

EL CARNAVAL COMO LIBERTAD CÓMICA

Ricardo Oviedo Arévalo¹

*La comedia y el carnaval no son instancias de transgresiones reales:
al contrario, representan claros ejemplos del reforzamiento de la ley.
Nos recuerdan la existencia de la regla.*

Umberto Eco (1984)

Resumen

El carnaval tiene un significado profundamente polisémico que se pierde en el mismo origen del hombre, precisando su origen en la sociedad medieval, teniendo en cuenta que es un término polisémico que arroja otros géneros como son: la comedia, el humor, la parodia, la sátira, las coplas, la música, la escultura (como caricatura), el travestismo y el disfraz, que construye una sociedad fantástica, paralela y bizarra, donde sus protagonistas eran ante todo, artesanos, campesinos, estudiantes y demás clases subalternas de estas sociedades medievales.

Que además, altera temporalmente la realidad no solo de las leyes divinas (la religión y de la naturaleza), sino también la de los hombres (normas y leyes), este mundo es construido, por fuera de sus instituciones y de sus normas y castigos, era el portal libre de las sociedades agrarias donde la realidad pasa por un inframundo subterráneo y oscuro de la estación de invierno, donde todo muere, para renacer luego en plena primavera, donde la vida florece, coincidiendo con la ritualidad cristiana del renacimiento y la muerte.

Es en ese mundo de contraespacios en el que se mueve la fiesta, entre una dura realidad y un mundo de fantasías utópicas, pero que por más irreales que sean pueden convertirse en algo palpable pero limitado que representan claros

1. Sociólogo, profesor titular del Departamento de Sociología de la Universidad de Nariño, correo: rioviedo@yahoo.com

ejemplos del reforzamiento de la ley y de la regla, de esta manera el carnaval es un arte efímero, pero de grandes repercusiones sociales.

Palabras clave: Carnaval, Edad Media, actores, mundos paralelos, popular, efímero.

Abstract

Carnival has a profoundly polysemous meaning that is lost in the very origins of humankind, its origins being rooted in medieval society. It is a polysemous term that encompasses other genres such as comedy, humor, parody, satire, folk songs, music, sculpture (as caricature), cross-dressing, and disguise, constructing a fantastical, parallel, and bizarre society where its protagonists were primarily artisans, peasants, students, and other subordinate classes of these medieval societies.

Furthermore, it temporarily alters the reality not only of divine laws (religion and nature), but also that of humankind (norms and laws). This world is constructed outside of its institutions, rules, and punishments; it was the free portal of agrarian societies where reality passes through a dark, subterranean underworld of winter, where everything dies, only to be reborn in the heart of spring, where life flourishes, coinciding with the Christian rituals of rebirth and death.

It is in this world of contrasting spaces that the festival unfolds, between a harsh reality and a world of utopian fantasies. However unreal these fantasies may be, they can become something tangible, albeit limited, representing clear examples of the reinforcement of law and rule. In this way, carnival is an ephemeral art form, yet one with profound social repercussions.

Keywords: Carnival, Middle Ages, actors, parallel worlds, popular, ephemeral.

Según Julio Caro Baroja (1965, p. 18), “la religión cristiana ha permitido que el calendario, que el transcurso del año, se ajuste a un orden pasional, repetido siglo tras siglo. A la alegría familiar de la Navidad, le sucede, o ha sucedido, el desenfreno del carnaval, y a este, la tristeza obligada de la Semana Santa”. Como las estaciones, cada uno de estos eventos está influenciado fuertemente por los procesos astronómicos del sol y de la luna, la vida, la ternura, la risa, la tristeza y la muerte, por lo tanto, se repiten inexorablemente cada año. Cada uno guarda sus propias historias y parafernalia, que permite la construcción de sus propios relatos y vivencias, con la cual el individuo recrea sus propias contradicciones existenciales de lo limitado de su presencia y lo inexorable de su muerte, por lo tanto, la construcción de estos mitos, ritos y creencias, justifican su paso por la tierra y su deseo de inmortalidad de su alma, como parte de su legado existencial sobre la tierra.



Carnaval de Negros y Blancos. Pasto, 2020.

De esta manera, la definición de carnaval tiene un significado profundamente polisémico que se pierde en el origen del hombre, aunque Umberto Eco, recomienda que epistemológicamente se debe precisar su origen con la categoría de lo cómico, teniendo en cuenta que es un término “sombrilla” que arropa a otros géneros también heterogéneos que exigen un gran ingenio epistemológico como son: la comedia, el humor, la parodia, la sátira, las coplas, la música, la escultura (como caricatura), y el disfraz (Eco, 1984).

Todos ellos dirigidos a resaltar con un alto grado de exageración la dura realidad de sociedades antiguas y/o medievales, rígidas, castigadoras y herméticas y con un profundo sentido religioso, donde el humor y la risa no tenían espacio, o eran satanizadas con el argumento que Cristo nunca rió, porque la risa se consideraba subversiva y peligrosa, como lo relata Umberto Eco en su famosa novela *El nombre de la rosa*.

Para este autor, la comedia es el elemento prístino para comprender el surgimiento del carnaval y su diferenciación con la tragedia y lo cómico, es el rompimiento de una regla del ethos y esta es cometida por alguien con quien no simpatizamos, porque es un personaje innoble, inferior y repulsivo (animalesco) y por lo tanto, nos sentimos superiores a su mala conducta y a su pena por haber trasgredido la regla, hecho que no nos entristece, al contrario, le damos

la bienvenida al rompimiento del tabú por parte de este personaje cómico, por su desgracia, al quedar expuesto al escarnio público y ser criticado por su actitud desleal ante la efusiva multitud, es decir, el bufón por esencia es inferior al “ofendido”, pero no tan malo como para odiarlo y tampoco tan peligroso como para no permitir la violación temporal de la norma (Eco, 1985, p. 10).

El historiador ruso Mijail Bajtin, en su obra *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (2003), analiza el desgüeño por parte de los investigadores para abordar el tema de la risa como un elemento básico de la plaza pública, sitio que para los griegos era el lugar sagrado de la democracia y por tanto excluía de este espacio ciudadano las críticas cómicas de la sociedad, de esta manera, lo mordaz y la risa eran reducidos al espacio controlado a las escalas del teatro, donde el espectáculo era estructurado a partir de un libreto preestablecido y rígido, con actores profesionales entrenados en las técnicas del teatro y donde el público sabía de antemano el espectáculo al cual asistiría, cerrándole el espacio a la improvisación del gracejo popular y la participación desenfadada de sus espectadores, como nos dice Bajtin:

Se propone plantear los problemas de la cultura cómica popular de la Edad Media y el Renacimiento, discernir sus dimensiones y definir previamente sus rasgos originales. Como hemos dicho, la risa popular y sus formas, constituyen el campo menos estudiado de la creación popular. La concepción estrecha del carácter popular y del folklore nacida en la época pre-romántica y rematada esencialmente por Herder y los románticos, excluye casi por completo la cultura específica de la plaza pública y también el humor popular en toda la riqueza de sus manifestaciones. Ni siquiera posteriormente los especialistas del folklore y la historia literaria han considerado el humor del pueblo en la plaza pública como un objeto digno de estudio desde el punto de vista cultural, histórico, folklórico o literario. (Bajtin, 2003, p. 4)

Además, este autor, se queja de la falta de un interés histórico sobre el estudio del tema del humor popular, de los investigadores y especialistas de temas culturales, siendo ésta, una manifestación contestataria, construida desde las márgenes de estas sociedades extremadamente formales y que, desde lo cómico, se oponían al relato oficial de la validación del poder a partir del cumplimiento irrestricto de la norma y de sus dramáticos y duros castigos. Aun con todas estas prevenciones, lo cómico ingresó a los salones de los palacios, representados por sus bufones, muñeques gigantes, titiriteros, juglares, comparsas, disfraces y máscaras y creó también un espacio para sus manifestaciones callejeras, atrayendo a nobles y plebeyos al goce callejero de las virtudes religiosas, donde sus protagonistas eran ante todo, artesanos, campesinos, estudiantes y demás clases subalternas de estas sociedades medievales.

Para Bajtin, esta manifestación tiene varios momentos en su desarrollo: primero, las formas y ritualización del espectáculo, que son representadas por las diversas manifestaciones carnalescas, como son: el teatro, la comedia, el espectáculo circense, desfiles, etc. En segundo lugar, la parodia como representación satírica y caricaturesca de personajes reales o imaginarios que representan el poder y por último, el uso de un vocabulario que se sale de la formalidad habitual y se convierte en una forma de comunicación “soez” de insultos, que ridiculiza los roles de los sujetos que se comunican con un vocabulario formal extremadamente formal e institucional, que identifica la posición del individuo en la sociedad. (Bajtin, 2003, p. 4)

Las anteriores demostraciones eran la representación de un mundo al revés paralelo y bizarro que altera temporalmente la realidad no solo de las leyes divinas (la naturaleza), sino también la de los hombres (normas y leyes), este mundo es construido, por fuera de sus instituciones y de sus normas y castigos, era el portal libre de las sociedades agrarias donde la realidad pasa por un inframundo subterráneo y oscuro de la estación de invierno, donde todo muere, para renacer luego en plena primavera, donde la vida florece, coincidiendo con la ritualidad cristiana del renacimiento y la muerte, cuando cuarenta días después de su celebración, la cristiandad llega al éxtasis, con la muerte y posterior resurrección de Cristo, donde la pascua representa la continuidad del relato, que como una buena semilla, cada año nace más fortalecido y por lo tanto revalidado pese a los pecados de la humanidad, que por vía de la expiación, han sido previamente perdonados en el espacio lúdico de la fiesta y la temida risa carnestoléndica.

Por lo tanto, los orígenes cómicos e irreverentes del carnaval, son ajenos a cualquier tipo de dogmatismos religiosos o estamentales, surgiendo fuera de los ritos mágicos y religiosos, es el “juego” de todos sus actores, el elemento indispensable del jolgorio, que hace posible la inclusión de los participantes como elemento simbiótico del espectáculo, convirtiendo cada evento en una representación teatral de creación colectiva, al mejor estilo del dramaturgo Bertolt Brecht, donde el libreto solo bosqueja una temática inicial que puede ser modificada sustancialmente en cualquier momento cuando es colocada en escena, ignorando cualquier tipo de exclusión entre espectadores y actores, el público no asiste al carnaval, sino que lo vive, siendo parte fundamental del libreto, en otras palabras el carnaval es un juego con un libreto y final abierto, lo que lo hace mucho más fascinante y atractivo y por lo tanto, más contestatario y aglutinador de lo popular, al sentirse por lo menos una vez al año, protagonista importante de su propia alegría.

En este sentido el carnaval no era una forma artística de espectáculo teatral, sino más bien una forma concreta de la vida misma, que no era simplemente

representada sobre un escenario, sino vivida en la duración del carnaval. Esto puede expresarse de la siguiente manera: durante el carnaval es la vida misma la que juega e interpreta (sin escenario, sin tablado, sin actores, sin espectadores es decir sin los atributos específicos de todo espectáculo teatral) su propio renacimiento y renovación sobre la base de mejores principios. Aquí la forma efectiva de la vida es al mismo tiempo su forma ideal resucitada. (Bajtin, 2003, p. 7)

Es decir, la teatralización de la alegría es desplazada por la vida misma, el juego, es el enlace entre la vida y la representación de la realidad distorsionada mientras dure la fiesta, esto es lo que lo hace diferente a la realidad de donde surge, una sociedad fuertemente estamental, patriarcal y religiosa, donde sus dirigentes, sacerdotes y gobernantes, desconocen la importancia de sus subordinados, el altar solo puede ser ocupado por el sacerdote o las personas ungidas por él, el palacio solo es ocupado por los nobles y la corte real, los gremios solo por sus miembros, mientras que el grueso de la población de origen campesino, se contenta con observar como un espectador lejano, desde los rincones de las calles o desde los altos muros de sus murallas, otea el rol cotidiano del poder y donde solo es convocado para hacer parte de la soldadesca de sus amos.

Todos estos ritos y espectáculos organizados a la manera cómica presentaban una diferencia notable, una diferencia de principio, podríamos decir, con las formas del culto y las ceremonias oficiales serias de la Iglesia o del Estado feudal. Ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido, al lado del mundo oficial, un segundo mundo y una segunda vida a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una proporción mayor o menor y en la que vivían en fechas determinadas.

Por lo tanto, uno de los objetivos de la fiesta, es la desestructuración de estas formalidades jerárquicas, en la realización de las fiestas oficiales, donde se “legalizaba” ritualmente las desigualdades del poder, al contrario, en la jarana popular, se hacía énfasis en el contacto fraterno y libre entre individuos, sin tener en cuenta, su lugar en la sociedad, donde casi siempre, estaban en orillas opuestas, surgiendo, de esta manera, una relaciones sociales totalmente nuevas y que tenían como componente importante al individuo con todos sus aciertos y defectos, antes que el lugar que éste ocupaba en la sociedad, generando un contacto vivo y real, creado, ante todo, en la utopía de la fiesta, antes que en la dura realidad de lo cotidiano. (Bajtin, 2003. p. 5)

Tenemos entonces, que el carnaval, se convierte en el renacer y segunda vida de los excluidos, pero esta vez desde su versión bizarra de su cotidianidad, que tiene como uno de sus componentes principales la risa, ese elemento que Umberto Eco la convierte en protagonista de su obra *El nombre de la rosa* (1980), que en el mejor estilo de novela policial, busca aclarar una cadena de asesinatos en una abadía en el norte de Italia, por la búsqueda del libro segundo de la *Poética* de Aristóteles, donde realiza un debate y defensa sobre la importancia de la comedia, la risa y el humor, como elementos cuestionadores de la ortodoxia y absolutismos del poder; no es casual, entonces, que el guardián de la tradición cristiana Jorge de Burgos, sea ciego y tenga como misión preservar los principios de la fe, mientras que el sacerdote Guillermo de Baskerville, busca ante todo la verdad, por medio de métodos heterodoxos de la razón.

Mientras este debate filosófico se produce puertas adentro de la abadía, puertas afuera, los campesinos viven de los desechos alimenticios generados por estos ilustres monjes, estos agricultores, además, son sospechosos de mantener ritos y cultos paganos que los hacen sujetos de un alto grado de desconfianza, en especial, porque tienen la risa como un elemento central en su gregaria y sufrida vida.

Umberto Eco, en su obra *¡Carnaval!* (1984), aborda este concepto como un fenómeno cultural que permite la subversión de las normas sociales y la liberación de las tensiones. Por lo tanto, el carnaval es un espacio donde se rompen las jerarquías y se permite la risa, la burla y la inversión de roles. En este sentido, Eco lo ve como una celebración de la ambigüedad, la diversidad y la heterodoxia, donde se puede explorar la identidad y la realidad de maneras alternativas que normalmente no son aceptadas en su vida cotidiana.

Por lo tanto, el carnaval para Eco es un momento de transgresión que permite a las personas experimentar una libertad temporal, lo que puede llevar a una reflexión más profunda sobre la sociedad y sus estructuras y donde, temporalmente también puede construir su propia visión de su papel en la sociedad, en especial, cuando el juego y la representación trascienden las murallas de su comunidad y se convierten en una metástasis cultural para otros pueblos, como es el caso del carnaval de Venecia en Italia, el de Río de Janeiro en Brasil, el de Oruro en Bolivia, y el de Barranquilla y Pasto en Colombia.

Tenemos entonces, que la comedia y el carnaval no son instancias trasgresoras reales del orden establecido, sino que al contrario, su “desorden organizado”, reafirma la aplicación de las normas realizadas por las mismas autoridades que buscan criticar, recordándonos la existencia de esta reglamentación reflejada en la tolerancia del poder frente a la representación de un mundo al revés, que como el arte que genera, es efímero y temporal. (Eco, 1984, p. 17)

De esta manera, la fiesta contiene una relación estrecha desde sus orígenes, entre el momento tiempo-espacio, el cosmos, la naturaleza y las crisis periódicas, han servido de insumos para su realización y carácter, como ya se dijo, en su origen fuertemente influenciados por los ritos agrarios del nacimiento, desarrollo, muerte, resurrección y renovación, han sido parte de su corpus, reflejando los ciclos naturales del mundo del trabajo en el cual sobrevivían, algo de esto se refleja también en los ciclos cristianos de la eucaristía. Por lo tanto, el jolgorio, hace parte de los elementos culturales ideológicos superiores. Las festividades oficiales buscan ante todo prolongar en el tiempo las reglas y la autoridad tradicional establecidas, es un relato, casi siempre mentiroso, donde la autoridad organizadora busca validar su poder, permanencia e inmovilidad de sus reglas ante sus subalternos. Este relato fácilmente deleznable ante la dura realidad de sus resultados, lo hace risible y es uno de los orígenes del mundo alterno de la risa y lo cómico propuesto por Aristóteles. El carnaval es ante todo, el triunfo sobre las verdades oficiales construidas a partir de una ética de la mentira o de medias verdades y de secretos a voces; el carnaval es ante todo, la destrucción del mundo establecido de la autoridad, para construir otro a partir de lo cómico, un mundo dual al revés, así sea de forma temporal.

Otra de las fuentes originales de este evento, fue la herencia romana y mediterránea de las orgías en honor al dios Dioniso, dios del vino, la fertilidad y la diversión y patrón de la agricultura y como libertador de la locura y el éxtasis, es por antonomasia el médico del alma, estimulador de la palabra y de la franqueza y se asocia con el camino del sol que realiza diariamente, representando los ciclos solares, solsticios y equinoccios, conocimiento básico para la agricultura. Se lo representa como un músico tocando una flauta, representando el exceso, la desmesura y la irracionalidad, sus seguidores organizaban “orgías liberadoras” a su nombre, donde la mujer era protagonista principal, subvirtiendo de esta manera, las reglas del orden imperante, lo que hizo que Homero, lo llamara la “alegría de los hombres”. Es la construcción de una nueva realidad a partir de la orgía que valida el discurso racional del poder, como nos dice la investigadora María Cecilia Salas:

En todas las formas de celebración, en los rituales de los sentidos, en la fiesta, la orgía, en el soslayo y la ironía que se hace del discurso racional, en las formas del lenguaje que contravienen el orden lógico del decir, en el arte como puesta en escena de múltiples significaciones que interpelan a quien se sitúa como receptor... en la exaltación del cuerpo y en la difuminación del sentido producida en los juegos significantes; allí, en esa danza multiforme se salta la negación ordenadora, se toma por asalto la lógica que busca

regular los sentidos y adecuarlos a la ley y a los objetos, allí se resalta otra lógica y otra dirección del impulso primordial, primario y antecedente a la negación. (Salas, 1999, p. 2)

Como podemos ver desde su génesis orgiástico, se utiliza un lenguaje polisémico, cifrado, hermenéutico y secreto, donde los actos libertarios de la fiesta representan varios significados, donde uno se incluye en otro, como si fuera una muñeca rusa, agricultura, vino, música, nuevas formas de comunicación orgiásticas verbales y corporales, que se sobreponen unas sobre otras, creando un sincretismo de un dios que hace parte del humor sublime de los hombres y sus bajos instintos, los mismos que van a ser satanizados por las religiones judío cristianas, donde lo orgiástico se eleva al panteón del pecado infernal y vuelve a surgir a partir de la Baja Edad Media como un evento previo a la muerte y resurrección de Cristo, pero también ocultaba su ligazón con los procesos agrícolas del feudalismo, en especial, con la llegada del equinoccio de primavera, donde el día y la noche tienen una misma duración. Esta mecánica celeste, que sucede fuera del poder de los hombres, y por lo tanto es ley divina, nos señala el renacer de la existencia y con ella un hombre nuevo, iniciándose otro ciclo de vida (crucifixión y muerte de Cristo), la cual se debe celebrar, en esta ocasión, no con permiso del Olimpo griego, sino con la bendición de los frailes, que veían cómo sus siervos se divertían en secreto con ancestrales costumbres, evocando nuevos significados a la alegría colectiva que traían.

Como dice, Caro Baroja:

Que mientras el hombre ha creído que, de una forma u otra, su vida estaba sometida a fuerzas sobrenaturales o supra naturales, el carnaval ha sido posible. Desde el momento que todo se reglamenta, hasta la diversión, siguiendo criterios políticos y concejiles, atendiendo a ideas de “orden social”, “buen gusto”, etc, el carnaval no puede ser más que una mezquina diversión de casino pretencioso. Todos sus encantos y turbulencias se acabaron. (Caro Baroja, 1965, p. 21)

Según este autor español, el estudio del carnaval necesita respeto, por ser hijo pródigo del cristianismo y por su origen muy definido de las costumbres paganas heredadas de las sociedades antiguas y de la Edad Media europea, recreadas bajo las narraciones de don carnal y doña cuaresma, que nos permiten estudiar los “valores paganos” de la vida, adentrándonos en el estudio de un subconsciente colectivo, que se repite cada año, enriqueciéndolo según las singularidades de las experiencias grupales e individuales de sus participantes.

LA SEGUNDA TIERRA, AMÉRICA

LA SELVA CULTA

Cualquier análisis sobre el carnaval o demás manifestaciones culturales de su entorno, quedaría corto, si no abriéramos una segunda ventana de análisis, como es el comportamiento de los grupos humanos que se asentaron en América en los últimos 30.000 años, teniendo en cuenta que éstos sin ser originarios de este continente, lo poblaron en un eje norte sur y muy tempranamente se aislaron por sus condiciones geográficas o culturales, creando un gran archipiélago humano que enriqueció la cosmovisión sobre sus expectativas culturales existenciales como especie, cómo surgimos, quiénes somos y hacia dónde vamos, aunque todas estas culturas coincidan en un culto reverencial a los fenómenos naturales y en especial al sol, la luna y la bóveda celeste, algo similar a lo que sucedía en el resto del mundo conocido.

El conquistador Hernán Cortés en el año de 1519, en su marcha desde Veracruz hacia la capital del imperio Azteca, observó meticulosamente esta explosión cultural: villas, campesinos que labraban campos de cultivos exquisitamente sembrados, comerciantes y gobernantes ricos, músicos, jueces, escribas, albañiles y hábiles artesanos, donde los más pudientes exhibían sus joyas y finos textiles de bordados multicolores. Casi en cada pueblo o asentamiento se comunicaban en diversas “lenguas”, pero le llamó la atención, que por ninguna parte aparecían instrumentos de labranza de metales, ni caballerías, todo el esfuerzo laboral de estas civilizaciones descansaba a lomo de indio, Cortés vio semejanzas pero también grandes diferencias de estos dos mundos, que aunque gemelos, tenían formativos culturales diferentes desarrollados en tiempos diferentes, creando, de esta manera, sus propios imaginarios sociales y culturales, que al pasar de conquista a colonia, también surgió otro mundo nuevo, el sincretismo, elemento indispensable para el análisis de este trabajo (Harris, 1989, p. 507).

Por los avances de los últimos estudios arqueológicos, el concepto de Estado y de sus centros urbanos tuvo su origen, hace más de cuatro mil años, en las llanuras desérticas del Pacífico peruano, donde se trazaron caminos que comunicaban con todos los rincones de sus puntos cardinales, estas vías, de gran importancia, permitieron una comunicación fluida, de burócratas y comerciantes con el Amazonas, la costa y las altas montañas andinas, creando, de esta manera, las condiciones materiales y culturales para el surgimiento de los primeros grandes imperios y civilizaciones en Sudamérica, tanto en Mesoamérica como en los Andes, sus avances tecnológicos y sus dioses, eran absorbidos por el surgimiento de una nueva civilización dominante, haciendo del sincretismo una herramienta básica para su desarrollo.

Esta evolución cultural y tecnológica, no se ha producido en forma caótica y/o contradictoria, es producto de procesos continuos y convergentes, que tienen como columna vertebral el reconocimiento de su especie y la realización de actos previamente analizados, aunque con las limitaciones generadas por sus mismas características, dando como resultado una retroalimentación permanente entre sus grupos generando una diversidad cultural como resultado de una matriz general de su desarrollo continuo, como lo podemos ver en el surgimiento de las grandes familias lingüísticas, desde donde se desgajan todo tipo de variantes idiomáticas, como nos dice Harris: “En todas partes los hombres suelen optar por alternativas similares cuando se encuentran en condiciones similares” (Harris, 1989, p. 511).

Pero como en el Mediterráneo, en este nuevo mundo, el hombre estaría solo si no hubiese tenido el acompañamiento de un conjunto de dioses, que explicaran su lugar en el mundo, su existencia como especie y su validación como grupo, casi todos ellos surgían del culto a la muerte de sus antepasados, representado por sus momias y tumbas, que eran enterradas en el vientre de inmensas pirámides, que a su vez representaban las agrestes montañas que los rodeaban, a veces, en sus altas cúspides periódicamente brotaba el fuego sagrado del inframundo, como podemos ver, en las grandes culturas mesoamericanas o preincaicas en Centroamérica y Suramérica.

En este mundo de espíritus, todos sus dioses principales tienen ese carácter de héroe cultural y civilizador que siembra las bases civilizatorias de los hombres, incluso el origen de lo bueno y lo malo, el baile y el castigo, la rumba y el desfile fúnebre, la máscara y el poder espiritual, tienen el mismo origen. Esta génesis antagónica de la vida la describe así el padre de Las Casas, citado por Carmen García Escudero (2014):

... Pero este rey Pachacuti Inga y sus sucesores, más discreto y verdadero cognoscimiento tuvieron del verdadero Dios, porque tuvieron que había Dios que había hecho el Cielo y la Tierra, y al Sol, y Luna, y estrellas, y a todo el mundo, al cual llamaban Condici Viracocha, que en lengua de Cuzco suena ‘Hacedor del Mundo’. Decían que este dios estaba en el cabo postrero del mundo, y que desde allí lo miraba, gobernaba y proveía de todo, al cual tenían por dios y señor y le ofrecían los principales sacrificios. Afirmaban que tuvo un hijo muy malo, antes que criase las cosas, que tenía por nombre Taguapica Viracocha, y éste contradecía al padre en todas las cosas, porque el padre hacía los hombres buenos y él los hacía malos en los cuerpos y las ánimas; el padre hacía montes y él los hacía llanos, y los llanos convertía en montes; las fuentes que el padre hacía, él las secaba, y , finalmente, en todo era contrario al padre; por lo cual, el padre, muy enojado, lo lanzó en la mar para que mala suerte muriese, pero que nunca murió. (De las Casas, 1958, p. 433)



Comparsa Carnaval de Negros y Blancos. Corregimientos Cimarrones, Chachagüí, Nariño. (Fotografía Ricardo Oviedo A., 2022).

Por lo tanto, estos altares divinos representan la influencia y relación simbiótica inexplicable de las fuerzas de la naturaleza con el hombre, cuando éste la respeta, la relación natura-hombre, su vínculo es armónico y equilibrado, pero cuando hay irrespeto e irreverencia, se produce el rompimiento y desequilibrio, surgiendo todo tipo de malos presagios: la enfermedad, el rayo, las guerras, la sequía, la escasez y pobreza, etc. Por lo tanto, desde lo profundo de la manigua que lo rodea, o de singulares lugares geográficos donde habita, como altas montañas, hondos cañones y anchos ríos, lo mismo de su indomable fauna, llena de serpientes, jaguares y plantas sanadoras con efectos psicodélicos y medicinales, surgiendo la fuerza sobrenatural que lo salva o condena en este mundo, el cumplimiento estricto del ritual religioso que agradaba a los dioses y si no cumplían con éste, llegarían los castigos divinos del inframundo sobre la comunidad.

De esta manera, este intercambio no se pudiera realizar con éxito si no existiera un intermediario expedito entre las partes, de este modo, surge el chamán, aquel personaje al que su comunidad le otorga poderes especiales que lo distinguen entre iguales, su existencia es desde tiempos inmemoriales, para enfrentarse y dominar a esta maraña de dioses de la floresta, que se apropia e interpreta el significado de los mismos y es el único que puede dialogar con las divinidades. Según el sociólogo Max Weber (2002, p. 345), éstos no buscan

convencer a las divinidades, sino vencerlas, derrotarlas y llevarlas al oscuro y temible inframundo, como nos narra la leyenda de los gemelos mayas, Hunahpú e Ixbalanqué, que al enfrentarse ante los dioses de la oscuridad, los invitan al inframundo, donde son expuestos a diferentes pruebas, superadas con grandes dificultades y engaños, los gemelos los vencen y después al salir a la superficie, Hunahpú se convirtió en el Sol e Ixbalanqué en la Luna, elementos básicos para comprender toda la cosmogonía de Mesoamérica. Este mito, con algunas variables, también se interpreta en Sudamérica y en su honor se elaboran todo tipo de celebraciones que se mantienen hasta el día de hoy como es el *Inti Raymi*, o Fiesta del Sol celebrado en el equinoccio de verano cada 24 de junio y que después en forma sincrética en algunos lugares de Colombia, se conocen como las fiestas de San Juan y San Pedro en el profundo sur andino se sigue realizando “el día del sol” en su forma más pura (Tobar, 2010).

Según la mitología inca, se dice que el dios Sol, *Inti*, y la diosa Luna, *Mama Quilla*, eran hermanos y también estaban profundamente enamorados. Sin embargo, su amor era complicado, ya que su relación no podía ser aceptada por los demás dioses, lo que producía una alteración en el Olimpo divino, para mantenerlos juntos, pero no revueltos, *Viracocha* el dios creador universal, decide convertir a *Inti* en el sol y *Mama Quilla*, en la luna, donde la luz potente del primero alumbraba por las noches a su hermana, recordándonos su origen único y su amor eterno.

Por lo tanto, el chamán para poderse comunicar con los dioses, no solo se valía de mañas y de un lenguaje indescifrable, eran necesarios ritos comunitarios que hicieran posible la comunicación con lo divino, pero al mismo tiempo validar el carisma como mago, compartiendo esta experiencia espiritual comunitaria, en un hábito grupal, que al llegar al éxtasis, surge la orgía como una experiencia intensa y personal, creando un espíritu de identificación, unidad y pertenencia, engendrando un halo de energía que une y valida la espiritualidad del grupo, según Weber (2004, 343): estos aspectos orgiásticos producen herramientas poderosas, como son: los gestos mímicos, el canto, la danza, el drama, y también las estereotipadas fórmulas de rezo, pero además, se manifiesta coreográficamente, en un antropomorfismo que llega a trasladar los poderes de natura al comportamiento humano y obtener, por lo tanto, la “gracia” divina, utilizando subterfugios como: ruegos, regalos, servicios, tributos, adulaciones, sobornos o mediante un comportamiento agradable a sus ojos, pues esos dioses se conciben analógicamente como seres poderosos, surgiendo la necesidad del servicio divino del culto, visibilizándolos a través de la sublimación de los sentidos utilizando, para ello,

todo tipo de brebajes y yerbas alucinógenas que alteran los sentidos, abriendo una infinita ventana multicolor de colores, que posibilitan una comunicación con los dioses (Weber, 2004, p. 343), como lo narra el escritor norteamericano, William Burroughs, en sus cartas del yagé, donde: “Narra su viaje, en 1953, por la selva amazónica realizado en busca del yagé (o ayahuasca, *Banisteriopsis caapi*), droga alucinógena a la que se le atribuyen virtudes de agudización de la imaginación y de los poderes telepáticos y a la que los curanderos indígenas utilizan para buscar objetos perdidos, en especial cuerpos y almas” (Burroughs, 1971).

Pero la antropomorfización y zoomorfización de lo divino no solo se concreta en el rito o la plegaria religiosa, sino también en una elaborada coreografía carnalera que representa al dios y sus poderes, en los pasos rítmicos del baile y la danza, de un vestuario multicolor, finamente urdido y diseñado, que en casi todos estos pueblos, era de un gran lujo y detalle, utilizaban pieles de jaguares, lobos, osos, ciervos, caimanes, serpientes y reptiles, además, de una gran variedad de penachos, coronados por una gran variedad de plumas multicolores, que representaban el vínculo y la fuerza del supramundo: desplumando águilas, cóndores, guacamayas y tucanes, entre otros, este plumero se guindaban en la cabeza de los bailarines y/o de sus renegridas momias rituales; transfiriéndoles de esta forma, el poder de los cielos a los hombres.

Estos abalorios aún son legendarios y se han mantenido hasta nuestros tiempos, como lo podemos ver, entre otros, en la Fiesta de los Muertos en México, el hombre caimán en Colombia, la representación de los osos andinos en la cultura del sur de Colombia y Ecuador, los danzantes del Carnaval de Oruro en Bolivia, el cuy en el Carnaval de Negros y Blancos de Pasto y las marimondas en el Carnaval de Barranquilla; pero en un mundo cambiante, con la llegada de los españoles, ingresó nueva fauna a este universo zoomorfo, trayendo su culto zoroastrista del minotauro, ingresando como personaje central al Carnaval de Barranquilla, con toda su representación de fuerza y virilidad, desfilando por las calles, en los denominados congos y toritos, al son de la cumbia y bullarengues. El toro, también es utilizado, ya no en forma figurativa, sino en carne y hueso, en las famosas y sonoras corralejas de Sincelejo, como víctima principal de esta importante fiesta popular, en esta ocasión, representando el poder de los latifundistas, que lanzan dinero al ruedo taurino para que los jugadores aficionados a matadores, al recoger los billetes, sean expuestos ante las astas de este potente bicho, mientras que los patrones guindados en improvisados palcos de bambú, brindan con whisky escocés todos emocionados al observar el juego mortal de sus peones.

Por lo tanto, al carnaval medieval de origen cristiano, se suman los poderes chamánicos y rituales de la selva y de la alta montaña, enriqueciendo ese mundo

al revés que surge en las bóvedas y abadías de Europa medieval, en América, el poder espiritual se confunde con sus poderosos ríos, selvas y montañas, los dioses, quieren oro y sacrificios humanos y son llevados por las callejuelas coloniales, burlándose de sus nuevos amos y dioses, donde la máscara, el vestuario, el travestismo y la coreografía, juegan un papel de gran importancia.

EL CUERPO EN MOVIMIENTO

El carnaval europeo se desarrolla con la concepción cristiana de que la sociedad es un solo cuerpo, representado en la armonía entre amos y esclavos y estos con la vida conventual de sus monjes. Cada uno de estos actores, desarrolla roles divinos y por lo tanto inmutables y que se deben representar en la cotidianidad sin ningún tipo de cuestionamiento, pues del mismo modo que el cuerpo es uno, aunque tiene muchos miembros, y todos los miembros del cuerpo, no obstante su pluralidad, no forman más que un solo cuerpo, así también Cristo, como se refiere Pablo en su Primera Carta a los Corintios: “Porque en un solo Espíritu hemos sido todos bautizados, para no formar más que un cuerpo, judíos y griegos, esclavos y libres. Y todos hemos bebido de un solo Espíritu”.

Así también el cuerpo no se compone de un solo miembro, sino de muchos. (1 Corintios, XII 12-14).

De esta manera, el pensamiento paulino elabora una comparación entre el reino divino y el terrenal, el primero, inmutable y rígido por lo celestial y el segundo, mundano, diverso y contradictorio, con relatos e historias de vida diferentes, que se unen en torno a una monarquía que tiene esas características bíblicas divinas y terrenales y que está en la cima de la pirámide social, la cabeza está representada por los reyes, la nobleza y el alto clero, los ojos: los sabios, consejeros y jueces, los brazos: los mercaderes, soldados, artesanos y burgueses y los pies, los campesinos. (Vélez-Sainz, 2005, p. 181)

Por lo tanto, el mundo al revés construido por una o varias de sus partes no es observado como una agresión contra el resto de sus componentes sino como una crítica a la construcción divina de la sociedad. Era una especie de gripe necesaria, para que al deconstruir y sucumbir la realidad social divinizada y al aparecer el caos desenfrenado, el cuerpo social sucumbiera por los bajos instintos de sus actores, convirtiendo la tierra en un infierno invivible, llena de sátiros y con una sexualidad y deseos desenfrenados, si este comportamiento persistía en el tiempo hacía temblar todo el andamiaje medieval, como describe Tomas Moro, en su libro *La Utopía*, había que amputar el miembro enfermo, para de esta manera volver a la convivencia armónica divina (Moro, 1964).

Así, su permanencia en el tiempo es imposible, porque empoderaría al desorden como un factor de cambio permanente, algo inconcebible en la quietud y rigidez medieval. De esta manera, el poder del carnaval, como su arte, debe ser efímero, pasajero, con tiempos y momentos precisos, con un libreto preestablecido, diseñado y difundido previamente, los papeles y roles repartido, aprendidos y consensuados por todos sus jugadores, las máscaras, música y baile, hacen parte de la costumbre y por lo tanto difícil de cambiar, pero en la medida que en la sociedad medieval ingresan nuevas fuerzas económicas y sociales, como es el predominio del capital, que crea nuevas clases sociales y nuevas concepciones del desarrollo social, como dice Weber (1993), el mundo mágico medieval empieza a ser desencantado, por el surgimiento de la racionalidad como método de vida.

Para el filósofo francés Michel Foucault (2010), el cuerpo hace parte de una nueva lectura sobre las interpretaciones del cuerpo propio y el cuerpo transformado, este último, sublimado por su propios temores y vivencias, creando lo que él llama un conjunto de heterotopías, que crean una yuxtaposición de espacios diferentes como el teatro y la comedia con sus propias vivencias y realidades, “esos otros lugares, esas impugnaciones míticas y reales del espacio en el que vivimos” con tiempos de apertura y cierre definidos, creando también momentos irreales, ficticios que pueden representar el pasado, presente o futuro, lo que él llama heterocronías.

Pero también el hombre construye utopías y contra espacios que crean un cuerpo incorporal, etéreo, fuera de todo lugar, difícil de desarraigar del corazón de los hombres: el país de las hadas, el país de los duendes, de los genios, de los magos, pues bien, es el país en el que los cuerpos se transportan tan rápido como la luz, es el país maravilloso en el que las heridas se curan instantáneamente con un bálsamo maravilloso; el país en el que uno puede caer desde una montaña y levantarse vivo; es el lugar en el que uno es invisible cuando quiere, y visible cuando así lo desea. Si existe un país maravilloso es, claro está, para que en él yo sea príncipe azul, y que todos los lindos gomosos se vuelvan feos y peludos como puerco espines (Foucault, 2010, p. 12). En ese mundo de contra espacios es que se mueve la fiesta, la libertad cómica, entre una dura realidad y un mundo de fantasías utópicas, pero que por más irreales que sean pueden convertirse en algo palpable, si no miremos las alas de Ícaro, el descubrimiento de América, los desfiles carnavaleros y las aventuras visuales de Disney, como nos dice el español Caro Baroja: “La cuaresma y la justicia para los ruines, la cuaresma y la justicia en los pobres se ejecuta, la cuaresma y la cadena, para los pobres es hecha, la cuaresma, se hace corta al que tiene que pagar en pascua, para el pobre la cuaresma... para el rico el carnaval” (1965, p. 24).

Referencias

- Bajtín, M. (2003) *Cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bauman, Z. (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Caro Baroja, J. (1965). *El carnaval (análisis histórico-cultural)*. Madrid, Editorial Taurus.
- Cieza de León, P. (2005). *Las crónicas del Perú, el señorío de los incas*. Lima: Biblioteca Ayacucho.
- De las Casas, B. (1892). *De las antiguas gentes del Perú*. Madri: Tipografía de Manuel G. Hernández.
- Eco, U. (1980). *El nombre de la rosa*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Eco, U. (1989). *Los marcos de la libertad cómica*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2010). *El cuerpo utópico, las heterotopías*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.
- Foucault, M. (2010). *Hay que defender la sociedad*. Madrid: España, Editorial Akal.
- García, C. (2014). *Deidades incas: el dios Organizador o Hacedor*. Madrid: Anales del Museo de América XXII.
- Ginsberg, A. (1971). *Cartas del yagé*. Buenos Aires: Ediciones Signo.
- Harris, M. (1989). *Nuestra especie*. Madrid: Alianza Editorial.
- Moro, T. (1984). *La utopía*. Madrid: Alianza Editorial.
- Salas, M. (1999). Rituales dionisiacos: Asaltos a la negación. Medellín, *Revista Afectio Socittatis* (3), Departamento de Psicología, Universidad de Antioquia.
- Tovar, B. (2010). *Diversión, devoción y destino, historia de las fiestas del San Juan*. Bogotá: Editorial La Carreta Histórica.
- Vélez-Sainz, J. (2005). El cuerpo político: carnaval, corporeidad y revolución en el reino de este mundo de Alejo Carpentier. Lima-Hannover. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* Año XXXI (62). Lima-Hanover, 2do. Semestre.