

THE CARIBBEAN CARNIVAL

Contemporary ritual of communication

NINA S. DE FRIEDEMANN
Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá

RÉSUMÉ

Le Carnaval, tôt implanté dans le Nouveau Monde, constitue un acte de résistance culturelle qui conserve la mémoire de la diaspora africaine. Les *cabildos* noirs et les "confréries" de saints se trouvent à l'amont du Carnaval en Amérique. Son origine dans les divers pays de la Caraïbe ont en commun, en plus des *cabildos* et des "confréries", les fêtes du tambour célébrées par les Africains et les noirs créoles. Basant son étude sur le carnaval de Barranquilla (Colombie), l'auteur rappelle l'existence d'un pont afro-américain toujours en vigueur et propose quelques réflexions sur le riche terrain qu'offrent à la recherche les festivités du Carnaval.

SAMENVATTING

Het carnaval, dat zeer vroeg al een feit was in de Nieuwe Wereld, is een vorm van cultureel verzet, verbonden met de Afrikaanse diaspora. De "cofradías" van zwarten waren de uitgangspunt voor het carnaval in Amerika, dat bovendien het gebruik van de trom als gemeenschappelijke noemer in het Caraïbisch gebied heeft. Uitgaande van het carnaval van Barranquilla, Colombia, wijst de auteur op deze aanwezigheid van Afrika in Amerika, wat als een veelbelovende onderzoeksobject beschouwd kan worden.

EL CARNAVAL CARIBEÑO

Ritual contemporáneo de comunicación¹

NINA S. DE FRIEDEMANN
Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá

RESUMEN

Instalado tempranamente en el Nuevo Mundo, el carnaval es un acto de resistencia cultural que guarda memoria de la diáspora africana. Los cabildos negros y las cofradías de santos constituyeron el punto de partida del carnaval en América. El origen de éste en distintos países del Caribe tiene en común, además de cabildos y cofradías, las fiestas del tambor que africanos y negros criollos celebraban. Con base en el carnaval de Barranquilla, Colombia, la autora señala la existencia de un puente África-América aún vigente y reflexiona sobre el rico terreno que el carnaval ofrece para la investigación.

ABSTRACT

The carnival is an act of cultural resistance that made an early appearance in the New World, and still preserves the memory of the African diaspora. Black guilds and brotherhoods of saints were a stepping-off point for the carnival in the Americas. The common origin of carnivals in different Caribbean countries goes back not only to guilds and brotherhoods, but also to drumming festivals that Africans and Black Creoles celebrated. Basing her study on the carnival in Barranquilla, Colombia, the author, indicating the rich terrain that the carnival offers for study, demonstrates that the Africa-America connection is still a vital one.

¹ La presente es la versión corregida de una ponencia presentada en el Festival Internacional Afrocaribeño, celebrado en el puerto de Veracruz, México, del 8 al 13 de junio de 1996.

EL CARNAVAL

Como expresión humana, el carnaval ha inquietado a muchos estudiosos de las ciencias sociales, de la filosofía, del arte, de la historia, de la literatura. Su registro en la pintura, la narrativa o la poesía, es tan viejo como la celebración de la misma fiesta que llega en el tiempo hasta los albores del antiguo mundo mesopotámico y del viejo culto egipcio a Isis, deidad de la maternidad y la fertilidad. Ya en el cuerpo gozoso de bacanales y saturnalias, y en la Edad Media con el fausto, la fantasía, el desafuero, la glotonería y la lujuria, la fiesta en Europa se volvió digna del mejor arrepentimiento religioso, carnal y espiritual.

Así es como llega al Nuevo Mundo: en el equipaje de una sociedad colonial, occidental y cristiana y como anticipación a la cuaresma, un periodo de ayuno y contrición antes de la semana santa. Pecado y remordimiento han podido acoplarse en rituales complementarios, al integrar un rito de fertilidad a la conmemoración cristiana de la resurrección de la vida. Lo que hace distinto al carnaval en América es haber enriquecido la fiesta rutilante del Viejo Mundo con las tradiciones de mito y magia del Mundo Nuevo, tanto del aborigen como de los africanos inmigrantes forzados en la esclavitud. Lo que el carnaval de América comparte con otros carnavales es su calidad de celebración enfundada en un traje de historia, en una poética sagrada y profana en torno al cosmos; es su ritualidad, el gesto teatral y una liturgia mística empeñada en la trascendencia.

Lo excepcional del carnaval en el Caribe es la permanencia del rito y del mito, que se expresan dentro del más rico ensamblaje de símbolos, de vieja tradición y de tradiciones nuevas, todos aptos para una comunicación social e historiográfica. En su carácter de escenario de resistencia cultural y de guarda de memorias de la diáspora africana, constituye un rico terreno para la investigación y el análisis socio-estético, musical o lingüístico.

LAS FIESTAS

De las vicisitudes del carnaval europeo para instalarse en el Caribe colombiano, tenemos información interesante. Pero lo que es importante para la memoria de la fiesta —que luego se transformaría en carnaval caribeño— es saber por ejemplo que en Colombia, en 1693,

gente arará y mina de procedencia africana, aprovechando las circunstancias, celebraba fiestas de tambor en los llamados cabildos negros, 77 años antes de que al carnaval europeo se le encuentre en Cartagena con antifaces y minué, disfraces y contradanza. ¿Desde cuándo estaría celebrándolas la gente arará y mina?

Tales fiestas, además, tampoco eran exclusivas de esa región, pues a los africanos llegados a Cartagena se les embarcaba por el río Magdalena hacia las haciendas del interior de la Nueva Granada. El reciente hallazgo documental en archivo registra cómo, en 1703 en el poblado de Pacho, jurisdicción de Santafé, había danzas de negros que participaban en las fiestas de Corpus (Díaz, 1996). Setenta años más tarde en Neiva, otra zona azucarera, a los esclavos que querían irse a fiestas al Caguán se les negó la licencia, hecho que fue motivo de reclamo por parte de los propios negros (Díaz, 1996).

En cuanto al Caribe isleño, en la Cuba de 1528 los africanos celebraban sus fiestas en cabildos. Sus miembros eran *horros* o libertos. Organizaban bailes y banquetes, cuyas metas iban más allá de la diversión, porque cada bailarador pagaba una suma que aumentaba los fondos del cabildo. Estos dineros se utilizaban para manumitir a las mujeres jóvenes que formaban parte del cabildo. Las repercusiones no eran mínimas, de suerte que en 1557 el procurador de La Habana solicitó que a tales negros se les expulsara, lo cual implicaba una petición para terminar con los cabildos (Sáenz, 1961, 24).

CABILDOS Y COFRADÍAS

Desde luego que, en relación con las raíces africanas, los cabildos de negros son un hecho medular para el carnaval de América. En Cartagena de Indias, donde por ejemplo se originaron a partir de las barracas-enfermerías al borde del mar, sus primeros miembros fueron esclavos enfermos recién desembarcados de las naves españolas de la trata trasatlántica. Ya recuperados, unos ayudaban a los otros a vivir o morir. Allí se evocaban memorias, pedazos de recuerdos musicales, religiosos, y no les faltaba la casualidad de encontrar con quién hablar en sus propias lenguas.

A medida que los cabildos dejaron de ser enfermerías y se organizaron con la aprobación de las autoridades españolas y la máscara de las cofradías de santos, empezaron a dibujarse afiliaciones tribales

de memoria africana y se recrearon también rivalidades étnicas. Los dueños de esclavos que las respaldaban hacían un juego doble. En tanto que intentaban apaciguar la amenaza de la continua rebelión y la fuga a los palenques, animaban viejas rencillas tribales para mantener a los negros fragmentados. Son las danzas y los toques de tambor de los cabildos con nombres africanos los que, años después, convergerían en desfiles callejeros y en las fiestas de la Virgen de la Candelaria y San Sebastián (Friedemann, 1988).

Vale la pena señalar la distinción y la relación entre *cofradía* y *cabildo* en América. Porque una cofradía tiene la tutela de un santo católico, en tanto que un cabildo, llamado más apropiadamente *cabildo de nación*, era una agrupación de auxilio cuyos miembros tenían en común su origen africano. Por ello, las cofradías llevaban el nombre de santos y los cabildos de etnias africanas como arará, carabalí, mandinga o congo. Sucedió, además, como en el Perú, que un cabildo de los congos mondongos formara parte de la cofradía de San Marcelo (Santa Cruz, 1988, 29). O como en Cuba, donde la distinción entre cabildo y cofradía era tal que en 1884 se prohibió la salida de los cabildos de nación a la calle en la festividad de Reyes, para finalmente en 1888 obligarlos a transformarse en cofradías católicas (Sáenz, 1961, 25).

En cuanto a México, Lilia Serrano López afirma que había tantas juntas y cofradías en 1665 que el virrey marqués de Mancera le sugirió al rey que las suprimiera porque sólo servían para que los negros se emborracharan y gastaran (1993, 85).

Pero, ¿cuál era realmente la diversión de los negros? En un trabajo de José Antonio MacGregor y Carlos Enrique García Martínez (1993) sobre Querétaro, los autores anotan cómo durante la Colonia la música y los bailes de los negros escandalizaban de tal modo a las autoridades religiosas que no veían en ello sino lascivia, torpeza e impureza. El canto del "cuchumbé", prosiguen los autores, a decir del comisario del Santo Oficio, se bailaba con ademanes, zarandeos, manoseos y abrazos, hasta dar barriga con barriga. Y los bailarines se vestían "a la diabla", con trajes prendidos de listas amarillas, negras, coloradas, adornándose con rosarios diablicos hechos de cuentas rosas y negras. Semejante descripción, por el contrario, es una pieza extraordinaria de recuperación de memorias africanas agazapadas.

Pues bien, memorias de estos cabildos, recuerdos de danzas africanas como celebraciones tempranas, de lugares africanos, son las pistas que nos llevan a dibujar los andamios del carnaval caribeño.

LOS ESCENARIOS-GÉNESIS

Pienso que esas primeras fiestas son los terrenos donde puede indagarse la génesis de la presencia africana que luego se articuló en el carnaval caribeño continental e isleño.

En Colombia, las fiestas de tambor, esas que aprovecharon el tiempo del carnaval europeo en los salones, se convirtieron además en extraordinarios espacios de música y danza donde, de acuerdo con el historiador Posada Gutiérrez, a finales del siglo XVIII en Cartagena de Indias la gente de pies descalzos se divertía bajo el cielo descubierto y al son atronador del atabal africano. Son las mismas que vienen a impregnar la memoria de los salones burreros en la Barranquilla de finales del siglo XIX y comienzos del presente. Así se les llamaba porque de las áreas rurales llegaban montados en burro trabajadores de las haciendas, pescadores, artesanos. Amarraban sus bestias a las cercas y muchos entraban disfrazados de tigres, perros, diablos y de la misma muerte. Bailaban y bailaban levantando nubes de polvo del piso arenoso (De la Espriella, 1974) que competían con el habla del tambor que golpeaba en las puertas del firmamento. Y de los salones burreros surgieron las cumbiambas, sitios de baile de cumbia, cuyos danzantes luego ingresaron al carnaval de Barranquilla y actualmente podrían compararse en su participación multitudinaria con las escuelas de samba de Río de Janeiro.

Son entonces estas fiestas de tambor al pie de los primeros festejos carnavaleros en Cartagena, y luego esas celebraciones de los cabildos con sus huellas de reinados africanos, los eventos que confluyen a finales del siglo pasado, al menos en Barranquilla, como perfiles del carnaval. La oficialización de la fiesta en 1875 contribuye a la identidad de la ciudad, que se convierte en el imán que atrae todas las manifestaciones rurales del carnaval del río Magdalena y de la costa Caribe colombiana.

Ahora bien, ¿qué sucedió y cómo se han perfilado los carnavales en otros países del Caribe? Las particularidades de esos procesos forman parte de las historias regionales. Lo cierto es que actualmente podemos establecer comparaciones que nos permiten señalar algunos puntos medulares comunes, como los cabildos, las cofradías, o las fiestas de tambor que los africanos y después los negros criollos celebraban, contraviniendo los controles de las autoridades coloniales. Así entendemos la presencia de las danzas de guerreros coronados

de plumas, armados con machetes y todas las fantasías encarnadas en policromías rítmicas dentro de un evento que en su diversidad es síntesis del Caribe continental e isleño.

LOS CONGOS

Los congos, por ejemplo, un perfil de varios carnavales en distintos lugares americanos, son memorias de los cabildos, cuya organización interna reflejaba jerarquías tribales de la madre patria africana.

En Panamá, los congos forman parte de un teatro festivo, con un rey, una reina y muchos otros personajes dentro de una jerarquía de representación dramática y cantos y danza. Sus componentes traen a la memoria, por una parte, a los reyes africanos del Congo y, por otra, a los *cucumbis* de Bahía, quienes en otros lugares del Brasil se conocen como los *congós* también, un escenario de memoria afroamericana, con sus guerreros e himnos triunfales:

Rei: Sou rei do Congo
 Quero brincar
 Cheguei agora
 De Portugal

Coro: je... Sambangolá!
 Cheguei agora de Portugal

[Moraes Filho, 1979, 111].

El artículo de J. M. Sáenz (1961) sobre el origen de las comparsas en Cuba y su relación con los cabildos habaneros de negros horros, en 1528, donde "los negros e negras desta villa se llaman reyes e reina se hacen fiestas e otras consultas e banquetes de que nacen escándalos", trae desde bien temprano a colación esa jerarquía de reyes congos en sus expresiones americanas de danza, teatro y fiesta.

En Colombia, a propósito de esas memorias de jerarquías reales africanas, el historiador Díaz (1996) acaba de encontrar un documento que por su primicia e importancia transcribo textualmente. Se trata de un recuento hecho en 1791 por el prefecto de los capuchinos en la ciudad del Socorro, jurisdicción de Vélez:

...ahora domingo por la tarde en vista de este convento, parte expuesta e inmediata al lugar, se juntaron como unos 80 hombres o más, esclavos de

los más visibles de aquí, libres, algunos blancos, algunos hijos de ellos y también algunos muchachos de los mayores de la escuela, llevaban tamborcito, algunos sables de madera, banderas de pañuelos y de papel, se formaron en columnas; eligieron gobernadores, alcaldes, administradores y también eligieron a un esclavo por rey, quien iba decentemente vestido y aun con su quitasol.

Habiendo llegado éste al campo se enviaron recíprocamente sus embajadas, alegando el que hacía de rey a los otros que no podían pelear porque no tenían rey y respondieron ellos que esto no obstante podían y luego lo tendrían [Archivo General de la Nación, Colombia, Sección Colonia, Fondo Miscelánea, tomo 143, folio 670].

En Barranquilla, asimismo, los congos son grupos de guerreros que conforman guerrillas independientes unas de otras, cada una dependiente de un palacio real. Todas compiten en un escenario de batalla ritual, con machete de madera en mano, ataviados con capas y grandes bonetes que antiguamente eran de plumas, y ornados con una cola o penca que desciende hasta los pies. Cuentan con una jerarquía, banderas, toques de tambor de casa y de calle, y se acompañan de una fauna alegórica, disecada, viva, danzante, a más de una compleja simbología y parafernalia que los ha convertido en figuras amadas y admirables en el carnaval del Caribe colombiano.

LOS INDIOS

No quiero dejar de mencionar en el carnaval barranquillero la participación de las culturas indígenas. Para ello, es preciso también remontarse a la época de la Colonia y a las fiestas religiosas cristianas, principalmente a las de Corpus Christi, que son además escenarios-génesis de la articulación de la presencia indígena y de perfiles como los diablitos procedentes de las viejas cofradías africanas de santos en España. Los atrajo la coincidencia de las fiestas cristianas con el momento cósmico del solsticio de verano, tiempo de cosecha y de siembra de los indígenas y de sus cultos al Sol y a la Luna. Para los negros, fue una oportunidad de celebración que no desaprovecharon. Así, el Corpus Christi en el espíritu de los autos sacramentales de sabor medieval acogió primero a los indios y seguramente a los negros, y el río Magdalena se convirtió en un eje de transporte para la fiesta.

Personajes y liturgias han viajado en canoa y champán, en barcos de vapor con rueda de madera, en lanchas veloces, y también han caminado de caserío en caserío por trochas, entre altos pastos, por praderas de ganado.

A medida que avanzó el tiempo colonial, los *status* originales de los ritos étnicos sagrados se desvanecieron y sus protagonistas empezaron a participar en una fiesta distinta y nueva, donde la gente no tenía que pasear santos y no se les exigía persignarse ni arrodillarse. Al carnaval llegó una fauna aborígen de selva ribereña: coyongos, garzas, gallinazos, patos cucharos, tigres, caimanes, tortugas. Recreaciones ceremoniales enmarcadas por leyendas y visiones de ese cosmos.

LOS ICONOS

Del mismo modo, viejos iconos procedentes del Viejo Mundo y partícipes consuetudinarios del Corpus Christi se animaron: la enorme culebra Tarasca, la descomunal Ballena Negra del Antiguo Testamento, el Águila y los Dragones, el Gigante y la Gigantona, cabezudos y animales que personificaban el mal; y, por supuesto, los diablos y diablitos, reminiscencia también del ritual sagrado del Corpus Christi. Vestidos a veces de negro y rojo, como faunos cornudos del medioevo, con las actitudes alegres y brinconas de los espíritus de antepasados africanos. Enmascarados de diablos, iguales o parecidos a aquellos provenientes de las cofradías de negros ladinos del tiempo de Enrique III —allá por los años de 1390 y 1400, cuando en España la población descendiente de africanos era abundante en Huelva, Arcoche, Ayamonte, Gibrleón, Moguer o Sevilla—. Habían llegado en la aventura de América, junto con los palios, las coplas, los villancicos, las estampas, los grabados y hasta los pregones.

LAS FIESTAS Y SU CRÓNICA

Hace un par de años, cuando inicié la preparación del libro *Fiestas* (1995), volví a repasar materiales de crónicas de la Conquista y de la Colonia en torno a ritos y celebraciones en lo que fuera la Nueva Granada. Cuando escribí el capítulo correspondiente afirmé que “la crónica de la empresa conquistadora europea no ocultó su asombro

frente al ceremonial de los aborígenes. Y mucho menos ante el fausto de su atuendo plumario y de magnífico oro con el cual se adornaban los indios en sus fiestas y también acicalaban a sus muertos para el viaje al más allá”.

Por supuesto, hice hincapié en el hecho de que mientras las crónicas de la Conquista se ocupaban de ritos y ceremonias de los aborígenes, no había ocurrido algo parecido con los africanos recién llegados como esclavos. En efecto, mis menciones sobre fiestas de negros en el interior de Colombia provienen de trabajos de investigación tan recientes, que son primicias que aún no están publicadas, aunque sí aparecerán próximamente (Díaz, 1996).

También es cierto que el drama de la trata a los esclavos escasamente les permitía juntarse en las casas de enfermería, al borde del mar en Cartagena (Valtierra, 1980, II, 71). Sólo que estas casas llamaron la atención de los biógrafos del jesuita Pedro Claver porque fueron sitios que él visitaba en su tarea evangelizadora. Allí se oía constantemente el tambor que, vale mencionar, se convirtió en preocupación del jesuita durante toda su vida. Con razón. Él intuía que su toque aliviaba nostalgias, quizás mediaba en evocaciones de espíritus y de cualquier modo interfería su labor religiosa. Al fin de cuentas el tambor, como puente de la memoria cultural entre África y el mundo nuevo de los afroamericanos, ha sido el artefacto cultural más perseguido en estos 500 años de encuentro de mundos, y al mismo tiempo se ha convertido en un faro extraordinario para la investigación de la cultura afroamericana. Es posible leer entonces con luces distintas la manera en que Pedro Claver —en sus andanzas catequizando negros en Cartagena de Indias—, al toparse con celebraciones de tambor, se los arrebatara y los dejara de rehenes hasta “que hubiesen pagado por su rescate dos reales que dedicaba a los leprosos de San Lázaro”.

A partir de este tipo de noticias, así como de las de juicios de inquisición contra ceremonias religiosas consideradas brujería en términos del cristianismo, documentalmente podemos reconstruir pedacitos de ritual y del pensamiento religioso y festivo de africanos y criollos negros.

LA MEMORIA

Entonces, aunque parezca reiterativa, es preciso anotar que mientras tenemos una crónica étnica de fiesta sobre españoles y sobre indios, no

contamos con un bagaje equivalente sobre los africanos y sus descendientes. ¿Cómo celebrarían, en el Palenque de la Matuna, la capitulación firmada por el gobernador Gerónimo de Suazo en 1603 con los rebeldes cimarrones comandados por Domingo Bioho? ¿Qué hicieron los cimarrones de Yanga en 1609 cuando después de sus luchas obtuvieron la posibilidad de su libertad y de un territorio propio? ¿Bailaron? ¿Elevaron plegarias a sus deidades? ¿Les rindieron culto a sus lanzas arrojadas, flechas, arcos y piedras contra las que pelearon con las milicias españolas? Claro que no tenemos crónicas escritas sobre estos temas. Los negros cimarrones y los demás tampoco sabían escribir, y además guardaban sigilo como mecanismo de resistencia. Las declaraciones judiciales de aquellos palenqueros que eran apresados no dan mayor información sobre la cotidianidad de sus poblados.

No obstante, la nueva historiografía que apela a la investigación de la memoria a través de las tradiciones orales, de las gestuales y por supuesto de las festivas, encuentra útil para el proceso de reconstrucción étnica afroamericana el análisis de danzas como aquella que hace unos años presenciamos, por el tiempo del carnaval, en Mompo, una ciudad señorial de la Colonia, asomada al río Magdalena.

EL ARTE DE LA RESISTENCIA

Samuel Mármol se convertía en Miguel Zambe, capitán de una danza de esclavos armados de lanzas, machetes y cuchillos que huían a la selva. Lanzaban toda clase de improperios contra los amos. Y aunque la puesta en escena aludía a un pasado muy lejano, el lenguaje era de denuncia contra funcionarios del municipio por despilfarro de fondos para el acueducto. Los cimarrones, aguerridos, semidesnudos, jadeantes, se internaban en la selva y lograban, con la ayuda del perro del capitán, acribillar al tigre que los atacó. Esta danza se repetía noche tras noche, como efectivamente lo vimos, en medio de una intensa y abigarrada concurrencia en el barrio donde vivían sus miembros, todos ebanistas.

La danza —nos dijeron— saldría por la avenida principal de Mompo el domingo de carnaval. Pero para nuestra sorpresa, cuando lo hizo, el capitán Zambe apareció disfrazado de Chapulín Colorado, el personaje mexicano de la televisión, y sus guerreros trajeados de payasos bobos con camisas de flores se convirtieron en diversión

callejera. No obstante, el grupo mantuvo su gesto retador y el acto teatral de la cacería del tigre tanto como los parlamentos críticos que llevaron hasta el frente de las residencias de los funcionarios aludidos. Así, aunque el atuendo cimarrón se camufló en el de Chapulín y sus payasos, el acto de enmascaramiento de la memoria colonial en el escenario público permitió la comunicación social y la interacción cultural con el grupo dominante. A éste, el disfraz de Chapulín, personaje humorístico y con un rol definido para el entretenimiento, le resultaba menos agresivo.

Lo que he querido señalar en esta danza, parte del carnaval caribeño del río Magdalena, es la existencia de dos escenarios y el uso de un doble atuendo en el cumplimiento de una coreografía con metas específicas, tanto en el barrio como en las calles del puerto de Mompox. En el hipotético caso de que la versión intacta de la danza se hubiera transportado del barrio a la avenida principal de la ciudad, pienso que las metas de la comunicación habrían resultado al menos averiadas, si no destruidas. Ahora bien, aunque hasta hace pocos años el Chapulín era la máscara contemporánea de la memoria cimarrona, es posible que otras máscaras pudieran reemplazarla; lo cual es circunstancial, aunque muy importante, dentro del proceso de resistencia a la pérdida cultural.

Pues bien, en Mompox tenemos la muestra de un ámbito festivo, donde el enmascaramiento y el anonimato son componentes útiles para el acto político público que permite la interacción cultural (Scott, 1990). La danza de negros capitaneada por Zambe es, además, testimonio de una práctica social en lo que podríamos denominar el arte de la resistencia al olvido histórico, que definitivamente subyace en el carnaval en sus diversos perfiles.

LAS FAROTAS: SECRETOS A GRITOS

En los terrenos de este arte, quiero mencionar otra danza también proveniente de la región momposina: la de las farotas. Un secreto a gritos, guardado entre pasos de baile, cánticos y consejas populares. Una memoria de heroínas trágicas del tiempo de la Conquista, mujeres disfrazadas en cuerpos de hombres que cuentan la historia del abuso que sufrieron las indígenas cuando los españoles que llegaron sin sus mujeres aprovecharon sexualmente a las aborígenes.

Las farotas, hombres acicalados con pelucas de mujer, carmines sobre el rostro y trajes de remedo español con polleras de flores y joyería de baratija, lucen sombreros estafalarios y sombrillas de perfil cortesano. La danza, con doce intrincadas secuencias, se realiza al ritmo de música de tambor macho o llamador, tambor hembra o tambor alegre, bombo o tambora, guache, maracas y la flauta de millo. El baile se ejecuta en dos filas de seis danzantes cada una y "manejados" por otra farota, una *mama*, que blande su autoridad con un látigo.

Esta figura de la *mama*, sin embargo, introduce en la danza un código de aspecto occidental proveniente de una experiencia de prostitución ajena a las tradiciones de los indios. Y desde luego que permite notar el ingreso de un elemento crítico que alcanza a desfigurar el significante de la narrativa original de la danza. Parte del ritual impone a los danzantes beber hasta la ebriedad y con ello hacer hincapié en su resistencia física como elemento de masculinidad dentro de la ritualidad travesti. Aquí se cumple la inversión de la oposición binaria entre hombres y mujeres, algo que ocurre en mitos y ritos de muchas sociedades, que escenifican travestismos rituales con objetivos determinados.

En esta danza, sin embargo, el objetivo, que es el recuento y la permanencia de la historia del abuso sexual de los peninsulares con las indígenas, parece sometido a la injusticia de un ritual adicional de inversión: mediante el ridículo, las mujeres indias son quienes aparecen como "culpables" de su envilecimiento con los españoles. Esta inversión, en el seno de una sociedad patriarcal como la colombiana caribeña, debió a su vez de hacer posible el arraigo y la difusión de la danza en los poblados ribereños del Magdalena y luego su ingreso al carnaval de Barranquilla. En los últimos años, además, hemos visto aparecer a las farotas como comparsas en las fiestas del reinado nacional de belleza en Cartagena de Indias. El hecho suscita interrogantes. ¿Acaso su ingreso junto con otras danzas de carnaval es un anticipo de cambio en la estética de las fiestas novembrinas de esa ciudad?

De cualquier modo, esos reflejos en Cartagena, alejada por años del carnaval, son ejemplo de la movilidad de algunos grupos que han llegado desde las áreas rurales a convertirse en parte de la médula del carnaval urbano, sea en Barranquilla, en Santa Marta, en Mompo o en Ciénaga. Otros han vuelto a sus lugares de origen y, desde luego, hay algunos que nunca fueron y se han quedado en lo que pueden

considerarse festividades del río durante el carnaval. El inventario es extenso y tiene que pasar por una clasificación. Porque hay distintas danzas de indios, otras de negros, danzas campesinas, evocaciones de leyendas vertidas a un lenguaje teatral donde habla el caimán, los góleros declaman, las almas recitan letanías, los elefantes andan detrás de marimondas a las que hemos desenmascarado. En fin, todo lo que el carnaval conjuga en su festejo a la vida.

Claro que Barranquilla tiene la representación más espectacular de agrupaciones en cuanto a variedad, pomposidad en el número, creatividad individual y arte repentista. La ciudad es un imán donde se acrisolan tradiciones e innovaciones, donde es posible encontrar dimensiones inesperadas de la memoria humana en la creación de mundos imaginados e imaginarias, escenarios populares o recintos restringidos.

LA RECONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA

Las memorias de los congos, como hemos visto, no son únicas en las carnestolendas del Caribe. Antes bien, son comunes entre los africanos llegados a América y sus descendientes. Narran cuentos de los reinos bantúes que disfrutaban el derroche de procesiones marcadas por música y baile, embajadas colmadas de regalos y una riqueza de adorno en joyas y pintura corporal y fantásticos trajes y parasoles.

Así, el estudio de los rituales, de los personajes y de la música en el carnaval permite esbozar la existencia de un puente África-América aún vigente. Los indicios apuntan al hecho de que en cada carnaval regional aparece un fragmento de la historia de la organización social de grupos africanos que aún se recuerda mediante el baile y la teatralidad en la fiesta.

El reto es cómo articular esos fragmentos que se expresan en escenarios, gesto, danza o música, en un universo historiográfico y etnográfico; y, por supuesto, cómo entender los procesos que permitieron la permanencia de la memoria (Bateson, 1976).

Veamos por ejemplo lo que podría considerarse un fragmento de las memorias de reyes y reinas expresado en las fiestas coloniales de San Sebastián y la Candelaria, en Cartagena de Indias:

...Cada cabildo con su rey, su reina y sus príncipes y bajo paraguas a la usanza africana salían portando grandes escudos de madera forrados en

papel de colores. Vestían delantales de cuero de tigre y cantaban y bailaban al son de tambores y empuñando espadas y sables desenvainados [Posada Gutiérrez, 1929].

Otro fragmento se recoge en el carnaval brasileño de Recife en Pernambuco: es la ceremonia de Maracatú. El rey y la reina congos, solemnemente instalados en una plaza pública, reciben a los embajadores de Angola y de otros reinos. En varios carnavales del mismo país hay un momento de ritual guerrero que trae a la memoria a la bambula de Angola, danza que al llegar a Brasil se convirtió en la capoeira, una excitante lucha corporal, especie de ballet de cabriolas, trezados y pasos acrobáticos, notable en los distintos carnavales de ese país.

En Barranquilla aparece el fragmento del ritual de guerra de los congos, en dos territorios: en el barrio propio, donde están los palacios, las banderas y el campo de batalla para el encuentro de la cuadrilla que serpentea y lucha por dobligar la bandera del rival; y en el terreno riguroso de las avenidas en el desfile oficial del carnaval, donde escasamente el grupo de danza bosqueja el guerreo.

Si bien en lo anterior encontramos memorias africanas, o huellas de esas memorias plasmadas en fiestas de Brasil y de Colombia, vale mencionar cómo en el noroeste de Panamá la tradición multiforme conocida como “los congos” parece reunir no sólo memorias reales africanas, sino las de la trata trasatlántica y una americana: la de la rebelión de esclavos cimarrones. Es un evento de carnaval considerado como teatro congo. Se celebra sobre una historia de poder y pompa, rey y reina africanos. Drama, música y danza y un número de personajes que pueden agruparse en rangos: la familia real, los músicos y protagonistas secundarios, animales y fuerzas sobrenaturales.

El teatro se desempeña alrededor de un sitio conocido como el palacio. La historia es la de reinos que en el occidente africano estuvieron comprometidos en la compra y venta de esclavos para los navíos europeos que los transportaban al Caribe; y luego, es la historia de la sublevación de los cautivos hacia los palenques. Investigadores del carnaval como Ronald Smith (1976) y Dora de Zárate (1968) piensan que la organización del congo “es una réplica de la estructura sociopolítica de los poblados cimarrones, los cuales estaban basados a su vez en modelos africanos” (Drolet, 1980, 152).

Es factible que los congos en Colombia hayan perdido elementos similares a aquellos que han permanecido en Panamá, o quizás tales elementos no hayan sido parte de sus memorias: escenas y personajes, parlamentos y ritmos. La causalidad puede hallarse en diversos factores. Uno de ellos, el hecho de que los congos barranquilleros viven en barrios dentro de la ciudad, en tanto que los panameños forman parte de ocho poblados extendidos a lo largo de 22 kilómetros de playa. En el teatro congo panameño danzan un chivo y una chivita, el conejo, el tigre, el ruiseñor, el gallo, el goler, el torito, la culebra, el colibrí y también un gusano, una garrapata y la hormiga, como expresión viva del hábitat que sus comunidades comparten.

En Barranquilla, ya en 1976, tuvo que alertarse a la ciudad sobre el peligro de desaparición de las máscaras de madera de estirpe africana —una tradición que afortunadamente se ha venido rescatando—. Rebaños de toros, tigres, perros, micos, burros y chivos que habían formado parte de la danza empezaban a ser reemplazados por más hombres-congo. La realidad en ese momento era que no existía una conciencia histórica en torno al significado de la danza por parte de quienes manejaban el evento del carnaval. Por el contrario, el reconocimiento estético de la figura imponente del guerrero había estimulado la entrega de premios individuales al más aguerrido congo, en desmedro de la fauna danzante y de la tradición.

En los terrenos de análisis de la recuperación de la memoria afroamericana, el teatro congo de Panamá, que contiene la expresión de una secuencia histórica África-América, ha permitido articular a los congos de Colombia y a la danza de cimarrones de Mompo, como fragmentos del mismo universo testimonial de reconstrucción, en el cual tienen su espacio otras memorias de otros carnavales caribeños y, de modo más amplio, americanos.

Para terminar, pienso que aunque hay estudios sobre el carnaval, carecemos aún de suficiente discusión académica en torno a su transcurso sociocultural como un ritual de comunicación no sólo de memorias agazapadas, sino de expresiones contemporáneas y certeras sobre el mundo en que vivimos. Actualmente, mi interés es mirar el proceso de articulación étnica —entre otros— que efectivamente ha tenido el carnaval y que ha llevado a varios estudiosos a definirlo solamente como una fusión triétnica. Pienso, al contrario, que hay permanencias culturales específicas que, desde mi punto de vista, le confieren a la fiesta su diversidad; una diversidad que puede expre-

sarse con acentos de la tradición europea, con los de la aborigen o los de la africana, pero que hay que reconocerla.

Por ello, examinar en la fiesta el papel y el proceso de la memoria cultural, la manera como la gente transmite de una generación a otra un ritmo, el gusto por un sabor o un aroma, el *sentir de un sentimiento*, eso que Serge Gruzinski (1991) llama los pilares de la memoria, es vital para la permanencia del carnaval en la diversidad de nuestro Caribe.

NINA S. DE FRIEDEMANN
Carrera 7a. núm. 40-62
Bogotá, D. C., Colombia

BIBLIOGRAFÍA

- Arocha, J.
1992 *Samuel se vuelve cimarrón. África en América*, Medellín, El Colombiano.
- Bateson, Gregory
1976 *Paseos hacia una ecología de la mente*, Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé.
- De la Espriella, Alfredo
1974 *Diario del Caribe, "El carnaval de la calle. Costumbres populares"*, Barranquilla, 23 de febrero de 1974.
- Díaz, Rafael
1996 *Fiestas de negros en el Nuevo Reino de Granada. Siglo XVIII*, América Negra, Bogotá, Pontificia Universidad Javieriana (en prensa).
- Drolet, P. L.
1980 *El ritual congo del nordeste de Panamá*, Panamá, Instituto Nacional de Cultura.
- Eco, U., V. V. Ivanov y M. Rector
1989 *Carnaval*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Friedemann, N. S. de
1985 *Carnaval en Barranquilla*, Bogotá, La Rosa.
1985 "Perfiles sociales del carnaval en Barranquilla", *Revista Montalbán*, Caracas, núm. 15.
1988 "Cabildos negros: refugios de africanía en Colombia", *Revista Montalbán*, Caracas, núm. 20.
1995 *Fiestas. Celebraciones y ritos en Colombia*, Bogotá.
- Gruzinski, S.
1991 *La colonización del imaginario*, México, Fondo de Cultura Económica.