Shakespeare); “Lo mejor es salir de la vida como de una fiesta, ni sediento ni bebido” (Aristóteles); “Vida sin fiestas es como largo camino sin posadas (Demócrito de Abdera); “Vivir sola es como estar en una fiesta donde nadie te hace caso” (Marilyn Monroe).

1.1 APROXIMACIÓN A LA TEORÍA DE LA FIESTA

La permanencia y conservación de la estructura de la fiesta permite identificar su origen y a la vez apreciar las transformaciones que ha tenido a lo largo del tiempo. Hoy las fiestas se encuentran amenazadas por factores como la globalización, el desarrollo económico, los desplazamientos voluntarios y forzosos; la escasez de recursos y en algunos casos por decisiones estatales y religiosas, algunos de los principales riesgos tienen que ver con la irrupción del turismo internacional y la disyuntiva de organizar y promover fiestas para el turismo; la folclorización de la fiesta tradicional por decadencia de la sociedad; el repliegue de la fiesta hacia solidaridades más pequeñas; la infantilización del carnaval y los carnavales ligados al turismo convertidos en empresas comerciales.

En el Plan Especial de Salvaguardia del Carnaval de Negros y Blancos se establecen, entre otras, las siguientes amenazas:

Debilitamiento en el proceso de apropiación del patrimonio cultural del carnaval. Se ubica que las dimensiones de crecimiento

y expansión que ha tomado el carnaval en la última década, lo hacen vulnerable frente a su propio patrimonio cultural. Si no se protegen las esencias identitarias del significado ritual de la manifestación, paulatinamente se irá mutando a feria y espectáculo al ritmo del consumo, el negocio y la demanda, desvirtuando la cosmovisión del carnaval y la fiesta, fundado en la persona, la cultura, la solidaridad, el encuentro, el juego y la vida.

La subvaloración de la fiesta y el carnaval como constructores de cultura ciudadana. Se manifiesta que si bien se han realizado acciones y campañas como “juego limpio”, estas no dejan de ser puntuales y esporádicas. Se requiere de una postura conceptual y metodológica de formación ciudadana desde los imaginarios y símbolos de la fiesta y la escuela del carnaval. La lúdica, la creatividad, el arte, la música, el teatro, son componentes fundamentales de una apuesta pedagógica ciudadana entendiendo que estas competencias se encuentran instaladas en la población de Pasto y en los actores y artistas del carnaval. Se ubican los retos en formar ciudadanos desde el acto pedagógico emocional artístico social del carnaval durante todo el año. Igualmente, se anota que las escuelas del carnaval deben contemplar un componente transversal de cultura ciudadana de carnaval²⁰.

Al mismo tiempo, las fiestas enfrentan nuevos retos como el ser compatibles con los principios aceptados por la comunidad internacional en relación con la conservación del medio ambiente y el respeto por los derechos humanos. Uno de los desafíos más importantes tiene que ver con los medios de comunicación que permite que de la plaza, la fiesta se traslade a las pantallas y se proyecte a través del mundo.

Ahora bien, la necesidad de la fiesta está presente en todas las sociedades humanas y se manifiesta a través de celebraciones rituales y acontecimientos conmemorativos que se organizan para

20. RESOLUCIÓN 2055 de septiembre 22 de 2010, por la cual se incluye el Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, Nariño, en la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial y se aprueba su Plan Especial de Salvaguardia. Mincultura. Bogotá, D.C., p. 3.

deleite público. Las fiestas son construcciones míticas simbólicas en las que se expresan las creencias, mitos, concepciones de la vida y del mundo, y los imaginarios colectivos y están asociadas a algunas etapas del ciclo vital, de la economía, de las creencias religiosas, de la política y de otras motivaciones del ser humano. Las fiestas se transmiten por tradición y son originales y propias de una sociedad, en un espacio y un tiempo determinados.

En la fiesta hacen presencia dos elementos que son a la vez antagonistas y complementarios: la representación que una comunidad se da a sí misma para afirmar sus valores, y la ruptura, que se oculta tras la ficción del unanimismo y de la cual se encarga la fiesta carnavalesca o subversiva. Es la fiesta en su doble propósito, integradora porque puede materializar las aspiraciones colectivas de una toma de conciencia común y a la vez subversiva, porque fiesta y revuelta siempre han estado asociadas en la historia. Sobre el tema afirma la colombiana Olga Pizano Mallarino:

Los participantes asumen o transmiten códigos comunicativos y formas de conducta, que en el contexto festivo no coinciden necesariamente con el comportamiento habitual de la vida cotidiana, pero que son decodificados e interpretados por los otros participantes del grupo. La ciudad, el pueblo o la calle en donde se celebra la fiesta se convierte en un espacio ceremonial.

(...) Las fiestas son populares porque se convierten en el patrimonio más querido de un pueblo; son funcionales porque se identifican con la vida material, social y espiritual de la comunidad y son vigentes porque se manifiestan con todo vigor y fuerza en la sociedad que las considera como frutos de la herencia del pasado²¹.

El español Miguel Roiz señala que la fiesta es un fenómeno social comunicativo, una serie de acciones y significados de un grupo, expresados por medio de costumbres, tradiciones, ritos y ceremonias, como parte no cotidiana de la interacción, especialmente a nivel

21. PIZANO MALLARINO, Olga y Otros (2004). La ciudad, el pueblo o la calle en donde se celebra la fiesta se convierte en un espacio ceremonial. Convenio Andrés Bello. En: <http://www.cab.int.co>. Consulta: 13.11.14.

interpersonal, caracterizadas por un alto nivel de participación²². Umberto Eco y Mónica Rector se refieren a la fiesta como un sistema de signos, un fenómeno de comunicación, en donde se transmiten significados de diversos tipos (históricos, políticos, sociales, valores cotidianos, religiosos, filosóficos, pedagógicos, etc.), que le dan un carácter único o variado, y en los que la práctica festiva, de goce e incluso orgía se entremezclan con la práctica religiosa o mágica, cumpliendo determinadas finalidades culturales básicas para el grupo²³. Heidegger compara la fiesta (el evento) con la obra. El artista es el origen de la obra, la obra no es obra sin el artista. Lo mismo pasa con la relación del hombre con el evento, la fiesta no es tal sin la presencia del hombre aunque con la interacción con otros hombres, es decir, de manera grupal. También afirma que la fiesta es un evento donde el individuo deja de ser individuo y se dispersa en la multitud. Ya no existe la relación del individuo con el otro individuo, sino un nosotros frente a un vacío, frente a un nada²⁴.

Josef Pieper en *Teoría sobre la fiesta*, afirma que “fiesta no es tan sólo un día en el que no se trabaja”, sino que la fiesta requiere un elemento “contemplativo”, un día “en el que los hombres se alegran”²⁵. Reflexiona también sobre la relación entre trabajo y fiesta, vistas no como contraposiciones sino como complementariedades; reflexiona qué es la fiesta y qué significa “pasar un buen día”. Para él, “hay una relación entre fiesta y amor y entre fiesta y alabanza litúrgica”²⁶. Lo dice el cantar de carnaval:

“Termina la mascarada,
Ya me voy a trabajar,
trabajar duro y parejo,

-
22. ROIZ, Miguel (1982). Fiesta, comunicación y significado. En: Tiempo de fiesta. Ensayos antropológicos sobre las fiestas en España. Honorio M. Velasco (ed.), Treceatorce-diecisiete, Madrid, pp. 95-150.
23. ECO, Umberto (2002). Sobre literatura. Traducción de Helena Lozano Miralles. RqueR, Barcelona, p. 37.
24. HEIDEGGER, Martin (2001). Arte y poesía (Trad. Samuel RAMOS), FCE, México D.F., p. 114.
25. PIEPER, Josef (2006). Una teoría de la fiesta. Rialp, Madrid, p. 34.
26. *Ibíd.*, p. 35.

Pa'l otro año regresar"²⁷.

Para Sara Lara Largo, la fiesta es un tipo específico de acción conjunta, es, ante todo, "acción simbólicorritual, cíclica, recurrente y periódica [...] la fiesta se entiende como un producto social que expresa y refleja los valores, creencias e incluso intereses del grupo o grupos que la protagonizan"²⁸. Es mucho más que el pretexto de la congregación, es más que la reunión espontánea de individuos alrededor del licor y el jolgorio. Es un evento en el que se manifiestan de manera excepcional los diferentes modos de la práctica colectiva. En ella se hacen aprehensibles las lógicas del poder, tanto en la transgresión y la disputa como en la cohesión y la reafirmación identitaria. Las fiestas populares son eventos privilegiados de la vida en comunidad, y son al mismo tiempo transitivas y reflexivas: la colectividad celebra algo y se celebra a sí misma. Es por esto que en ellas podemos evidenciar los elementos más sutiles de la configuración de las relaciones sociales²⁹.

En América Latina, la fiesta es el medio más apropiado para representar simbólicamente un orden deseado. Es la construcción de un tablado donde se afirman los poderes, se explicitan los diálogos encubiertos de sociedades en plena construcción, es decir, se ofrecen modelos de vínculos sociales y divinos a los cuales los hombres debían ajustarse. La fiesta no es solamente un exceso, un desperdicio ritual de los bienes penosamente acumulados durante el año; también es una revuelta, una súbita inmersión en lo informe, en la vida pura. A través de la fiesta la sociedad se libera de las normas que se ha impuesto. Se burla de sus dioses, de sus principios y de sus leyes: se niega a sí misma.

Según Octavio Paz, la fiesta es una revolución, un levantamiento, una insurrección, una operación cósmica, una re-creación.

27. RODRIZALES, Javier. Op. cit., p. 232.

28. LARA LARGO, Sofía. Usos y debates del concepto de fiesta popular en Colombia. En: <http://www.scielo.org.co/pdf/antpo/n21/n21a07.pdf>. Consulta: 01-04 17.

29. LARA LARGO, Sofía. Usos y debates del concepto de fiesta popular en Colombia. En: <http://www.scielo.org.co/pdf/antpo/n21/n21a07.pdf>. Consulta: 01-04 17.

La fiesta es una Revuelta, en el sentido literal de la palabra. En la confusión que engendra, la sociedad se disuelve, se ahoga, en tanto que organismo regido conforme a ciertas reglas y principios. Pero se ahoga en sí misma, en su caos o libertad original. Todo se comunica; se mezcla el bien con el mal, el día con la noche, lo santo con lo maldito. Todo cohabita, pierde forma, singularidad y vuelve al amasijo primordial. La fiesta es una operación cósmica: la experiencia del desorden, la reunión de los elementos y principios contrarios para provocar el renacimiento de la vida. La muerte ritual suscita el renacer; el vómito, el apetito; la orgía, estéril en sí misma, la fecundidad de las madres o de la tierra. La fiesta es un regreso a un estado remoto o indiferenciado, prenatal o presocial, por decirlo así. Regreso que es también un comienzo, según quiere la dialéctica inherente a los hechos sociales. El grupo sale purificado de ese baño de caos. Se ha sumergido en sí, en la entraña misma de donde salió. Dicho de otro modo, la fiesta niega a la sociedad en tanto que conjunto orgánico de formas y principios diferenciados, pero la afirma en cuanto fuente de energía y creación. Es una verdadera re-creación, al contrario de lo que ocurre con las vacaciones modernas, que no entrañan rito o ceremonia alguna, individuales y estériles como el mundo que las ha inventado³⁰.

La fiesta representa fundamentalmente un impulso utópico marcado por la contestación de los oprimidos y la liberación momentánea de todas las estructuras del orden establecido. Sobre el particular, Octavio Paz subraya:

En ciertas fiestas desaparece la noción misma de orden. El caos regresa y reina la licencia. Todo se permite: desaparecen las jerarquías habituales, las distinciones sociales, los sexos, las clases, los gremios. Los hombres se disfrazan de mujeres, los señores de esclavos, los pobres de ricos. Se ridiculiza al ejército, al clero, a la magistratura. Gobiernan los niños o los locos. Se cometen profanaciones rituales, sacrilegios obligatorios. El amor se vuelve promiscuo. A veces la fiesta se convierte en misa negra. Se violan reglamentos, hábitos, costumbres. El individuo respetable arroja su máscara de carne y la ropa oscura que lo

30. PAZ, Octavio. Op. cit., p. 45.

aísla y, vestido de colorines, se esconde en una careta, que lo libera de sí mismo³¹.

En *Tótem y tabú*, Freud alude al éxtasis liberador que provoca la fiesta: “Una fiesta es un exceso permitido y hasta ordenado, una violación solemne de una prohibición. Pero el exceso no depende del alegre estado de ánimo de los hombres (...), sino que reposa en la naturaleza misma de la fiesta, y la alegría es producida por la libertad de realizar lo que en tiempos normales se halla rigurosamente prohibido”³².

También se refiere Octavio Paz a la fiesta como participación activa de todos los asistentes, pues las fronteras entre espectadores y actores se borran:

La sociedad comulga consigo misma en la fiesta. Todos sus miembros vuelven a la confusión y libertad originales. La estructura social se deshace y se crean nuevas formas de relación, reglas inesperadas, jerarquías caprichosas. En el desorden general, cada quién se abandona y atraviesa por situaciones y lugares que habitualmente le estaban vedados. Las fronteras entre espectadores y actores, entre oficiantes y asistentes, se borran. Todos forman parte de la fiesta, todos se disuelven en su torbellino. Cualquiera que sea su índole, su carácter, su significado, la fiesta es participación. Este rasgo la distingue finalmente de otros fenómenos y ceremonias: laica o religiosa, orgía o saturnal, la fiesta es un hecho social basado en la activa participación de los asistentes³³.

Los antropólogos definen la fiesta como un hecho social total. En palabras de Marcel Mauss, una celebración cíclica y repetitiva, de expresión ritual y vehículo simbólico, que contribuye a significar el tiempo (calendario) y a demarcar el espacio. Se sitúa en oposición al tiempo ordinario y a la vida cotidiana, y establece una relación dialéctica, paradójica y contradictoria, entre lo sagrado y lo profano, la ceremonia –religiosa o cívica– y lo lúdico, la celebración y la rutina,

31. PAZ, Octavio. Op. cit., p. 45.

32. FREUD, Sigmund. *Tótem y tabú*. En: librodot.com. Consulta: 12-01-16.

33. PAZ, Octavio. Op. cit., p. 46.

las pautas de institucionalización y de espontaneidad, la liturgia y la inversión, la trasgresión y el orden, la estructura y la *communitas*, las dimensiones de lo público y de lo individual. A través de la fiesta, un agregado social entra en contacto con las fuentes últimas de su identidad y reconstruye la experiencia de comunidad imaginada, mediante la actuación de grupos específicos como agentes del ritual festivo. Evidenciando y exaltando identidades y religaciones, contribuye a la toma de conciencia y a la creación de identidad colectiva. La fiesta, mediante la eficacia de la acción ritual, está dotada de ese poder configurador de la realidad, y no por simbólica deja de tener efectos sociales, económicos y políticos. Potencial que no ha perdido en las sociedades multiculturales y globalizadas de la modernidad tardía, ya que vehicula la expresión de identidades heteróclitas³⁴.

Pero, como en todo ritual, la fiesta no la vive una sola persona sino que se distribuyen los roles entre los miembros de la comunidad. En gran medida, las fiestas son una redundancia de la estructura social³⁵. Por otra parte, las fiestas aparecen especialmente localizadas en y como momentos de transición³⁶. Cuando las sociedades cambian, cuando los tiempos se hacen distintos hay fiestas y sigue habiendo fiestas cuando se conmemoran dichos cambios. El sentido de la ostentación de la imagen, de lo ritual y de la sacralización del tiempo y del espacio son elementos importantes que aparecen a través de la fiesta como expresión de la vida social, más exactamente como recuperación cíclica colectiva. La fiesta permite reencontrar la unidad de los tiempos, unidad en dos sentidos: de la recuperación del pasado en función del futuro en el tiempo presente, y del rescate del

34. HOMOBOÑO MARTÍNEZ, José Ignacio (2004). Fiesta, ritual y símbolo: epifanías de las identidades. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unib. Fac. de CC. Sociales y de la Comunicación. Dpto. de Sociología.

35. VELASCO, Honorio M. (1982). Tiempo de fiesta: ensayos antropológicos sobre las fiestas en España. Tres-Catorce-Dieciséiete, Madrid, pp. 7-25.

36. TURNER, Víctor (1969). El proceso ritual, trad. Beatriz García Ríos. Taurus, Madrid, 1988, p. 191.

tiempo remoto, más allá de lo histórico³⁷, ya que la función esencial de la fiesta es permitir la recuperación de la memoria de los orígenes.

En el momento en que cesa la participación y el individuo se ubica pasivamente a distancia del espacio propio de la fiesta, ésta ha dejado de serlo para él. En este acercamiento al fenómeno de la fiesta nos interesa, por lo tanto, su carácter de vivencia colectiva que permite la identificación de valores comunes de un grupo social determinado³⁸.

Ahora bien, los investigadores coinciden en que la fiesta puede analizarse desde múltiples dimensiones: como juego, culto, representación, como fiesta en sí misma, como arte, rito, comunicación, como instancia de mediación, como proceso pedagógico, como patrimonio cultural intangible, como humor. Veamos:

1.2 LA FIESTA COMO JUEGO

Las fiestas son constantemente comparadas con las que componen el **juego**: ambas interrumpen el tiempo productivo y abren momentos de distracción y entretenimiento, unas y otras trastocan los dominios de la realidad y la ficción y emplean la oposición serio-jubiloso. Las fiestas como los juegos recrean, con libertad, significados; negocian en torno al sentido, el secreto y la ambigüedad de sus propios códigos, y asumen tanto la incertidumbre y el riesgo como la estabilidad de las reglas. El filósofo holandés Johan Huizinga señala que entre la fiesta y el juego existen, por la naturaleza de las cosas, las más estrechas relaciones. El descartar la vida ordinaria, el tono, aunque no de necesidad, predominantemente alegre de la

37. MACHADO, Álvaro Manuel (1980). "Fête, baroque et culture ouverte dans le roman latinoaméricain contemporain", en *La Fête en Question*. Karin R. Gürtler y Monique Sarfati-Arnaud (eds.), Universidad de Montreal, Montreal, p. 173.

38. Ley Emiliani en Colombia que decretó trasladar la mayoría de los días festivos a los días lunes y la decisión del Consejo Nacional de Cultura en Cuba que tomó medidas homogenizadoras para los carnavales. Jesús Guancho Pérez, "Etnicidad, festividad popular e identidad en Cuba actual".

acción –también la fiesta puede ser muy seria–, la delimitación espacial y temporal, la coincidencia de determinación rigurosa y de auténtica libertad, he aquí los rasgos capitales comunes al juego y a la fiesta. En la danza es donde ambos conceptos parecen presentarse en más íntima fusión³⁹.

En *Homo Ludens*, Huizinga expuso el postulado del juego como origen de la cultura, ya que sus fuerzas esenciales (el mito, la ley, el arte, la religión), hunden sus raíces en el juego. Lo lúdico le da ánimo y significado al hecho creador, lo fundamenta al conectar lo real con lo imaginario, al marcar la densidad del tiempo y hacer del espacio una experiencia sentida, la humanización del mundo. Veamos: “Desde el ángulo de la forma podemos definir el juego como una acción libre, experimentada como ficticia y situada fuera de la vida cotidiana, capaz, sin embargo, de absorber totalmente al jugador; una acción desprovista de todo interés material y de toda utilidad; que se realiza en un tiempo y en un espacio expresamente circunscritos, se desarrolla en un orden según reglas establecidas y suscita relaciones de grupos que se rodean voluntariamente de misterio o acentúan con el disfraz su distanciamiento del mundo cotidiano”⁴⁰.

El juego crea orden, exige un orden absoluto (las reglas del juego). Su desarrollo (su puesta en práctica) lleva ahora a la conexión con el dominio estético; los elementos que aparecen así lo manifiestan: tensión, equilibrio, oscilación, contraste, variación, traba y liberación, desenlace. El juego, según Huizinga, “Está lleno de las dos cualidades más nobles que el hombre puede encontrar en las cosas y expresarlas: ritmo y armonía”⁴¹.

De esta manera, el hombre se reinventa a sí mismo con la fiesta que imagina: la pluralidad, la diferencia, el hallazgo, la evocación, puentes para su emancipación y trascendencia. La fantasía, la conjetura y el sueño, rescatan o reconquistan “la memoria de los tiempos

39. HUIZINGA, Johan (1972). *Homo Ludens*. Alianza Editorial, Madrid, p. 14.

40. HUIZINGA, Johan. (1972). Esencia y significación del juego como fenómeno cultural. En *Homo ludens*. Alianza Editorial, España, pp. 11-44.

41. HUIZINGA, Johan (2008). *Homo Ludens*. Alianza Editorial, España, p. 36.

futuros”, confluencia de todo lo que hemos perdido y de todo lo que esperamos.

La relación estrecha entre arte, juego y fiesta, es examinada por el filósofo alemán Hans-Georg Gadamer en *La actualidad de lo bello*: “Me parece, por lo tanto, otro momento importante el hecho de que el juego sea un hacer comunicativo también en el sentido de que no conoce propiamente la distancia entre el que juega y el que mira el juego. El espectador es, claramente, algo más que un mero observador que contempla lo que ocurre ante él; en tanto que participa en el juego, es parte de él. Naturalmente, con estas formas de juego no estamos aún en el juego del arte. Pero espero haber demostrado que es apenas un paso lo que va desde la danza cultural a la celebración del culto entendida como representación. Y que apenas hay un paso de ahí a la liberación de la representación, al teatro, por ejemplo, que surgió a partir de este contexto cultural como su representación. O a las artes plásticas, cuya función expresiva y ornamental creció, en suma, a partir de un contexto de vida religiosa”⁴².

Gadamer se refiere también a la necesidad de aprender a leer el juego del arte como movimiento hermenéutico: “El concepto de juego se ha introducido precisamente para mostrar que, en un juego, todos son co-jugadores. Y lo mismo debe valer para el juego del arte, a saber, que no hay ninguna separación de principio entre la propia confirmación de la obra de arte y el que la experimenta. He resumido el significado de esto en el postulado explícito de que también hay que aprender a leer las obras del arte clásico que nos son más familiares y que están más cargadas de significado por los temas de la tradición. Pero leer no consiste en deletrear y en pronunciar una palabra tras otra, sino que significa, sobre todo, ejecutar permanentemente el movimiento hermenéutico que gobierna la expectativa de sentido del todo y que, al final, se cumple desde el individuo en la realización de sentido del todo. Piénsese en lo que ocurre cuando alguien lee en voz alta un texto que no haya comprendido. No hay quien entienda lo que está leyendo”⁴³.

42. GADAMER, Hans-Georg (1991). *La actualidad de lo bello*. Paidós, Barcelona, p. 32.

43. *Ibíd.*, p. 36.

En el juego no hay ausencia de leyes, pues cuando el niño se entrega a la acción lúdica no es arbitrario, él crea sus leyes previamente, sólo que éstas no conocen otra estimación que no sea la propia interior, lo mismo que el artista crea normas para sí mismo sin obedecer a motivaciones axiológicas que procedan de otra instancia que no sea la del juego mismo.

El día 5 de enero, Juego de Negritos, sin distinción de raza, edad, sexo, religión, partido político o estrato social, todos se pintan el rostro de color negro. Es el “juego caricia” dice la historiadora Lydia Muñoz Cordero: “Porque en él, se entrelazan los jugadores quienes con su alegría, entusiasmo y travesura convocan a propios y extraños hasta llegar a una euforia colectiva”⁴⁴.

La importancia de la caricia en las relaciones humanas, el pensador brasileño Shinyashiki considera que es la unidad de reconocimiento humano. La falta de reconocimiento impide la unión que requiere la caricia y provoca el distanciamiento entre las partes: “te acaricio porque te reconozco como persona que tiene intereses, defectos y virtudes”⁴⁵. La caricia es una de las expresiones supremas de la ternura. Para el teólogo de la liberación Leonardo Boff, la caricia es esencial cuando se transforma en una actitud, en un modo-de-ser que califica a la persona en su totalidad, en su psique, en su pensamiento, en su voluntad, en la interioridad, en las relaciones: “El órgano de la caricia es, fundamentalmente, la mano: la mano que toca, la mano que acaricia, la mano que establece relación, la mano que da calor, la mano que trae quietud. Toda la persona a través de la mano y por la mano revela un modo de ser cariñoso. La caricia toca lo profundo del ser humano, allí donde se sitúa su centro personal. Para que la caricia sea verdaderamente esencial necesitamos cultivar el Yo profundo, que busca lo más íntimo y verdadero en nosotros, y no solo el ego superficial de la conciencia, siempre llena

44. MUÑOZ CORDERO, Lydia Inés. En: DE LA ROSA, Mauricio (2014). Pastusos y turistas jugaron a ser negros en el Carnaval de Pasto. En: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-13337582> Consulta: 02-01-2007.

45. SHINYASHIKI, Roberto (1993). La caricia esencial. Una psicología del afecto. Editorial Norma, Bogotá, p. 67.

de preocupaciones”⁴⁶. En suma, siguiendo a Shinyashiki y Boff, la caricia esencial nos devuelve nuestra humanidad perdida. En su mejor sentido refuerza también el precepto ético más universal: tratar humanamente a cada ser humano, es decir, con comprensión, con acogida, con cuidado y con la caricia esencial.

Respecto al juego y la representación artística en la hermenéutica de Gadamer, la española María Carmen López Sáenz subraya lo siguiente: “Gadamer equipara el juego con la representación artística y con la interpretación hermenéutica. La esencia del juego es la representación, aunque jugar es también jugarse, es decir, auto-representarse”⁴⁷. También explica que el juego es un movimiento que comprende “a los que juegan (sujetos) y al juego mismo (objeto). Tiene dinámica propia y por eso es incierto, es un riesgo para el que juega, un auto-representarse. El juego es pura autopresentación, ya que en él los jugadores se identifican completamente con la acción. A pesar de eso, no carece de jugadores, sino que, en él, el sujeto se transforma en el encuentro con los otros; el juego es un intercambio cuyo resultado es la comprensión, la interacción con algo que es aceptado como verdad. En el juego, no hay contraposición entre el jugador y lo jugado, sujeto y objeto, realidad y conciencia”⁴⁸.

En relación al papel de lo lúdico en el Carnaval de Negros y Blancos, el investigador Germán Zarama Vásquez escribe: “La espontaneidad, la creación, la imaginación, los sueños y pesadillas se apoderan de esos días e imponen un sistema complejo de sentires no conocidos, de expresiones jamás vistas y reina la locura, lo lúdico; las normas han caído y el hombre completa su ser; su interior bulle fuera de la racionalidad reinante. El carnaval es ante todo vivencia y participación, no hay actores, todos son parte del ritual; la magia

46. BOFF, Leonardo (2014). La caricia esencial rescata nuestra humanidad. En: <http://www.servicioskoinonia.org/boff/articulo.php?num=621> Consulta: 12-02-2017.

47. LÓPEZ SÁENZ, María Carmen (1998). Arte como conocimiento en la estética hermenéutica. En: http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:Endoxa-19984D6F9A79-550F-A644-F18A-EF260AB4C344/arte_como.pdf. Consulta: 12-02-17.

48. LÓPEZ SÁENZ, María Carmen (1998). Arte como conocimiento en la estética hermenéutica. En: http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:Endoxa-19984D6F9A79-550F-A644-F18A-EF260AB4C344/arte_como.pdf. Consulta: 12-02-17.

de esos días posibilita a todos ser y salir. El carnaval no es elitista, considera la calle como su máximo escenario ya que acoge a sus moradores sin exclusión. El carnaval es la unión de los opuestos, cualquiera puede ser rey, tirano o inventar su propio trono, nada está negado. El carnaval es el espacio de la sublimación de nuestros deseos reprimidos, es el espacio de la creación, de la concreción de nuestros estímulos para alcanzar la trasgresión”⁴⁹.

La antropóloga Claudia Afanador Hernández, se refiere a la expresión “Vamos a jugar carnavales?”: “Es un espacio de apertura a sentimientos y pensamientos, es un lugar de encuentro y desencuentro; donde hombres, mujeres, pobres, ricos, ancianos y jóvenes, confluyen con sus diferencias sociales, étnicas, económicas, políticas y religiosas; donde la cotidianidad se construye desde la fantasía, la magia y el juego, permitiendo un continuo enriquecimiento e intercambio de saberes; es un convite, una fiesta, un compartir social, en el cual, a través de las diferentes modalidades de las expresiones artísticas de los cultores del Carnaval, reviven y dan paso a diversas formas de imágenes, adquiriendo así sus propias características que lo hacen único, irrepetible y excepcional”⁵⁰.

Como se puede observar, es importante aquí la noción de espacio (sin límites, una escena abierta y móvil) que caracteriza al carnaval en tanto manifestación ejemplar de la cultura popular. Como señala el español Jesús González Requena: “la ausencia de toda clausura de la escena, la reivindicación total de la calle como lugar de interacción y el sistemático intercambio de papeles entre espectadores y celebrantes en un juego abiertamente promiscuo y permanentemente

49. ZARAMA VÁSQUEZ, Germán (2004). El Carnaval de Pasto: oxígeno de una identidad. UNP N° 68. Bogotá, 2004. En: <http://unperiodico.unal.edu.co/ediciones/68/14.htm>. Acceso: 01-11-06.

50. AFANADOR HERNÁNDEZ, Claudia (2015). ¿Vas a jugar Carnavales? La construcción de imaginarios de futuro desde el Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Boletín OPCA No. 9. Un legado difícil de asumir. Relaciones entre el patrimonio cultural, la violencia y el posconflicto. Departamento de Antropología, Bogotá, 111 p.

móvil que niega toda propiedad (de la mirada, del deseo, de la palabra o del espacio) y que, por ello mismo, impide toda fetichización”⁵¹.

1.3 LA FIESTA COMO CULTO

La fiesta como **culto**, por cuanto ésta se desarrolla en torno a un núcleo de ideas, creencias y valores, que producen una mística colectiva entre los participantes. Por eso las festividades incluyen tanto formas religiosas (plegarias, invocaciones, ofrendas, sacrificios) como profanas (desfiles, ofrendas, celebraciones, discursos, representaciones). Las fiestas son construcciones míticas simbólicas en las que se manifiestan las creencias, mitos, concepciones de la vida y del mundo, y los imaginarios colectivos y están asociadas a algunas etapas del ciclo vital, de la economía, de las creencias religiosas, de la política y de otras motivaciones humanas. Se transmiten por tradición y son originales y propias de una sociedad, en un espacio y un tiempo determinados.

El culto es una representación simbólica mística; cuando se lo practica, se vive como en el tiempo originario y tiene el significado de una acción sagrada. “El culto es como una especie de juego superior, un acto sagrado que constituye la esencia de la historia de la cultura, elevada también a un plano superior, donde todo es como en el primer día”⁵². Cuando se practica el culto el hombre está con Dios y consigo mismo. Allí, como afirma Jensen, “se agita un hálito de creación y el hombre se vuelve partícipe de ella”⁵³.

Sin embargo, el culto es un acto de creación, es necesario repetirlo para que pueda renovarse. La repetición ocurre en forma periódica, a

51. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1985). Introducción a una teoría del espectáculo. Telos, N° 4. Madrid, p. 38.

52. GUANDINANGO, Ángel y Otros. La fiesta religiosa indígena en el Ecuador. Abya Yala, Quito, p. 23.

53. JENSEN, Ellegard Jensen (1966). Mito y culto entre pueblos primitivos. Fondo de Cultura Económica, México, p. 123.

intervalos iguales. Durante la época en la que se practica el culto, el hombre y el tiempo se vuelven festivos. El tono de la fiesta es alegre, lo que se representa es trascendente; la atmósfera flota entre el juego y la seriedad, pero en todo caso es extraordinaria, está fuera y por encima de la cotidianidad; lo que se festeja es divino: si se festeja el maíz, éste es tomado como divinidad: si se festeja la Pacha Mama ésta es la diosa. Cuando la tierra en su desplazamiento sitúa al Sol en el extremo derecho, se produce el solsticio del 21 de diciembre; a este momento y visión, los sabios y amautas andinos llamaron Inti Raymi (fiesta del sol) pues la influencia del astro padre, sumada a la de todo el cosmos, renueva la vida en el vientre virgen de la Tierra⁵⁴.

El Carnaval de Negros y Blancos tiene su origen en la fusión de diversidad de manifestaciones culturales y artísticas pertenecientes a la región panamazónica: Pacífico, Andes y Amazonia. Tres son los componentes del Carnaval de Negros y Blancos, según la historiadora Lydia Muñoz Cordero: a) El componente indígena precolombino, ritualidades agrarias y cósmicas al inti (sol), a la quilla (luna), al cuichig (arcoíris); b) El componente hispánico: teatro, personajes, íconos y costumbres; c) El componente afroamericano: el juego de la “pintica”, que presenta su foco cultural en el Antiguo Cauca⁵⁵.

Las fiestas populares tienen un origen religioso; rituales, adornos, bailes y disfraces replican o incluyen símbolos de deidades y cultos heredados de los ancestros, que los trajeron de varios continentes. En *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz se refiere a la fiesta como lo sagrado, lo insólito, lo encantado, pero también al espacio y al tiempo:

“Inscrita en la órbita de lo sagrado, la fiesta es ante todo el advenimiento de lo insólito. La rigen reglas especiales, privativas, que la aíslan y hacen un día de excepción. Y con ellas

54. CONSEJO ANDINO DE NACIONES ORIGINARIAS (2003). Qapak raymi o Navidad. En: http://www.culturande.org/Upload/20107211651fiesta_cultura.pdf.

55. MUÑOZ CORDERO, Lydia Inés (1998). Carnaval Andino de Negros y Blancos en Pasto: juegos profanos en tiempos sagrados. En: Manual Historia de Pasto. Academia Nariñense de Historia, Pasto, p. 207.

se introduce una lógica, una moral, y hasta una economía que frecuentemente contradicen a las de todos los días. Todo ocurre en un mundo encantado: el tiempo es otro tiempo (situado en un pasado mítico o en una actualidad pura); el espacio en que se verifica cambia de aspecto, se desliga del resto de la tierra, se engalana y convierte en un “sitio de fiesta” (en general se escogen lugares especiales o poco frecuentados); los personajes que intervienen abandonan su rasgo humano o social y se transforman en vivas, aunque efímeras, representaciones. Y todo pasa como si no fuera cierto, como en los sueños. Ocurra lo que ocurra, nuestras acciones poseen mayor ligereza, una gravedad distinta: asumen significaciones diversas y contraemos con ellas responsabilidades singulares. Nos aligeramos de nuestra carga de tiempo y razón⁵⁶.

1.4 LA FIESTA COMO REPRESENTACIÓN

Al buscar el origen de la palabra teatro aparecen varias etimologías, como el “lugar para contemplar” el escenario, el lugar donde los actores representan dramas, historias, comedias, frente a un público, donde puede haber acompañamiento de música, sonidos, escenografías, gestos, palabras y muchos otros elementos. La fiesta como **representación** o una puesta en escena de lo social, ya que en ella confluyen contingencias, ambigüedades y conflictos de las personas y comunidades. Esta puesta en escena de lo social implica una actuación mediante la cual los roles, los significados y los lugares son iluminados, enmascarados/remarcados con recursos teatrales que destacan su visibilidad y exponen sus contingencias, ambigüedades y conflictos para que puedan ser mejor trabajados socialmente (confirmados, cambiados). Como la representación teatral, la fiesta juega con la diferencia entre la fijeza del guión y cierta espontaneidad de la interpretación: la actuación supone un margen

56. PAZ, Octavio. Op. cit., p. 45.

de improvisación y recreación por el que se cuelean la movilidad del rito y sus posibilidades adaptativas⁵⁷.

Las representaciones sociales son sin duda un signo de la cultura contemporánea: se constituyen como sistemas de códigos, valores, lógicas clasificatorias, principios interpretativos y orientadores de las prácticas sociales. La representación social es un proceso de construcción de la realidad en un doble sentido: primero, al formar parte de la realidad social, contribuyen pues a configurarla y, como parte sustancial de la realidad, producen en ella una serie de efectos específicos; segundo, contribuyen a construir el objeto del cual son una representación. Existen actores que promueven sus propias representaciones y prácticas mediante enunciados, eventos y redes de trabajo; casos concretos los tenemos en los “términos y/o conceptos” de: ciudadanía cultural, identidad, interculturalidad, desarrollo sostenible, patrimonio cultural y otros, que convocan y propician un accionar global y sistemas de relaciones entre una amplia gama de actores sociales⁵⁸.

Michel Leiris en *El ojo del etnógrafo*, sostiene que en la representación de la fiesta popular debe considerarse la doble situación de cercanía/distancia de quien observa desde afuera una cultura ajena sin ser participante de la misma. A partir de esta diferencia, el autor propugna que el etnógrafo cambie su papel de espectador por el de testigo, cuya posición supone un compromiso de descolonización con los sujetos que actúan⁵⁹.

La fiesta supone la puesta en escena de un segundo mundo donde las leyes se encuentran suspendidas temporalmente en un simbólico paréntesis. Sin la existencia de normas y prohibiciones, el hombre puede cometer libremente todos los actos. Durante ese tiempo se abre la oportunidad de alcanzar lo vedado y rebasar la medida. En esas circunstancias, una reacción válida es la celebración de orgías

57. ESCOBAR, Ticio (2009). En: La fiesta popular tradicional del Ecuador. Cartografía de la Memoria de José Pereira Valarezo. Quito, Ecuador, pp. 14.

58. SANDOVAL SIMBA, Patricio. En: Quito, 15 de diciembre de 2009, pp. 1-2.

59. LEIRIS, Michel (1985). El ojo del etnógrafo. En: Obras etnológicas, tomo II, Suhrkamp, Frankfurt, Alemania, pp. 29-35.

consumidoras y orgías de expresión. Ambas manifestaciones festivas tienden hacia el desenfreno y la desmesura generales, ya sea en el campo de la boca y el sexo, o en el del verbo y el ademán.

El carnaval es la fiesta de la inversión, del cambio de roles, que permite a los participantes disfrazarse y representar funciones que habitualmente no les son propias: el hombre se viste de mujer; la mujer, de hombre; el rico se disfraza con harapos; el pobre se coloca una corona dorada en la cabeza; nadie es lo que parece. En este sentido, los participantes en la fiesta tienen algo de actores: cambian su piel por la de los personajes que representan. El concepto de Carnaval que desarrolla Bajtín, toma al carnaval no como una forma artística de espectáculo teatral, sino más bien como una forma concreta de la vida misma, que no era simplemente representada sobre un escenario, sino vivida en la duración del carnaval. Según Bajtín, “Durante el carnaval es la vida misma la que juega e interpreta sin tablado, sin escenario, sin actores, sin espectadores...”⁶⁰.

Octavio Paz se refiere a la fiesta como un hecho social, como participación: “La sociedad comulga consigo misma en la fiesta. Todos sus miembros vuelven a la confusión y libertad originales. La estructura social se deshace y se crean nuevas formas de relación, reglas inesperadas, jerarquías caprichosas. En el desorden general, cada quién se abandona y atraviesa por situaciones y lugares que habitualmente le estaban vedados. Las fronteras entre espectadores y actores, entre oficiantes y asistentes, se borran. Todos forman parte de la fiesta, todos se disuelven en su torbellino. Cualquiera que sea su índole, su carácter, su significado, la fiesta es participación. Este rasgo la distingue finalmente de otros fenómenos y ceremonias: laica o religiosa, orgía o saturnal, la fiesta es un hecho social basado en la activa participación de los asistentes”⁶¹.

60. BAJTÍN, Mijaíl (1971). Carnaval y literatura. Sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa. En: ECO, vol. 23, N.º. 129, p. 13.

61. PAZ, Octavio. Op. cit., p. 49.

Estrechamente relacionadas con las mascaradas están las mojigangas; también las mojigangas y el carnaval. “De la mascarada carnavalesca –afirma Cotarelo– ha pasado a los tablados el espectáculo denominado mojiganga”. Las mojigangas no fueron otra cosa que desfiles grotescos antes de que los autores dramáticos repararan en las posibilidades que ofrecían como diversión y materia satírica de varios tipos sociales. Las mojigangas son primero populares y callejeras; después se desarrollaron como género teatral. Por los propios textos de las mojigangas teatrales y de otras piezas dramáticas breves afines, se comprueba que fueron representadas de ordinario en los días de Carnaval:

¡Vaya, vaya de fiestas!
Figuras salgan,
que no hay Carnestolendas
sin mojiganga!

Gritan en la mojiganga de Los motes de León Marchante, representada durante las Carnestolendas en una fiesta cortesana⁶².

1.5 LA FIESTA COMO ARTE

La atmósfera especial que requiere la festividad ritual para condensar lo social, expresarlo y representarlo se arma mediante el regocijo colectivo y la solemne mística religiosa, pero también a través de la belleza de las formas que integran la ceremonia y las sugerencias de sus contenidos rebosantes de significación. El arte toma el aura de la fiesta, incauta ese momento de distancia (de autonomía) de la forma que produce la experiencia estética y lo coloca sobre sus objetos, que andan ungidos de belleza, nimbados, distantes y distintos. Pero como señala Jeanne Hersch: “Una fiesta no es una explosión espontánea con la cual nos liberamos de las obligaciones

62. GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen (1997). Carnaval y teatro. Universidad de Navarra. En: <http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/4322/1/ART%C3%8DCULO%20.%20CARNAVAL%20Y%20TEATRO,%20CELSA%20CARMEN%20GARC%C3%8DA%20VALD%C3%89S.pdf>. Consulta: 12-11-12.

sociales. Toda fiesta exige ser preparada larga y cuidadosamente. Cuando creemos ver que estalla espontáneamente al sol de la alegría, lo cierto es que su preparación viene de tan lejos que su huella se pierde en el fondo de los siglos. La fiesta precisa de la solemnidad de la espera y de la preexistencia”⁶³.

Si tomamos en cuenta el regocijo colectivo, la mística religiosa, la belleza de las formas y significados que se generan en las celebraciones, podemos mirar la fiesta como arte ya que la escena festiva abarca todos los géneros del arte: artes escénicas, artes visuales, artes auditivas, artes de la palabra. Es más, integra estos elementos y los articula entre sí en un denso conjunto que equivale a la figura del “arte total”: antigua utopía de todo arte, especialmente el occidental. Pues como señala Hersch:

La obra de arte es la única realidad en la que se cumple -en una cosa que está ante nosotros- el *uno*. El *Ser uno* realizado en una obra de arte siempre me ha fascinado. Siempre me ha impresionado el hecho de que una tela no sea la continuación del espacio que nos rodea. El espacio que ocupa es otro espacio, sustraído al espacio en el que está situada. El espacio es exterioridad constante, mientras que la tela reconduce el espacio a la interioridad. En cierto modo se cierra sobre el ser, lo captura.

La obra de arte exige un esfuerzo, y el esfuerzo requerido es un signo de esa otra naturaleza que en ella se descifra; que se recibe y se vive. El placer que procura una obra de arte no tiene nada de pasivo. Demasiado a menudo se olvida que la receptividad es también una actividad. No sólo el artista es activo, también lo es el espectador⁶⁴.

En el Carnaval de Negros y Blancos, las manifestaciones artísticas que por fuerza de la tradición se quedaron en la memoria colectiva son: el disfraz individual, la comparsa, la murga, el colectivo coreográfico y el auto alegórico (carroza no motorizada y carroza). Es decir, artes escénicas (disfraz y colectivo coreográfico), artes visuales

63. HERSCH, Jeanne (1985). Textes. Le Feu de Nuict, Friburgo, p. 65.

64. HERSCH, Jeanne (1986). Eclairer l'obscur. Entretiens avec Gabrielle et Alfred Dufour. L'Age d'Homme, Lausanne, p. 57.

(comparsa y autos alegóricos) y artes auditivas (murga); las artes de la palabra (oral y escrita), están en todo, en los procesos de inspiración, investigación, creación y en el de recepción, en el humor festivo y en los cantares de Carnaval.

La relación entre fiesta y comunidad es abordada por Gadamer cuando señala: “Si hay algo asociado siempre a la experiencia de la fiesta, es que se rechaza todo el aislamiento de unos hacia otros. La fiesta es comunidad, es la presentación de la comunidad misma en su forma más completa. La fiesta es siempre fiesta para todos. Así, decimos que “alguien se excluye” si no toma parte. No resulta fácil clarificar la idea de este carácter de la fiesta y la experiencia del tiempo asociada a él”⁶⁵.

El arte, y en general, la cultura han servido para crear puentes, cerrar diferencias en situaciones de conflicto, reconciliar o reparar comunidades divididas por la violencia y pensar en futuros posibles en paz. Su poder para promover la paz reside en su carácter emotivo. Cuando se habla de arte se hace referencia en este caso particular, a las artes en general, a las artes escénicas, las artes de la palabra, las artes visuales, las artes musicales. Todas estas expresiones contribuyen de diferentes maneras. El arte y su puesta en escena es más que simple entretenimiento, dice Patricia Tovar: “Es más que un dispositivo didáctico o un mecanismo que propicia la catarsis. Es verdaderamente una ocasión para que una cultura y una sociedad se definan a sí mismas, dramaticen su historia y su mitología colectiva, nos propongan desafíos, se nos presenten alternativas y modos de ver el mundo diferente y eventualmente, nos reafirmemos o cambiemos maneras de ser que nos causan ansiedad e inconformidad”⁶⁶. El arte es liberador y permite dar voz, ventilar y llamar la atención a cosas que no se pueden expresar de otra manera.

65. GADAMER, Hans-Georg. Op. cit., p. 46.

66. TOVAR, Patricia (2015). Una reflexión sobre la violencia y la construcción de paz desde el teatro y el arte. En: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-48072015000200014. Consulta: 12-02-17.

Así pues, el arte es más que una herramienta poderosa, pero se trata de ir más allá y trabajar sus verdaderos alcances en situaciones específicas, integrándola a una pedagogía permanente de construcción de paz. Según Patricia Tovar, la acción ritual y simbólica que el arte y la cultura propician es muy útil en los procesos de paz por varias razones: “a) permite expresar y nombrar cosas cuando no se pueden hacer de manera directa. b) las palabras de disculpa y de perdón pueden sonar vacías y poco sinceras si no van acompañadas de actos significativos. c) mientras que las palabras son más cognitivas, los actos simbólicos nos llegan a nuestra inteligencia afectiva y nos tocan los sentidos de maneras diferentes”⁶⁷.

Las fiestas se celebran; un día de fiesta es un día de celebración, decimos. La fiesta y la celebración se definen claramente porque, en ellas, no sólo no hay aislamiento, sino congregación. Saber celebrar es un arte. Está claro que una comunidad que no puede precisarse del todo, en un congregarse y reunirse por algo de lo cual nadie puede decir el porqué. Seguramente, no es por azar que todas estas expresiones se asemejen a la experiencia de la obra de arte. La celebración tiene unos modos de representación determinados. Existen formas fijas, que se llaman usos, usos antiguos; y todos son viejos, esto es, han llegado a ser costumbres fijas y ordenadas. Y hay una forma de discurso que corresponde a la fiesta y a la celebración que la acompaña. Se habla de un discurso solemne, pero, aún más que el discurso solemne, lo propio de la solemnidad de la fiesta es el silencio. Hablamos de un “silencio solemne”. De este modo, el que una fiesta se celebre nos dice también que la celebración es una actividad. Con una expresión técnica, podríamos llamarla actividad intencional. Celebramos al congregarnos por algo y esto se hace especialmente claro en el caso de la experiencia artística. No se trata sólo de estar uno junto a otro como tal, sino de la intención que une a todos y les impide desintegrarse en diálogos sueltos o dispersarse en vivencias individuales.

67. TOVAR, Patricia (2015). Una reflexión sobre la violencia y la construcción de paz desde el teatro y el arte. En: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-48072015000200014. Consulta: 12-02-17.

En relación a las expresiones “la fiesta como celebración”, “un día de fiesta es un día de celebración”, “saber celebrar es un arte”, Gadamer afirma:

Me parece que lo característico de la celebración es que no lo es sino para el que participa en ella. Y me parece que esto es una presencia especial, que debe realizarse totalmente a sabiendas. Recordar esto entraña que, así, se interpela críticamente a nuestra vida cultural, con sus lugares para el disfrute del arte y sus episodios en forma de experiencia cultural que nos liberan de la presión de la existencia cotidiana. Me permito recordar que estar expuesto a la consideración del público era parte del concepto de lo bello. Pero esto implica un orden de vida que, entre otras cosas, comprenden también las formas de la creación artística, la distribución arquitectónica de nuestro espacio vital, su decoración con todas las formas de arte posibles. Si el arte tiene de verdad algo que ver con la fiesta, entonces tiene que sobrepasar los límites de esta determinación que he descrito y, con ello, los límites impuestos por los privilegios culturales; e, igualmente, tiene que permanecer inmune a las estructuras comerciales de nuestra vida social. Con ello no se discute que puedan hacerse negocios con el arte, o que, tal vez, el artista pueda sucumbir también a la comercialización de su trabajo. Pero ésa no es precisamente la función propia del arte, ni ahora ni nunca. Podría mencionar algunos hechos⁶⁸.

“Celebración”, es una palabra que explícitamente suprime toda representación de una meta hacia la que se estuviera caminando. La celebración no consiste en que haya que ir para después llegar. Al celebrar una fiesta, la fiesta está siempre y en todo momento ahí. Y en esto consiste precisamente el carácter temporal de una fiesta: se la “celebra”, y no se distingue en la duración de una serie de momentos sucesivos. La estructura temporal de la celebración no es, ciertamente, la del disponer del tiempo. Es también característico de la fiesta que por su propia cualidad de tal ofrece tiempo, lo detiene, nos invita a demorarnos. Esto es la celebración. En ella,

68. GADAMER, Hans-Georg. Op. cit., p. 55.

se paraliza el carácter calculador con el que normalmente dispone uno de su tiempo.

1.6 LA FIESTA COMO RITO

Rito (del latín *ritus*) es un acto religioso o ceremonial repetido invariablemente, con arreglo a unas normas estrictas. Los ritos son las celebraciones de los mitos, por tanto no se pueden entender separadamente de ellos. Tienen un carácter simbólico, expresión del contenido de los mitos. La celebración de los ritos (ritual) puede consistir en fiestas y ceremonias, de carácter más o menos solemne, según pautas que establece la tradición o la autoridad religiosa. El rito es un elemento esencial que provoca estados de exaltación anímica y emotiva (júbilo, congoja, éxtasis, delirio, recogimiento místico, espíritu de devoción, etc.), que sirven de impulso para afirmar el espíritu de cohesión social de que requiere un acto esencialmente colectivo. La fiesta, en efecto, integra y moviliza ambos momentos en el curso de un dinamismo capaz de mantener sus convenciones y, sobre el eje de las mismas, incorporar creativamente nuevos contenidos, pautas y expresiones e incluso renovar los estereotipos que fraguan las consistencias de la fiesta.

La fiesta como **rito** ya que las festividades populares se basan en la reiteración simbólica de acciones o palabras fuertemente codificadas. Mediante la repetición periódica de determinadas formas, aspiran a producir una acción eficaz: convocar, propiciar, anticipar, retener o recobrar algo. Así, la formalización ritual es un elemento esencial de las ceremonias festivas. Pero éstas, aparte de encontrarse constituidas por formas rituales, están compuestas por estados de exaltación anímica y emotiva (júbilo, congoja, éxtasis, delirio, recogimiento místico, espíritu de devoción, etc.), que sirven de impulso para afirmar el espíritu de cohesión social de que requiere un acto esencialmente colectivo (puede haber ritos íntimos, pero las fiestas tienen un carácter abierto a la colectividad), considerada globalmente, o a sectores o subgrupos suyos: franjas etéreas, profesionales, de género, cofradías, clase, etc.

La antropología ve la fiesta como un rito que se enmarca dentro de lo que se puede llamar herramientas simbólicas de construcción de la vida colectiva. Según el francés Roger Caillois, la fiesta es un fenómeno de carácter religioso que conecta con el mundo de lo sagrado (separado), revitalizador, regenerador (aspecto cosmogónico de lo sagrado) de lo caduco y profano de la vida cotidiana. La fiesta sería un ritual de exaltación colectiva, en un tiempo y un espacio separados, distintos (que instauran un paréntesis de sacralidad en la caducidad de lo real), fenómeno que recrea ritualmente la vida social, fortaleciéndola frente a la anomía de lo social. La fiesta sería una modificación del tiempo de la comunidad, modificación que permite la irrupción de lo sagrado en el tiempo de la cotidianeidad. Esta modificación supone una discontinuidad que permite la instauración de nuevas continuidades, marcadoras de ritmos, de espacios y de constructos sociales diferentes⁶⁹.

Los análisis más recientes profundizan este enfoque estructurofuncionalista orientándose hacia una línea pragmática/performativa, según la cual, los rituales son fuentes y herramientas de poder transformativo/performativo. Desde esta perspectiva, la fiesta tendría tres dimensiones, según Josetxu Martínez Montoya: a) Ritual iniciático: la fiesta es un rito colectivo que hace que los miembros de un grupo recorran el camino de iniciación a los roles y estatus de la vida social. b) Ritual identitario: la fiesta es expresión de la identidad del grupo. La comunidad se muestra a sí misma, a los invitados, a los forasteros. Representa sus orígenes y sus mitos. Se adscribe a lugares, creencias y proyectos comunes. c) Ritual performativo: La fiesta es un rito realizativo, actualizador de la memoria colectiva, de las formas de cohesión social y de las pautas o modelos de comportamiento cultural⁷⁰.

69. CAILLOIS, Roger (2004). *El hombre y lo sagrado*. Trad. Juan José Domenchina. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 138-139.

70. MARTÍNEZ MONTOYA, Josetxu (2004). *La fiesta patronal como ritual performativo, iniciático e identitario*. Universidad de Deusto/Deustuko Unib. Facultad de Filosofía y CC. de la Educación. Bilbao, p. 37.

1.7 LA FIESTA Y COMUNICACIÓN

Un aspecto ineludible de la fiesta es la **comunicación** ya que intensifican los lazos colectivos habilitando un espacio privilegiado para la transmisión y recepción de todo tipo de mensajes. Se destaca también la vocación propiciatoria de la fiesta y su capacidad de conectarse con ciertos desafíos planteados actualmente a la cultura, como la necesidad de reforzar ese ámbito de los deseos colectivos para abrirse a las utopías. Uno de los retos más grandes que enfrentamos es el de no ver a la fiesta solamente como “algo hermoso que ocurre allí”, sino como una realidad viva que se hace cargo de un enorme potencial transformador. Los participantes asumen o transmiten códigos comunicativos y formas de conducta, que en el contexto festivo no coinciden necesariamente con el comportamiento habitual de la vida cotidiana, pero que son decodificados e interpretados por los otros participantes del grupo.

Entonces, la fiesta y el carnaval como actos semióticos complejos generan comunicación e información para artistas, pintores, decoradores, danzantes, músicos, zanqueros, poetas, productores de máscaras, vestimentas, sombreros, ropa de colores, cosméticos serpentinas, talcos, fantasías y carrozas que durante todo el año implementan su creatividad para mostrarla durante la época carnestoléndica. Un comunicador moderno encontrará en estas fiestas fuente de información y de creación comunicativa, es decir, otros patrones de conducta verbal y diantropológica⁷¹. Como se puede observar, desde un comienzo aparece en el horizonte constructivo el elemento comunicativo.

A propósito de la relación entre carnaval, contacto, comunicación y red, la española Claudia Giannetti señala lo siguiente:

Uno de los aspectos más importantes del carnaval es el contacto y las relaciones humanas que el evento fomenta. Es un tipo de

71. ESPINOSA et al. (2010), En: Aproximación a una teoría de la fiesta del Rey Momo a partir de la tríada comunicación, cultura y carnaval.

comunicación abierta y ramificada, justamente porque es un modelo que rompe completamente con la estructura jerárquica o piramidal que suele preponderar en las sociedades. En otras palabras, rompe con la estricta noción de clases y estratos sociales. Y esto justamente porque el carnaval no se basa en ninguna estructura de poder, ni es producto de un sistema burocrático, institucional u oficial. Todos parecen tener, en un principio, los mismos derechos y la misma posición o status en el contexto del carnaval. Es, asimismo, un sistema que no se constituye de manera ordenada y preestablecida, sino que va creciendo de forma aparentemente caótica con el efecto mismo de la progresiva incorporación de las personas, que se dejan contagiar o envolver en su trama, moldeando de esta forma libre una red⁷².

Más adelante, Giannetti profundiza sobre la comunicación interdisciplinaria en el Carnaval, su condición plurimedial o intermedia y como experiencia ambivalente:

Otra característica de la comunicación carnavalesca es su condición plurimedial (o, como diríamos en términos artísticos, intermedia). Es decir, es una forma de comunicación interdisciplinaria que envuelve el cuerpo y todas sus funciones –la voz y el oído (o el audio), las imágenes y el contexto (la visión), la danza y el ritmo (los movimientos), los textos musicales (el lenguaje)–, todo ello interrelacionado de una manera creativa, activa y fragmentaria, es decir, no lineal. Como una experiencia ambivalente, a pesar de envolver a cada persona como individuo, no es algo privado, sino que está abierto al mundo y a cualquier persona que desee participar. Para esta integración no existen normas o reglas de acceso, sino que sólo depende de la incorporación y adaptación al juego. Está claro que el carnaval tiene sus propios criterios y rituales, pero es la integración de todos con todos lo que constituye la esencia misma del evento. Por consiguiente, aquí estamos hablando de una estructura de comunicación en red⁷³.

72. GIANNETTI, Claudia. ARS Telemática. Estética de la Intercomunicación. En: http://www.artmetamedia.net/pdf/2Giannetti_ArsTelematicaES.pdf. Consulta: 12-2-14.

73. GIANNETTI, Claudia. ARS Telemática. Estética de la Intercomunicación. En: http://www.artmetamedia.net/pdf/2Giannetti_ArsTelematicaES.pdf. Consulta: 12-2-14.

Por otra parte, la comunicación cultural, además de abrir puertas, se constituye en un trabajo integral donde se estudia, se analiza y cualifica cada paso que se da en torno a la puesta en escena del Carnaval. Se trata de transmitir el mensaje del Carnaval de Negros y Blancos a cada uno de los públicos que quieren conocer la historia. Esa gestión se ha traducido en posicionamiento de la fiesta popular adentro y afuera del país. La comunicación es y ha sido una pieza esencial en el conocimiento internacional del Departamento de Nariño, de Pasto, su capital, su cultura y carnaval. El Carnaval debe dejar atrás los años de timidez, para dar paso a una fiesta visible, a partir de una relación permanente con los medios de comunicación y la opinión pública. La publicidad, la información gráfica y los contenidos periodísticos deben elevarse, incluso, marcando la pauta a otras fiestas tradicionales de Colombia y el mundo. Para ello debe facilitarse toda la información posible a los comunicadores, a efectos de su cualificación. Las fiestas del carnaval deben ser promovidas a otras latitudes con la finalidad de atraer el turismo internacional y promover la cultura, a través de anuncios espectaculares, inserciones en publicaciones, radio, televisión e internet, entre otras estrategias.

1.8 LA FIESTA COMO MEDIACIÓN SOCIAL

Un aspecto de trascendencia es la fiesta como instancia de **mediación social** dado el fuerte carácter de cohesión e integración que detenta y la capacidad articuladora de varios niveles (mediación entre naturaleza y sociedad, vida natural y sobrenatural, diversos sectores y grupos sociales, etc.). La fiesta promueve negociaciones entre lo particular y lo colectivo, y entre los intereses de los diferentes sectores entre sí. Se releva la vocación mediadora de la fiesta sobre el cuerpo social, específicamente las posibilidades con que cuenta para la construcción del espacio público, en términos de que: la fiesta traza imaginariamente los contornos de la colectividad (y los redefine escenificándolos periódicamente) y en el trasfondo de esta totalidad imaginaria promueve negociaciones

entre lo particular y lo colectivo, por un lado, y entre los intereses de los diferentes sectores, por el otro. Al vincular a los miembros y los segmentos de la sociedad en pos de ámbitos de significación que trascienden los intereses individuales y grupales, el rito señala la posibilidad de un espacio compartido: el del bien común, el de lo público, el de la práctica de la interculturalidad.

La fiesta es agente de mediación entre los momentos diversos que impulsan el devenir del proceso social: es simultáneamente principio de conservación y de cambio, de custodia de lo instituido y de perturbación de su ordenamiento. Tiene un doble carácter, conservador e impugnador, actúa preservando celosamente la tradición y, al mismo tiempo, confrontándola con las nuevas condiciones históricas, y abriéndola a los cambios que estas impulsan. Se destaca la vocación propiciatoria de la fiesta y su capacidad de conectarse con ciertos desafíos planteados actualmente a la cultura, como la necesidad de reforzar ese ámbito de los deseos colectivos para abrirse a las utopías. Uno de los retos más grandes que enfrentamos es el de no ver a la fiesta solamente como “algo hermoso que ocurre allí”, sino como una realidad viva que se hace cargo de un enorme potencial transformador.

En cada fiesta hay un sujeto celebrante entendido como la colectividad que la realiza y la dota de significado y un objeto celebrado que es el ser o acontecimiento evocado mediante los ritos y símbolos y se presenta por determinados motivos y de manera cíclica en diferentes modalidades: las pequeñas reuniones familiares que buscan cohesionar a los individuos alrededor de sociabilidades de carácter privado y además crean lazos de solidaridad por intereses intrafamiliares, políticos, económicos y sociales que inciden en la formación o consolidación de las relaciones de poder y las fiestas que movilizan grupos más grandes en donde están en juego intereses colectivos de diverso tipo. Es decir, la fiesta tiene un doble propósito: es integradora, pues puede cristalizar las aspiraciones colectivas de una toma de conciencia común y a la vez es subversiva, porque fiesta y revuelta siempre han estado asociadas en la historia.

1.9 LA FIESTA COMO PROCESO PEDAGÓGICO

La diversidad cultural es, probablemente, una de las cuestiones de mayor importancia con las que se enfrentan los docentes y uno de los desafíos de la educación del siglo XXI. En los últimos años se están produciendo cambios significativos en la vida de las personas que preocupan al conjunto de la sociedad: la degradación del medio, el alto índice de violencia, el consumo indiscriminado, la discriminación de las personas por razones de raza, sexo, etc. Al mismo tiempo que los distintos países asisten al auge de los nacionalismos, a un aumento de la conciencia de identidad étnica y a la homogeneidad interna frente al exterior, las sociedades son cada vez más pluriétnicas y más multiculturales. Las Cartas Magnas de los países latinoamericanos establecen la biodiversidad, lo multiétnico y lo pluricultural como sus componentes esenciales. Esto nos obliga a mirar fuera y a la vez dentro, con nuevos ojos.

Hay muchas formas de abordar en la escuela la diversidad cultural, pero sin duda un acercamiento esencialmente rico es el de trabajar sobre las manifestaciones artísticas y culturales que se expresan en el carnaval, que los niños, niñas y jóvenes conocen o pueden aportar gracias a que lo viven junto a sus padres. Siendo el carnaval una fiesta de tradición popular que se remonta siglos atrás, es un acontecimiento que tiene lugar una vez al año, una fiesta en la que participan grandes y chicos. Desde la escuela se debe aprovechar el interés de los niños por el carnaval y trabajarlo de forma integral. Así, la época de carnaval supone una fecha para trabajar el contenido del currículo de muy diversas formas. Bien puede trabajarse como centro de interés, como unidad didáctica, como proyecto de trabajo, como acontecimiento que tiene lugar en toda la institución educativa, con participación de todos los actores de la misma.

Bajo esta mirada holística del carnaval, de los contextos, aportes y depositarios de la tradición, surge la necesidad de articular el carnaval con la educación, generando currículos alternativos a través de un proceso de formación integral que conciba una práctica pedagógica investigativa que coadyuve el fortalecimiento de la identidad cultural a partir de la diversidad, el desarrollo de proyectos de vida

en sociedad, la proyección de la experiencia creativa colectiva e individual de las sociedades y su interacción comunitaria. La articulación entre carnaval y educación, forma un tejido epistémico que integra contenidos y prácticas sociales en su estructura curricular.

Otro factor que el Carnaval permite explotar es la creatividad. Es muy común en los centros educativos aprovechar esta fiesta para que los niños diseñen o confeccionen sus propias máscaras y disfraces, siendo así cada una de ellas una pieza única que el niño siente como suya. Es una forma de inculcar el esfuerzo y la recompensa: después de elaborar tu disfraz, puedes disfrutar de él en una fiesta. De este modo, puede que el niño se sienta incluso más satisfecho de un disfraz en cuya confección ha participado que de uno que viene hecho de la tienda.

El carnaval es la fiesta del cambio de roles, la época en que todo vale. Es a la vez parodia y autoparodia, es color, forma, sonido, palabra, imagen, movimiento y expresión corporal. Más allá del disfraz y de lo que represente, el Carnaval también es una fiesta social. El cambio de roles es una oportunidad única para ponerse en el lugar del otro, algo que grandes y pequeños hacemos con menos frecuencia de la que deberíamos. Y, una vez ahí, relacionarnos y conocernos a nosotros mismos a través de lo que no somos. Los mayores lo celebramos con más descaro y los menores con más inocencia, pero todo es aprendizaje. La diversión, si se sabe tratar, también. Así pues, la fiesta no es solamente un exceso, un desperdicio ritual de los bienes penosamente acumulados durante el año; también es una revuelta, una súbita inmersión en lo informe, en la vida pura. A través de la fiesta la sociedad se libera de las normas que se ha impuesto. Se burla de sus dioses, de sus principios y de sus leyes: se niega a sí misma.

Hacemos propias las preocupaciones pedagógicas del Carnaval que hace el investigador colombiano Jairo Soto Hernández: “Es innegable la relevancia social del Carnaval de Barranquilla y de sus potencialidades como referente formativo, razón por la que nos atrevemos a presentar algunas posibilidades pedagógicas para incorporar el carnaval al currículo, apoyados en la necesaria pertinencia de currículos centrados en procesos culturales, en los cuales los agentes educativos, reconozcan, valoren y respeten los intereses,

tradiciones y cosmovisiones de las comunidades que posean especificidades de orden social y cultural, estableciendo claramente las ventajas de utilizar una serie de recursos intrínsecos al Carnaval, y que hasta ahora han sido despreciados en los procesos escolares y de integración de la comunidad educativa, logrando, que la educación cumpla con el rol asignado en el Plan Decenal de Cultura de servir de soporte para la protección del patrimonio cultural y de ser un elemento clave en la formación ciudadana”⁷⁴.

En fin, el carnaval como proyecto de vida comunitaria, aporta fundamentos conceptuales, estrategias didácticas y metodológicas que el actual contexto de la globalización exige para enfrentar los grandes retos del desarrollo de la región. El Carnaval en la Escuela es una propuesta que integra las diversas formas de educación popular como las Escuelas del Carnaval, la de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, y la educación formal en sus diferentes grados y niveles⁷⁵. Es decir, llevar los entresijos del Carnaval de Negros y Blancos a las aulas para implicar a estudiantes, docentes y padres de familia. La idea es que, de febrero a noviembre, en las asignaturas que se imparten en las instituciones educativas se integren aspectos relacionados con las distintas manifestaciones artística y cultural del Carnaval.

1.10 LA FIESTA COMO PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL

Patrimonio es todo aquello que nos pertenece porque lo hemos heredado o lo hemos construido y por eso está profundamente ligado con nuestra vida. Los objetos o las ideas que integran nuestro patrimonio hacen parte de nuestra memoria, nos traen recuerdos, son testigos de nuestra historia personal y serán nuestro legado para las personas que amamos. Cuando pensamos en el

74. SOTO HERNÁNDEZ, Jairo (2014). Posibilidades pedagógicas del Carnaval como referente para la formación ciudadana en el Distrito de Barraquilla. En: Carnavales y Nación de Marcos González Pérez. Intercultura, Bogotá, p. 222.

75. RODRIZALES, Javier (2011). Pedagogía y carnaval. En: Semiosis del Carnaval. MundiGráficas de Nariño. Pasto, p. 11.

patrimonio cultural, imaginamos los lugares, objetos y tradiciones que nos han acompañado desde niños y que valoramos por haberlos heredado de nuestros parientes o de quienes nos rodean; además hacen parte de nuestra vida cotidiana o son ejemplos supremos de inspiración y punto de referencia para seguir adelante. Este es el legado del pasado, es nuestro presente y también la herencia que dejaremos a las futuras generaciones para que ellas puedan aprender, maravillarse y disfrutar de él.

El patrimonio cultural se nos graba en el cuerpo y en la mente. Como colombianos tenemos herencias de indígenas, africanos, europeos, gitanos, mestizos, extranjeros que en algún momento llegaron a nuestro país; también hemos recibido conocimientos de una gran variedad de formas de pensar y ver el mundo. Desde esta multiplicidad de historias, se han forjado formas de ser propias de cada grupo social. Según la Ley General de Cultura (Ley 397 de 1997), el patrimonio cultural de la nación “está constituido por todos los bienes y valores culturales que son expresión de la nacionalidad colombiana, tales como la tradición, las costumbres y los hábitos, así como el conjunto de bienes inmateriales y materiales, muebles e inmuebles, que poseen un especial interés histórico, artístico, estético, plástico, arquitectónico, urbano, arqueológico, ambiental, ecológico, lingüístico, sonoro, musical, audiovisual, fílmico, científico, testimonial, documental, literario, bibliográfico, museológico, antropológico y las manifestaciones, los productos y las representaciones de la cultura popular”⁷⁶.

Dentro del patrimonio cultural encontramos frutos de la creatividad humana que no podemos tocar, pero sí sentir, contar, imaginar, pensar, disfrutar, enseñar. Estos son los recuerdos, las historias, los gustos, los valores, los conocimientos y las destrezas. Todo eso, que demuestra quiénes somos, habita en nuestra memoria, en nuestro pensamiento y en nuestra forma de ser. Lo hemos heredado de nuestras comunidades por medio de la palabra, escuchada o leída. Al interactuar con quienes compartimos la vida y los espacios, lo transformamos con nuestras vivencias y será el legado para las futu-

76. MINISTERIO DE CULTURA (1997). Ley General de Cultura. En: mincultura.gov.co. Consulta: 12-03-17.

ras generaciones. Este es el patrimonio cultural inmaterial, también conocido como patrimonio cultural intangible. Es la herencia de la que hablábamos antes, pero que está dentro de nosotros: en nuestra mente.

Según la UNESCO, “se entiende por patrimonio cultural inmaterial, las prácticas, representaciones y expresiones, los conocimientos y las técnicas que dan a las comunidades, los grupos e individuos un sentimiento de identidad y continuidad. Los instrumentos, herramientas, objetos, artefactos y espacios culturales asociados a esas prácticas forman parte integrante de este patrimonio. El patrimonio cultural inmaterial, transmitido de generación en generación, lo recrean permanentemente las comunidades y los grupos en función de su medio, su interacción con la naturaleza y su historia. La salvaguardia de este patrimonio es una garantía de sostenibilidad de la diversidad cultural”⁷⁷.

En 1982, la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales convocada por la UNESCO, adoptó la Declaración de México, en la cual se incluye una definición de cultura que mereció la aceptación mundial: cultura es el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, el patrimonio cultural, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias. Noción que amplía Federico Mayor, quien fuera Director General de la UNESCO, en su libro *La Nueva Página*: “La cultura es el conjunto de elementos simbólicos, estéticos y significativos que forman la urdimbre de nuestra vida y le confieren unidad de sentido y propósito, de la cuna a la tumba. La cultura modula la forma en que ejercemos el ocio, la dimensión y amplitud que damos a la vida, los horizontes que le fijamos y la forma en que superamos lo cotidiano e inmediato para buscar valores trascendentes. En un sentido tradicional, cultura “o más bien lo que solía llamarse alta cultura” era una prerrogativa de una minoría afortunada o privilegiada, que tenía dotes especiales para componer música, escribir versos, pintar o escribir, y de ese modo

77. UNESCO. Declaratoria Carnaval de Barranquilla, Patrimonio de la Humanidad. En: www.unesco.org. Consulta: 11-12-14.

crear obras que otros afortunados “the happy few” disfrutaban. Sin embargo, la cultura es, sobre todo, comportamiento cotidiano, que refleja la “forma de ser” de cada cual, el resultado de sus percepciones y reflexiones, la elección íntima entre las distintas opciones que la mente elabora, la respuesta personal a las cuestiones esenciales, el fruto en cada uno del conocimiento adquirido, la huella de los impactos del contexto en que se vive”⁷⁸.

La cultura de paz, según afirmación de Elise Boulding, “es una cultura que promueve la pacificación. Una cultura que incluye estilos de vida, patrones de creencias, valores y comportamientos que favorezcan la construcción de la paz y acompañe los cambios institucionales que promuevan el bienestar, la igualdad, la administración equitativa de los recursos, la seguridad para los individuos, las familias, la identidad de los grupos o de las naciones, y sin necesidad de recurrir a la violencia”⁷⁹.

Vicenç Fisas hace la siguiente reflexión sobre la cultura de paz: “Todos los seres humanos tenemos una cultura, y esta cultura podemos hacerla evolucionar, porque es dinámica. Nos es posible inventar nuevas maneras de hacer las cosas. No existe un solo aspecto de nuestro comportamiento que esté tan determinado que no pueda ser modificado por el aprendizaje. La construcción de la paz, por tanto empieza en la mente de los seres humanos: es la idea de un mundo nuevo. El respeto a los derechos humanos y de las libertades fundamentales, la comprensión, la tolerancia, la amistad entre las naciones, todos los grupos raciales y religiosos: he aquí los fundamentos de la obra de la paz”⁸⁰.

Sobre la diversidad cultural como patrimonio común de la humanidad, la UNESCO, en su Artículo 1 establece que “La cultura adquiere formas diversas a través del tiempo y del espacio. Esta

78. MAYOR ZARAGOZA, Federico (1994). La nueva página, UNESCO/Círculo de Lectores, Barcelona, p. 111.

79. BOULDING, Elise (1989). The concept of peace culture, en *Peace and Conflict Issues after the Cold War*, UNESCO, 1992, p. 107.

80. FISAS, Vicenç (2011). *Desmobilització i Reintegració en perspectiva de Reconciliació*. Universitat Autònoma de Barcelona. En: http://escolapau.uab.es/img/qcp/educar_cultura_paz.pdf. Consulta: 11-02-17.

diversidad se manifiesta en la originalidad y la pluralidad de las identidades que caracterizan los grupos y las sociedades que componen la humanidad. Fuente de intercambios, de innovación y de creatividad, la diversidad cultural es, para el género humano, tan necesaria como la diversidad biológica para los organismos vivos. En este sentido, constituye el patrimonio común de la humanidad y debe ser reconocida y consolidada en beneficio de las generaciones presentes y futuras”⁸¹.

Si algo hace parte de nuestro patrimonio cultural inmaterial, es porque cumple con las siguientes características: Pertenece a la tradición cultural de la comunidad; nos da continuidad como comunidad pues ha permanecido en la memoria colectiva de nuestro grupo por más de una generación; nos ayuda a identificarnos con unos y a distinguirnos de otros, nos hace inconfundibles y únicos como personas o como grupos, es decir, hace parte de la identidad cultural de nuestra comunidad; nos liga a otras personas, es decir, nos hace parte de una comunidad; nos ayuda a vivir: es útil, necesario o significativo para nuestras vidas y para la vida de nuestros grupos; hace parte de los conocimientos que nuestro grupo o comunidad han construido y que se transmiten a lo largo del tiempo; no nos daña a nosotros, a los demás o a la naturaleza; es muestra de la creatividad y del ingenio popular.

Ejemplo de expresiones del patrimonio cultural inmaterial, son: lenguas y expresiones orales; conocimientos y prácticas sobre la naturaleza y el universo; saberes culinarios, medicina tradicional; elaboración de objetos, instrumentos, vestuarios, construcciones y ornamentación corporal; expresiones musicales y sonoras; expresiones dancísticas; expresiones rituales, escénicas, ceremoniales, actos festivos, juegos y deportes; formas tradicionales de organización social, jurídica y política.

La permanencia y conservación de la estructura de la fiesta permite identificar su origen y a la vez apreciar las transformaciones que han tenido a lo largo del tiempo. Hoy las fiestas se encuentran

81. UNESCO. Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural En: <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127162s.pdf>. Consulta: 15-02-03.

amenazadas por factores como la globalización, el desarrollo económico, los desplazamientos voluntarios y forzosos, la escasez de recursos y en algunos casos por decisiones estatales y algunos de los principales riesgos tienen que ver con la irrupción del turismo internacional y la disyuntiva de organizar y promover fiestas para el turismo, la folclorización de la fiesta tradicional por decadencia de la sociedad, el repliegue de la fiesta hacia solidaridades más pequeñas, la infantilización del carnaval y los carnavales ligados al turismo convertidos en empresas comerciales.

La conservación de las fiestas se logrará principalmente a partir del fortalecimiento de la identidad cultural y del reconocimiento de la diversidad, especialmente mediante la apropiación social del patrimonio cultural. En la medida en que las políticas, los instrumentos normativos y las acciones administrativas consideren los valores y el significado de las fiestas, así como estrategias de participación tanto para los actores como para los espectadores, se logrará avanzar en la sostenibilidad en cuanto a su estructura, los elementos que utiliza y los recursos que se requieren. En este sentido deben ir direccionados los planes especiales de salvaguardia como verdaderos acuerdos sociales y administrativos, concebidos como un instrumento de gestión del Patrimonio Cultural de la Nación, mediante el cual se determinan acciones y lineamientos encaminados a garantizar la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial⁸².

1.12 FIESTA Y HUMOR

Buen humor, fiesta, juego, alegría y amor están íntimamente relacionados. El buen humor es un componente de la alegría y del juego, y éstos a su vez son lo más característico de la fiesta, cuya esencia es el amor. “Soy humorista porque miro al mundo con sentido crítico, pero con amor”, decía el comediante francés Jacques Tati.

82. DECRETO 2941 de agosto 6 de 2009. En: www.mincultura.gov.co. Consulta: 06-06-10.

Históricamente, la cultura cómica popular está ligada a las fiestas: un espacio abierto, indefinido, la risa y la alegría, los desbordes, lo grotesco y lo obscuro, la danza, el juego, los alimentos, los vestidos, todo separado de un sentido utilitario, de un fin práctico; la fiesta brinda los medios para entrar a un universo utópico, es ella misma la que transgrede los límites. Como afirma el francés Gilles Lipovetsky: “En ese contexto, lo cómico está unificado por la categoría de realismo grotesco basado en el principio de rebajamiento de lo sublime, de poder, de lo sagrado, por medio de imágenes hipertrofiadas de la vida material y corporal. En el espacio de la fiesta todo lo elevado, espiritual, ideal, es traspuesto, parodiado en su dimensión corporal e inferior (comer, beber, digestión, acto sexual). El mundo de la risa se edifica a partir de las formas más diversas de groserías, de rebajamientos grotescos de los ritos y símbolos religiosos, de travestismos paródicos de los cultos oficiales”⁸³. La fiesta popular relativiza el poder existente y la verdad oficial, se sitúa por fuera de la estructura dominante; no se atiene a sus normas, antes bien, las altera e invierte; recorre el camino del exceso y lo irracional. Al menos durante un lapso de tiempo –un tiempo, eso sí, establecido, institucionalizado, oficializado– el desenfreno y el delirio asestan un golpe mortal a las reglas y al sistema de apreciación de ese mundo oficial. Un tiempo, si se quiere, mágico, mítico, primordial. La fiesta popular alude, necesariamente, al mito del paraíso perdido en el que todo está permitido, el hombre es dueño de su absoluta libertad y las barreras jerárquicas están definitivamente suprimidas.

Los antiguos griegos, entre ellos el médico Hipócrates (460 a. C. 370 a. C.), en *Naturaleza del hombre*, creía que el cuerpo humano contenía cuatro líquidos básicos llamados “Humores” o líquidos corporales, los cuales se relacionaban con los cuatro elementos: aire, fuego, tierra, agua. Estos líquidos eran la sangre (en cuya composición intervienen los cuatro elementos pero domina el aire); la bilis amarilla (en cuya composición intervienen los cuatro elementos pero domina el fuego); la bilis negra (en cuya composición intervienen

83. LIPOVETSKY, Gilles (1986). La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo. Traducción de Joan Vinyoli y Michéle Pendan. Editorial Anagrama, Barcelona, pp. 137-138.

los cuatro elementos pero domina la tierra) y la flema o pituita (en cuya composición intervienen los cuatro elementos pero domina el agua). Su balance era considerado esencial para preservar una buena salud. Cuando alguien estaba en buen balance, lo consideraban de “buen humor”.

Durante la antigüedad, la edad media y buena parte de la edad moderna, la medicina se basó en los principios galénicos de los cuatro humores o líquidos dominantes en el cuerpo. Así, han sobrevivido muchas palabras relacionadas con estos humores en el lenguaje actual. Entre ellas se destaca la bilis negra o “humor negro”. Esta teoría fue asumida por el médico y filósofo griego Galeno (129-201/216), y se mantuvo tal cual hasta hace dos siglos. En latín *hūmōr oris* significaba ‘estado afectivo’, “predisposición a mostrarse alegre y complaciente”.

Entre las definiciones de humor más conocidas, se destacan las siguientes: la medicina psiquiátrica, “...el humor, es una forma de comunicación verbal y no verbal, cuya intención principal y básica es el divertir...”. Para la española María Moliner, el humor es la “cualidad consistente en descubrir o mostrar lo que hay de cómico y ridículo en las cosas o en las personas, con o sin malevolencia”⁸⁴. Humorismo, explica, es una aptitud para ver o mostrar las cosas por su lado gracioso o ridículo. Constituye una retórica del pensamiento. Para el también español Manuel Seco, humor es una actitud o tendencia que consiste en ver el lado risueño o irónico de las cosas. Guillermo Mordillo, el célebre dibujante argentino, decía que “...el humor es la ternura del miedo...”. El humor y el poder tienden a no llevarse bien, sobre todo cuando el poder no es inteligente, sino que es el poder de la fuerza y de las armas. Ese poder no tiene humor. Para la argentina Ana von Rebeur, “El humor siempre representó un estado de rebeldía y resistencia contra el statu quo, una mirada

84. MOLINER, María (1981). El Diccionario de María Moliner define así la voz cárnico: “se aplica a lo que hace reír, a menudo sin intención o sin estar hecho con intención de provocar risa, pero sin inspirar desprecio como lo ridículo”.

avispada para azucar conciencias, una acto de protesta escondido tras una sonrisa...”⁸⁵.

De esta forma, el humor es una actitud ante la vida, una manera peculiar de responder a una situación, una disposición hacia las cosas, decía el español Wenceslao Fernández Flórez; definición que sitúa al humor fuera de la esfera de la representación y lo circunscribe a la de la expresión. Ramón Gómez de la Serna, creador de la Greguería (humorismo + metáfora), en el ensayo titulado “Humorismo”, afirma que el humorismo no se trata de un género literario, sino de un género de vida, o mejor dicho de una actitud frente a la vida, “frente al humorismo está el amarguismo”, concluye. Otros autores recogen también esa idea de actitud ante la existencia: “El humor es una actitud ante la vida, una manera peculiar de responder a una situación, una disposición hacia las cosas” (Fernández Flórez); “Un hombre que ríe, nunca será peligroso”, dice el irlandés Laurence Sterne.

Para el ensayista español Celestino Fernández de la Vega esta actitud o disposición hacia las cosas se concreta en “un esfuerzo para evitar la tragedia y la comicidad, y por lo tanto para evitar el llanto y la risa o, lo que quiere decir lo mismo, un esfuerzo para no perder la cabeza... La verdadera tragedia y la verdadera comicidad son casos límite, casos sin posible respuesta con sentido, y el humorismo es, precisamente, la respuesta con sentido allí donde es difícil encontrarla, donde parece que no la hay”⁸⁶.

Rafael Núñez Ramos propone que los elementos constantes del mensaje humorístico pueden deducirse de la definición de humor como una actitud peculiar ante las cosas que se manifiesta mediante una ruptura del orden esperable de acontecimientos: “En consecuencia, en toda manifestación humorística será perceptible un orden

85. REBEUR, Ana von. La situación del humor gráfico en la Argentina: lo que pasa en la argentina no es chiste. En: http://www.geocities.ws/fecosas/fecosas_reflexiones.html. Consulta: 13-03-17.

86. FERNÁNDEZ DE LA VEGA, Celestino (1984). En: teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Imprenta Tarabilla, Madrid, p. 270.

esperable, normal o común, y una ruptura de este orden. Además, puesto que esta ruptura constituye el síntoma de la actitud de un sujeto, es decir, es interpretable, tiene un sentido, se necesita un orden, un estado de cosas que le permita adquirir ese sentido para dejar de ser una ruptura gratuita y sin sentido, absurda. Llamaremos a este orden, orden interpretante”⁸⁷.

A efectos de realizar el estudio del mensaje humorístico, Núñez Ramos parte de un análisis que atiende a los niveles sintáctico-funcional y semántico-pragmático. El nivel sintáctico-funcional recoge los elementos constantes y los considera funciones: “a). Función de introducción: sirve para hacer presente en la conciencia del receptor el orden normal. b) Función de armado: actúa de estímulo o pretexto para la ruptura del orden. c) Función de disyunción: es la ruptura propiamente dicha, el error o la incoherencia. d) Función de restauración: a través de índices que apuntan al orden posible que permite interpretar y corregir la disyunción”⁸⁸. Esta última función apunta a una cooperación del receptor, por eso el análisis del mensaje humorístico exige ser estudiado también desde una perspectiva semántico-pragmática.

La filóloga española María Isabel Iglesias (2000) clasificó algunas características del humor desde lo más interno hasta lo más externo, así: a) como estado de ánimo, como actitud; b) en su función cognoscitiva y de reflexión; c) como instrumento terapéutico (preventivo o curativo); d) como instrumento de crítica; e) como hecho social, y f) El humor como herramienta didáctica.

Varios autores se han referido a la función cognoscitiva y de reflexión del humor, pues el sentido del humor nos ayuda a comprender el mundo que nos rodea, nos hace ver la realidad desde diferentes puntos de vista, permite contemplar y entender la existencia desde nuevas claves, también nos ofrece nuevas perspectivas para interpretar la realidad. Sobre el particular, el sociólogo austriaco Peter Berger señala lo siguiente: “la experiencia cómica tiene una

87. NÚÑEZ RAMOS, Rafael (1984). *Semiótica del mensaje humorístico*. Universidad de Oviedo, Oviedo, p. 271.

88. *Ibíd.*, p. 272.

función cognoscitiva o intelectual de gran importancia: la capacidad de pensar en más de una dimensión. Por eso los cómicos tienden a ser personas creativas, con capacidad de dirigir la mirada más allá de lo evidente. Empíricamente, lo cómico puede definirse como un juego finito y transitorio del mundo serio.”⁸⁹ Se trata, en definitiva, de percibir una idea en dos marcos de referencia internamente coherentes, pero habitualmente incompatibles. También señala que “la falta de sentido del humor es una “la falta de sentido del humor es una desventaja cognoscitiva pues excluye la posibilidad de determinadas percepciones y puede que incluso impida el acceso a todo un ámbito de la realidad”⁹⁰. Para Alfred Schutz, lo cómico irrumpe en la conciencia de la realidad predominante, que es este mundo ordinario en el que vivimos la mayor parte del tiempo.

Una de las condiciones básicas del humor, señalada por los autores que se han ocupado de este fenómeno expresivo, es que en todo mensaje humorístico existe un doble o múltiple plano de significación. Es lo que Beroson (1984) consideraba el carácter a la vez animado e inanimado de lo risible; Koestle (1976) llamaba bisociación de matrices; Freud consideraba dúplice naturaleza, consciente e inconsciente, de la expresión; Berger recordaba en tanto yuxtaposición de mundos de significados contradictorios, o Pirandello (1968) caracteriza en términos de sentimientos de lo contrario. En el humor observan estos investigadores la comparecencia de al menos dos modos de entender un mensaje, producir un sentimiento personal, de esquematizar un conjunto de señales o de construir una imagen (acústica, visual, kinestésica) de un contenido cognitivo⁹¹.

Para la española Eva Aladro, la reflexión activa que Pirandello (1968) descubrió en la creación artística va trazando esquemas, dibujos o formas que provocan a su vez la impresión sensible causante de la risa: “El autor italiano insistió en el aspecto sensible del humor, y cómo, en su más profunda naturaleza, el humor es un sentimiento

89. BERGER, P. (1999). La risa redentora, La dimensión cómica de la experiencia humana. Traducción Mireia Bofill. Editorial Kairós. Barcelona, p. 251.

90. *Ibíd.*, p. 256.

91. ALADRO, Eva (2002). El humor como medio cognitivo. En: Cuadernos de Información y Comunicación. Universidad Complutense de Madrid, p. 318.

de lo contrario, más que una contradicción puramente cognitiva o mental. De acuerdo con esta tesis, el humor es básicamente pensamiento, pero no simplemente racionalidad cerebral, sino lo que Arnheim llamaba pensamiento perceptivo, el que aboca a una visión nueva, a una percepción de la realidad. Constituye propiamente un pensamiento que tiene claras consecuencias fisiológicas y sensibles. Como la metáfora, el humor es pensamiento para sentir, o racionalidad al servicio de la experiencia”⁹².

Muchos son los pensadores que han destacado este perfil del humor como instrumento de reflexión y de conocimiento. Veamos: “Si eres sabio, ríe” (Marcial); “Lo que pretendo es lograr que la gente ría, para que pueda ver las cosas seriamente” (G.A. Studdert-Kennedy); “Podría escribirse una obra filosófica buena y seria, compuesta enteramente de chistes” (Ludwig Wittgenstein); “Enfrentarse con humor a un asunto serio no significa forzosamente tratarlo a la ligera” (Peter Bamrn); “El humor es la sonrisa de la inteligencia” (A. Bryce Echenique); “El humorismo revela el lado serio de las cosas tontas y el lado tonto de las cosas serias” (Alberto Cantoni); “En el fondo, tener sentido del humor es ser consciente de la relatividad de las cosas” (Antonio de Senillosa); “El humor es una cobardía, una manera de huir de la realidad” (Chude Serré); “La imaginación consuela al ser humano por lo que no es; el sentido del humor le consuela por lo que es” (Francis Bacon); “El humor es el instinto de tomarse el dolor a broma” (Max Eastman); “Una broma es una cosa muy seria” (Winston Churchill); “El humor es la manifestación más elevada de los mecanismos de adaptación del individuo” (Sigmund Freud); “Lo cómico es simplemente una forma divertida de ser serios” (Peter Ustinov); “El sentido del humor es simplemente el sentido común bailando” (William James); “El secreto del humor es la sorpresa” (Aristóteles); “Una persona sin sentido del humor es como un carro sin amortiguación: todas las piedras del camino le hacen sacudirse” (Henry Ward Beecher); “La función química del humor es ésta: cambiar el carácter de nuestros pensamientos” (Lin Yutang); “A fin de cuentas, todo es un chiste” (Charles Chaplin).

92. *Ibíd.*, p. 320.

Como instrumento “terapéutico” (preventivo o curativo), el humor tiene la capacidad de liberar tensiones y exteriorizar conflictos psíquicos que originan angustia, miedos, tristeza, etc. Freud estudió de qué manera pueden los conflictos inconscientes burlar la vigilancia de la censura de la conciencia, camuflados con maquillaje humorístico.

La sabiduría universal se ha referido con frecuencia al humor, y ha depositado en la risa buena parte de la responsabilidad de la salud física y mental de las personas. Veamos: “Cuando un corazón está alegre, la vida es más larga ...pues un corazón lleno de alegría cura como una medicina” (La Biblia); “Para estar sano hay que reír varias veces al día” (Proverbio chino); “La risa es el antídoto del enojo” (Jean F. de la Harpe); “Cada vez que un hombre ríe, añade un par de días a su vida” (Curzio Malaparte); “La imaginación consuela al hombre de lo que no puede ser. El humor, de lo que es” (Winston Churchill); “El humorismo es un chaleco salvavidas en la corriente de la existencia” (Wilhelm Raabe); “Donde no hay humor no hay humanidad. Donde no hay humor existe el campo de concentración” (Eugène Ionesco); “El buen humor es el mejor traje que puede lucirse en sociedad” (William M. Thackeray); “El buen humor es un deber que tenemos con el prójimo” (John Stevens); “El humor es la única arma que les queda a los débiles frente al poder opresor. El poder no usa el humor, porque el poder no admite bromas” (Máximo); “El humor es transgresión, nos obliga a crear una interpretación distinta de las cosas, por eso la religión y la política tienden a excluir el humor, al que temen más que a las bombas. Cuanto más dogmática es una sociedad, menos sentido del humor hay en ella” (Luis Muñiz); “El humor negro es una forma tangencial, burlona, de enfrentar el miedo, es como reinventar el revés de una situación desesperada, una manera de subvertir la realidad” (Antonio Tabucchi); “El ingenio humorístico no es más que un mecanismo de defensa frente a determinadas situaciones que plantea la vida moderna” (Sigmund Freud).

El humor también puede ser un instrumento de crítica. La ironía y la sátira se sirven del humor como arma crítica. Según Núñez Ramos, el mensaje humorístico crea una imagen de su autor, deja entrever su postura ante la realidad, su valoración de los grupos humanos,

su actitud ante los conflictos y los problemas de la sociedad y de la vida.⁹³ Para muchos es una forma de cuestionar los rígidos esquemas que nos impone la sociedad, pero también nuestra limitada visión de la realidad. “Yo río para demoler”, decía el francés Qean Dolent. La crítica puede ser una especie de burla ingeniosa, Pero puede convertirse en la sátira más mordaz. Siguiendo a André Bretón, quien definía un poema como el derrumbamiento del intelecto, podríamos caracterizar el humor como el derrumbamiento de la lógica (de la lógica “normal”, esperable, sensata y predecible). Los textos humorísticos –como los poéticos– presentan flagrantes atentados contra la semántica y la argumentación lógica. Surgen por una incongruencia, que constituye la base para entender ciertos aspectos intelectuales del humor, pero en todos ellos el sentido obedece a principios que nada tienen que ver con la racionalidad discursiva sino con factores afectivos e imaginativos.

Esta bondad intrínseca de la vida es la que hace posible la fiesta y el sentido del humor. A través de la fiesta todas las cosas se reconcilian. Como decía Nietzsche, “festejar es poder decir: que todas las cosas sean bienvenidas”. Mediante la fiesta el ser humano rompe el ritmo monótono de lo cotidiano, hace un alto para respirar y vivir la alegría de estar juntos en amistad y la satisfacción de comer, de beber, de compartir. En la fiesta, el beber y el comer no tienen la finalidad práctica de quitar el hambre o la sed, sino de gozar del encuentro y celebrar la amistad. En la fiesta, el tiempo del reloj no cuenta y al ser humano le es dado, por un momento, vivenciar el tiempo mítico de un mundo reconciliado consigo mismo. Por eso, los enemigos y los desconocidos son ajenos al núcleo de la fiesta, pues ésta supone orden y alegría, la bondad de las personas y de las cosas. La música, el baile, la amabilidad y la ropa especial hacen parte del mundo de la fiesta. A través de tales elementos el ser humano trasmite su sí al mundo que lo rodea y la confianza en su armonía esencial.

Según el teólogo brasileño Leonardo Boff, la confianza en la armonía esencial del ser humano da origen al sentido del humor, “Tener humor es tener capacidad de percibir la discrepancia entre dos

93. NÚÑEZ RAMOS, Rafael. Op. cit., p. 275.

realidades: entre los hechos brutos y el sueño, entre las limitaciones del sistema y el poder de la fantasía creadora. En el humor existe un sentimiento de alivio ante las limitaciones de la existencia y hasta de las propias tragedias. El humor es señal de trascendencia del ser humano que siempre puede ir más allá de cualquier situación en su ser más profundo y libre. Por eso puede sonreír y tener humor por encima de las formas que lo quieren encuadrar, de la violencia con la que se pretende someterlo. Solamente quien es capaz de relativizar las cosas más serias, aunque las asuma dentro de un compromiso efectivo, puede tener buen humor”⁹⁴.

Sobre la cercanía entre humor y fiesta, Eco decía: “...El humor no pretende, como el carnaval, llevarnos más allá de nuestros propios límites. Nos da la sensación, o más bien el diseño de la estructura de nuestros propios límites. Nunca está fuera de los límites, sino que mina los límites desde dentro. No busca una libertad imposible, pero es un verdadero movimiento de libertad. El humor no nos promete liberación: al contrario, nos advierte la imposibilidad de una liberación global, recordándonos la presencia de una ley que ya no hay razón para obedecer. Al hacerlo, mina la ley. Nos hace sentir la molestia de vivir bajo una ley, cualquier ley...”⁹⁵

Ahora bien, la metáfora más poderosa del carnaval, es sin duda la de la inversión, “el mundo al revés”. La representación invertida de la realidad está presente en buena parte de la tradición popular, donde nos encontramos con que el poderoso, el amo, el malvado suelen ocupar muy a menudo una posición contraria a la que ostentan en el mundo ordinario. En la tradición oral y en el rito popular todo se confunde, todo se subvierte: los roles sociales se ponen patas abajo, las categorías se mezclan, los contrarios se asocian y el desorden se enseorea del orden convencional. El sujeto y el objeto ya no se distinguen. El mundo invertido nace de la efervescencia social y tumultuosa de la fiesta. En el carnaval ese nuevo orden puesto del revés procede del desorden, que al principio siempre es kaos, el

94. BOFF, Leonardo (2008). El sentido del humor y de la fiesta. En: <http://www.alainet.org/es/active/21770> Consulta: 12-12-17.

95. Marginalidad, carnaval y humor (2004). En: <http://ergocomics.cl/wp/2004/04/marginalidad-carnaval-y-humor-2/>. Consulta: 12-12-16.

punto de partida de todos los mundos posibles e imaginarios. Por eso dice el cantar:

Subvertere es subversión,
una vuelta por debajo,
carnaval es inversión,
el mundo cabeza abajo⁹⁶.

En el Carnaval de Negros y Blancos, actores y espectadores, disfraces y comparsas, murgas, danzantes y carros alegóricos, teatreros y poetas se burlan del establecimiento y sus gobernantes, a través de las parodias que realizan con sus muñecos grotescos, con su música y cantares, el baile, las pantomimas, con sus bromas y humor. Aunque no se puede en ningún momento olvidar que el carnaval subvierte y transgrede pero con el fin de mantener la cohesión, ya que una vez pasadas los jolgorios el orden reaparece y todo sigue igual que antes de las fiestas. Conscientes de esto, las autoridades y personajes públicos, se someten participando en el carnaval y aguantando el chaparrón de críticas y burlas, sabedores de que a su conclusión las aguas volverán a su cauce, e incluso algunos de ellos por su capacidad de encajar, saldrán reforzados del convite.⁹⁷ Esto es lo que expresan los versos de los cantares de carnaval, que son estrofas de cuatro versos octosílabos que riman en consonancia el segundo con el cuarto verso:

En carnaval todo pasa,
Buena chanza y diversión,
Alegría y humor festivo,
son parte de la emoción.

En carnaval todo pasa,
Pues todo está permitido,
Burlas de cualquier especie,
pa'l turista y el conocido.

96. RODRIZALES, Javier (2011). Carnaval de Negros y Blancos: juego, arte y saber. Mados Print. Pasto, p. 78.

97. *Ibíd.*, p. 82.

Ay carnaval grotesco!
Más todo parece magia,
Júbilo por todo lado,
Todo el mundo se contagia.

Prohibida está la tristeza,
En los días de festejo!
Despiértense los sentidos,
Buen humor, chanza y gracejo!⁹⁸

Finalmente, se transcribe el poema titulado “El Carnaval”, el cual es un soneto (composición poética de origen italiano que consta de catorce versos endecasílabos, distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos), que dice del humor y el sentimiento festivo que reina en el Carnaval de Blancos y Negros de Pasto:

El carnaval suprime las barreras,
El rico y el pobre se unen en la fiesta,
Se vulneran las reglas oficiales
y se profanan los elementos sagrados.

La liberación de la seriedad
A través de máscaras y antifaces,
Diversión de negritos y blanquitos,
Con las murgas, danzantes y comparsas.

Juego cristalino es el carnaval,
Es la contraseña a tener en cuenta
Por los anfitriones y peregrinos.

La piel es la garante del desborde,
Exaltación del espíritu lúdico,
Conforme a la ley de la libertad⁹⁹.

98. *Ibíd.*, p. 77.

99. *Ibíd.*, p. 101.

2. Géneros artísticos del Carnaval

La Filosofía, como señalaba Hegel, entre nostálgico y desesperado, ha sido siempre crepuscular; o, como digo precisamente en ese libro que citas (Filosofía y Carnaval), su vocación es necrofílica. Eleva su vuelo siempre después que el carnaval ha tenido ya lugar. Llega a la hora de la resaca y constituye el “Alka-seltzer” del espíritu. ¿Sería posible una Filosofía de otras características, premonitoria de un carnaval, incluso diría de un verdadero carnaval? Esta posibilidad es la que yo quiero explicar a lo largo de mi próxima obra; constituir un discurso de vacaciones en el que, sin ninguna pretensión “científica”, se elabore una propuesta de trabajo y vida en común que subvirtiera los modelos de comportamiento vigentes¹⁰⁰.

Según Lotman, la cultura en su totalidad puede ser considerada como un texto, un texto complejamente organizado que se descompone en una jerarquía de “textos en los textos” y que forma complejas entretejaduras de textos. Es decir, un texto que no sólo transmite la información depositada en él desde afuera, sino que también transforma mensajes y produce nuevos mensajes.

100. Máscaras del Mundo. En: <http://distintosenlaigualdad.org/imagenes/documentos/cuadernillos%20talleres/exposicion%20mascaras%20p.pdf>. Consulta: 02-07-13.



Carroza no Motorizada. Fotografía Carlos Benavides Díaz.

El Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, es una manifestación de la cultura latinoamericana, un fenómeno estético y comunicacional en donde los participantes asumen o transmiten códigos comunicativos y formas de conducta, que en el contexto festivo no coinciden necesariamente con el comportamiento habitual de la vida cotidiana, pero que son decodificados e interpretados por los otros participantes del grupo.

El Plan Especial de Salvaguardia del Carnaval de Negros y Blancos, incluye dentro de sus dimensiones de protección: a) el estético, pues el carnaval se puede leer como arte, ya que la escena festiva abarca todos los géneros: artes escénicas: danza (colectivo coreográfico) y teatro (desfile de la Familia Castañeda); artes visuales: escultura y pintura (comparsas y autos alegóricos: carrozas y carrozas no motorizadas); artes auditivas: música (murgas de viento, de fuelle, de marimba, de instrumentos andinos); artes de la palabra: oralidad y escritura (relatos, leyendas, bandos, cantares de carnaval).

El Carnaval integra estos elementos y los articula entre sí en un denso conjunto que equivale a la figura del “Arte total”: antigua utopía de todo arte, especialmente en occidente. Entonces, el carnaval como acto semiótico complejo genera comunicación e información para artistas, artesanos, murgueros, danzantes, comparseros, músicos, poetas, carroceros, zanqueros, cuenteros, decoradores, quienes durante todo el año desarrollan su creatividad para ponerla en escena durante la época carnostoléndica (pre-carnaval y carnaval).

Los géneros artísticos que por fuerza de la tradición se quedaron en el alma del Carnaval de Negros y Blancos, son: el disfraz individual, la comparsa, la murga, el colectivo coreográfico, la carroza no motorizada y la carroza. Es decir, una mixtura de artes escénicas, artes visuales, artes musicales y artes de la palabra. Así lo refiere el cantar de carnaval:

Con las murgas y disfraces,
 Pero también las comparsas,
 Las carrozas y danzantes,
 Pa’gozarnos esta farsa.

Para Gadamer, el arte es un modo de comprensión e interpretación. Por consiguiente, no es un ámbito de irracionalidad o una cuestión subjetiva dependiente de los gustos particulares o del genio, sino uno de los terrenos privilegiados de la verdad y un modo de conocimiento. En el arte opera una racionalidad distinta a la razón estratégica dominante y, por eso, el arte actúa como modelo para las ciencias humanas.

2.1 DISFRAZ INDIVIDUAL

Máscara, careta, antifaz, son algunas de los conceptos afines al Disfraz. La careta es exclusivamente para cubrir el rostro, para disimular rasgos de la cara; mientras que la máscara puede cubrir todo el cuerpo.

El antifaz, es un velo, careta o máscara de material flexible con que se cubre la parte superior del rostro. Una máscara es una pieza de material, generalmente opaco o traslúcido, usado sobre la cara. Son algunas de las definiciones que aparecen en los diccionarios de la Lengua Española.

La palabra “máscara” tiene origen en el masque francés o masche-
ra en italiano o másquera en español. Los posibles antepasados en latín (no clásico) son *mascus*, *masca* = “fantasma”, y el *maskharah* árabe = “bufón”, “hombre con una máscara”. Se trata de una simplificación ornamental. Lo visible se reduce a los elementos básicos que transforman un rostro en máscara. Y la máscara es a su vez una representación, cargada de intenciones y simbolismos, convertidos en arquetipos... que son parte del inconsciente colectivo e individual y representan los temores y aspiraciones de una civilización¹⁰¹.

101. Máscaras del Mundo. En: <http://distintosenlaigualdad.org/imagenes/documentos/cuadernillos%20talleres/exposicion%20mascaras%20p.pdf>. Consulta: 02-07-13.



Disfraz individual Pachamama. Fotografía Carlos Benavides Díaz

El disfraz y la máscara surgieron en todos los pueblos del mundo, como idea natural en el hombre, para encubrir su personalidad bajo otra apariencia, encarnando antepasados, espíritus, dioses, animales y toda clase de fuerzas sobrenaturales aterradoras y fecundantes. El origen de la careta se remonta en el tiempo y se pierde en la más remota antigüedad. Se supone que su invención se debió a fines religiosos. Desde el paleolítico, el ser humano ha utilizado máscaras cuyos materiales han sido diversos y han variado a través del tiempo, pues se han ido confeccionando con madera, paja, corteza, hojas de maíz, tela, piel, cráneos, cartón, piedra, papel maché, látex, plásticos y otros materiales¹⁰².

La costumbre del disfraz -con máscara o sin ella- tiene sus antecedentes en las farsas teatrales y en las ceremonias paganas. El término “máscara”, alude al teatro griego, a la comedia, a la tragedia, cuya finalidad era ocultar la propia apariencia, para que un solo actor pudiera representar muchos personajes sólo cambiándose de máscara. La palabra persona tiene su origen en la lengua griega, significando etimológicamente “máscara”, es decir, algo asumido, que no es propio de uno, algo que no es sustancial sino añadido. Por ello, los actores del teatro se colocaban máscaras (personas) para representar los distintos papeles de la pieza teatral; y éste es el origen del primitivo significado de la palabra.

Las máscaras son símbolos importantes en muchas culturas que expresan poderes sobrenaturales. Han sido utilizadas desde tiempos remotos y siguen siendo utilizadas, en rituales sagrados y eventos sociales, para la celebración de ceremonias de índole religioso, y en bailes y obras teatrales, para otorgarles un sentido simbólico y mágico. En la antigüedad, se confería a la máscara el poder de la metamorfosis, era el vehículo de la transformación. La devoción del hombre por usarla puede encontrarse ya en el antiguo Egipto o en Grecia, e incluso en el teatro japonés y en América precolombina.

102. TRÍAS, Eugenio (1984). *Filosofía y Carnaval y otros textos afines*. Editorial Anagrama. Madrid, p. 73.

Según las diferentes culturas, estos símbolos han variado en sus formas, tamaños, decoración, características, realismo o abstracción, algunas usadas para cubrir todo el cuerpo, como por ejemplo, las enormes piezas de tipo ritual de Oceanía (las de los Papúes llegan a medir seis metros de alto) y otras diminutas, como las de las mujeres esquimales.

Muchos pueblos primitivos han usado las máscaras y caretas para realizar sus rituales, y éstas representaban deidades, seres mitológicos o espíritus malignos, o a Dios y al Demonio; en cada caso con significados ceremoniales distintos. Si la máscara usada era de animales, podía simbolizar el ruego para asegurar el éxito de la caza. Asimismo, también hay culturas que utilizaban máscaras para ahuyentar pestes y enfermedades. Los poderes invisibles, dioses, espíritus, demonios, se manifiestan en las primitivas civilizaciones a través de máscaras. El danzante presta su cuerpo y su voz al espíritu representado por su máscara. Cuando la ceremonia mágica o religiosa se convierte en teatro, la máscara permite al actor ir más allá de su humanidad y convertirse en personaje mítico, despojándose completamente de su propia personalidad¹⁰³.

El antifaz, que es una máscara simplificada, fue durante mucho tiempo atributo de la fiesta erótica y de la conspiración. En la época precolombina hubo disfraces que mentaban el reino animal: el jaguar, el puma, el cóndor, el oso, el mono o “cusillo” en quechua. En el viejo continente se orientaban hacia lo terrorífico o fantasmal: los blancos y talares atuendos de los aparecidos; la señora muerte y sus símbolos, la guadaña, la tijera, la clepsidra; el diablo y su cohorte de demonios menores: los gigantes y los cabezudos; las brujas y su mundo. Otros, finalmente, eran disparates semovientes: grandes vasijas, tetas descomunales, anteojos con brazos y piernas, y todo lo que cabe en la mente febril y transgresora del ser humano. A lo largo de la historia, el ser humano ha utilizado el disfraz para simplemente divertirse, por una parte, pero también para celebrar bacanales, to-

103. Máscaras del Mundo. En: <http://distintosenlaigualdad.org/imagenes/documentos/cuadernillos%20talleres/exposicion%20mascaras%20p.pdf>. Consulta: 02-07-13.

marse libertades en todos los sentidos, liberar impulsos y los deseos más reprimidos, y hasta para cometer crímenes. Quizá sea esta la razón que convierte al disfraz en una auténtica desdramatización de los deseos más recónditos de la personalidad. Los disfraces permiten modificar nuestra realidad para realizar un sueño. El pobre se puede convertir en príncipe, el bueno en demonio, el blanco en negro y viceversa, y el hombre en mujer o al revés. Las personas encarnan aunque tan sólo sea por unas horas, la vida de aquellos personajes que siempre les hubiera gustado ser.

Cualquier disfraz o máscara, refleja algo que nosotros mismos no nos atrevemos a revelar cuando nos vestimos en el día a día. El individuo se libera de su identidad establecida, sale a la calle como “otra persona” para dar rienda suelta a la libre manifestación de su cuerpo y espíritu. Nuestra personalidad es muy compleja. Como se dijo anteriormente, la palabra “persona”, deriva del griego que significa “máscara” y una máscara no es lo que uno es, sino una representación, verdadera o falsa, que se exhibe. Se utilizan en todas partes del mundo porque cada ser tiene diferentes facetas: Lo que somos, lo que queremos ser, lo que aparentamos, lo que los demás ven o quieren ver en nosotros. Estas distintas “caras” de nosotros mismos, la mayoría escondidas, son las que nos hacen desear ser otro de manera subjetiva y constituyen proyecciones arquetípicas inconscientes. Pues como dicen los versos del poema de Héctor H. Dónvito:

“Me levanto,
Me afeito,
Me peino,
Estreno camisa y corbata
Que hacen juego
Con el pantalón beige
Calzo zapatos lustrados,
Salgo a la calle
Y me mezclo entre la gente
Nadie se da cuenta...!”

El disfraz permite sacar temporalmente la máscara que siempre llevamos. La sociedad impone ciertos roles que a veces enmascaran nuestro verdadero ser. Esto quiere decir que una parte de nosotros mismos está “enmascarada” y cuando nos disfrazamos, nos permitimos ser como en realidad quisiéramos y después nos volvemos a colocar la máscara de nuestra “personalidad socializada”. Por eso será que la sabiduría popular reza: las apariencias engañan, la procesión va por dentro; las apariencias no engañan, colocan a cada cual en su lugar.

Sobre el particular, Eugenio Trías dice que “La idea de “persona” debería sustituirse por la idea de “máscara” o “disfraz”, pues la persona o el yo esconde bajo su aparente unidad una multiplicidad. Bajo el yo indiviso se esconde multitud. Cada uno de nosotros encierra, por tanto, una multitud de máscaras. No hay unidad sino desdoblamiento y travesti”¹⁰⁴.

En otro acápite, Trías escribe que el concepto de persona debe ser rescatado: “Persona, per-sona, significa máscara. Desde mi libro *Filosofía y Carnaval* hasta *Meditación sobre el poder* fui dando vueltas a esta sencilla definición de lo que somos. Somos aquella máscara que nos constituye en sujetos abiertos a relaciones con los demás; y que nos instituye en sujetos de derechos y obligaciones (como en la noción jurídica de “persona” en el Derecho Romano, donde acaso hay cierta huella de la especulación estoica). Somos aquella máscara a través de la cual resuena una voz (que eso significa per-sona, per-sonare, o resonar “a través de”...). Esa es nuestra voz, la que nos constituye en lo que somos”¹⁰⁵.

La palabra Persona proviene del latín *persōna*, que significa ‘máscara de actor’ o ‘personaje teatral’, y éste del etrusco *phersu*, que a su vez viene del griego *πρόσωπον* (*prósōpon*), que traduce ‘máscara’.

104. TRÍAS, Eugenio. Persona y comunidad. En: *Tribuna Libre, Opinión*. Viernes, 13 de noviembre de 1998.

105. *Ibidem*.

De esta manera Persona, se refiere a la máscara que se ponían los actores griegos o romanos en las representaciones teatrales, y que contaba con una bocina para darle mayor resonancia a la voz, de modo que llegara a todos los espectadores. De allí que muchas veces se profundice sobre su significado en un sentido filosófico y se diga que ser persona es representar un rol ante el mundo, en la sociedad, así como tener voz.

Para Boecio, una persona es una sustancia individual de naturaleza racional. Mientras que Tomás de Aquino considera que una persona es un “supuesto o individuo de naturaleza racional”, es decir, una unidad completa y suficiente que posee espíritu (inteligencia y voluntad). Para Kant, una persona supone una categoría moral, sujeta de derechos y deberes, que existe como fin en sí. En síntesis, desde el punto de vista filosófico se podría afirmar que una persona es un individuo racional, consciente de sí mismo y de los valores morales, capaz de responsabilizarse de sí mismo.

Para Marx y otros autores, persona es la realidad íntima, la totalidad del auténtico ser, lo que se esconde dentro del personaje, que sólo es una imagen ficticia que el mundo nos impone o que inventamos y ofrecemos al resto del mundo.

A través de la máscara se expresan los distintos tipos humanos y, amparados en la máscara, se expresan comportamientos que no se realizan en la vida de cada día. Lo dijo el escritor español, Mariano José de Larra, quien escribió el artículo “El mundo todo es máscara. Todo el año es carnaval”, en el que critica la hipocresía de la sociedad, el aparentar lo que no se es. También en los versos del poema “Las dos Linternas”, del español Ramón de Campoamor, cuyas tres primeras estrofas dicen así:

De Diógenes compré un día
la linterna a un mercader;
distan la suya y la mía
cuanto hay de ser a no ser.

Blanca la mía parece;
la suya parece negra;
la de él todo lo entristece;
la mía todo lo alegra.

Y es que en el mundo traidor
nada hay verdad ni mentira;
todo es según el color
del cristal con que se mira¹⁰⁶.

En relación a la metáfora de la máscara, Giannetti señala: “Vinculada a la idea de inestabilidad de la realidad, damos con la metáfora de la máscara. La máscara, como una figura propia del carnaval, también posee un factor de ambivalencia: oculta y revela a la vez. La máscara es el objeto que permite ocultar o disimular a quien la lleva puesta. La persona que está tras la máscara es prácticamente una persona anónima, a pesar de poder ser reconocida por el tipo de máscara que utiliza. Por otro lado, es por la selección del tipo de máscara por lo que el enmascarado se revela. La máscara puede ser empleada como metáfora de la relatividad del ser, que afecta al concepto de identidad y de equivalencia entre mente y cuerpo, entre el mundo personal subjetivo y el mundo exterior inasequible. La máscara juega constantemente con esta contradicción; como considera Bajtín, está relacionada con la metamorfosis, la transformación o la ruptura con los límites impuestos por la naturaleza”¹⁰⁷.

El disfraz forma parte de un juego: es un vestido especial, caracterizado por la alteración de la identidad del portador, que lo posiciona dentro de determinado contexto social o cultural. El disfraz se transforma en uniforme cuando nos identifica con determinados grupos de referencia. La “moda” es un disfraz. Nos oculta y al mismo tiempo nos mimetiza dentro de una determinada época o cultura. El

106. DE CAMPOAMOR, Ramón. Las dos linternas. En: <http://blogs.20minutos.es/yaestaelistoquetodolosabe/tag/ramon-de-campoamor/>. Consulta: 20-01-17.

107. GIANNETTI, Claudia. ARS Telemática. Estética de la Intercomunicación. En: http://www.artmetamedia.net/pdf/2Giannetti_ArsTelematicaES.pdf. Consulta: 12-10-15.

disfraz engaña, nos viste con prendas que remiten a lo ridículo, a lo grotesco o a lo fantástico.

El verbo disfrazar alude al hecho de disimular, de despistar, de borrar las huellas. Así nos lo explican algunos etimólogos. Otros nos remiten a la voz farsa, que deriva del francés *farse*, pieza cómica breve cuyo nombre viene de *farse*, relleno. Se trata de lo que en español se conoce como *entremés*. Farsa equivale a *enredo* o *tramoya* que procura engañar al prójimo. Un disfraz es una vestimenta u ornamenta diseñada con el propósito de distraer o llamar la atención con fines artísticos, religiosos, promocionales o de otro género; una persona puede disfrazarse para representar un personaje real o ficticio en un evento o circunstancia especial como un carnaval, una fiesta de disfraces o una obra teatral. Las fiestas crean un tiempo distinto al normal y recrean los espacios para que otro tipo de jerarquías entre a funcionar mientras dura el período ceremonial y máscaras y disfraces tienen la función de transformar la vida comunal reagrupando a sus miembros en otro sistema que suspende la vigencia del usual.

El campo de acción de la máscara del juego teatral se sitúa entre el de la máscara de los teatros tradicionales y el de la máscara de *cotillón* o baile de disfraces. Haciendo desaparecer el rostro del actor aficionado, la máscara lo deja también libre de su personalidad cotidiana, de su miedo y de sus nervios. Le obliga a valerse de su cuerpo para expresarse exagerando los ademanes; le permite ser “otro” o, por el contrario, ser el “mismo” pero más profundamente. El tímido dará curso a su agresividad tras una máscara feroz; el duro, bajo una máscara neutra, aparentará una dulzura inesperada, y tanto más será así cuanto que la máscara habrá sido hecha *ex profeso* para el que ha de utilizarla. Al igual que la marioneta, con la que se actúa muy bien si no es excesivamente pequeña, la máscara permite expresarse sin exhibiciones. Ofrece además la ventaja de utilizar el cuerpo del actor¹⁰⁸.

108. Máscaras del mundo en Bilbao. En: <http://titerenet.com/2006/03/02/mascaras-del-mundo-en-bilbao/>. Consulta: 13-05-15.

En la Edad Media, tan inflexible en ayunos, abstinencias y cuasmas, y con persecuciones del Tribunal del Santo Oficio, a quienes no respetaban las normas religiosas, sin embargo, renació el carnaval y se continuó la tradición hasta la actualidad en muchos lugares del mundo. En esa época, se celebraba con juegos, banquetes, bailes y diversiones en general, con mucha comida y bebida, con el objeto de enfrentar la abstinencia con el cuerpo bien fortalecido y preparado. En la España de la época de la Conquista y la Colonia ya era costumbre durante el reinado de los Reyes Católicos disfrazarse en determinados días con el fin de gastar bromas en los lugares públicos. Más tarde, en 1523, Carlos I dictó una ley prohibiendo las máscaras y enmascarados. Del mismo modo, Felipe II también llevó a cabo una prohibición sobre máscaras. Fue Felipe IV, en el siglo XVII quien restauró el esplendor de las máscaras.

En el Carnaval del Negros y Blancos, que se celebra en más de un centenar de comarcas y municipios del suroccidente de Colombia, el disfraz es un componente esencial. Como género o manifestación artística, es una representación carnavalesca ejecutada por uno o varios individuos, quienes personifican con sus disfraces y sus movimientos, situaciones o personajes del contexto local o universal. Como dice Tolstoi: si quieres ser universal, conoce tu aldea. Pero también Silvio Sánchez Fajardo: “Hoy dialogamos con el mundo desde la parcela, desde lo local que sueña con el despliegue de lo propio”. El disfraz realizado a partir de técnicas tradicionales lo constituye el mascarón, el vestuario y parafernalia. En el disfraz individual, el artista representa o recrea un personaje específico encontrando una armonía y equilibrio entre su cuerpo y el personaje que encarna. Los ítems que se tienen en cuenta para la calificación del disfraz individual son: escultura, color, composición, tema, animación y expresividad. El disfraz, con él, junto a la máscara, se rompe el orden social, se enfrentan las clases y se propicia el comer, beber, ironizar, criticar y satirizar a la sociedad y la autoridad. ¡La vida es un carnaval! dice la canción de autoría de Víctor Daniel, en la voz de la cubana Celia Cruz:

“Ay, no hay que llorar,
que la vida es un carnaval
y es más bello vivir cantando
oh oh oh ay, no hay que llorar
que la vida es un carnaval
y las penas se van cantando”.

En los carnavales indígenas precolombinos, los danzantes principales se disfrazaban bajo la forma de algún animal sagrado: puma, cóndor, guacamaya o kusillu. El cusillo, del quechua Kusillu que significa mono, animal venerado por los indígenas, pues su cola en forma de “churo” (espiral) nos convoca a la cosmovisión del eterno retorno. Con su típico disfraz de costales y musgos, es uno de los personajes centrales del Carnaval, pues aparece desde el desfile de Años Viejos el 31 de diciembre, pidiendo limosna para quemar el año viejo que es la representación del fuego, y en el desfile de la Familia Castañeda del 4 de enero. Es el que abre la fiesta, desfila de primero, espantando con su cola y con la vejiga que porta, la tristeza y el aburrimiento. El kusillu, sin duda, es uno de los personajes carnavalescos de raigambre indígena, que representa al mono, ícono de culturas precolombinas tanto Pastos como Quillacingas. Por eso le cantan los poetas populares:

El Cusillo y su disfraz,
en el cortejo primero,
espantando con su cola,
el hastío lastimero.



Comparsa. Fotografía Carlos Benavides Díaz.

2.2 COMPARSA

Comparsa, del Italiano *comparsa*, de *comparire*, y éste del Latín *comparere*, *comparecer*. En algunas fiestas, es un grupo de personas que divierten a la gente o que van disfrazadas de igual modo, “una comparsa de carnaval.” También es acompañamiento, conjunto de personas que en las representaciones teatrales aparecen, pero no hablan.

En el norte de Italia, hacia mediados del siglo XVI, surgió una forma popular de teatro improvisado que se extendió por varios países europeos: la *commedia dell’arte*, que ejerció una importante influencia sobre el arte escénico europeo. Fue, precisamente en la *commedia dell’arte* donde aparecieron por primera vez los comparsas, personas que se limitaban a presentarse en escena sin hablar, cantar ni bailar. En algunos carnavales de España, comparsa se denomina a un grupo de personas disfrazadas sobre un tema de su elección que realiza pantomimas, coreografías, improvisaciones o acciones teatrales con el fin de animar la fiesta.

La palabra *Comparsa* se derivó de *comparecer*, pues era lo único que los comparsas hacían: *comparecer* en escena. Cuando se integró al castellano, la palabra *comparsa* hacía referencia a grupos de personas disfrazadas, casi siempre durante las fiestas de carnaval en diversas partes del mundo. El castellano y el francés adoptaron la voz italiana “*comparsa*”, participio femenino del verbo ‘*comparire*’ (*aparecer*). En italiano actual una ‘*comparsa*’ es una aparición y, en el lenguaje del cine y del teatro, un figurante, un extra, uno que sólo hará una ‘*aparición*’ rápida en una secuencia. En el siglo XVII, era un ‘*figurante de carrusel*’ y, a finales del siglo siguiente, un ‘*comparsa de teatro*’ (en el teatro italiano el *comparsa* era un personaje mudo).

También en la mascarada, que es la fiesta donde las personas llevan máscaras y disfraces, *comparsa de máscaras*, era una forma de entretenimiento cortesano festivo que floreció en Europa durante el siglo XVI y principios del XVIII. La mascarada implicaba el uso de la música y la danza, del canto y de la interpretación, dentro de elaborada escenografía, en los que el marco arquitectónico y el vestuario podían estar diseñados por un arquitecto renombrado, para representar una alegoría diferente que halagara al patrón. Los

actores profesionales y los músicos se contrataban para los aspectos hablados y cantados de la mascarada.

En América, los orígenes de la Comparsa se remontan a la época de la Colonia en forma de “mascaradas”. Hacia el siglo XVII, escribe Lydia Muñoz Cordero, en San Juan de Pasto, ya se representaban *Mascaradas* acompañadas de música, chirimías y danzas indígenas en la noche de celebraciones de la Jura de un nuevo rey en España o por el nacimiento de una Infanta real. Hasta la llegada de un personaje del gobierno colonial, era motivo de festejos populares. En esta ocasión como en las fiestas del Pendón o estandarte real, se organizaban cabalgatas, desfiles, juegos de sortijas entre la gente del Cabildo y los representantes de los gremios artesanales. Culminaban los festejos con corridas de toros en los tablados de la plaza de San Andrés, que en ese tiempo era la principal¹⁰⁹.

Siguiendo el modelo europeo, o a través de las influencias culturales africanas de los primeros esclavos traídos a América, las comparsas en general constituyen el perfil más característico de las fiestas y el carnaval en su forma institucional. El antropólogo brasileño Carvalho Neto, sobre el particular señala: “El carnaval de Montevideo me parece sumamente interesante por sus influencias africanas y europeas a la vez. Además por su concepto de teatro, no puede compararse, en casi nada, a los carnavales de raíces indígenas de culturas interandinas...”¹¹⁰. Diferenciaba además tres aspectos formales de sus festejos, a saber: la representación, el cortejo (corso, desfiles), y los bailes.

Respecto a la trascendencia de la oralidad, la comparsa, la danza, la música y el canto en el mundo andino, el crítico peruano Antonio Cornejo Polar, desde sus planteamientos sobre la heterogeneidad cultural, totalidad contradictoria y sujeto migrante, señala: “En realidad, como ritual que es, la comparsa no tanto evoca la historia cuanto la renueva simbólicamente, y al “repetirla”, en un presente cada vez distinto, no prefigura ni ordena ningún resultado: en cierto

109. MUÑOZ CORDERO, Lydia Inés (1985). Historia del Carnaval Andino de Blancos y Negros en San Juan de Pasto. Cartilla Infantil Ilustrada. Instituto Andino de Artes Populares. Quito, Ecuador, p. 12.

110. CARVALHO-NETO, P. (1964). El Carnaval de Montevideo. XXXIV Congreso Internacional de Americanistas, España, p. 9.

modo, en ella todo es posible –salvo olvidar la celebración cíclica del ritual que actualiza una y otra vez el enfrentamiento de Cajamarca–. En los movimientos de la danza y en la larga fiesta colectiva en la que se inscribe, la narración histórica de las crónicas parece extrañarse, como disuelta en otra materia (no la escritura sino el ritmo de los cuerpos) y en otro espacio (no el privado que es propio de la escritura-lectura sino el público de las calles y plazas). En esas condiciones, y por cierto a partir de otra nacionalidad cultural, la linealidad, parcelación y finitud de la historia escrita al modo de Occidente carece de sentido. La historia que cuenta la comparsa no la falsifica: la sustituye por otra, diversa, que tiene desde su propia legitimidad hasta sus condicionantes formales distintivos. Para decirlo en grueso: no es lo mismo escribir la historia que bailarla”¹¹¹.

La comparsa es una de las manifestaciones artísticas más importantes del Carnaval de Negros y Blancos, que además del colorido de sus formas es una expresión artística en la que se condensan las artes visuales, las artes escénicas y las artes musicales, con un motivo de inspiración que identifica a los disfraces de las personas que participan. La comparsa va acompañada de una agrupación musical que interpreta tonadas tradicionales y tiene su propia coreografía, y sus motivos se inspiran en tradiciones culturales locales, regionales o universales. El diseño del vestuario es libre, al igual que la coreografía acorde con el tema de la comparsa.

La Comparsa es uno de los géneros estéticos auténticos del carnaval, que sirve para mostrar los diferentes aspectos de la cultura popular tradicional, tales como: oralidad (mitos, leyendas, relatos, costumbres, comidas y bebidas típicas), hechos históricos relevantes. En general han sido el medio a partir del cual el pueblo desahoga sus inquietudes expresivas, plasmándolas en una puesta en escena que sirve para transmitir imaginarios simbólicos de diferente índole. En el carnaval, los comparseros se desplazan acompasadamente a pie e imprimen movimiento mecánico o expresivo a sus motivos, manejando gestos teatrales espontáneos, conservando de esta manera la esencia de la comparsa.

111. CORNEJO POLAR, Antonio (1994). Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad cultural en las literaturas andinas. Horizonte, Lima, p. 53.



▶ Murga de Marimba.
Fotografía Carlos Benavides Díaz.

2.3 MURGA

La música constituye por sí sola capítulo aparte. En ella no encontramos la imitación o reproducción de una Idea de la esencia del mundo; pero es un arte tan grande y magnífico, obra tan poderosamente sobre el espíritu del hombre, repercute en él de manera tan potente y magnífica, que puede ser comparada a una lengua universal, cuya claridad y elocuencia supera en mucho a todos los idiomas de la tierra¹¹².

La fiesta del Carnaval no se puede entender sin música. Hacer poesía es hacer música con palabras, dice la sabiduría popular. La Real Academia Española de la Lengua define el término Murga como una “compañía de músicos instrumentistas, más o menos numerosa, que a pretexto de pascuas, cumpleaños, etc., toca en las puertas de las casas acomodadas con la esperanza de recibir propina”.

El vocablo proviene probablemente de musga, una forma semipopular de la palabra música. En España, la expresión dar la murga es usada para significar que alguien está importunando o fastidiando demasiado. La murga, es conceptualmente, un natural medio de comunicación; transmite la canción del barrio, recoge la poesía de la calle, canta los pensamientos del asfalto; es una forma expresiva que trasunta el lenguaje popular, con una veta de rebeldía y romanticismo.

En Latinoamérica, el término murga ha adquirido un significado diferente, se refiere a un tipo específico de conjunto artístico-musical que representa en carnaval, reconocido por el público dentro de nuestra cultura cómico-popular a través de ciertos rasgos característicos. La murga es, por un lado, un género coral-teatral-musical y, por otro, la denominación que se le da a los conjuntos que lo practican. También es un género de música popular, desarrollado generalmente durante alguna festividad como navidad, carnaval o fiesta patronal.

112. SCHOPENHAUER, Arthur. El mundo como voluntad y representación. Libro III, p. 52.

Sin embargo, al igual que cualquier otro género artístico, la “identificación” de una murga depende en última instancia de sus propias funciones socio-culturales. Análogamente a lo que sostiene Van Dijk para el discurso literario, la murga se define fundamentalmente en términos de lo que la tradición popular y algunas instituciones (los medios de comunicación, el gremio de directores de agrupaciones de carnaval, el conjunto de normas básicas municipales de Carnaval, etc.) llamen y decidan definir como murga¹¹³.

Por lo anterior, la murga es una expresión artístico-popular, de carácter masivo, emparentada con otros géneros como el teatro callejero, la zarzuela o la opereta, generalmente opuesta a formas del arte considerado “culto” y que ha desarrollado caracteres propios tradicionalmente reconocidos. Desde sus primeras manifestaciones, la murga ha construido una modalidad de expresión que hoy día podemos reconocer como propia del género. En su representación coexisten elementos teatrales, de opereta, zarzuela y otras vertientes que son tratados de un modo particular.

La murga siempre se ha caracterizado por la continua asimilación de otras formas artísticas para sus fines de comunicación. Es posible identificar en ella, arreglos corales, estilos actorales, vestimenta, maquillaje y otros elementos expresivos de variada procedencia, usados en forma particular por estos conjuntos para hacer llegar al público su mensaje. Con el tiempo, todas estas expresiones pasaron a ser reconocidas como típicas de las murgas, e incluso muchas veces vuelven reformuladas a su medio original (música popular, teatro, TV, etc.).

En el Carnaval de Negros y Blancos, la murga es una agrupación musical que se desplaza por la Senda del Carnaval realizando coreografías al ritmo de los instrumentos que interpretan; es lo que comúnmente se conoce como una comparsa de disfrazados con música. Los instrumentos pueden ser tradicionales o modernos. Los músicos van representando una estampa alegórica con sus vestidos y

113. VAN DIJK, T.A. (1986). “Estructuras y funciones de discurso”. Siglo XXI, México, p. 18.

maquillajes alusivos, es decir disfrazados según el tema de su representación que van interpretando melodías populares pertenecientes a la música tradicional.

“Apreciemos lo que dicen los versos del poema-canción “Mi querido Yascual” de autoría de Javier Rodrízales:

En las calles y en la plaza,
la gente no cabe ya,
entre murgas y disfraces,
bailando pa’llá y pa’cá¹¹⁴.

No existe ninguna clase de restricción en el empleo de instrumentos para la representación de las tonadas, más son los de percusión una esencia fundamental, dotando a la interpretación de un sonido particular. En el Carnaval de Negros y Blancos, encontramos por ejemplo: **Murga de Cobre o de Viento**, cuyos integrantes interpretan instrumentos musicales de cobre o de viento: trompeta, oboe, saxofón, trombón, flauta, clarinete, trompa, tuba. **Murga de Cuerdas**, que interpretan instrumentos musicales de cuerdas o cordófonos como son: guitarra, bandola, tiple, arpa, violines, violas, violonchelos, contrabajos. **Murga de fuelle**, que interpretan instrumentos de fuelle o neumático: acordeón, órgano tubular, armonio, órgano portátil. **Murga de Instrumentos Andinos**, que interpretan instrumentos musicales de los Andes como son: queñas, zampoñas, rondadores, sikus, ocarina, charango y bombo. **Murga de marimba**, que interpretan instrumentos de la costa pacífica, como la marimba “maderas que cantan”, el cununo, la guasá y la tambora, instrumentos de raigambre africana. Los ítems que tiene en cuenta el jurado para la calificación de la Murga son: interpretación, afinación, ensamble; tema, representación y vestuario; desplazamiento y animación musical.

114. RODRIZALES, Javier (2017). Yascual: paisaje, historia y cultura. Graficolor, Pasto, p. 69.



► Danzante colectivo coreográfico.
Fotografía Carlos Benavides Díaz.

2.4 COLECTIVO COREOGRÁFICO

Coreografía (literalmente “escritura de la danza”, también llamada composición de la danza). De las palabras griegas “χορεία” (danza circular, corea) y “γραφή” (escritura). Es el arte de crear estructuras en las que suceden movimientos; el término composición también puede referirse a la navegación o conexión de estas estructuras de movimientos. La estructura de movimientos resultante también puede ser considerada como la coreografía.

La Real Academia de la Lengua define el término danza como “baile, acción de bailar y sus mudanzas”, y bailar por “hacer mudanzas con los pies, el cuerpo y los brazos en orden y a compás”. Como coreografía se conoce a una estructura de movimientos predeterminados que se lleva a cabo a la hora de ciertas danzas. La coreografía indica los pasos a seguir durante el baile; se trata, por lo tanto, de movimientos que no son espontáneos, sino que obedecen al diseño de un coreógrafo.

El español García Ruso analiza la danza desde los siguientes puntos de vista: actividad humana universal, actividad que se extiende a lo largo de la historia de la humanidad, a lo largo de todas las edades, en ambos sexos y en todo el planeta; actividad motora, ya que utiliza al cuerpo como instrumento a través de técnicas corporales específicas, expresa ideas, emociones y sentimientos y está condicionada por una estructura rítmica; actividad polimórfica, ya que puede presentar múltiples formas arcaicas, clásicas, modernas, populares; actividad polivalente, ya que puede abarcar diferentes dimensiones como el arte, la educación, el ocio y la terapia; actividad compleja porque conjuga e interrelaciona factores biológicos, psicológicos, sociológicos, históricos, estéticos, morales, políticos, técnicos, geográficos, y porque aúna la expresión y la técnica y puede ser individual o colectiva¹¹⁵.

115. GARCÍA RUSO, Herminia María (1997). La danza en la escuela. Inde, Barcelona, pp. 16 y 17.

Kraus, complementa la anterior categorización y nos presenta nueve factores definitorios del término danza: Uso del cuerpo humano, considerando por tanto a la danza como una actividad humana. Se extiende a través del tiempo, ya que no es un simple gesto o un simple instante sino que es una secuencia continua de actividad pudiendo comprender desde unos pocos momentos hasta varias horas o días. Existe en el espacio, la danza es tridimensional y puede participar de diversos espacios. Acompañada por el ritmo, ya que la mayoría de las danzas tienen un determinado patrón rítmico, definido por una música, una percusión o un golpeo. Incluso aquellas danzas que se realizan en silencio suelen tener internamente una determinada estructura rítmica. Sirve para comunicar, la mayoría de las danzas tienen una intención comunicativa, desde las danzas pantomímicas o de caracterización, pasando por el ballet clásico, hasta las que procuran la expresión de una emoción personal o una exuberancia física. Tiene un determinado estilo y forma de movimientos, la mayoría de las danzas tienen un estilo característico de movimiento con una determinada estructura o forma, pudiendo encontrarse desde patrones de gestos o pasos como los que se dan en danzas de tipo étnico o social hasta los cuidados y precisos movimientos individuales o colectivos que podemos encontrar en una secuencia coreografiada de algún espectáculo de danza¹¹⁶.

La danza aparece unida al hombre, prácticamente desde sus orígenes. Se puede afirmar que la danza y el habla constituyen las dos actividades básicas diferenciadoras entre el hombre primitivo y el animal. La danza primitiva era de carácter religioso como la mayor parte de las actividades que realizaban. Y en ella no había espectadores. Cada miembro de la tribu tenía asignado su papel dentro del ritual coreográfico: músicos, danzantes, testigos. Como en una celebración religiosa, están los fieles (testigos) y el celebrante, pero no hay espectadores. La danza surge para expresar las necesidades vitales: necesidad de alimento (caza, recolección...), sentido de culto

116. KRAUS, R. (1969). *History of the dance in art and education*. Prentice-Hall, New Jersey, pp. 12 y 13.

(ritos fúnebres, lluvia, trueno, rayo, salida y ocaso del sol, la luna...), de tipo social (galanteo, matrimonio, guerra...). Poco a poco se van configurando los diversos tipos de danzas, sin perder nunca el carácter colectivo. La procesión en torno a un objetivo sagrado o un árbol es una de las formas coreográficas más antiguas y que, de forma evolucionada, bajo aspectos bien diversos, ha llegado a nosotros. Los elementos (movimientos) y características específicas de una danza, se utilizan para elaborar una coreografía, pero también pueden inventarse nuevos movimientos para crear una nueva coreografía y de igual forma pueden ser combinadas dos o más coreografías.

La danza constituye un suceso comunicacional donde se narra una secuencia de significados, que contienen a una cultura. Es una de las artes escénicas junto al teatro e implica la interacción de diversos elementos. El movimiento del cuerpo requiere de un adecuado manejo del espacio y de nociones rítmicas. La intención del bailarín es que sus movimientos acompañen a la música. La expresión corporal también se apoya en la vestimenta utilizada durante la danza. Es importante tener en cuenta que el predominio del ritmo o del uso del espacio puede variar de acuerdo a la danza en cuestión. Otros factores que exceden a la danza en sí, como la mímica y el canto, también forman parte del baile.

Desde sus componentes motriz y expresivo, la danza es movimiento humano, es decir, una acción o conjunto de acciones físicas pertenecientes a la compleja realidad del ser humano. Este movimiento por su naturaleza humana está impregnado de su realidad biológica, psicológica, social y cultural. Toda danza supone una acción o combinación de acciones físicas de uno o varios cuerpos conjuntadas y armonizadas. El movimiento que pertenece a la danza, ya sea salto, giro o cualquier otro, deberá distinguirse de otro tipo de movimientos, habrá que encontrar las peculiaridades del mismo, unas señas que los identifiquen, bien en la forma, bien en el propósito.

Movimiento en un espacio, toda acción es acogida por un espacio, este espacio no solamente debe entenderse como un continente sino que puede adquirir además una especial significación expresiva.

Movimiento en un tiempo y en una cadencia rítmica, aunque no todo gesto danzado tiene por qué estar relacionado con una determinada música o cadencia rítmica, la unión entre ritmo y movimiento es algo que está patente en la mayoría de las danzas. El baile es entendido como movimiento ordenado y rítmico del cuerpo y este movimiento ordenado y rítmico está en la raíz de las acciones más básicas de los seres humanos, la respiración, el latido del corazón, la contracción y distensión muscular, etc.

Pero la danza no es tan sólo movimiento, es también expresión, comunicación o representación. Según Sachs, la danza desde sus inicios ancestrales es vivida como una expresión motora y rítmica del exceso de energía y del placer de vivir. La danza está fuertemente arraigada en las diferentes sociedades, en muchos casos puede servir como instrumento de relación entre sus componentes, como factor de identificación o como verdadero regulador de normas sociales, tiene pues la capacidad de convertirse en una verdadera vía de expresión del ser humano y en una importante manifestación social y cultural. Precisamente de esta capacidad de representación de la pluralidad humana, social y cultural, surgen las diferentes formas y estilos de la danza. Formas y estilos que pueden venir determinadas por aspectos como las diferentes concepciones estéticas del movimiento o por los diferentes propósitos que se persigan.

El Colectivo Coreográfico como manifestación artística del Carnaval de Negros y Blancos, es un lenguaje corporal, expresivo y melódico. Es un grupo numeroso de danzantes, zanqueros y músicos que despliegan coreografías itinerantes durante su desplazamiento por la senda del Carnaval, con vestuario acorde al tema y estampas o figuras alegóricas a los ancestros andinos, al ritmo de música andina interpretada con instrumentos de los andes suramericanos. Los ítems que se tienen en cuenta para su calificación son: danza, música, vestuario y puesta en escena. Las danzas andinas son portadoras de sabiduría, resistencia y ritualidad de los pueblos indígenas y mestizos que componen el espacio andino en nuestro continente. Las danzas andinas son una expresión cultural muy importante de los pueblos andinos dentro del contexto general que conforma el

cosmos de la Cordillera de los Andes. Muchas de ellas sobreviven a épocas remotas y la mayoría ha sufrido un cambio “necesario” para su propia supervivencia, unas veces por la censura y otras por propia aculturación. De carácter netamente rituales forman parte del sentir e idiosincrasia del hombre andino, son la prueba de su supervivencia y valoración en la comunidad. Son el nexo imprescindible dentro del círculo mágico que los conforma y a su vez los relaciona con el resto de seres que habitan este mundo. Las danzas se caracterizan por la alegría y el juego. Estas danzas coinciden con la época de cosechas en la zona andina, por lo cual en algunos casos van mezclados con ritos ancestrales y danzas que representan la iniciación de los jóvenes.

Las danzas andinas son expresión de prácticas culturales que comprenden a diversas culturas que comparten la Cordillera de los Andes, desde el Nudo de los Pastos hasta el centro-norte de Chile, abordando el altiplano, los valles y el oriente (zona selvática). Cuando se habla de danzas andinas es necesario referirse a diversos tipos de danzas: a) danzas indígenas: se relacionan con la cosmovisión de los diversos pueblos indígenas, siendo una “puesta en escena” de valores, costumbres y creencias como culturas en particular, dentro de un contexto ritual; b) danzas mestizas-indígenas: dan cuenta de una fusión entre elementos culturales indígenas y europeos, potenciándose lo indígena por sobre la lógica occidental, las cuales son practicadas en carnavales y festividades locales tanto urbanas como rurales; c) danzas mestizas-criollas: hacen referencia a la cultura criolla, como producto de una fuerte mezcla entre el indígena y español, y que tienden a una representación artística de las danzas indígenas; y d) danzas afro-andinas: remiten a la llegada de esclavos a nuestro territorio, con la reelaboración de danzas y música provenientes de África y su fusión con componentes indígenas y europeos, teniendo sus propias particularidades que la diferencian de África.

El colectivo coreográfico como modalidad del Carnaval de Negros y Blancos, es un grupo constituido por un número no menor a sesenta (60) integrantes, quienes desarrollan danzas itinerantes durante el desplazamiento con estampas o figuras alegóricas al an-

cestro andino, a la memoria y tradición en coordinación coreográfica y música andina.

“Canto a la Tierra” es el homenaje al sentimiento andino, a la Pachamama, a la Mamacocha, a la Turumama, a Viracocha, las diosas Incas; a la memoria ancestral, escenificada en un desfile presentado por colectivos coreográficos, grupos numerosos de músicos y bailarines quienes realizan danzas itinerantes a lo largo de la senda del Carnaval. Se lleva a cabo el 3 de enero en la tarde, concluye en una coreografía de hermandad y en un gran concierto de música latinoamericana, que se ha ido convirtiendo poco a poco por fuerza de la tradición en un festival internacional de música y danzas andinas. El desfile vespertino concluye en una gran coreografía y termina en el Estadio Libertad en un gran concierto de músicas y danzas andinas de agrupaciones locales, así como de Ecuador, Perú, Bolivia, Chile, Argentina, al ritmo de huayno, saya, milonga, sanjuanito, caporal, currulao y sonsureño. Porque la danza es por excelencia expresión de sensualidad. En el carnaval la danza propicia que los cuerpos se encuentren, se entrecrucen, se toquen, se insinúen y se alejen. Después, en otro tiempo y otros espacios, esos cuerpos pueden reencontrarse. Por eso dicen los cantares:

El tres el Canto a la Tierra,
concierto andino en la tarde
el desfile coreográfico,
el entusiasmo está que arde.

Colectivos Coreográficos,
recordación ancestral,
fervor a la Pachamama
esto sí es Carnaval.



Carroza. Fotografía Carlos Benavides Díaz.

2.5 CARROZA

El término Carroza deriva del italiano carrozza, que tiene varias acepciones: a) coche grande, rícamente vestido y adornado, utilizado en actos oficiales y solemnes: carroza real; b) carroza que se construye para funciones públicas; cualquier carruaje adornado, utilizado en desfiles y fiestas: d) en América también se dice carroza al coche fúnebre; e) armazón que sobresale en cubierta, para dar más espacio a la cabina. En el Carnaval de Negros y Blancos, carroza se define como un remolque con algún tipo de tracción mecánica, camión coche o similares (pero siempre con tracción mecánica no manual) que se decora con el fin servir de complemento a una comparsa. Al menos parte de la comparsa debe estar subida en la carroza.

En el Carnaval de Negros y Blancos, las carrozas son los carros o autos alegóricos tirados por fuerza motriz, que representan temáticas completas inspiradas en la tradición oral, personajes de la vida cotidiana, etc., a través de esculturas gigantes de papel sobre un escenario que proporciona un camión. También se define carroza la estructura móvil a partir de la cual se expresan contenidos, alegorías y mensajes festivos propios de la identidad cultural de un conglomerado social determinado, elaborada de manera artística y artesanal con iconos representativos de las expresiones que caracterizan la idiosincrasia de los contextos socio-culturales.

El carnaval define carroza como un auto alegórico, una composición escultórica de grandes dimensiones elaborada principalmente con papel maché, cola y yeso o con técnicas tradicionales (también se incluye el moldeado de barro, icopor, resinas y el recubrimiento en fibra de vidrio con el que se obtiene finos terminados), que recrea mitos, leyendas, personajes o pasajes de la historia local, regional o universal. Las carrozas son acondicionadas en automotores que además transportan a jugadores ataviados con disfraces acordes al tema, quienes realizan los movimientos mecánicos de las figuras y animan el motivo durante el desfile. En la evolución del carnaval, del movimiento manual de las esculturas se pasó al movimiento mecánico y de éste al movimiento digital o electrónico.

Una modalidad particular de carroza en el Carnaval de Negros y Blancos, es la *Carroza no motorizada*, un auto alegórico o composición escultórica elaborada con los mismos materiales y técnicas de la carroza, que a diferencia de la carroza motorizada es acondicionada en una plataforma móvil de tracción humana o mecánica, no automotor, que puede o no transportar jugadores. Los demás jugadores ataviados con disfraces acordes al tema animan el motivo durante el desfile haciendo el recorrido a pie.

Los parámetros de calificación que se tienen en cuenta para las carrozas, incluyendo las carrozas no motorizadas que desfilan por la senda del Carnaval son: a) el **tema**, el cual es libre y está explícito tanto en el referente como en el significado de la obra; b) la **composición**, es la suma de todos los elementos figurativos que están insertos en el arte; c) la **escultura**, hace referencia a las formas monumentales, también al movimiento, el dinamismo gestual del rostro, manos y cuerpo, así como todo tipo de elementos formales volumétricos; d) **color**, es decir la aplicación técnica de los pigmentos y matices guardando unidad, contraste y armonización con los efectos especiales y mágicos del carnaval; e) **movimiento**, desplazamiento o cambio de posición o lugar de los elementos de la escultura; f) **vestuario**, relacionado con el tema de la obra, para efectos de la animación y recreación de la carroza; g) **musicalización**, la cual se realiza preferiblemente por agrupaciones musicales en vivo.

Sobre la relación símbolo y sentido, que los artistas del carnaval incorporan en sus obras de arte, el Maestro Alfonso Zambrano, reflexiona: “Siento un gran placer representando en mi obra poemas, cuentos, leyendas, canciones, personajes típicos. Pero no hice en la talla. Me gustaba más la oportunidad del carnaval para recrear estos motivos amados. Muchas carrozas se realizaron como homenaje a los personajes que he admirado o que me han llamado la atención. Me pareció que el medio era más propicio. Mi mundo son las costumbres, los personajes, las leyendas, los cuadros y los modos de mi tierra. Todo se mezcla. Y así, he tratado de que conozcan mi tierra. (...) Y por eso, como ellos (los artesanos), cuando me

dedicaba casi medio año a preparar la carroza para el carnaval, trataba siempre de representar cosas de la tierra. Los artesanos somos amantes verdaderos de la tierra. Creo que el carnaval es la fiesta del amor por ella. Por eso lo que se muestra en él, debe ser el símbolo de su respiración y de su ensueño, con las personas que resumen su carácter y su alma. Porque también las ciudades tienen espíritu, y expresan en las fiestas esas demostraciones culturales, es vivir y mostrar lo que es el territorio de las raíces”¹¹⁷.

Veamos lo que dice el artista Carlos Mena Rodríguez de su carroza “Majestuoso carnaval”: “Lleva un carruaje halado por dos jaguares que representa la fuerza y la creatividad de los artistas del Carnaval”.

Finalmente, me permito transcribir el poema titulado “El Bando del Carnaval”, de mi autoría, el cual se encuentra organizado en veintiuna estrofas de cuatro versos decasílabos, con rima consonante el segundo y el cuarto verso.

I

Al exhortar el gozo festivo,
Y como soberana autoridad
Del Carnaval de Negros y Blancos,
De esta insigne e hidalga ciudad,

Las llaves me han sido concedidas,
Por las potestades oficiales,
Para que gobierne en estos días
Y altere ciertos roles sociales.

Deseo expresar mi voluntad,
En claro uso de mis facultades,
Ordinarias y extraordinarias,
Como estipulan las libertades.

117. GUERRERO ALBORNOZ, Jaime (2007). Una aproximación al Carnaval de Pasto. En: Memorias Encuentro Global de Carnavales. Pasto, junio de 2007, pp. 35-36.

Y considerando que la alegría,
Por la pesadumbre es fastidiada,
Es inaplazable enaltecer,
La musa que canta y está inspirada.

Que el arte y la imaginación,
Por los cánones son regulados,
Propiciando de cualquier manera,
Que los sueños sean desmantelados.

Que el cinco día de Los Negritos,
Es el tiempo del “juego caricia”,
Honores a la raza africana,
Juego limpio pero sin malicia.

El seis es el juego de Blanquitos,
Talco y espuma para disfrutar,
El desfile magno de carrozas
Y a los artistas ovacionar.

El placer ha de ser obligatorio,
En temporada de carnaval,
Para mantenerse optimistas,
Y liberados de todo mal.

Sendos homenajes rendiremos,
A Mamacocha y la Pachamama,
Por los beneficios recibidos,
Nuestro fervor y lealtad aclaman.

II

Ordeno desterrar la tristeza,
La indiferencia y la depresión,
Y en su reemplazo predomine,
El alborozo y la diversión.

Prohíbo en absoluto prohibir,
En los días que dure el festejo,
Agítense nervios y sentidos,
Humor festivo, gala y cortejo!

A mi compañera Tremebunda,
Le voy a pedir un gran favor:
Que no me sonsaque a las turistas,
Pues para ellas hay algo mejor.

III

Proclamar a la Ciudad Sorpresa,
En grado de fiesta permanente,
Desde Catambuco por el sur,
Hasta Morasurco en el poniente.

Desde Buesaquillo y Pejendino,
Gualmatán, Genoy y Morasurco,
Hasta Santa Bárbara y Tescual,
Voto al valle de Atriz y ninaurco.

Pasto se declara en Carnaval,
Aquí se vive la algarabía,
¡Bienvenidos son los visitantes,
Que disfruten de la cortesía!

Abrir las puertas de la utopía,
Dispone Pericles Carnaval,
Y que ninguno invente disculpas,
Que la vida no es pa' sollozar.

El Carnaval de Negros y Blancos,
Patrimonio de la Humanidad,
Hasta el volcán llora de alegría,
Protegiendo la diversidad.

En constancia se refrenda en Pasto,
Al cuarto día del mes de enero;
Infórmese además de advertirse,
Que pa' cumplir yo seré el primero.

En todas las comarcas resuena:
¡Que viva Pasto y sus carnavales!
¡Viva la Familia Castañeda!
Y las carrozas artesanales!

Sin más preámbulos ¡A divertirse!
Lo ordena Pericles Carnaval,
Pues la alegría dura un instante,
Y la tristeza una eternidad.

¡Viva la Familia Castañeda!
Y vamos a jugar carnavales,
¡Viva el juego de Negros y Blancos!
Que estas sí son fiestas ancestrales¹¹⁸.

118. RODRIZALES, Javier (2011). Carnaval de Negros y Blancos: juego, arte y saber. Mados Print. Pasto, p. 207.

Bibliografía

- AFANADOR HERNÁNDEZ, Claudia (2015). ¿Vas a jugar Carnavales? La construcción de imaginarios de futuro desde el Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Boletín OPCA No. 9. Un legado difícil de asumir. Relaciones entre el patrimonio cultural, la violencia y el posconflicto. Departamento de Antropología, Bogotá.
- ALADRO, Eva (2002). El humor como medio cognitivo. En: Cuadernos de Información y Comunicación. Universidad Complutense de Madrid.
- BAJTÍN, Mijaíl (1971). Carnaval y literatura. Sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa. En: ECO, vol. 23, Nº. 129.
- BERGER, P (1999). La risa redentora, La dimensión cómica de la experiencia humana. Traducción Míreia Bofill. Editorial Kairós. Barcelona.
- BOFF, Leonardo (2008). El sentido del humor y de la fiesta. En: <http://www.alainet.org/es/active/21770> Consulta: 12-12-17.
- BOFF, Leonardo (2014). La caricia esencial rescata nuestra humanidad. En: <http://www.servicioskoinonia.org/boff/articulo.php?num=621> Consulta: 12-02-2017.
- BOULDING, Elise (1989). The concept of peace culture, en Peace and Conflict Issues after the Cold War, UNESCO.
- CAILLOIS, Roger (2004). El hombre y lo sagrado. Trad. Juan José Domenchina. Fondo de Cultura Económica, México.
- CARVALHO-NETO, P. (1964). El Carnaval de Montevideo. XXXIV Congreso Internacional de Americanistas, España.
- CONSEJO ANDINO DE NACIONES ORIGINARIAS (2003). Qapak raymi o Navidad. En: http://www.culturande.org/Upload/20107211651fiesta_cultura.pdf.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1994). Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad cultural en las literaturas andinas. Horizonte, Lima.
- DE CAMPOAMOR, Ramón. Las dos linternas. En: <http://blogs.20minutos.es/yaestaellisto-quetodolosabe/tag/ramon-de-campoamor/>. Consulta: 20-01-17.
- DECRETO 2941 de agosto 6 de 2009. En: www.mincultura.gov.co. Consulta: 06-06-10.
- ECO, Umberto (1979). Obra Abierta. Editorial Ariel, Barcelona.
- ECO, Umberto (2000). Tratado de Semiótica General. Colección Palabra en el Tiempo. 1975. Quinta edición. España, Editorial Lumen.
- ECO, Umberto (2002). Sobre literatura. Traducción de Helena Lozano Miralles. RqueR, Barcelona.
- ESCOBAR, Ticio (2009). En: La fiesta popular tradicional del Ecuador. Cartografía de la Memoria de José Pereira Valarezo. Quito, Ecuador.

ESPINOSA et al. (2010), En: Aproximación a una teoría de la fiesta del Rey Momo a partir de la tríada comunicación, cultura y carnaval.

ESTÉTICA. En: <https://depalabra.wordpress.com/2006/11/03/estetica/>. Consulta: 01-04-17.

FERNÁNDEZ DE LA VEGA, Celestino (1984). En: teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Imprenta Tarabilla, Madrid.

FISAS, Vicenc (2011). Desmobilització i Reintegració en perspectiva de Reconciliació. Universitat Autònoma de Barcelona. En: http://escolapau.uab.es/ímg/qcp/educar_cultura_paz.pdf. Consulta: 11-02-17.

FREUD, Sigmund. Tótem y tabú. En: librodot.com. Consulta: 12-01-16.

FUENTES, Carlos (1995). Introducción al informe de la Comisión Latinoamericana y del Caribe a la Conferencia Mundial de Desarrollo Social, Copenhague, 6 al 12 de marzo de 1995, en Maraffioti, R. (comp.). Recorridos semiológicos. Signos, enunciación y argumentación, Eudeba, Buenos Aires, 2001.

GADAMER, Hans George (1991). La actualidad de lo bello. Paidós, Barcelona.

GADAMER, Hans-Georg (1991). El arte como juego, símbolo y fiesta. La actualidad de lo bello. Traducción de Antonio Gómez Ramos. Ediciones Paidós - I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona.

GARCÍA RUSO, Herminia María (1997). La danza en la escuela. Inde, Barcelona.

GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen (1997). Carnaval y teatro. Universidad de Navarra. En: <http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/4322/1/ART%C3%8DCULO%20.%20CARNAVAL%20Y%20TEATRO,%20CELSA%20CARMEN%20GARC%C3%8DA%20VALD%C3%89S.pdf>. Consulta: 12-11-12.

GIANNETI, Claudia. ARS Telemática. Estética de la Intercomunicación. En: http://www.artmetamedia.net/pdf/2Giannetti_ArsTelematicaES.pdf. Consulta: 12-10-15.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1985). Introducción a una teoría del espectáculo. Telos, Nº 4. Madrid.

GUANDINANGO, Ángel y Otros. La fiesta religiosa indígena en el Ecuador. Abya Yala, Quito.

GUERRERO ALBORNOZ, Jaime (2007). Una aproximación al Carnaval de Pasto. En: Memorias Encuentro Global de Carnavales. Pasto, junio de 2007.

HEIDEGGER, Martin (2001). Arte y poesía (Trad. Samuel RAMOS), FCE, México D.F.

HERSCH, Jeanne (1985). Textes. Le Feu de Nuit, Friburgo.

HERSCH, Jeanne (1986). Eclairer l'obscur. Entretiens avec Gabrielle et Alfred Dufour. L'Age d'Homme, Lausanne.

HOMOBONO MARTÍNEZ, José Ignacio (2004). Fiesta, ritual y símbolo: epifanías de las identidades. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unib. Fac. de CC. Sociales y de la Comunicación. Dpto. de Sociología.

HUIZINGA, Johan (1972). Homo Ludens. Alianza Editorial, Madrid.

HUIZINGA, Johan. (1972). Esencia y significación del juego como fenómeno cultural. En *Homo ludens*. Alianza Editorial, España.

JENSEN, Ellegard Jensen (1966). Mito y culto entre pueblos primitivos. Fondo de Cultura Económica, México.

KRAUS, R. (1969). *History of the dance in art and education*. Prentice-Hall, New Jersey.

LARA LARGO, Sofía. Usos y debates del concepto de fiesta popular en Colombia. En: <http://www.scielo.org.co/pdf/antpo/n21/n21a07.pdf>. Consulta: 01-04 17.

LEIRIS, Michel (1985). El ojo del etnógrafo. En: *Obras etnológicas*, tomo II, Suhrkamp, Frankfurt, Alemania.

Ley Emiliani en Colombia que decretó trasladar la mayoría de los días festivos a los días lunes y la decisión del Consejo Nacional de Cultura en Cuba que tomó medidas homogenizadoras para los carnavales. Jesús Guancho Pérez, “Etnicidad, festividad popular e identidad en Cuba actual”.

LIPOVETSKY, Gilles (1986). La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo. Traducción de Joan Vinyoli y Michéle Pendan. Editorial Anagrama, Barcelona.

LÓPEZ SÁENZ, María Carmen (1998). Arte como conocimiento en la estética hermenéutica. En: http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:Endoxa-19984D6F9A79-550F-A644-F18A-EF260AB4C344/arte_como.pdf. Consulta: 12-02-17.

MACHADO, Álvaro Manuel (1980). “Fête, baroque et culture ouverte dans le roman latinoaméricain contemporain”, en *La Fête en Question*. Karin R. Gürtler y Monique Sarfati-Arnaud (eds.), Universidad de Montreal, Montreal.

Marginalidad, carnaval y humor (2004). En: <http://ergocomics.cl/wp/2004/04/marginalidad-carnaval-y-humor-2/>. Consulta: 12-12-16.

MARTÍNEZ MONTOYA, Josetxu (2004). La fiesta patronal como ritual performativo, iniciático e identitario. Universidad de Deusto/Deustuko Unib. Facultad de Filosofía y CC. de la Educación. Bilbao.

Máscaras del mundo en Bilbao. En: <http://titerenet.com/2006/03/02/mascaras-del-mundo-en-bilbao/>. Consulta: 13-05-15.

Máscaras del Mundo. En: <http://distintosenaigualdad.org/imagenes/documentos/cuadernillos%20talleres/exposicion%20mascaras%20p.pdf>. Consulta: 02-07-13.

MAYOR ZARAGOZA, Federico (1994). La nueva página, UNESCO/Círculo de Lectores, Barcelona, p. 111.

MIGNOLO, Walter y Gómez Pedro Pablo (2012). Estéticas decoloniales, sentir, pensar hacer en Abya yala y la gran comarca. En: <https://adelajusic.files.wordpress.com/2012/10/decolonial-aesthetics.pdf>. Consulta: 12-12-2016.

MIGNOLO, Walter y GÓMEZ, Pedro Pablo (2012). Estéticas decoloniales. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, p. 23.

MINISTERIO DE CULTURA (1997). Ley General de Cultura. En: mincultura.gov.co. Consulta: 12-03-17.

MINISTERIO DE CULTURA (2010). Resolución 2055 de septiembre 22 de 2010, por la cual se incluye el Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, Nariño, en la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial y se aprueba su Plan Especial de Salvaguardia. Bogotá.

MOLINER, María (1981). El Diccionario de María Moliner define así la voz cárnico: “se aplica a lo que hace reír, a menudo sin intención o sin estar hecho con intención de provocar risa, pero sin inspirar desprecio como lo ridículo”.

MUÑOZ CORDERO, Lydia Inés (1985). Historia del Carnaval Andino de Blancos y Negros en San Juan de Pasto. Cartilla Infantil Ilustrada. Instituto Andino de Artes Populares. Quito, Ecuador.

MUÑOZ CORDERO, Lydia Inés (1998). Carnaval Andino de Negros y Blancos en Pasto: juegos profanos en tiempos sagrados. En: Manual Historia de Pasto. Academia Nariñense de Historia, Pasto.

MUÑOZ CORDERO, Lydia Inés. En: DE LA ROSA, Mauricio (2014). Pastusos y turistas jugaron a ser negros en el Carnaval de Pasto. En: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-13337582> Consulta: 02-01-2007.

NÚÑEZ RAMOS, Rafael (1984). Semiótica del mensaje humorístico. Universidad de Oviedo, Oviedo.

PAZ, Octavio (1950). El laberinto de la soledad. Ediciones Cuadernos Americanos, México.

PIEPER, Josef (2006). Una teoría de la fiesta. Rialp, Madrid.

PIZANO MALLARINO, Olga y Otros (2004). La ciudad, el pueblo o la calle en donde se celebra la fiesta se convierte en un espacio ceremonial. Convenio Andrés Bello. En: <http://www.cab.int.co>. Consulta: 13.11.14.

POGRÉ, Paula. El arte: una forma de conocimiento y comprensión. En: <http://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/debate/contribution/el-arte-una-forma-de-conocimiento-y-comprension%C3%B3n>. Consulta: 02-12-2006.

REBEUR, Ana von. La situación del humor gráfico en la Argentina: lo que pasa en la argentina no es chiste. En: http://www.geocities.ws/fecosas/fecosas_reflexiones.html. Consulta: 13-03-17.

RILKE, Rainer María (1995). Carta a un joven poeta. Editorial Anagrama, Barcelona.

RODRIZALES, Javier (2011). Carnaval de Negros y Blancos: juego, arte y saber. Mados Print, Pasto.

RODRIZALES, Javier (2011). Pedagogía y carnaval. En: Semiosis del Carnaval. Mundigráficas de Nariño. Pasto.

RODRIZALES, Javier (2017). Yascual: paisaje, historia y cultura. Graficolor, Pasto.

ROIZ, Miguel (1982). Fiesta, comunicación y significado. En: Tiempo de fiesta. Ensayos antropológicos sobre las fiestas en España. Honorio M. Velasco (ed.), Treceatorce-diecisiete, Madrid.

SANDOVAL SIMBA, Patricio. En: Quito, 15 de diciembre de 2009.

SCHOPENHAUER, Arthur. El mundo como voluntad y representación. Libro III.

SHINYASHIKI, Roberto (1993). La caricia esencial. Una psicología del afecto. Editorial Norma, Bogotá.

SOTO HERNÁNDEZ, Jairo (2014). Posibilidades pedagógicas del Carnaval como referente para la formación ciudadana en el Distrito de Barraquilla. En: Carnavales y Nación de Marcos González Pérez. Intercultura, Bogotá.

TOVAR, Patricia (2015). Una reflexión sobre la violencia y la construcción de paz desde el teatro y el arte. En: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-48072015000200014. Consulta: 12-02-17.

TRÍAS, Eugenio (1984). Filosofía y Carnaval y otros textos afines. Editorial Anagrama. Madrid.

TRÍAS, Eugenio. Persona y comunidad. En: Tribuna Libre, Opinión. Viernes, 13 de noviembre de 1998.

TURNER, Víctor (1969). El proceso ritual, trad. Beatriz García Ríos. Taurus, Madrid, 1988.

UNESCO. Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural En: <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127162s.pdf>. Consulta: 15-02-03.

UNESCO. Declaratoria Carnaval de Barraquilla, Patrimonio de la Humanidad. En: www.unesco.org. Consulta: 11-12-14.

VAN DIJK, T.A. (1986). “Estructuras y funciones de discurso”. Siglo XXI, México.

VÁZQUEZ, Rolando (2015). Aesthesis decolonial y los tiempos relacionales. Entrevista a Rolando Vázquez. En: <file:///C:/Users/INTEL/Downloads/10917-51203-2-PB.pdf>. Consulta: 12-03-17.

VELASCO, Honorio M. (1982). Tiempo de fiesta: ensayos antropológicos sobre las fiestas en España. Tres-Catorce-Diecisiete, Madrid.

WAGENSBERG, Jorge (2003). Ideas sobre la complejidad del mundo. Editorial Tusquets, Barcelona.

ZARAMA VÁSQUEZ, Germán (2004). El Carnaval de Pasto: oxígeno de una identidad. UNP N° 68. Bogotá, 2004. En: <http://unperiodico.unal.edu.co/ediciones/68/14.htm>. Acceso: 01-11-06.



