

Carnaval de NEGROS y BLANCOS

Juego, Arte y Saber



JAVIER RODRIZALES



Disfraz Individual - Fabio Martínez

Foto: Carlos Benavides Díaz

**CARNAVAL DE NEGROS Y BLANCOS
JUEGO, ARTE Y SABER**

JAVIER RODRIZALES

CARNAVAL DE NEGROS Y BLANCOS
JUEGO, ARTE Y SABER

JAVIER RODRIZALES
ESTRATEGIA DE MARKETING
Y COMUNICACIÓN
BOGOTÁ, COLOMBIA

www.jrodrizales.com
jrodrizales@jrodrizales.com

OFICINA DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO

Caracas, Venezuela
Calle 23 de Agosto, Avenida 5
Foto: Carlos Benavides - Olycom

CARNAVAL DE NEGROS Y BLANCOS
JUEGO, ARTE Y SABER

CARNAVAL DE NEGROS Y BLANCOS
JUEGO, ARTE Y SABER

JAVIER RODRIZALES
ISBN 978-958-44-3463-0
Primera Edición 2011
Pasto, Nariño, Colombia

JAVIER RODRIZALES

www.xexus.com.co
xexus@hotmail.com

DI-SUEÑOS Y POLICROMÍA EU

Portada:
Carroza Ladrones de Fantasía: José Avelino Córdoba
Foto: Carlos Benavides Díaz

IN MEMORIAM

A la memoria de mi padre ENRIQUE RODRIGUEZ, de mi hermano JESUS ARNULFO RODRIGUEZ ROSALES; de mis abuelos maternos ELENA MUÑOZ y JOSÉ MARÍA ROSALES; de mis tías CARLINA y REBECA ROSALES MUÑOZ, quienes me enseñaron de los valores éticos y estéticos, de la música, la literatura y la poesía. En diversas ocasiones, cuando niño, los escuché conversar y cantar; fue cuando aprendí de su sensibilidad, imaginación, creatividad y buen sentido del humor. Hoy, desde cualquier rincón del universo me inspiran y me envían mensajes cifrados en sueños, que luego convierto en cantares urdidos de silencios, palabras, músicas y malabares.

Por ellos!

DEDICATORIA

A FAUSTINA ROSALES MUÑOZ, mi señora madre, quien me enseñó además, de la sencillez y la humildad como valores humanos supremos.

A los Artistas nariñenses, verdaderos artífices del Carnaval de Negros y Blancos, quienes con su imaginación, talento y creatividad, hicieron posible que fuera reconocido como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la Unesco.

CONTENIDO

	Pág.
IN MEMORIAM	5
DEDICATORIA	6
ACLARACION	8
INTRODUCCION	11
1. GENERALIDADES	27
1.1 EL PAISAJE	27
1.2 LA MEMORIA	34
2. EL CARNAVAL EN EL MUNDO	43
2.1 ENFOQUES TEORICOS	43
2.2 EL CARNAVAL EN LA HISTORIA	46
2.3 EL CARNAVAL EN LATINOAMERICA	62
2.4 EL CARNAVAL EN COLOMBIA	71
3. LITERATURA Y CARNAVAL	81
3.1 LENGUAJE E IDENTIDAD	81
3.2 LITERATURA Y CARNAVAL	84
4. CANTARES DE CARNAVAL	103
4.1 LA COPLA COLOMBIANA	103
4.2 CANTARES DEL DEPARTAMENTO DE NARIÑO	112
5. CARNAVAL DE NEGROS Y BLANCOS	151
5.1 ORIGEN TRIETNICO	151
5.2 PRECARNAVAL. JUEGO DE INOCENTES	165
5.3 DESFILE DE AÑOS VIEJOS	175
5.4 OFRENDA A LA "MICHITA LINDA"	189
5.5 EL CARNAVALITO	195
5.6 CANTO A LA TIERRA	197
5.7 LLEGADA DE LA FAMILIA CASTAÑEDA	201
5.8 EL JUEGO DE NEGROS	215
5.9 EL JUEGO DE BLANCOS	225
COLOFON	245
BIBLIOGRAFIA	259
NETGRAFIA	264

ACLARACION

Los textos literarios que aparecen en la presente obra, pero de los cuales no se determina el informante, autor o el crédito bibliográfico respectivo, hacen parte del componente Creación, y pertenecen al autor de esta obra. En dichos textos predominan los versos octosílabos, decasílabos y endecasílabos, y la rima consonante; es decir, al final del segundo y el cuarto verso de cada estrofa, se repiten los fonemas vocálicos y consonánticos, a partir de la última vocal acentuada, incluida ésta; excepto en los sonetos. Estos textos poéticos han sido creados en el transcurrir de varios años, fruto de la experiencia y comprensión del Carnaval de Negros y Blancos, en lo que a juego, arte y saber hacen referencia, teniendo en cuenta los parámetros de la poesía popular latinoamericana y su carácter mestizo, particularmente de los cantares y sus diferentes expresiones como son: coplas, letras de canciones y poemas típicos.

Puesto que la literatura en su diversidad de géneros, acompañan al Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, desde sus orígenes; en la presente obra se realiza una muestra representativa de diferentes tipos de cantares del carnaval, a partir de dos componentes: investigación y creación o como se dice en la academia, investigación creativa. Investigación, en razón de los textos orales y/o escritos, que han sido recogidos en múltiples prácticas de campo y sondeos bibliográficos; Creación, por los textos poéticos escritos por el autor de la presente obra, fruto de la vivencia del carnaval desde la infancia, nuestro humilde conocimiento de la poesía popular latinoamericana y la experiencia en la construcción de mundos nuevos a través de la palabra.



Murgas

Fotos: Carlos Benavides Díaz

INTRODUCCION

"El carnaval es una fiesta que nadie le ha otorgado al pueblo, sino que el pueblo se dio a sí mismo". GOETHE

"El mundo todo es máscaras: todo el año es Carnaval". JORGE AMADO

El carnaval¹ es una de las fiestas más populares en el mundo, que se celebra en los países que tienen tradición cristiana, precediendo a la cuaresma². Pocas festividades son tan celebradas en tantos lugares del planeta como el carnaval. Hay ciertas características del carnaval que si bien han sido señaladas no son contempladas al momento de su estudio, pues se trata de una fiesta de perfil eminentemente urbano. Su desarrollo se da siempre en el ámbito de la ciudad que funciona no solo como marco, sino como espacio de materialización de las significaciones sociales que dan cohesión y sentido a un grupo en un tiempo y lugar. Esta fiesta casi universal, que nació como una etapa festiva y alegre que servía para mantener animado el recuerdo durante la dura cuaresma católica, representa una oportunidad inmejorable para pasar una larga y ajetreada semana. El Carnaval se presenta como la afirmación del paganismo dentro del poder del cristianismo en la edad Media, época en la que en Europa y en sus colonias se impone la prohibición de las fiestas y prácticas religiosas politeístas con sus ritos, mitos y leyendas, las cuales son suplantadas por la visión judeo-cristiana occidental. Esta imposición sociocultural y política se establece mediante reglamentaciones y decretos, amparados por la fuerza de la autoridad y el uso de la violencia física y psicológica.

La resistencia de los pueblos a negar sus tradiciones y creencias, obliga a las autoridades cristianas de Europa a otorgarles un espacio de expresión limitado y autorizado para que expresen sus creencias, ritos y tradiciones; a este periodo de tiempo donde salen todas las diversas formas de creencias, ritos y mitos se le denominó Carnaval por parte del cristianismo, periodo de afirmación del paganismo en sus resistencias.

Se puede definir el Carnaval como una fiesta de tránsito entre el sueño-muerte del invierno y el renacimiento-resurrección de la primavera. El Carnaval es un conjunto de ceremonias cuyo simbolismo se conjuga para obtener su fin primordial: asegurarse la continuidad de la vida en una época cósmica peligrosa. Es una de las fiestas o celebraciones populares más antiguas que todavía perduran, y debe su permanencia posiblemente al hecho de que restituye al individuo la libertad perdida en el momento en que, en la sociedad, se instituyó la primera autoridad impuesta. Es la fiesta en que todas las normas son olvidadas para dar curso libre a una necesidad liberadora de diversión, es la cancelación del máximo símbolo del poder opresor, el rey; es la exaltación del pequeño anarquista que vive en lo más profundo de cada uno de nosotros. Pues como afirma Octavio Paz en "El laberinto de la soledad":

"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".3

También Freud se refirió a la fiesta en "Tótem y tabú", cuando alude al éxtasis liberador que provoca: "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".4

Así pues, el Carnaval es la aglutinación de muchas fiestas, ritos y tradiciones. En ellos hay una combinación entre lo erótico, lo sagrado y lo profano, también la muerte y la vida al mismo tiempo. Las diferencias sociales desaparecen, los amores prohibidos se realizan. La máscara⁵, la careta y el disfraz son los signos heráldicos del carnaval. El carnaval como liberación de los instintos, ridiculización de las jerarquías o la inversión social. Todos participan indiscriminadamente, pues no hay censura que prohíba la fusión y los excesos, más bien está prescrito que así suceda. La única prohibición es la de "Prohibido prohibir"; la única estipulación: "Ser uno mismo" más que nunca, bajo el anonimato del disfraz que oculta la identidad social convencional e impide que los actos cometidos en esos días por el sujeto le puedan ser atribuidos posteriormente. En carnaval no hay tiempo para la culpa, la reflexión o el arrepentimiento, sólo para el acto: ya habrá lugar a la expiación durante la Cuaresma. En carnaval, se escenifica la lucha del caos contra el orden social, esto es, la irrupción de las fuerzas caóticas en alusión a los impulsos naturales instintivos y a los impulsos caóticos sociales.

En el carnaval se hacen posibles todos los fingimientos. Todo es posible durante estos días del año. Todos participan del carnaval. No es posible el carnaval en soledad. Para Mijail Bajtín, la percepción carnavalesca con su alegría en los cambios y su "feliz relatividad", rompe todas las cadenas, pero sin la más mínima huella de nihilismo, y de este modo aproxima el hombre al mundo y a los hombres entre sí. 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. "Durante el carnaval es la vida misma la que juega e interpreta sin tablado, sin escenario, sin actores, sin espectadores..."6

El mismo Octavio Paz cuando se refiere a la fiesta como un hecho social, expresa: "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".7

El Carnaval es ante todo vivencia y participación, pero también espacio de sublimación y creación; es el pensamiento de Germán Zarama Vásquez, cuando afirma que el Carnaval:

"es una vivencia universal que ha ido adquiriendo caracteres particulares en el espacio y en el tiempo. En Europa sus orígenes son diversos, pero lo cierto es que se encuentra ligado a los rituales agrarios, al invierno, a la primavera, al renacer de la productividad una vez al año. Lo mítico, lo sagrado, lo profano, las fiestas y el rito se conjugan en una unidad con múltiples expresiones para cada pueblo. En el centro de la práctica carnavalesca, en todas partes, está la inversión del mundo, de los valores formales, la ética y el poder. Durante esos días de fiesta, se enmascara lo establecido, se esconde la identidad cotidiana para sacar a flote aquellas manifestaciones que no tendrían lugar en otros tiempos. 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 de esos días posibilita a todos ser y salir. El carnaval no es elitista, considera la calle como su máximo teatro ya que cobija 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".8

El carnaval, es sin duda un fenómeno de difícil análisis: un complejo mítico-ritual que desafía las categorías tradicionalmente establecidas para el estudio del hecho estético. Sin ir más lejos, el carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores. Durante su celebración, sus participantes viven un tiempo marcado por prácticas sociales invertidas, personajes, vestuarios y gestos que invisten a los lugares cotidianos con nuevos sentidos. Podría así decirse, tal como señala Bajtín, que los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven.⁹ El curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir, de acuerdo a las leyes de la libertad. Por estas razones y, básicamente, porque genera un nuevo mecanismo de comunicación al permitir una posibilidad de contacto mayor que la cotidiana, resulta potencialmente peligroso para los grupos que detentan el poder.

En la fiesta carnavalesca es la vida en común y la de cada persona la que juega e interpreta, la que piensa y decide. En el juego¹⁰ del carnaval está implícita una concepción del mundo que borra de un plumazo la alienación que supone la separación del sujeto de su objeto y establece nuevas relaciones humanas, experimentadas concretamente mediante el contacto vivo, material y sensible. El ideal utópico se aproxima a la realidad en la visión carnavalesca. Los teóricos del juego coinciden en atribuirle las siguientes características: el juego, en principio, es siempre una confrontación con otro ente, es decir, es un hecho del mundo social, y en cuanto tal, tiene un horizonte comunitario; esto es, no existe juego en solitario, ya que para que el juego sea posible, es preciso que exista otro jugador o en su caso 'algo otro' -que puede ser un juguete. Esto quiere decir que el jugar no sucede sin más en una interioridad anímica y sin apoyo en el mundo exterior, "el mundo lúdico contiene elementos de fantasía subjetiva y elementos objetivos ónticos", señala Huizinga.¹¹

El Carnaval es un tiempo de juego, con unas reglas muy diferentes a las que marca el juego social cotidiano. El espacio del carnaval es un espacio de libertad. En el carnaval se trazan fronteras que delimitan la vida ordinaria de la acción festiva. Como en el juego, se suprimen las normas que rigen lo social para instaurar otras muy distintas; se comparte el sentido alegre de la acción. Y, como en el juego, se vive la paradójica determinación rigurosa de la fiesta y la auténtica libertad saturnal para hacer lo que a uno le venga en gana. Es característico del juego no crear ninguna riqueza; es decir, el juego, al igual que el arte, es una acción libre, en la medida en que el jugador o el artista se entregan a él de manera espontánea. Así, en el juego domina un alto grado de libertad, el jugar se convierte entonces en una posibilidad magnífica en la medida en que no limita a la libertad humana. El carnaval es una fiesta cargada de rituales y símbolos, donde la estructura social tiene un papel fundamental. Sin embargo, esto no quiere decir que el juego no esté reglamentado; por el contrario, el juego es una actividad autorregulada, es decir, él, al interior de sí mismo, de su propia dinámica, se otorga sus propias reglas.

Otra característica, es que la acción del juego va acompañada, por una parte, de tensión, incertidumbre y alegría, y por otra, de la conciencia de ser de otro modo que en la vida corriente; de esto se deriva la consideración de que el juego es una manera diferente de llevar la vida y, en cuanto tal, una manera distinta de experimentar y fundamentar el mundo, "cada juego es un ensayo de vida, un experimento vital, que experimenta en el juguete la suma de los entes opuestos... y que plantea una tarea particular al hombre que juega", dice Huizinga.¹²

Para Bajtin, "El tiempo carnalesco se vive como un lúdico juego de oposiciones; por un lado se enfrenta a la Cuaresma, donde hay que observar la continencia en el comer, en el beber y en la práctica sexual; por otro lado, el Carnaval se opone a la vida cotidiana, regida por la ley y el orden. Por eso las carnestolendas se caracterizan por ser días de mucha comida, mucha bebida, no poco sexo y por escenificar, con todos sus matices, 'el mundo al revés'".¹³ Orden y desorden se oponen en los momentos de efervescencia colectiva. La desigualdad y la coacción son elementos del orden, la igualdad y la libertad forman parte de las manifestaciones del desorden. En la fiesta lo sagrado se vuelve subversivo (subversión subvertere, darse una vuelta por debajo) y el mundo se pone cabeza abajo. Quizás el elemento más subversivo del carnaval es la inversión de papeles sociales y sexuales. Por eso dice el cantar:

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

De ahí que, la metáfora más poderosa del carnaval sea 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 al revés, procede del desorden, que al principio siempre es caos, el punto de partida de todos los mundos posibles e imaginarios.

El "rebajamiento" y la "degradación", tan propias del carnaval, son metáforas de la subversión. El lenguaje carnalesco estaba muy relacionado con el nacimiento y las necesidades



naturales. "Rebajar consiste en aproximar a la tierra, entrar en comunión con la tierra concebida como un principio de absorción y al mismo tiempo de nacimiento: al degradar, se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz algo superior. Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre, y los órganos genitales y, en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales", afirma Bajtin.14

El tiempo carnavalesco se vive entonces como apropiación colectiva del orden social, al que se conjura mediante el desorden y el juego. Es esta permutación del orden la que nunca ha tolerado el poder legítimo; por eso siempre ha intentado poner coto al desbordamiento social y a la sublevación simbólica del carnaval: históricamente, ha sido la represión la vía para meter en cintura al populacho indisciplinado, pero el poder también ha utilizado otras estrategias, la más moderna de las cuales consiste en institucionalizar el carnaval mediante subvenciones, patrocinios, declaraciones, reconocimientos y todo tipo de canonización desde arriba.

La subversión carnavalesca puede llegar a rebasar las fronteras de lo utópico y materializarse en el mundo cotidiano de la política y lo social. Los sometidos, los explotados, la gente que no tiene horizonte, se dan cuenta de la potencialidad de la máscara como medio para exigir justicia al poderoso. Se desata entonces lo que alguien ha llamado "la violencia desritualizada de los pobres". En Brasil, por ejemplo, su famoso Carnaval se convierte de año en año en una masiva protesta de los excluidos contra los poderosos; se presenta como una celebración de ruptura de la "disciplina burguesa", una posibilidad de invertir el mundo por el uso de las máscaras y la eminencia de que ante el deseo, las necesidades fisiológicas y la muerte, todos somos iguales. En Estrasburgo, la ciudad-símbolo de la Unión Europea, durante las celebraciones del solsticio invernal y año nuevo, miles de jóvenes ocupan el centro urbano provocando el caos más absoluto en el corazón de Europa. En Pasto y en todas las comarcas en donde se festeja el Carnaval de Negros y Blancos, artistas, artesanos y participantes, se burlan del establecimiento y sus gobernantes, a través de las parodias¹⁵ que realizan con sus muñecos grotescos.

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 las carnestolendas 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 envite.¹⁶

El caos es irreductible. En el tiempo carnavalesco la multitud se entrega al desenfreno lúdico, se abre a las críticas y a los excesos; el disfraz y la máscara hacen de la inversión su juego preferido: el pobre se transforma en rico, el ateo se hace obispo y el loco es un cuerdo gobernante. La mujer se convierte en hombre y éste en mujer. Esta costumbre de invertir los sexos, generalizado en la mayoría de carnavales del mundo, ha sido muy criticada por la Iglesia, por considerarla una actitud excesivamente transgresora de la moral. Romper el orden social, violentar el cuerpo, abandonar la propia personalidad equilibrada y hundirse en una especie de subconsciente colectivo.¹⁷

El carnaval siempre ha sido un elemento subversivo desde sus lejanos orígenes en la sátira menipeana y en la Saturnalia. Es por Bajtín que sabemos de la relación estrecha que existe entre carnaval y subversión.¹⁸ El carnaval es ese fugaz lapso de tiempo en que los órdenes se subvierten, en que el rico se mezcla con el pobre y las formas populares se elevan a la

categoría de patrimonio de todos. Hay en el carnaval un elemento de regeneración, de purga que le es propio. También las revoluciones tienen mucho de carnavalescas. El carnaval se nos presenta como un ejercicio de la soberanía popular, donde el imaginario colectivo, temporalmente, juega un papel como estructurante social. Se establecen redes de relaciones caracterizadas por un sentimiento de pertenencia, una ética específica y una red de comunicación, y se amplía notablemente la circulación de palabras, de objetos y de sexo, los tres ejes articuladores, en general, de la vida social.¹⁹

El gentío popular en la fiesta carnavalesca expresa un sentido de comunidad; fuera y frente a todas las formas existentes de estructura coercitiva social, económica, política y cultural. Hasta el apretujamiento de los cuerpos tiene sentido: el individuo se siente parte indisoluble de la colectividad, del gran cuerpo popular y desde ahí exorciza el miedo al mundo exterior. Por eso, en la fiesta se disfruta y se vive la libertad, que a su vez proporciona a los participantes más osadía. Se habla sobre el mundo y sobre el poder, sin evasiones ni silencios; se disuelven los tabúes y la relación humana se hace más flexible y más profunda. La interpretación de Bajtín con respecto al carnaval se enfoca en las implicaciones de la risa y la irreverencia, lo grotesco y el lenguaje popular.²⁰ Todos estos elementos esenciales del carnaval comprenden el espíritu subversivo de este evento popular no sólo en la Europa de aquellos tiempos sino también en Latinoamérica contemporánea.

Los investigadores de la fiesta y el carnaval, en forma reiterada señalan que la fiesta es un lugar social de la identidad. "Como en muchas partes del mundo -afirma Fernando Cajías-, la fiesta colectiva se ha convertido en el mayor refugio de la identidad. Durante sus fiestas las comunidades tradicionales se autoafirman más, se encuentran con su identidad y la muestran a otras culturas".²¹ En el planteamiento de Cajías es muy sugerente esta visión de la identidad como autoafirmación, encuentro e interculturalidad, es decir, como diálogo entre culturas en contextos de poder. La fiesta posee una multiplicidad de dispositivos identitarios que permiten sentir la celebración como propia e identificable frente a los extraños (por ejemplo a los visitantes a los que se permite participar en ella, pero a los que de algún modo se considera alejados de los significados más entrañables de la fiesta) pero sobre todo es una promotora de identidad local, comunitaria.

Para Mirta Buelvas, "el carnaval se encuentra inmerso en la identidad cultural, ese universo de símbolos que organiza los acontecimientos colectivos en una unidad coherente englobando el pasado, el presente y el futuro; el pasado lo representa la memoria colectiva de la fiesta, para el futuro se establece un marco de referencia común y el presente es el puente entre los habitantes de la comunidad en cuestión en este caso, Barranquilla, de generaciones anteriores y sucesoras. La identidad se va creando a partir de situaciones históricas compartidas por el grupo y transmitidas de una generación a otra".²²

La identidad cultural, esa manera de ser particular de cada comunidad, está siempre en formación y corre pareja al devenir del grupo, no es estática, está en constante proceso, la construye la historia, imaginada y reinventada por la comunidad que la sustenta, estas características se reflejan en sus señas, una de ellas es la fiesta, siempre en proceso de construcción.

En Pasto, como en buena parte del suroccidente colombiano, el Carnaval de Negros y Blancos, está íntimamente ligado a las fiestas andinas ancestrales, a las que posteriormente se integraron las tradiciones europeas y africanas. En su escenario del arte y la cultura, se congrega el pueblo para repasar la memoria ancestral y la preservación de tradiciones lúdicas como: el juego de Aguinaldos, el juego de Inocentes, el desfile de Años Viejos con

sus viudas, huérfanos y "testamentos", el Carnavalito, la llegada de la Familia Castañeda, el juego de Negros y el juego de Blancos. Porque jugar es hablar de otra manera. En el juego no se trata de aniquilar al adversario, sino de incorporarlo en la dinámica del mismo juego. Pues como dice Huizinga: "el hombre juega, como niño, por gusto y recreo, por debajo del nivel de la vida seria. Pero también puede jugar por encima de este nivel".²³ Es por eso que en época de carnaval se escucha el cantar:

Que viva Pasto, carajo!
Es el grito que se escucha,
Jugando a los carnavales,
Porque la alegría es mucha.

El Carnaval de Negros y Blancos nació con el juego, como génesis de la fiesta, pero también es un encuentro colectivo con las más diversas formas de pensar, de decir y de actuar, con un propósito compartido de aportarle a la construcción de una ciudadanía extrovertida en la risa, el canto y el bullicio. Pero más importante que el espíritu festivo es el "reconocimiento del otro", fundamento principal de una sociedad democrática y plural. En carnaval se conjugan la cultura popular en su diversidad de manifestaciones: artes escénicas y musicales, artes visuales y de la palabra, imagen y coreografía, religiosidad popular y filosofía, lúdica²⁴ y pedagogía, bromatología y demosophía, oralidad y escritura... Quien vive el carnaval inventa/construye/crea/escribe mundos nuevos, a través de la murga, la comparsa, el disfraz, la máscara, la carroza, el sonido, la palabra, el color, la forma, el movimiento del cuerpo, la imagen, el juego y la caricia, la alegría y la piel...

Pues como afirma Orlando Morillo: "el carnaval no debe ser visto como una obra de arte anclada en la ortodoxia de la representación moderna, que enaltece la individualidad y genialidad artística, o promueve el sentido de la objetividad racionalizante o la novedad progresista que se desconecta de la historia y de su pasado originario, es por el contrario una obra de "arte total" que pulveriza los ideales de belleza clásica de la armonía entre número, la medida y la proporción. Es una obra de arte total porque fractura las univocidades para acentuar lo múltiple y diverso que parten de lo interdisciplinario, de las confluencias entre sentimiento y pensamiento, entre el arte y la vida".²⁵ Más adelante, subraya Morillo:

"Pensar en el carnaval como "arte total", porque es público, es producto espontáneo de todas nuestras manifestaciones creativas simbólicas colectivas que le da sentido a las distintas tradiciones espaciales y estéticas de la ciudad en la historia. El carnaval es la acción artística que recae sobre la ciudad y que se formaliza exclusivamente como escultura en el espacio público. Son las cualidades formales, cromáticas, escultóricas, dancísticas, musicales, teatrales, que hilan la urdimbre de un diálogo de asombro, misterio, goce y tragedia, donde lo dionisiaco y apolíneo se conjugan como imagen estética, como verdad de acontecimiento y palabra. Propuestas creativas que dan paso a la superación del dogmatismo, donde las exploraciones del material se constituyen en hecho plástico que derrumban y fracturan los ideales hegemónicos del etnocentrismo del mundo".²⁶

El soneto, que también hace presencia en el Carnaval, quizá haya llegado con Arlequín y Colombina, es una composición poética de origen italiano que consta de catorce versos endecasílabos, distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos. "El Carnaval" es un soneto que dice del sentimiento festivo que reina en los días del carnaval nariñense:

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 danzantes, cusillos y comparsas.

Juego transparente es el carnaval,
Es la contraseña a tener en cuenta
Por aborígenes y peregrinos.

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

El Carnaval de Negros y Blancos constituye una expresión cultural tradicional de valor excepcional desde el punto de vista filosófico, histórico, económico, antropológico, lingüístico, sociológico, artístico y literario. Es una suma del resultado del genio creador del hombre, individual y colectivo que demuestra un profundo arraigo en una sociedad de tradición cultural de las comunidades descendientes de las antiguas civilizaciones. Es una manifestación que permite afirmar la identidad cultural de la diversidad de pueblos participantes, y constituye un medio privilegiado de acercamiento entre estos pueblos y comunidades, deseosos de compartir el acervo de sus ancestros, con respeto por su diferencia y el reconocimiento a las otras manifestaciones espirituales. El Carnaval de Negros y Blancos es una manifestación cultural cuya dinámica se expresa a partir de tres factores fundamentales: la interculturalidad, la intangibilidad y la globalización social.

La noción de interculturalidad introduce una perspectiva dinámica de la cultura y de las culturas; se centra en el contacto y la interacción, en la mutua influencia, el sincretismo, el mestizaje cultural. El Carnaval se desarrolla en función de la relación de lo social en el tiempo y en el espacio, generando un proceso de convivencia entre culturas. Este hecho muestra en el proceso histórico un espacio cultural. Pasto, que ha tenido y tiene continuidad en el tiempo, desde Hatunllacta, expresa que a mayor interculturalidad mayor universalidad en el sentido de tolerancia y respeto por la diferencia y a menor interculturalidad mayor énfasis en lo particular con menor tolerancia y respeto por la otredad. Es decir, a mayor interculturalidad este espacio cultural alcanza una dimensión universal.

Intangibilidad, en razón de que el Carnaval es un hecho material que lleva consigo en particular, danza, música, arte, actitudes, simbología, oralidad, saber, cosmovisión, ritualidad, mitos y comportamientos que son resultado de un proceso intangible que involucra creatividad, imaginación, sensibilidad y socialización como sus componentes más importantes. Además, la continuación en el proceso del mensaje intangible que surge luego de la manifestación tangible. El Carnaval de Negros y Blancos como proceso cultural expresa un alto grado de intangibilidad, en el transcurrir de los tiempos. Es así que al observar la manifestación del Carnaval se comprueba que el proceso cultural intangible ha llegado a un grado de integración de los diferentes elementos de la cultura tradicional y popular.

El generalizado fenómeno de la Globalización económica en el mundo, representa un desafío en otros campos de la espiritualidad. Frente a este fenómeno no queda sino rescatar lo esencial de los valores culturales de un determinado ámbito y reconocer la necesidad de su desarrollo en un espacio mayor. Es indispensable apreciar las manifestaciones culturales desde el punto de vista local, nacional e internacional, particularmente con la finalidad de mejorar la calidad del Carnaval como manifestación cultural.

El proceso del Carnaval de Negros y Blancos parte de un conocimiento inicialmente local: el juego. Se proyecta hacia capas inmediatas de la sociedad nariñense y del suroccidente colombiano, como los grupos socio-culturales urbanos y una jerarquía cada vez mayor, hasta presentarse como un fenómeno social de integración universal. Este proceso debe entenderse como un mecanismo vertical, que parte de un núcleo menor de la sociedad hacia otros mayores. Y esto también implica necesariamente la atención a otros componentes del fenómeno, como la belleza de la expresión, su coreografía, su arte, técnicas de elaboración de disfraces, murgas, comparsas, carrozas, máscaras y vestimentas, su música y su poesía y la creación literaria. Sin duda este proceso tuvo como raíz la percepción de manifestaciones culturales remotas, como son: los mitos, leyendas y la tradición oral. El Carnaval de Pasto tiende a abarcar sociedades mayores que salen del esquema netamente local, regional y aún nacional, alcanzando aceptación universal. Es decir, se trata de un proceso interno que culmina en otro externo cada vez mayor. Debe insistirse en que el Carnaval de Negros y Blancos es una manifestación de la cultura tradicional y popular, única y peculiar; carácter que le permite insertarse en el ámbito global.

El Carnaval de Negros y Blancos constituye un tiempo eminentemente lúdico y popular, su celebración se traslada a las calles, plazas, barrios, avenidas y tarimas. La puesta en escena del Carnaval, tiene como personajes principales al Festival Estudiantil de 1925, la "Michita Linda", la Familia Castañeda, que son los visitantes; Pericles Carnaval (y su consorte Doña Tremebunda) la máxima autoridad del Carnaval bajo cuyo mandato sólo la alegría, el goce y el bullicio es de obligatorio cumplimiento; los colectivos coreográficos, el carnavalito, los fastuosas murgas, comparsas y carrozas y sus creadores; los negros con sus currulaos, marimbas, cununos, guasá y tambores; los blancos, mestizos e indígenas, con todo el esplendor del sonido de sus quenás, charangos, ocarinas y zampoñas; y por supuesto, los turistas que son los invitados y los anfitriones, los pastusos y nariñenses.

En el Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, la gente no sale a mirar, sino a jugar, bailar, beber y permitirse todo tipo de excesos. El carnaval es del pueblo, su verdadero protagonista, pues como subraya Bajtín: "Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo".²⁷ El Carnaval rescata y proyecta la creación y la expresión de artistas y artesanos. Este período se convierte en un espacio para el reconocimiento social necesario hacia su trabajo que pasa inadvertido durante el resto del año. El Carnaval consolida diversas producciones económicas familiares en las que el conocimiento se transmite de generación en generación, el que se plasma el 3 de enero con el desfile del Carnavalito. Es decir, contribuye y refuerza el arte y la artesanía local tradicional, exalta el espíritu lúdico y estimula la identidad local y regional y la proyecta al mundo. Para muchas personas y en particular para los artistas y organizadores, el Carnaval no se acaba nunca, pues en cuanto acaba, se comienza a organizar el Carnaval del año siguiente.

Es en este contexto en donde se inscribe el Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, ubicado fuera del calendario tradicional de los carnavales del mundo, enmarcados por las fiestas paganas y cristianas en el período de Cuaresma o de la primera luna llena de la primavera. El

Carnaval, en sus primeras décadas de vida incluía tres acontecimientos esenciales: la Llegada de la Familia Castañeda, el Juego de Negros y el Juego de Blancos, los días 4, 5 y 6 de enero respectivamente; sin embargo, la comercialización, la politiquería, el clientelismo, la improvisación, entre otros factores, han desviado su esencia como síntesis de variedad de expresiones culturales populares, y le han adicionado eventos que lo acercan cada vez a una feria o a un espectáculo. Pues como afirman varios estudiosos, hace tiempo que el carnaval perdió buena parte de su poder simbólico y transgresor. La sociedad modernizada y racionalizada ha ido arrinconando las manifestaciones de lo popular, o encaminándolas hacia su institucionalización en la estructura, debilitando su carácter liminal - perceptible por los sentidos, que queda dentro de los límites de lo que se puede percibir conscientemente-, o de *communitas* (en latín se refiere a una comunidad no estructurada en la cual la gente se encuentra en igualdad de términos y en donde existe un alto grado de sentimiento de comunidad). El proceso de intervención del carnaval por la institucionalidad oficial y privada se acentúa cada vez más, dejando a un lado la iniciativa popular, en especial la iniciativa de los artistas, quienes son los indiscutibles artífices de carnaval.

“Carnaval de Negros y Blancos: Juego, Arte y Saber”, comprende cinco capítulos: Generalidades, el Carnaval en el mundo, Literatura y Carnaval, Cantares de Carnaval y El Carnaval de Negros y Blancos. En Generalidades, se hace una breve descripción geográfica y los principales factores históricos de la comarca en donde se festeja el Carnaval de Negros y Blancos. En El Carnaval en el mundo, se detallan los enfoques teóricos de las investigaciones sobre el Carnaval, se hace una breve reseña histórica del Carnaval en el mundo hasta la caracterización del Carnaval en Latinoamérica y en Colombia. En el capítulo Literatura y Carnaval, se trata de esclarecer el concepto de Lenguaje e Identidad, Literatura y Carnaval. En el cuarto capítulo, Cantares de Carnaval, se estudia el origen mestizo de la copla colombiana, y se incluye una muestra significativa de Cantares del Departamento de Nariño, en sus tres componentes: coplas, poemas típicos y letras de canciones. En el último capítulo, Carnaval de Negros y Blancos, se estudian los siguientes temas: Origen triétnico, el juego de Inocentes, el desfile de Años Viejos, Ofrenda a la “Michita Linda”, el Carnavalito, Canto a la tierra, la llegada de la Familia Castañeda, el juego de Negros y el Juego de Blancos. Al final, el correspondiente Colofón con los objetivos y las líneas de acción del Plan Especial de Salvaguardia del Carnaval de Negros y Blancos, como también las principales disposiciones normativas del carnaval, a nivel local, nacional e internacional.

Esta obra, aspira llegar a todas las generaciones, hombres y mujeres, a propios y visitantes, para expresarles que tienen en el carnaval una inmensa fuente de inspiración que no se puede desperdiciar, pues como afirma Octavio Paz: “Somos un pueblo ritual. Y esta tendencia beneficia a nuestra imaginación tanto como a nuestra sensibilidad, siempre afinadas y despiertas”.²⁸

NOTAS Y CITAS BIBLIOGRAFICAS

1. Carnaval (del it. carnevale, haplogía del ant. carnelevare, de carne, carne, y levare, quitar). Según el Breve diccionario etimológico de la lengua castellana, de Joan Corominas, "carnaval" data de 1495. Procede del vocablo italiano carnevale, que es una haplogía (disminución de una sílaba) de carnelevare (quitar la carne), porque después del periodo de carnaval los fieles de algunas religiones empiezan el ayuno de la Cuaresma o tiempo de penitencia; lapso de 40 días, durante los cuales se abstienen de ingerir carne. De igual significado es la voz "carnestolendas", que data de 1258. Se formó por abreviación de la locución latina dominica ante carnes tollendas, que significa 'el domingo antes de quitar las carnes'; es decir, el lapso de cuatro días que antecede al miércoles de Ceniza. En el

Diccionario de la Lengua Española, de la Real Academia Española (DRAE), encontramos las siguientes acepciones: Los tres días que preceden al comienzo de la Cuaresma. // Fiesta popular que se celebra en tales días, y consiste en mascaradas, comparsas, bailes y otros regocijos bulliciosos. // Conjunto de informalidades y actuaciones engañosas que se reprochan en una reunión o en el trato de un negocio. Este último significado tiene connotaciones despectivas. La palabra carnaval también se usa en la locución verbal coloquial "ser un carnaval", que alude a una reunión de personas que festejan con exceso de ruido y alegría. CARNAVALERO. Este adjetivo no está asentado en el DRAE, pero se usa en Colombia para nombrar a los jugadores de carnaval. En algunas regiones de este país, el carnaval se celebra con desfile de carros alegóricos, comparsas, bailes populares, etcétera; pero además se festeja con el "juego de carnaval", que consiste, principalmente, en echar agua a los transeúntes o al grupo familiar o de amigos que se congrega para participar en esta peculiar festividad.

2. Cuaresma (latín: quadragesima, 'Cuadragésimo día (antes de la pascua)'). Es el periodo del tiempo litúrgico (calendario cristiano) destinado por la iglesia Católica Romana, la Iglesia Ortodoxa, además de ciertas iglesias evangélicas, aunque con inicios y duraciones distintos, para la preparación de la fiesta de la Pascua. La cuaresma es tiempo de espera en que Jesús está 40 días y 40 noches en el desierto la cuaresma comienza el miércoles de ceniza y concluye el viernes de concilio La duración de cuarenta días simboliza entre otras cosas, el retiro de 40 días de Jesús en desierto previo a su ministerio y el retiro de 40 años de Moisés en el desierto. A lo largo de este tiempo, los fieles católicos están llamados a reforzar su fe mediante diversos actos de penitencia y reflexión. La Cuaresma tiene cinco domingos, más el Domingo de la Pasión o de Ramos, en cuyas lecturas los temas de la conversión, el pecado, la penitencia y el perdón, son dominantes.

3. PAZ, Octavio (1950). El Laberinto de la Soledad. Ediciones Cuadernos Americanos, México, p. 51.

4. FREUD, Sigmund (1973). Totem y Tabú. Ediciones Biblioteca Nueva. Tercera edición. Madrid, p. 1764.

5. La máscara tiene otras funciones y otra tradición que la careta. Su nombre deriva, según los lingüistas, de la voz mashara, bufón o payaso en árabe; según otros viene de masca, que en germánico, o tal vez en céltico, significaba bruja. A partir de las pinturas paleolíticas de chamanes con máscaras que figuran cabezas de cérvidos -el caso del danzante en la cueva de Trois Frères- o de las extrañas efigies del antiguo Egipto -dioses con cabeza de pájaro, de chacal, de vaca- el enmascaramiento remite al tótem protector del grupo humano, al mundo de los difuntos, a la cohorte de los duendes, al pulular de las almas en pena. La función ritual de la máscara prehistórica se reitera en los pueblos más llamados salvajes, colocados al margen de la civilización según el juicio de los conquistadores, los viajeros y los propios antropólogos afincados en las sedes del poder. La máscara constituía también un elemento fundamental en las dióysiai griegas donde el tragoi, el macho cabrío, el señor de los sátiros, le abre la puerta a la tragedia y la comedia que llegarán luego. La máscara introduce en el carnaval a los animales protectores de la horda prehistórica, al clan de los brujos, a las deidades de épocas idas y a los fantasmas de todos los tiempos. Tras ella se despliega la convocatoria a los espíritus de ultratumba, a los genios de la fecundidad, a los elfos, a los gnomos festivos. Y también hay sitio para la chanza grotesca, para la insinuación afrodisíaca, para el llamamiento al ensueño y la Realidad Otra. La máscara representa a los diablos y a los aparecidos, a los gigantes y a los ogros, a la fauna fantástica y al teratomorfismo del Averno, que el Bosco y Brueghel incorporaron a sus cuadros. Pero, por sobre todas las cosas, la máscara se apodera del espíritu del usuario: lo convierte en una fuerza de la naturaleza, en un mensajero de los númenes, en poder genésico o en emisario infernal. La capucha, el antifaz, la máscara y la careta, los cuatro puntos cardinales de la evasión y la mimesis, tienen que ver con el cuerpo y el rostro de los carnavaleros propiamente dichos.

6. BAJTIN, Mijail (1971). Carnaval y literatura. Sobre la Teoría de la Novela y la Cultura de la Risa. En: ECO, vol.23, Nº. 129, p.13.
7. PAZ, Octavio (1950). El Laberinto de la Soledad. Ediciones Cuadernos Americanos, México, p. 49.
8. ZARAMA VASQUEZ, Germán (2004). El Carnaval de Pasto: oxígeno de una identidad. UNP No. 68. Bogotá. En: <http://unperiodico.unal.edu.co/ediciones/68/14.htm>. Acceso: 01-11-06.
9. BAJTIN, Mijail (1971). Carnaval y literatura. Sobre la Teoría de la Novela y la Cultura de la Risa. En: ECO, vol.23, Nº. 129, p.14.
10. El holandés Johan Huizinga en su obra "Homo Ludens" define el concepto de juego, como "una acción u ocupación libre, que se desarrolla dentro de límites de tiempo y espacio determinados, según reglas obligatorias, aunque libremente aceptadas, acción que tiene su fin en sí misma y va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría, así como de la conciencia de que en la vida cotidiana, es diferente. Una de las características del juego, es ser básicamente una actividad libre. El involucrar a un individuo en un juego por mandato deja su característica de juego, es decir, el juego en sí mismo, no debe suponer ninguna obligación, ya que cada individuo debe decidir participar en este o no." Como la novela, como el teatro, dice el escritor Mario Vargas Llosa, "el juego es una forma de ficción, un orden artificial impuesto sobre el mundo, una representación de algo ilusorio, que reemplaza a la vida. Sirve al hombre para distraerse, olvidarse de la verdadera realidad y de sí mismo, viviendo, mientras dura aquella sustitución, una vida aparte, de reglas estrictas, creadas por él. Distracción, divertimento, fabulación, el juego es también un recurso mágico para conjurar el miedo atávico del ser humano a la anarquía secreta del mundo, al enigma de su origen, condición y destino". VARGAS LLOSA, Mario. Diccionario del Amante de América Latina. Editorial Paidós. Buenos Aires, 2006.
11. HUIZINGA, Johan (1987). Homo Ludens. Alianza. Madrid, p.34.
12. HUIZINGA, Johan (1987). Op. Cit., pp. 36-37.
13. BAJTIN, Mijail (1971). Carnaval y literatura. Sobre la Teoría de la Novela y la Cultura de la Risa. En: ECO, vol.23, Nº. 129, p.14.
14. BAJTÍN, Mijail (1998). La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. Madrid: Alianza, p.18.
15. Parodia: palabra de etimología griega = "para" (similar) y "ode" (canto, oda); en tal sentido se refería a las imitaciones burlonas de la forma de cantar o recitar. En su uso contemporáneo, una parodia es una obra satírica que imita a otra obra de arte con el fin de ridiculizarla. La parodia existe en todos los medios, incluyendo literatura, música y cine. Los movimientos culturales pueden ser asimismo parodiados. Una parodia es la imitación de alguien o algún personaje cambiando lo que ha dicho o hecho. En la antigua literatura griega, una parodia era un tipo de poema que imitaba el estilo de otro poema. Las raíces griegas de la palabra parodia nos llevan al significado de "Poema irrespetuoso". Los autores romanos definieron la parodia como la imitación de un poeta por otro con cariz humorístico. Del mismo modo, en la literatura francesa neoclásica, una parodia era un tipo de poema donde el estilo de una obra es imitado por otra con fines humorísticos. En teatro, parodia es una obra que transforma irónicamente un texto anterior mofándose de éste mediante todo tipo de efectos cómicos. Es "una obra de teatro de género burlesco o interpretación torcida de una obra de género noble". Aristóteles atribuye su invención a Hegemon de Tasos, mientras Aristófanes parodia en Las Ranas, las obras de Esquilo y Eurípides. La parodia comprende simultáneamente un texto parodiante y el texto parodiado, y ambos niveles se distinguen por una distancia crítica impregnada de ironía. El discurso parodiante jamás debe permitir que se olvide el texto parodiado, so pena de perder su fuerza crítica. La parodia expone el objeto parodiado y le rinde homenaje a su manera. La parodia de una obra no es solamente una técnica cómica. Instituye un juego de comparaciones y comentarios con la obra parodiada. Constituye, pues, un metadiscurso

- crítico de la obra original. A veces, en cambio, re-escribe y transforma la dramaturgia y la ideología de la obra parodiada (ej.: Macbett de Ionesco al parodiar el Macbett de Shakespeare).
16. FERNÁNDEZ-TRUJILLO, Julio de la torre. ¿Qué opinan los gaditanos, sobre el empleo de sus símbolos religiosos en el carnaval? Un proyecto de investigación. En: <http://club.telepolis.com/torrefdz/antropusi56.htm>. Consulta: 10-03-10.
17. CARO BAROJA, Julio (1965). El Carnaval: análisis histórico-cultural. Taurus. Madrid, p.43.
18. BAJTIN, Mijail (1971). Carnaval y literatura. Sobre la Teoría de la Novela y la Cultura de la Risa. En: ECO, vol.23, Nº. 129, p.15.
19. BAJTIN, Mijail (1971). Carnaval y literatura. Sobre la Teoría de la Novela y la Cultura de la Risa. En: ECO, vol.23, Nº. 129, p.16.
20. PEREZ, José María (1997). Tiempo de Carnestolendas. Así era el Carnaval según D. Julio Caro Baroja. España. Madrid, p.17.
21. CAJIAS, Fernando (2003). Fiestas urbano mestizas en Bolivia y la identidad nacional. Memorias del IV Encuentro de promoción del patrimonio folclórico de los países andinos. Lima Perú.
22. MIRTHA BUELVAS ALDANA, Mirtha (2007). Carnaval del Caribe en Barranquilla. Ponencia presentada en el Foro Global de Carnavales. Corpocarnaval. Pasto, Junio de 2007.
23. HUIZINGA, Johan. Op. Cit. p. 48.
24. Lúdica proviene del latín ludus, Lúdica/co dícese de lo perteneciente o relativo al juego. El juego es lúdico, pero no todo lo lúdico es juego. La lúdica se proyecta como una dimensión del desarrollo del ser humano. La lúdica es más bien una actitud, una predisposición del ser frente a la cotidianidad, es una forma de estar en la vida, de relacionarse con ella, en esos espacios en que se producen disfrute, goce y felicidad, acompañados de la distensión que producen actividades simbólicas e imaginarias como el juego, la chanza, el sentido del humor, la escritura y el arte. También otra serie de afectaciones en las cuales existen interacciones sociales, se pueden considerar lúdicas como son el baile, el amor y el afecto. Lo que tienen en común estas prácticas culturales, es que en la mayoría de los casos, dichas prácticas actúan sin más recompensa que la gratitud y felicidad que producen dichos eventos. La mayoría de los juegos son lúdicos, pero la lúdica no sólo se reduce a la pragmática del juego. Es a partir de los estudios efectuados por filósofos, psicólogos, catedráticos, pedagogos y andragogos, que han surgido diferentes teorías que han tratado de dar diversas definiciones acerca de la lúdica y el juego. La lúdica se entiende como una dimensión del desarrollo humano, siendo parte constitutiva del ser humano, como factor decisivo para lograr enriquecer los procesos. La lúdica se refiere a la necesidad del ser humano, de comunicarse, sentir, expresarse y producir emociones orientadas hacia el entretenimiento, la diversión, el esparcimiento, que pueden llevarnos a gozar, reír, gritar o inclusive llorar en una verdadera manifestación de emociones, que deben ser canalizadas adecuadamente por el facilitador del proceso. La lúdica se refiere a la necesidad que tiene toda persona de sentir emociones placenteras, asociadas a la incertidumbre, la distracción, la sorpresa o la contemplación gozosa. La Lúdica fomenta el desarrollo psico-social, la adquisición de saberes, la conformación de la personalidad, encerrando una amplia gama de actividades donde interactúan el placer, el gozo, la creatividad y el conocimiento.
25. MORILLO, Orlando (2007). Los espacios del carnaval. En: Encuentro Global de Carnavales. Corpocarnaval. Pasto, Junio de 2007. p. 219.
26. MORILLO, Orlando (2007). Op, Cit., p. 219.
27. BAJTIN, Mijail (1987). La cultura popular en la edad media y en el renacimiento: el contexto de Francois Rabelais. Traducción de Julio Forcat y César Conroy. Alianza Editorial, D.L. Madrid, p.56.
28. PAZ, Octavio (1950). El Laberinto de la Soledad. Ediciones Cuadernos Americanos, México, p.47.



Ciudad de Pasto - Volcán Galeras

Foto: Carlos Benavides Díaz

1. GENERALIDADES

1.1 EL PAISAJE

El Departamento de Nariño está localizado en el extremo suroccidental de Colombia, en la zona fronteriza con la República del Ecuador entre el litoral Pacífico y la vertiente oriental Amazónica. Limita al Norte con el Departamento del Cauca, al Este con el Departamento del Putumayo, al Sur con la República del Ecuador, y al Oeste con el Océano Pacífico. Su extensión es de 33.268 Km², que constituye el 2.9% de la extensión total del país. Conformado por 64 municipios, 67 Resguardos Indígenas, y 56 Consejos Comunitarios¹. Hace parte de tres zonas geográficas: Pacífica, (llanura y mar), con el 52% del territorio, una zona surcada por numerosos ríos, identificada por grandes extensiones de tierra en bosque, abundantes lluvias, altas temperaturas y exuberante vegetación. Andina (valle y montaña), con el 46% del territorio, surca al departamento por el centro de norte a sur; la cordillera de los Andes al entrar al país, forma el Nudo de los Pastos, de donde se derivan dos grandes ramales, la Cordillera Occidental y la Cordillera Central, separados inicialmente por el río Guátara y luego por el río Patía. La Amazonía (selva y río), con el 2% del territorio, con terrenos abruptos que en su mayoría están cubiertos por selva, con zonas bastante húmedas y lluviosas; como accidente se destaca La Cocha² o Lago Guamués³, declarado "humedal del mundo" por la Organización Ramsar mediante Decreto 698 de abril 18 de 2000, siendo el primero con esta calificación en la región andina colombiana.

Estas características físico-ambientales, sitúan al Departamento de Nariño en un lugar privilegiado para la flora, y fauna dentro del contexto ecológico de la biodiversidad en el ámbito nacional y suramericano, destacándose la franja del denominado "Chocó geográfico" y la franja internacional Amazónica⁴. Región única por su riqueza humana y natural, oasis de belleza y esplendor, en donde paisaje, cultura y vida se mezclan en una combinación de colorido bajo luz y sombra. Llanura y mar, valle y montaña, selva y río, frontera con Ecuador, Suramérica y el mundo; dan asiento a una raza milenaria que a través de los tiempos ha constituido grandiosas expresiones étnicas y culturales, dejando en común plasmada en sus gentes la amabilidad, la tenacidad, el sentido del humor y el encanto. Nariño: chinchorro, chagra y maloca.

Este patrimonio biológico y cultural de Nariño se debe a su diversidad geográfica y su condición multiétnica y pluricultural. En la llanura del Pacífico, indígenas (Awá y Eperara Siapidara) y afrodescendientes; en las montañas andinas, indígenas (Pastos, Ingas y Quillacingas) y mestizos, y en la vertiente amazónica, indígenas Kofanes; grupos humanos que han ido creando a través del tiempo toda una gama de elementos que conforman ese algo llamado cultura y que hacen de Nariño, una de las regiones con mayor diversidad biológica, étnica y cultural. Una de las mayores fortalezas del departamento constituye su diversidad étnica y su carácter multicultural. La presencia de indígenas, afrodescendientes, mestizos, zambos y mulatos, con lenguas, dialectos y cosmovisiones diversas, distribuidos en un área relativamente pequeña, le dan una dinámica singular reconocida en Colombia, Latinoamérica y el mundo.

Luego del período de la conquista española, hasta el año de 1717, el territorio que hoy corresponde al Departamento de Nariño, hizo parte del Virreinato del Perú. Posteriormente pasó a ser del Virreinato de la Nueva Granada hasta la guerra de independencia. En 1824, la Gran Colombia (Venezuela, Cundinamarca y Quito), quedó constituida por doce departamentos, entre ellos el del Cauca, integrado por cuatro provincias entre las cuales se encontraban Pasto y Barbacoas. Disuelta la Gran Colombia en 1830, la Nueva Granada, se organizó en Estados Federales como el del Cauca al que pertenecía el hoy Departamento de Nariño, el cual fue erigido como tal mediante Ley 1ª del 6 de agosto 1904, constituido por las provincias de Barbacoas, Núñez, Obando, Pasto y Túquerres; con capital Pasto. Sin embargo, la Ley 1ª del 5 de Agosto de 1908, disgregó el territorio nariñense en varios departamentos, a saber: Tumaco, constituido por las provincias de Núñez y Barbacoas; Túquerres, integrado por las provincias de Obando y Túquerres; y Pasto, por las provincias de Pasto, Juanambú, La Cruz y Putumayo. En 1911, Nariño queda nuevamente constituido por ocho provincias: Pasto, Túquerres, Ipiales, Juanambú, La Cruz, Barbacoas, Núñez y Mocoa. En el siglo XX y XXI, la división política del departamento se modificó en varias oportunidades, hasta quedar conformado en la actualidad por 64 municipios.

Según proyecciones del DANE, la población del Departamento de Nariño para el año 2011 es de 1.660.087 habitantes y 1.744.275 habitantes para el 2015. Una de las características y principales fortalezas de este departamento es la condición pluriétnica de sus pobladores: la población indígena, en su mayoría, se asienta en 67 resguardos que ocupan una extensión de 467.000 hectáreas, que se ubican en la jurisdicción de 24 municipios. Los pueblos indígenas Awá, Eperara Siapidara, Ingas, Kofanes, Pastos y Quillacingas, de los cuales, los primeros cuatro conservan su propia lengua, se destacan por su cosmovisión integradora de la naturaleza, la economía, el hábitat y la vida espiritual; así mismo su capacidad de resistencia, su sentido comunitario y de solidaridad expresado en las mingas y malocas. La población afrodescendiente habita principalmente en los municipios ubicados en la llanura costera y en la costa del Pacífico, son ellos: Tumaco, Barbacoas, El Charco, La Tola, Magüi-Payán, Mosquera, Olaya Herrera-Bocas de Satinga, Francisco Pizarro, Roberto Payán, Santa Bárbara-Iscuandé; también existen importantes asentamientos de estas comunidades en los municipios de Leiva, Cumbitara, Policarpa y Taminango, entre otros. Tumaco concentra el 65% de los habitantes de la subregión pacífica. La población afrodescendiente aporta a la cultura el cimarronaje libertario, su amigable relación con un territorio particularmente biodiverso, al igual que la fiesta y la alegría que les son propias.⁵

Pasto es la capital del Departamento de Nariño, con una extensión de 1.128,4 kms² y una población estimada de 417.509 habitantes, según proyecciones del DANE para el año 2011 y 440.040 habitantes para el 2015. Limita al norte con los municipios de Chachaguí y San Lorenzo, al sur con los municipios de Córdoba, Puerres y Funes; al oriente con el municipio de Buesaco y el Departamento del Putumayo, y al occidente con los municipios de Tangua, La Florida, El Tambo y Nariño. Es el centro administrativo, político, cultural y comercial del departamento, se organiza en doce comunas y diecisiete corregimientos, son ellos: Catambuco⁶, El Encano, Cabrera, La Laguna, Santa Bárbara, Genoy, Obonuco, Mapachico⁷, Morasurco, Buesaquillo, La Caldera, Gualmatán, Jongobito, Mocondino, Jamondino, San Fernando y El Socorro. Debidamente protocolizados ante el Ministerio del Interior se encuentran los Cabildos Indígenas Quillacingas: "Refugio del Sol" de El Encano, La Laguna-Pejendino y Genoy.

En los cantares alusivos a las veredas y corregimientos que integran el sector rural de Pasto, se puede apreciar toponímicos de auténtica raíz quechua.⁸ Veamos:

iajando por las comarcas,
Jangobito y Mocondino,
mi gran valle de Atriz,
Con Cabrera y Jamondino.

Pejendino y Charguayaco9,
Morasurco y Anganoy10,
Botanilla y Rosapamba,
Santa Bárbara y Genoy.

De Pandiaco11 a Mijitayo,
De Juanoy a Cujacal,
Pasando por Arrayanes
Y llegar a Cubiján.

Mapachico y Catambuco,
Buesaquillo y Gualmatán,
Obonuco, La Laguna,
Y El Encano con Tescual.

Los atajos de mi valle,
También se van alistando,
El Campanero y Botana,
orgullosos desfilando.

Dolores y La Caldera
San Fernando y El Carmelo,
Pullitopamba12 y Canchala13,
Mojondinoy y El Estero.

Todas ellas constituyen,
Lo más hermoso de Atriz,
Quillacingas son del valle,
Es la tierra del barniz.

Desde el punto de vista geomorfológico, el Municipio de Pasto está conformado por dos regiones fisiográficas: Cordillera y Vertiente Oriental Amazónica. En la Cordillera se distinguen dos subregiones: Central y Occidental. La Vertiente Oriental Amazónica está constituida por el pie de monte de la cordillera central, oriental y la vertiente amazónica. Su topografía es muy variada, se encuentran terrenos montañosos, ondulados y planes; su principal accidente geográfico es el volcán Galeras a 4.276 msnm, uno de los más activos del mundo, en cuyas faldas y valle se asienta la ciudad de San Juan de Pasto. Otros accidentes fisiográficos son: La Cocha o Lago Guamués, a una altura aproximada de 3.100 msnm; el cerro El Campanero, con una altura aproximada de 3.300 msnm; el cerro Caballo Sucio, centro del nudo de los Pastos con una altura de 3.100 msnm; El Bordoncillo, cerro de la cordillera de los Andes, ubicado entre los municipios de Buesaco y Pasto con una altura aproximada de 3.700 msnm; Morasurco, cerro de la cordillera de los Andes entre los municipios de Buesaco y Pasto con una altura de 3.300 msnm; cerro Pan de Azúcar, con una altura aproximada de 3.300 msnm; y Patascoy con una altura aproximada de 3.500 msnm. Su hidrografía la conforman los ríos Pasto, Chapal, Carolina, Mijitayo y Juanambú. En La Cocha nace el río Guamués y en torno suyo los ríos Alisales, Bobo o Jurado, Estero, Opongoy y Patascoy.

La Cocha se encuentra a aproximadamente 20 km de la zona urbana de Pasto, a 2.800 msnm, rodeada de montañas, en la vertiente oriental del nudo de los Pastos. Cuenta con un área de más de 40 km² y una longitud de 25 km; una profundidad máxima de 75 m, de aguas transparentes y de bellos contornos, es la laguna más grande de Colombia. La laguna es alimentada por varias corrientes de agua, siendo la principal la del río Encano; y desagua por el río Guamués al río Putumayo. Posee dos islas, la más grande es La Corota que alberga un santuario de flora y fauna bajo el cuidado del sistema de Parques Nacionales. En sus riberas se asientan poblaciones de pescadores y agricultores, descendientes de antiguas culturas indígenas como los quillacingas; y es un lugar de referencia para otras comunidades indígenas de la zona como los Kamsá, los Kofán y los Inga que la consideran un lugar mítico y sagrado, refugio de sus dioses tutelares.

Es así como la tradición oral del continente andino nos ha legado una de las leyendas más hermosas que se conozcan: "Sindamanoy", que en la versión del investigador Oswaldo Granda Paz, dice así:

"Después de atravesar Huilqui-pamba (la llanura sagrada), el camino introduce al viajero en el cuerpo de la cordillera oriental andina; el frío se hace más palpable, más agreste, pronto se descubre en la lejanía una inmensa masa de agua conocida como La Cocha o Sindamanoy. Junto a ella se levantaba una tribu o pueblo habitado por gentes amables y trabajadoras. En los tiempos de la creación, el Sol quemaba fuerte y llegaba a producir fatiga, pero nadie deseaba que se fuera, mas los sacerdotes habían dicho que el sol iba a dejarlos sin saberse hasta cuándo. Y un mal día los indígenas vieron cómo su astro se acercaba al ocaso dejadamente, anunciando su despedida, todos estabas tristes por aquella desgracia, si el sol se iba ellos morirían de frío. En la tribu, seis jóvenes vestidas de capisayo blanco, observaban cómo el sol las abandonaba, cada momento se acercaba más al horizonte, la nubes tomaban un color rojizo que se irradiaba por todos los lugares. Ellas lo llamaban pero el sol se iba. Aquellas adolescentes sintieron deseos de despedirlo y comenzaron a danzar en círculos en su ofrecimiento. Cuando el sol se ocultó gemían y sollozaban. Esa noche no durmieron, ni al día siguiente porque el sol continuaba oculto, todo estaba oscuro, las lluvias cada vez se hacían más intensas, los campos eran neblina y lodazales, lejos se sentía como el crujido de la muerte. Nadie salía, todos permanecían temerosos. Hubieron de pasar varias noches para que volviera la calma, un amanecer, del confín de La Cocha se asomó un resplandor que produjo una sensación extraña en los danzantes que esperaban absortas, de pronto un rayo potente y fino se dibujó en la superficie de las aguas; era el sol!

Las jóvenes mujeres que lo habían extrañado con delirio de la emoción que sintieron al verle, apretaron a correr y se sumergieron en las aguas de la laguna para ir a su encuentro. El sol que apenas se despejaba del horizonte, las acogió transformándolas en aves blancas y desde entonces siempre que sale lo acompañan volando alegremente. De esta manera fue que los indígenas supieron que su astro dios, cansado de haber errado por los cielos durante varios días, se ocultaba en su laguna, que era Sindamanoy, nido, refugio del sol".¹⁴

Tutelando a la ciudad de Pasto, el volcán Galeras le da su nombre al santuario de fauna y flora que rodea su soberbia naturaleza. Bosques nublados y páramos envuelven al gigante en cuyos alrededores se pueden visitar sitios de enorme belleza como la laguna de Telpis, Yacuanquer, Mejía, Coba Negra y Verde, las cascadas Tunal (Consacá), Chorrera Negra (La Florida), aguas termales (Consacá), cañones naturales. Igualmente, al recorrer la circunvalar se pueden encontrar bellas artesanías hechas en paja toquilla. El imponente volcán Galeras fue para los Quillacingas, un lugar sagrado, refugio de sus dioses tutelares, el vigilante perenne que nunca les causó daño. "Urcunina", del quechua Urco, cerro, montaña; Nina, fuego; montaña de fuego o montaña que bota fuego; es el nombre que los incas daban a los volcanes andinos. El nombre de "Galeras" fue dado por los españoles, quienes al llegar al Valle de Atriz o Hatunllacta advirtieron cierta semejanza formal del volcán con una "Galera", embarcación de vela muy utilizada en el siglo XVI.

El historiador y poeta Alberto Quijano Guerrero (Pasto, 1919 - 1995), inspirado en la belleza del paisaje del volcán, escribió "Boceto al Galeras", cuyo texto dice:

"En la iniciación de los milenios, el Volcán fue el personaje central de estas comarcas. Coloso de la altura y del horizonte, pastoreaba nubes e imprimía atardeceres en escorzos de águilas enfurecidas. Todo en derredor era inmenso y desolado. A lo lejos, en profusión de farallones y cresteríos, naufragaban cráteres y fumarolas en el oleaje azulenco de las distancias. Transcurría la primera jornada telúrica.

Padre y señor del ambiente, supérstite de inmemoriales y cataclismo, el Volcán aprendió pronto sus lecciones de nieve y de fuego. Empinado sobre basamentos de cíclope, fue el amo de hondonadas y valles, de torrentes y desfiladeros. En cartillas de relámpagos, el tiempo delectó sus iniciales pétreas. Colérico y huraño algunas veces, sereno y despejado muchas otras, ningún cerro circunvecino osó disputarle su primogenitura cósmica. Y Cuando la melancolía, en forma de lluvia o de niebla, se deshojaba como triste rosal sobre su cabeza, todo el panorama se cubría de pabellones negros.

Al occidente el océano, al norte los promontorios de la cordillera, al sur las llanuras sin término y al oriente la selva. Con esta cuádruple visualidad, siempre tuvo el Volcán la certidumbre de un destino histórico. Y fue héroe en la múltiple resonancia de las centurias. Primero como cumbre y trinchera. Luego como bastión y foso. Como cuna y sepulcro a toda hora.

Las transhumancia de la tribu abre nuevas brechas. Y los hijos del Incario hasta la cima del Volcán extienden los límites de Tahuantinsuyu. Y aún más allá: hasta donde la arteria náutica se rompe en borbollones y remolinos. Mientras tanto, el Valle de Atures se libera de los laberintos. En la abundancia del follaje proliferan los alacranes. Insurge así la toponimia pástense. ¿Qué arcano esconde en el veneno de un escorpión toda la potencia viril de la raza? He aquí un enigma no descifrado todavía. Lo cierto es que una simple ponzoña determina el bautizo geográfico, como el reptar de los alacranes inyecta secretos impulsos a la idiosincrasia sureña.

El jerarca de los montes y de los vientos también ya tiene su nombre: El Volcán de la Galera. Como quien dice: El Volcán que semeja una embarcación de remo y vela. Desde lontananza, en realidad, surge el velero gigantesco, con su fantástico maderamen que se recorta en un pliego plúmbeo y grisáceo. Sólo que el navío está petrificado y en éxtasis. Sobreviviente de las furias plutónicas, quedó anclado a perpetuidad en la cantera de los siglos. Pero de cuando en cuando resopla lavas y escupe borbotones de cenizas.

Y allí está: con sus mástiles desplegados e inmóviles, al mismo tiempo, en permanente viaje hacia el futuro, sin abandonar su torreón de vigía. Como notario cósmico que atestigua los estratos geológicos. Como mirador del infinito. Como balcón para avizorar todas las inmensidades".15

También Guillermo Edmundo Chaves (Pasto, 1903-1984), principal animador del Festival Estudiantil celebrado en Pasto a finales de 1925 y principios de 1926, es el autor del poemario "Oro de Lámparas" y de la novela "Chambú". Quizá más conocido por ésta última, la obra poética de Chaves es contrastante por su "fresco vigor pictórico, su sabiduría del corazón, de asombro y de ternura, de patria y de sueño..." -dice Eduardo Carranza en el prólogo del poemario-, publicado en 1940; y añade: "Por el admirable clima dorado de su emoción, por su sostenida maestría formal, por la depuración de su idioma, la limpidez de sus imágenes y el fervor nacional que lo conmueve, está llamado a ocupar un sitio alto y seguro en la joven poesía colombiana..." .16 Para Andrés Guerrero Torres: "Chambú es una voz indígena caribe que significa grito, así se lo refiere don Emeterio a Ernesto (... un grito que dentro del contexto de la novela une a dos amantes)... Chambú es el espacio que desde los abismos pone en relación a un hombre y a una mujer, que por encima de todas las voces que habitan sus cuerpos; apuestan a escuchar antes que todo, al cuerpo, y a lo más profundo de él: la piel. ...Cuando Ernesto recuerda a La Molinera, lo hace desde el pedestal que le ha posibilitado sus viajes, subrayando desde esas alturas las diferencias etnológicas y de clase entre él y ella".17

Guillermo Edmundo Chaves, se inspira en la belleza natural del Nudo de los Pastos y sus montañas de fuego: Chiles, Cumbal, Azufral, Doña Juana, Patascoy, Bordoncillo y Galeras, para escribir el poema "Volcanes del Sur", en versos octosílabos y rima asonante, cuyos versos dicen así:

"Noches del Sur. Cielos altos.
Los volcanes se hacen señas.
Funden palabras de roca
Las brasas de sus antenas...

En sus cráteres, la altura
Fríos azules condensa.
La soledad se hace límpida,

Y en sus cumbres el vacío
Es un silencio que piensa.
Volcanes que alzan sus índices
En copas de cielo llenas.



Se desvisten en ceniz.
Y cuando al paisaje juegan,
Son como honderos de llamas,
Y sembradores de piedras...

Viejas cumbres que agigantan
En sed de lava su fuerza
Escoplan bloques oscuros,
Y hacen gritos con el humo
Para asustar a la tierra...
Se ensombrecen. Y abren faros
Como costas marinera.

En fantasías de bruma
Guiñan ojos de candela,
y sobre el mar de la noche
son islas que se desvelan.

Cinco volcanes veleros
A la popa del Galeras.
Seis penachos de humo turbio
Que sobre el tiempo navegan.

Van en crucero de alturas
Y en aguaje de tormentas,
Cortando vientos azules
Y despertando horizontes
Con la voz de sus sirenas...

El tiempo es espacio solo
Sobre la alta cordillera;
Los volcanes han anclado,
Y es el Galeras el guía
Que hace la guardia postrera.

Ancó junto a un valle mínimo
Que en leyendas se destrenza,
Con una ciudad de lirios
Bajo sus aguas inmersa.

Valle que se abre en canciones
De trigos y primaveras,
Donde la vida es como una
Niña que enhilando fuentes
Por sus jardines conversa.
Galeras, cumbre almirante.

Monte que el tiempo navega.
Rumbo de sol al futuro,
Cadencia en el cielo abierta,
Que lleva a bordo una gente



Que en luz de cantos destella
Y es como un mástil tendida
Al corazón de una estrella..."18

1.2 LA MEMORIA

En la época precolombina, el territorio que hoy comprende el Departamento de Nariño, estaba ocupado por las tribus indígenas: Pastos, Quillacingas, Sindaguas, Nulpes, Tumacos, Abades y Chapanchicas. En 1522, Pascual de Andagoya recorrió parte de la costa colombiana del Océano Pacífico y obtuvo información que utilizó Francisco Pizarro para organizar la expedición que culminó con la conquista del Perú, la cual salió en noviembre de 1522 y recorrió toda la costa colombiana, tocando las islas de Gorgona y del Gallo y la ensenada de Tumaco. Los primeros exploradores de la parte montañosa fueron Juan de Ampudia y Pedro de Añasco, comisionados por Sebastián de Belalcázar en 1535, quien a su vez recorrió el territorio en 1536 y llegó hasta Popayán donde permaneció algún tiempo. Al regresar Sebastián Belalcázar de España en 1541, con el título de gobernador de las tierras por él conquistadas, dividió sus dominios en 14 tenencias; entonces este territorio quedó como parte de la Audiencia de Quito. En 1831, pasó a formar parte del Departamento del Cauca y en 1863 del Estado del mismo nombre, hasta 1886 cuando se restablecieron los departamentos.

La historia administrativa del departamento es más bien reciente, pues se remonta a la primera década del siglo XX. Sin embargo, el proceso de creación estuvo acompañado de acontecimientos trascendentales, los cuales son traídos a la memoria por Alberto Quijano Guerrero: "Sobrevino un transitorio letargo en los diez años siguientes. De las aulas del Colegio de San Felipe y del Colegio Académico, jóvenes mentalidades -con inquietudes renovadoras- iniciaron un tránsito generacional con perspectivas al futuro. Eminentes pedagogos eran los artífices de las mozas promociones. En el periódico "El Bien Público", se aglutinaron los nuevos valores: Manuel María Rodríguez, Samuel Jorge Delgado, Julián Bucheli, Daniel Zarama, Luciano Herrera. Otros igualmente valiosos, tendrían figuración en diversos frentes".19

Más adelante, Quijano Guerrero detalla el escenario político que se vive en Colombia en el año de 1903, y el papel que jugaron los parlamentarios de la región, quienes presentaron al Congreso de la República, el proyecto de ley para la creación del décimo departamento. De ahí la denominación Decimistas:

"Los triunfalistas con el comando del Presidente Marroquín, en 1903, no pudieron evitar la secesión de Panamá y, a la postre tuvieron que contentarse con unos cuantos dólares que les entregó Roosevelt, el imperialista. Para ocultar esa vergüenza pública, los responsables de la separación del Istmo se escudaron en los sofismas de distracción y se volvieron dadivosos y comprensivos. Aprovechando tales circunstancias, los señores Manuel María Rodríguez, Julián Bucheli y Daniel Zarama en el Congreso de 1903, hacen valer su condición de Senadores y plantean, por última vez, el proyecto decimista. La asesoría del doctor Samuel Jorge Delgado, colaborador del gobierno de Marroquín facilita el empeño. Otro importante aliado, el Presidente electo General Rafael Reyes, también patrocina la aspiración de los sureños. Como socio de la Casa "Elías Reyes & Hermanos", ha convivido con ellos y conoce sus necesidades. Debe asumir la Presidencia el 7 de

agosto de 1904 y sólo desea -como estrategia política- que el precepto legal que encauce las viejas solicitudes separatistas, no sea sancionado por él. Estaba casado con una hija ilustre de Popayán y a las deliberaciones del Consejo Nacional de Delegatarios, había asistido como representante del Cauca Grande".20

Acerca del proceso de promulgación y sanción de la Ley Primera del 6 de agosto de 1904, por la cual el parlamento colombiano constituyó el Departamento de Nariño, Quijano Guerrero escribe:

Por fin, el 6 de agosto de 1904, el Congreso expidió la ley 1a, mediante la cual se creó el Departamento de Nariño, con Pasto como su capital y con la delimitación allí mismo indicada. Dicha Ley fue sancionada por el Presidente Marroquín en el último día de su Gobierno. De este modo, a cambio de la pérdida de un territorio en medio de dos océanos, entregaba un Departamento que nació entre la convulsión de los volcanes y el estrépito de los ríos. Y, sobre todo, entre la grandeza y el patriotismo de un pueblo que había llevado su valor hasta más allá de lo heroico. De este modo, el proceso de emancipación que no tuvo fortuna en los campos de la paz y de la concordia, culminó después de las vicisitudes de una jornada bélica. Al parecer por una compensación de servicios. Si ello es así, una deuda política fue superior a varios lustros de trabajo, de fatiga y de olvido.

...El Presidente Reyes nombró como primer Gobernador del Departamento de Nariño al señor Julián Bucheli Ayerbe, quien se posesionó del cargo el 18 de octubre de 1904, ante el Presidente del Tribunal del Sur, Doctor José María Navarrete. Pasó a la posteridad por la creación de la Universidad de Nariño y por su visión de estadista con proyección hacia el futuro".21

En Pasto, se encuentran asentados pequeños poblados que hasta la mitad del siglo XX, constituyeron resguardos indígenas pertenecientes a la etnia Quillacinga, y hoy forman parte de la organización político-administrativa del municipio. Es así como los primeros resguardos indígenas parcelados en el Departamento de Nariño fueron los del Valle de Atríz, pues entre 1944 y 1958 se desestructuraron los resguardos de Pandiaco, Buesaquillo, Genoy, Chachaguí, La Laguna, Obonuco, Pejendino, Puerres, Tescual, Canchala, Anganoy, Gualmatán, Mocondino, Jongovito, Catambuco, Jamondino y Botanilla. Fue el Ministerio de Agricultura que en aplicación del Decreto-ley 1421 de 1940, se encargó de llevar a cabo las políticas de parcelación de los resguardos, declarando que éstos dejaban de existir "porque sus títulos no se encontraban en la notaría". Las tierras fueron consideradas baldías y los indígenas que las ocupaban fueron catalogados como colonos a quienes se les podía reconocer sus cultivos o mejoras. Según Fals Borda, la extinción de los resguardos en el Departamento de Nariño, obedeció a diferentes factores, entre los que se considera las relaciones de peonaje, terraje y amedrería que la población indígena se vio obligada a establecer con los dueños de las haciendas cercanas a los resguardos, pues la presión sobre la tierra de los resguardos, ya se dejaba sentir como un problema agudo, debiendo recurrir la población indígena a otro tipo de actividades y relaciones económicas para poder subsistir. Desde la época en que se declararon inexistentes los resguardos indígenas del Valle de Atríz, catalogados como pertenecientes a la etnia Quillacinga, estas comunidades pasaron a ser parte integrante

de la administración municipal siendo catalogadas como corregimientos, veredas y áreas suburbanas del Municipio de Pasto.22

El cronista español Pedro Cieza de León de León, en su famosa "Crónica del Perú", había escrito en el siglo XVI, sobre el territorio quillacinga en el valle de los Atures o Hatunllacta:

*"También comarcan con estos pueblos e indios de los Pastos otros indios y naciones a quien llaman los quillacingas, y tienen sus pueblos hacia la parte del oriente, muy poblados. Los nombres de los más principales dellos contaré como tengo de costumbre, y nómbrense Mocondino y Bejendino, Buyzaco, Guajanzangua y Mocoxonduque, Guacuanquer y Macaxamata. Y más al oriente está otra Provincia algo grande, muy fértil, que tiene por nombre Cibunday. También hay otro pueblo que se llama Pastoco, y otro que está junto a una laguna que está en la cumbre de la montaña y más alta sierra de aquellas cordilleras, de agua frigidísima, porque con ser tan larga que tiene más de ocho leguas en largo y más de cuatro en ancho, no se cría ni hay en ella ningún pescado ni aves, ni aun la tierra en aquella parte produce ni da maíz ninguno ni arboledas."*23

Más adelante, Cieza de León, describe en "Crónica del Perú":

*"Hay grandes ríos, todos de agua muy singular, y se cree que tendrán oro en abundancia algunos dellos. Un río destes está entre Popayán y Pasto, que se llama río Caliente. En tiempo de invierno es peligroso y trabajoso de pasar. Tienen maromas gruesas para pasarlo los que van de una parte a otra. Lleva la más excelente agua que yo he visto en las Indias, ni aun en España. Pasado este río, para ir a la villa de Pasto hay una sierra que tiene de subida grandes tres leguas (...) Pasado el río Caliente y la gran sierra de cuesta que dije, se va por unas lomas y laderas y un pequeño despoblado o páramo, a donde, cuando yo lo pasé, no hube poco frío. Mas adelante está tina sierra alta; en su cumbre hay un volcán, del cual algunas veces sale cantidad de humo, y en los tiempos pasados, (según dicen los naturales) reventó una vez y echó de sí muy gran cantidad de piedras. Queda este volcán para llegar a la villa Pasto, yendo de Popayán como vamos a la mano derecha".*24

De los estudios más recientes relacionados con la fundación de Pasto, se destaca la obra "San Juan de Pasto Siglo XVI" de autoría del historiador Emiliano Díaz del Castillo, en donde se pueden identificar los distintos nombres que ha tenido la ciudad desde 1537: Villaviciosa de la Concepción, La Concepción de Pasto, Villa Viciosa de Pasto, San Juan de Pasto o simplemente Pasto. Sobre el particular, señala Díaz del Castillo:

"La conquista del país de los hatunllatas²⁵, que Belalcázar denominó impropriamente "provincia de Quillacinga", no fue fácil. Los hatunllatas eran indómitos y guerreros, estaban dispuestos a defender su tierra del dominio del invasor. Por otra parte, Pedro de Puelles y sus amigos, todos fervorosos defensores de los privilegios de Pizarro y celosos del poder de Belalcázar que iba en aumento, se dieron cuenta de la situación geográfica de Pasto, Popayán y Cali, territorios situados fuera de la gobernación de Lima. Estas dos realidades, la resistencia indígena a la conquista y la desconfianza de los pizarristas con los amigos y

defensores de Belalcázar, produjeron una situación de constantes enfrentamientos, casi de guerra, como aparece denunciada a lo largo de las actas del Cabildo que venimos siguiendo paso a paso; así en la del miércoles 9 de julio de 1537 se ordenó tomar medidas para evitar que los indios de la provincia de Quito fueran llevados "a la guerra" sin discriminación ni control, como venía sucediendo".

El lunes 29 de julio del mismo año 1537 el Regidor Perpetuo de Quito Melchor de Valdés, solicitó al capitán Sebastián de Belalcázar que le devolviera la vara del Alguacil Mayor, cargo del que estaba posesionado el capitán Pedro de Añasco porque a ambos se había hecho esa gracia. Belalcázar contestó a Valdés:

(...) que el esta ocupado en cosas que tocan y convienen al servicio de dios e de su majestad de la gerra contra los yndios y esta de partida para yr a fundar la villa viciosa de la provincia de hatunllata por lo quel no puede conocer deste caso por tanto que los dichos alcaldes e regidores conoscan de ello e agan justicia a las personas (...).".26

Teniendo como fuente documental el libro Verde, Díaz del Castillo, confirma que el poblador y fundador de Pasto es el español Sebastián de Belalcázar. Veamos lo que argumenta: "De cuanto consta en el libro Verde es indudable que el capitán don Sebastián de Belalcázar organizó y pobló una villa española en un lugar de la provincia de hatunllata: los vecinos de esa villa fueron inicialmente capitanes y soldados que habían acompañado a Belalcázar en la importante incursión que en busca de El Dorado avanzó hasta Anserma; durante los primeros días del doblamiento, el grupo inicial de vecinos se enriqueció con personajes importantes que abandonaron la villa de San Francisco de Quito, para avendarse en la Villaviciosa de la Concepción, tal es el mismo Teniente de Gobernador de Quito, capitán Pedro de Puelles, uno de los regidores perpetuos de la misma villa, el capitán Rodrigo de Ocampo, y el escribano público y del cabildo Cristóbal Rodríguez, además de otros vecinos de cuyos nombres no hay constancia".27

Reitera Díaz del Castillo: "Volvamos a lo fundamental de este punto. Decimos que Belalcázar culminó la fundación de Pasto con todas las formalidades legales. En efecto, a los pocos días de llegar a Quito emprendió viaje de regreso a Pasto para hacer la fundación. Así lo dicen las actas del cabildo de Quito. En la del 29 de julio de 1537 consta que Belalcázar afirmó "que el esta ocupado en cosas que tocan y convienen al servicio de dios e de su magestad de la guerra contra los yndios y esta de partida para yr a fundar la villa viciosa de la provincia de hatunllata...". Finalmente recalca Díaz del Castillo: "No queda duda alguna: don Sebastián de Belalcázar pobló y fundó la Villaviciosa de la Concepción de Pasto, de hecho y de derecho".28

NOTAS Y CITAS BIBLIOGRAFICAS

1. Plan de Desarrollo de Nariño 2004-2007. Concertación para el cambio. Gobernación de Nariño. La fuerza del cambio continúa. Pasto, 2004. Pág. 15.
2. La Cocha. Del quechua Qocha, jeocha, pozo, estanque, lago, laguna, mar. Nombre de la laguna situada a unos 23 kilómetros del sector urbano de Pasto y a 2800 metros de sobre el nivel del mar. También se le llama Lago Guamués.
3. GUAMUÉS. Del quechua Wa, partícula de transición de alguno de los pronombres complementarios. Te, me, él para las formas personales; mu, partículas de movimiento: Tú

te mueves, él se mueve. Río de desagüe de La Cocha.

4. Gobernación de Nariño. Visión 2030. San Juan de Pasto, 2003. Pág. 12.

5. ORDENANZA No. 013 de Mayo 29 de 2008. Por medio de la cual se adopta el Plan de Desarrollo Departamental período 2008-2011 "Adelante Nariño". Pasto.

6. CATAMBUCO. Del quechua Kata, turbio, suegro del varón; Puku, vasija en forma de mate. Vasija vieja, vasija negra. Nombre de uno de los corregimientos más importantes del Municipio de Pasto.

7. MAPACHICO. Del quechua Mapa, sucio, manchado, mugriento; Chika, muy, demasiado, muy bonito, tamaño, porte, tan. Nombre de un corregimiento del Municipio de Pasto.

8. QUECHUA. Es la lengua amerindia (imperio inca) que tiene un mayor número de hablantes. El nombre autóctono de la lengua es runasimi, lit. 'la lengua de la gente'. Tras la conquista española la lengua se conservó con gran vitalidad, en parte porque fue adoptada por los misioneros católicos como lengua de predicación. El quechua generalmente ha sido asociado al imperio Inca y por consiguiente, cuando se encuentran voces quechuas en las regiones del sur de Colombia, se trata de explicar su presencia como resultado de la avanzada Inca en épocas prehispánicas, rezago de la presencia de indios de habla quechua, en su mayoría yanaconas, que acompañaron las huestes conquistadoras desde Quito y posteriormente se asientan en territorio colombiano. Otra forma de explicar estos vocablos es por el esfuerzo de los conquistadores para implantar el quechua como lengua vehicular en todo el territorio sometido. Se ha establecido que los Incas, como formación social en expansión, habían conquistado a los grupos étnicos del norte del Ecuador, llegando hasta el río Angasmayo o río Guáitara en su curso superior, a la altura del Rumichaca en la actual frontera colombo-ecuatorial. El QUECHUISMO, es una especie de préstamo lingüístico, palabra de una lengua que proviene de otra, donde el vocablo proviene de alguna de las lenguas quechuas. Quechua o quichua (de qhichwa "zona templada") son, entre otros, nombres con que se denominan varios lectos originarios de la parte occidental de Sudamérica que forman parte de la familia que los lingüistas han llamado de las lenguas quechuas. Estas lenguas tienen muchos cognados similares, por lo que en algunos casos, determinar la lengua exacta de la cual proviene un quechuismo es a veces complicado. Muchos de los quechuismos del castellano son sustantivos que se relacionan con la agricultura, principalmente nombres de plantas, animales y productos agrícolas. Ejemplos: achira (planta), caucho: kawchu, chacra: chakra 'granja', chirimoya: chirimuya (fruto del chirimoyo), choclo: chuqllu, guagua: wawa (niño de pecho), huayco: wayqu (quebrada), pupo: pupu(ti) (ombligo), quipu: qhipu (nudo),

9. CHARGUAYACO. Chaguayaco. Topónimo de origen quechua (de Chawar, cabuya, estopa, cáñamo indígena de hojas de maguey; Yáku, agua, río, quebrada): río de la cabuya. Nombre de una vereda del Corregimiento de Genoy, Municipio de Pasto. MORENO, Luis Gabriel. Quechuismos del habla popular nariñense y Toponímicos. Tipografía Javier. Pasto, 1987.

10. ANGANOY. Del quechua Anka, gavilán; anqa, azul. Nido de águila real; río azul, águila real. Nombre de una vereda al suroccidente de la ciudad de Pasto.

11. PANDIACO. Del quechua Panti, flor roja de una planta del mismo nombre que es símbolo de ternura y es usada en tintorería; laco, adulteración de Yaku, agua, corriente de agua, quebrada, río: sería entonces, río colorado. Uno de los sitios tradicionales de Pasto; hoy, un barrio ubicado al norte de la ciudad.

12. PULLITOPAMBA. Del quechua Pulla, lana menuda, pelo, cosa peluda, poncho de lana, tejido en telar, gavilán. Ito, es diminutivo castellano; Pamba es pampa, llano, llanura. Nombre de una vereda del Municipio de Pasto.

13. CANCHALA. Del quechua Kancha, recinto pequeño, plano, llano, patio; La o Lla, partícula que entra en L. Indica afecto, cariño, ternura. Sería entonces patio bonito, llano lindo, coralito. Nombre de una vereda (hoy barrio) al oriente de Pasto.

14. GRANDA PAZ, Oswaldo (2001). Leyendas de Nariño. Editorial Kelly. Bogotá, pp.65-67.

15. QUIJANO GUERRERO, Alberto (2004). Luz en Arcilla. Alcaldía Municipal de Pasto, Oficina de Cultura. Graficolor. Pasto, pp.15-16.
16. ECHAVARRIA, Rogelio (1998). Quien es quien en la poesía colombiana. El Ancora Editores. Bogotá, p.345.
17. GUERRERO TORRES, Andrés. Chambú rasgadura de la esclerosis retínica (1) (I). En: <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/ATorres/Chambu1.htm>. Consulta: 01-10-09.
18. CHAVES, Guillermo Edmundo (1940). Oro de Lámparas. Imprenta Departamental. Pasto, pp.26-27.
19. QUIJANO GUERRERO, Alberto (1949). Creación del Departamento de Nariño. En Revista Historia de Pasto. Centro de Historia de Pasto. Pasto, p.19.
20. QUIJANO GUERRERO, Alberto (1949). Op. Cit., p. 19.
21. QUIJANO GUERRERO, Alberto (1949). Op. Cit., p. 19.
22. FALS BORDA, ORLANDO (1959). El vínculo con la tierra y su evolución en el Departamento de Nariño. Revista de la Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales: 10(12):9-14 Bogotá, pp.11-12.
23. CIEZA DE LEÓN, PEDRO (1553-1962). La crónica del Perú. Colección Austral, Madrid, p.113.
24. CIEZA DE LEÓN, PEDRO (1553-1962). Op. Cit., p. 114.
25. HATUNLLACTA. Del quechua Atún, jatun, grande, lo mayor, superior, principal, más conocido; sería: la nueva gran ciudad de tierra alta: Pasto. Tierra de los mayores, tierra grande en lengua quechua.
26. DÍAZ DEL CASTILLO, Emiliano (1987). San Juan de Pasto Siglo XVI. Fondo Nacional del Ahorro. Santafé de Bogotá D.C., p.99.
27. DÍAZ DEL CASTILLO, Emiliano (1987). Op. Cit., p. 101.
28. DÍAZ DEL CASTILLO, Emiliano (1987). Op. Cit., p.106.



Colectivos Coreográficos

Fotos: Dario Estrada - Carlos Benavides Díaz

2. EL CARNAVAL EN EL MUNDO

"...el carnaval no (posee) la forma puramente artística del espectáculo teatral, y en general no pertenece al dominio del arte. Está situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad, es la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego". BAJTIN
"El Carnaval como ejercicios de la soberanía popular". JOSE MARIA PEREZ

2.1 ENFOQUES TEORICOS

Los investigadores encuentran en el carnaval elementos supervivientes de antiguas fiestas y culturas, como la fiesta de invierno (Saturnalia), las celebraciones dionisiacas griegas y romanas (Bacanales), las fiestas andinas prehispánicas y las culturas afroamericanas. Algunos etnólogos consideran que para la sociedad rural, fuertemente estructurada por el cristianismo, el tiempo de «carnestolendas» ofrecía mascaradas rituales de raíz pagana y un lapso de permisividad que se oponía a la represión de la sexualidad y a la severa formalidad litúrgica de la Cuaresma. Sin embargo, en lo que sí están de acuerdo, es en que los festejos carnavales son muy anteriores al cristianismo, se originan en la Antigüedad, como una especie de ritos consagrados a las divinidades de la fertilidad y del trabajo agrario. Una de las principales manifestaciones de esta fiesta fueron las conocidas "saturnales" que eran orgías, desenfrenos, francachelas caracterizados sobre todo por la búsqueda de una efímera satisfacción de las aspiraciones de nivelación social. Era muy común la inversión de rangos por medio de los disfraces, mediante los cuales, los esclavos se convertían en amos y viceversa. El origen del carnaval es pagano, pero los pueblos cristianizados continuaron con muchos ritos, costumbres y fiestas del paganismo. El carnaval, de hecho, se celebra antes de la Cuaresma cristiana y permite a la gente romper sin pudor con cánones religiosos recurriendo a disfraces, máscaras y cantos incitantes. El Carnaval no podría existir sin la Cuaresma y a la inversa.

Las averiguaciones sobre los orígenes históricos del Carnaval en Latinoamérica post Emancipación, señalan el papel de este evento como un vehículo de celebración de la libertad, de protesta social y de reafirmación cultural. Los carnavales de Latinoamérica como del mundo entero van más allá de una simple festividad. Son la expresión histórica, un principio sociológico y desde luego cultural que se observa a flor de piel, en la que se conjugan la danza, la música, el teatro, las artes plásticas, la opera, la literatura y otras expresiones de la cultura popular. En relación al carnaval en Latinoamérica, las investigaciones se enfocan a tres cuestiones fundamentales, a saber:

En la primera, están aquellos que hacen hincapié en el origen, todavía discutido, de la fiesta rastreando la etimología de su nombre, ya sea que se remonte a la Antigüedad pagana o al Medioevo cristiano. En este marco existen dos posturas contrapuestas: los investigadores que proponen que el carnaval sería un resabio de la Antigüedad Clásica que persiste

durante la edad Media, resguardada en la cultura popular, y los investigadores que sostienen que el carnaval estaría ligado a la liturgia cristiana medieval como contrapunto de la Pascua antecediendo a la Cuaresma.

En la segunda, se encuentran los estudios que, dando cuenta de la condición popular y ampliamente participativa de los festejos, sostienen la tesis de que el carnaval es la "fiesta de la inversión". El cuestionamiento de las jerarquías y poderes establecidos derivaría en la subversión de los roles sociales vigentes funcionando como una válvula de escape de las tensiones para luego no sólo restablecerlos sino reforzar el orden interrumpido.

En la tercera, se están las investigaciones que comprueban que los rasgos fundamentales del carnaval aparecen en gran multitud de culturas y no necesariamente por influencia europea. De un modo general, se puede decir que se hallan vestigios de estas fiestas de carnaval en todos los pueblos desde la más remota antigüedad.

Es Bajtin, quien introduce la idea de que las formas carnaavalescas, como expresión de la cultura popular y bufa, expresan el rechazo a una visión rígida y estática, de corte aristocrático, de la realidad. El discurso carnaavalesco, amplio y polifónico, se enfrenta con ella y celebra la ambivalencia.¹

Jacques Heers en su obra "Carnavales y Fiestas de Locos", expone la teoría de que el carnaval sería una expansión en el espacio urbano de las fiestas que celebraban los jóvenes clérigos en el ámbito sagrado de la Iglesia. Estos festejos incluían danzas y mascaradas que darían origen a las características particulares del carnaval.²

Umberto Eco, por otra parte, propone comprender la inversión carnaavalesca no como una rebelión temporal en contra de la norma, sino como una transgresión autorizada que se instituye en el marco de una ley vigente y conocida por todos los participantes. Sugiere también que sin una ley instituida y tenida como válida, no hay carnaval posible. En consecuencia, no supondría más que un reforzamiento de la norma en clave festiva.³

Según Emir Rodríguez Monegal, Bajtin tiene probablemente razón al alegar que el Carnaval (tal como era representado en la edad Media y en el Renacimiento), ya no existe en Europa a partir de la modernidad. Después de Rabelais, ha perdido para siempre sus rasgos principales de ser a la vez un acontecimiento folklórico y popular. Sin embargo, en América Latina, el Carnaval está aún vivo, especialmente en los Andes, en el Caribe y en el Brasil. El conflicto y la mezcla de culturas (indígenas, europeas y africanas) en estas áreas privilegiadas, han impedido que el Carnaval se convirtiese sólo en una institución oficial exclusivamente fiscalizada por los gobiernos. En el juego de Negros y Blancos de Pasto, en la diablada de Oruro, en los ritos de la macumba y el candomblé brasileños, así como en la ñanguería cubana, el espíritu del Carnaval está muy vivo aún hoy. Está también vivo en las festividades oficiales, que no sólo llenan las calles de turistas, sino que tienen raíces en una cultura popular capaz de sostener un espectáculo en que la separación entre los actores y los espectadores está eliminada. Pues, en época del Carnaval, todos son uno.⁴

Para Andrés Medina Hernández, uno de los más importantes enfoques seguidos por las investigaciones etnográficas acerca de los carnavales en los pueblos indios mexicanos, ha sido el de la búsqueda de sus raíces mesoamericanas y de los procesos de reinterpretación de las influencias de origen europeo. Veamos por qué:

"El estudio de las ritualidades ha ocupado un lugar destacado en la antropología, particularmente en el campo de la etnografía mesoamericanista, en la que ha contribuido a configurar el campo teórico de la cosmovisión. En tanto que una perspectiva fuertemente influida por el estructuralismo ha centrado sus análisis en la mitología y ha desplegado diversas líneas en torno al simbolismo de raíz mesoamericana, otras investigaciones han centrado su atención en el ritual y han hecho señalamientos fundamentales acerca de las categorías más importantes de la cosmovisión.

Tres son las líneas que se destacan: una centrada en los rituales de curación, con lo que las nociones sobre el cuerpo son reconocidas con marcado detalle, y en el caso de la etnografía mesoamericana ha conducido al descubrimiento de la concepción del cuerpo como modelo del universo (Galinier, 1990). Otra es la que ha dado énfasis al análisis de la organización social, particularmente de los ciclos rituales vinculados con la estructura político-religiosa, con los cuales se introduce en el conocimiento de los complejos sistemas simbólicos desplegados en sus diferentes fases (Medina, 2001).

Una tercera línea, tradicional en la etnografía, es la que se ha dedicado al estudio de los rituales relacionados con el ciclo de vida. En ella se ha aportado una sustanciosa información que ha enriquecido el conocimiento de la cultura de los pueblos estudiados, pero no se ha teorizado con concepciones de largo alcance".⁵

Más adelante, Medina Hernández, se refiere al carnaval y su relación con el performance, lo mismo que la concepción del mundo arraigada de los indios mexicanos en las prácticas agrícolas en torno a la siembra, cultivo y cosecha del maíz. Veamos:

"Paradójicamente, la espectacularidad de las celebraciones carnalescas en diferentes regiones del país, no ha generado investigaciones que profundicen en sus diversas implicaciones organizativas, simbólicas y de otro orden; en ello tiene que ver, indudablemente, su extrema complejidad, pues a diferencia de otro tipo de rituales, el Carnaval es una de las más condensadas expresiones que tiene en su eje la condición de performance; además de que su observación y registro resultan exhaustivos, aun cuando fuera posible mantenerse distante y ajeno a sus intensas manifestaciones, las cuales llegan a extremos difícilmente reconocibles en otros ámbitos de la vida social.

Entre los pocos trabajos en los que se ha realizado un análisis profundo de la organización del Carnaval y de su complejo simbolismo están el de Becquelin-Monod y Bretón (1979), llevado a cabo entre los Tzeltales de Bachajón, Chiapas, y el de Galinier (1990), desarrollado en los pueblos otomíes de la Huasteca meridional; ambos han aportado una rica información y han fundado sendas estrategias de análisis, básicas para el conocimiento de la cosmovisión mesoamericana, una concepción del mundo profundamente arraigada en las prácticas agrícolas en torno al cultivo del maíz".⁶

Sin embargo, para Alcides Parejas Moreno, tres son los aspectos fundamentales del Carnaval. Por un lado, un tiempo de desenfreno y licencia, donde el uso de la máscara es muy importante: renunciar a la propia identidad para poseionarse de otra. Por otro lado, la destrucción o muerte de un representante simbólico de la fiesta. Finalmente, la búsqueda de la purificación y fecundación con base en el juego con agua o el uso de otras sustancias como aguas perfumadas, mixtura, harina u otros polvos de colores. En los festejos carnavales, entonces, es posible observar que las sociedades no son perfectas y se encuentran siempre bajo la amenaza de su propia destrucción: tanto las pautas de orden como las de desorden se enfrentan en períodos de efervescencia colectiva. Los elementos constitutivos del orden, la desigualdad y la coacción se oponen a un desorden caracterizado por la igualdad y la libertad. En el tiempo carnavalesco la multitud se entrega al desenfreno lúdico, se abre a las críticas y a los excesos. A lo largo de esta fiesta lo sagrado se vuelve subversivo y el mundo se pone cabeza abajo. De esta manera, el Carnaval se constituye en una segunda vida del pueblo, la "otra" vida, basada en el principio de la risa: el sumergimiento temporal en el reino utópico de la universalidad, libertad, igualdad y abundancia.⁷

Los carnavales de Latinoamérica como del mundo entero van más allá de una simple festividad. Son la expresión histórica, un principio sociológico y desde luego cultural que se observa a flor de piel, en la que se conjugan la oralidad, la danza, la música, el arte dramático, la pintura, la escultura, la literatura, la imagen.

Los autores y teorías, anteriormente citados, sin embargo, no agotan la totalidad de los estudios referentes al problema del carnaval, pues resultan paradigmáticos al momento de establecer un estado general de la cuestión.

2.2 EL CARNAVAL EN LA HISTORIA

Desde la más remota antigüedad, los carnavales siempre han constituido ese peculiar tipo de fiestas populares de desbordante frenesí, cuyo arraigo en los pueblos que las celebran es difícil de borrar ni sustituir con otro tipo de festejos. Y es que el atractivo que ejercen tales jolgorios de mascaradas, comparsas y estudiantinas en medio del alegre anonimato que propician caretas, antifaces y dominós, sigue ejerciendo en la gente de hoy el mismo encanto que en el lejano pasado. Antes de que naciera el carnaval, en los albores de la civilización, los pueblos antiguos ya usaban las máscaras, los atuendos y el concepto de alegría y festividad en los diferentes períodos del año, por lo que esta costumbre puede ser considerada como el origen de aquella fiesta.

Como se dijo, las teorías sobre el nacimiento del carnaval, son muchas y muy variadas. Los defensores de la tradición más antigua, lo sitúan en la mitología egipcia y lo relacionan con el ciclo que versaba sobre los placeres entre Isis y Osiris. Otros señalan su origen en las fiestas griegas que se celebraban en honor de Dioniso: corroborada esta teoría por el hecho de que el rey Momo, el rey de la Burla, fuera expulsado del Olimpo por sus sarcasmos y sus locuras.

El Olimpo representa el mayor espectáculo de la sexualidad libre de los griegos: desde Zeus, que no desdeña la bestialidad del toro y del cisne, provocando la alegría inhumana de Europa y Leda, hasta el pobre Príapo, el más plebeyo de los subdioses. Todo el panteón helénico ofrece la vida amorosa de una civilización refinada y equilibrada, que sabe



conciliar el espíritu de Eros con el sexo de Príapo. De aquí, seguramente, surgen todas las acepciones clasificadas sobre el Amor, que un estudio a través de la Historia y del mundo, mostrarían como soluciones que los hombres supieron encontrar a sus aspiraciones creadoras, a sus angustias, y a sus intuiciones destructivas. En estas fiestas participaba todo el pueblo sin distinción de clases, concediéndose a la clase productora dedicada a la poesis, el don de la palabra para discutir "la praxis".

En la Roma antigua se rendía culto a un dios denominado Momo, que según la leyenda era el dios de "las chanzas y de las burlas, hijo del sueño y la noche; era el dios de la locura que con chistes, agudezas y con mímica grotesca, divertía a las mil maravillas a los excelsos dioses del Olimpo". El mítico del Momo es asociado con un compañero llamado "Como", cuyos adoradores andaban corriendo por la noche, con antorchas encendidas, coronados con flores, enmascarados y cantando al son de instrumentos musicales. Era hijo de Hipnos y de Nix o de Eris. Momo se encargaba de corregir con sus críticas, aunque sarcásticas, a los hombres, y también a los dioses. Se le consideró especial protector de los escritores y los poetas. Una vez, bromeó acerca de unos inventos que habían creado Poseidón, Hefesto y Atenea. Poseidón había creado al toro, y Momo se rió de él por haberlo hecho con los cuernos mal colocados. De Hefesto se mofó porque a su obra, el hombre, le faltaba una ventanilla en el corazón para poder conocer sus intenciones y pensamientos secretos. A Atenea la criticó sardónicamente porque la casa que había construido era demasiado pesada si el propietario quería trasladarse a causa de unos molestos vecinos. Y por estas mofas, Momo fue expulsado rápidamente del Olimpo. También se cuenta que se burló de Afrodita porque hablaba mucho y porque sus sandalias hacían mucho ruido al andar. Momo también personifica la crítica jocosa, la burla inteligente. Habitualmente se le representa vestido de arlequín, escondido tras una máscara que levanta de los rostros de los demás, o del suyo propio, y acompañando cada una de sus manifestaciones con un palitroque terminado en forma de cabeza de muñeco, símbolo de la locura.

Momo se vino a América con los conquistadores y colonizadores europeos. Con todo lo que su travestismo y ambivalencia acarrea y supone. En efecto, Momo es una deidad femenina, su nombre en griego significa burla, sátira, censura. Era hija del Sueño y de la Noche, y su hermana Eris sembraba la discordia entre los hombres, como cuenta Hesiodo. Cuando la tierra se fatigó de soportar la plétora de una humanidad pecadora, abundante en demasía - ya por entonces, mucho antes de Malthus, preocupaba la población excedente- Momo aconsejó a Zeus que multiplicara las guerras. El Padre de los Dioses, obediente a su reclamo, instigó primero la de Tebas y luego armó el tinglado para la de Troya. Con esa doble sangría alivió la presión demográfica y le ofreció al porvenir de la especie un expediente idóneo para ralea el género humano.

Pero Momo se disfrazaba también con ropas y máscaras masculinas: su acerada burla se ensañó con Hefesto, quien había intentado dar vida a un homúnculo, y a raíz de ello fue arrojado desde el Olimpo a las profundidades del planeta. Más tarde, Momo será la acompañante de Como, la deidad que preside los banquetes de los ricos y las comilonas de los pobres. Un cortejo de borrachos, los tempranos candidatos al carnaval, camina a tropezos tras ambos dioses menores, pero no menguados, haciendo mojigangas, danzando alocadamente, practicando juegos de palabras y de manos, es decir, realizando momos propiamente dichos, tal cual, a partir del momus latino, lo consagra nuestra lengua. En definitiva, Momo no es una deidad masculina, aparece a veces con el atuendo del sexo opuesto, y así, disfrazada, enmascarada, mete cizaña y desparrama burlas entre los imperfectos mortales. En su travestismo, propicio a la expansión de la mofa, de la sátira, de la bufonada hiriente, madurarán, con el paso de los siglos, el ser y el quehacer del carnaval.

Pero Momo no es un Rey, ni un Dios, sino una deidad femenina trabucada y, por consiguiente, engañosa y dada a los enredos.

La celebración del Carnaval también tiene su origen probable en fiestas paganas, como las que se realizaban en honor a Baco, el dios del vino, las saturnales y las luperciales romanas, o las que se realizaban en honor del buey Apis en Egipto. En Creta, Olimpia y otros pueblos griegos, se inmolaba un hombre cada año a Cronos. En Rodas se le embarraba y se le daba muerte. Los judíos, en la fiesta de los Purím crucificaban una efigie de Amán y después la quemaban. Según algunos historiadores, los orígenes de las fiestas de Carnaval se remontan a las antiguas Sumeria y Egipto, hace más de 5.000 años, con celebraciones similares en la época del Imperio Romano, desde donde se difundió la costumbre por Europa, siendo traído a América por los navegantes españoles y portugueses a partir del siglo XVI.

Ahora bien, los primeros registros que se tienen de estas festividades datan de 4.000 años atrás, en Babilonia. En este país, bordeado por los ríos Tigris y Eufrates se veneraba a Marduk, dios fundador de esta legendaria ciudad, en el colosal templo que lindaba con los famosos jardines colgantes, que popularizaron a este reino de la antigüedad. En ese santuario, y durante el inicio de cada primavera, se efectuaban las primeras celebraciones, que duraban 5 días y empezaban en julio. Durante el festejo, todas las jerarquías y autoridades babilónicas eran subvertidas, al punto de que los sirvientes llegaban a darles órdenes a sus amos. No sólo se faltaba a las leyes, sino que también se ridiculizaba a la justicia. Por aquellos días, a uno de los reos se le concedía disfrutar de exquisitos manjares, vestir las prendas del monarca y cortejar a las esposas del harem. Hasta que al caer la tarde funesta del quinto día, dejaba de ser rey para ser castigado y condenado. Con la muerte del "falso rey", el pueblo expiaba sus culpas, liberándose de toda la malicia e impureza. De este modo, el verdadero monarca comenzaba un nuevo periodo de su reinado, limpio y reconciliado con los dioses.⁸

En buena parte, el teatro tiene su origen en las representaciones rituales de los predecesores del Carnaval, que entre sus funciones estaban las de aplacar a los espíritus de los difuntos. De ahí las máscaras que son el gran distintivo del teatro. Se practicaban una serie de rituales reviviendo a los difuntos mediante la túnica blanca que los representaba, y su máscara. El rito culminaba con un sacrificio humano.

Cuenta la historia que los romanos daban rienda a sus deseos más profundos, cuando las Saturnalias comenzaban. Unas fiestas en honor de Saturno (dios de la agricultura, la igualdad y la abundancia), en las que los esclavos se tomaban las calles y celebraban su libertad en compañía de sus amos. Juegos, excesos y alegría eran las formas festivas más visibles entre los hombres que en medio de una igualdad desbordante sobrepasaban los límites de lo cotidiano para volver al instinto, a la tierra, al placer sin censura o castigo. De esta forma, el Carnaval como celebración anual deriva de los Saturnalias o Saturnales romanas que duraban una semana, dos días de fiestas oficiales dedicadas a Saturno y, los otros cinco, de fiesta de absoluto desenfreno. Oficialmente, las saturnales se celebraban el día de la consagración del templo de este dios, el 17 de diciembre, y duraban siete días. Pero de un modo general se encuentran vestigios de estas fiestas en todos los pueblos desde la más remota antigüedad.

Una curiosidad: hasta hace unas décadas, en Occidente, se celebraba el Miércoles de Ceniza enterrando a un muñeco. De esa costumbre pagana derivó el término "entierro de carnaval".

La costumbre de usar máscaras tuvo origen religioso espiritual que derivaba del culto a los muertos. Aquel personaje que representaba a los espíritus se vestía de blanco y se cubría el rostro con una máscara. De esta manera se fue instalando en el pueblo la costumbre de disfrazarse para esta celebración-tradición que hasta hoy tiene vigencia. En estos días los esclavos ordenaban a sus amos y no se permitía ejercer ningún arte u oficio, excepto el de tratar los alimentos o aderezarlos. En las saturnales romanas, treinta días antes de la culminación de las fiestas, los soldados elegían como rey al más bello de entre sus compañeros, que en su efímero reinado le era permitido todo cuanto deseara, durante treinta días tenía poder absoluto sobre ellos. Y en el último día le obligaban a matarse en el altar del dios Saturno, de quien era personificación. Esta celebración fue prohibida posteriormente, con la conversión del imperio al cristianismo.

Las saturnales son las fiestas romanas de las que son herederos primigenios los Carnavales, pero luego se fundieron en ellos las bacanales y las lupercales, que se caracterizaban por el desorden civil y el desenfreno. El lema de esta festividad era "vivir y dejar vivir". Los banquetes eran muy frecuentes y la gente tenía por costumbre obsequiarse todo tipo de regalos, especialmente velas de cera de llamativos colores.⁹

Muchas de las fiestas celebradas por el pueblo romano de la antigüedad debían su aparición, especialmente, al ritmo del trabajo agrícola. En este contexto tiene su fundamento el origen de las saturnales. Una de las fiestas favoritas, dedicada al dios Saturno. Fueron las fiestas de la finalización de los trabajos del campo, celebradas tras la conclusión de la siembra de invierno. Gracias al ritmo de las estaciones, toda la familia y hasta los esclavos domésticos tenían la oportunidad de suspender, al menos por un tiempo, los esfuerzos cotidianos y dedicarse a la recreación. Durante esos días, el mundo quedaba patas arriba. Todo lo que ordinariamente estaba prohibido, en ese momento se permitía. Dentro de las casas de familia, las barreras sociales que diferenciaban a un amo de un esclavo desaparecían. Y a este último se le otorgaba la licencia para decir a su señor verdades incómodas. Las leyes y los cargos públicos eran caricaturizados. El pueblo elegía al rey de los bufones, de las clases inferiores y éste daba órdenes irracionales incitando a la bebida, al baile desenfrenado y a todo tipo de placeres. Al final del festejo, este rey de los locos era ejecutado. Todos los sectores participaban animosamente de esa festividad, inclusive el ejército. Los soldados romanos se disfrazaban con ropas de mujer, se ponían pelucas y hablaban en voz de falsete.

Posteriormente, el carnaval romano se expandió a lo largo de Europa fusionándose con otras costumbres regionales y compartiendo ritos y tradiciones en nuevas tierras, que veían cómo el calor del carnaval sobrepasaba cualquier supuesto de la razón.

Mas tarde y con la difusión del cristianismo, sacerdotes y obispos se opusieron a las saturnales. Uno de los más famosos detractores de este tipo de festividades fue el predicador estrasburguez, Gailer von Kaisersberg, quien al respecto escribió:

"Sabemos de muchos que bailan de manera tan grosera con sus actos y sus gestos, que nunca podremos hablar bastante de su insolencia. En nuestros tiempos se practican en el baile excesos tan indecorosos, como jamás hemos visto, ni oído. Igualmente, salen a relucir bailes que nunca han sido costumbre anteriormente y de los que no nos admiraremos lo suficiente. Tales son, por ejemplo, el baile de los pastores, el de los labradores, la danza italiana, la de los nobles, la de los estudiantes, la de la olla, la de los mendigos. En resumen, que si fuera a enumerarlas

todas, tendría para una semana. Por otra parte, vemos individuos groseros que bailan de forma tan puerca e indecorosa, que lanzan a lo alto a mujeres y doncellas y estas se exhiben por detrás y por delante hasta las ingles, es decir, que se les ven sus hermosas piernecitas blancas o sus botines negros o blancos, a menudo tan llenos de mierda y sucios que uno no puede menos que escupir (...), por no hablar de las canciones putañeras indignas y degradantes que se cantan y que incitan al sexo femenino, al impudor y a la lujuria".10

Aunque el origen del carnaval proviene de tiempos remotos, etimológicamente, la palabra "carnaval" recién fue acuñada en Europa, a fines del siglo XV. Derivaba del término italiano "carnevale", derivado a su vez, de las palabras carne y levare ("quitar"), que aludían al comienzo del ayuno de carne de la Cuaresma, es decir, los 46 días a contar desde el miércoles de ceniza inclusive, en los cuales se conmemora el tiempo que Jesucristo ayunó en el desierto, según la tradición cristiana. Así, la procedencia de las palabras nos permite observar cierta ambigüedad en el origen de la fiesta del carnaval: por un lado, de carácter religioso, fortalecido en la Europa medieval; y por el otro, satírico - pagano, vigorizado por la tradición popular.

Así, la palabra Carnaval en su forma actual parece provenir del italiano carne vale, igualmente válida para el latín y que significa "adiós carne". Antroido, entroido, antruejo o carnaval, tienen idéntico contenido semántico. Carnaval, la más popularizada, según los antropólogos, proviene del italiano carnevale, alteración del antiguo carne y levare, es decir quitar la carne, por ser el comienzo del ayuno cuaresmal. Sin embargo, la denominación tradicional más antigua de estos fastos es carnestolendas, dado que así figura en el texto del Domingo de Quincuagésima, su día: "doménica ante carnes tollendas", o sea la carne que se ha de quitar uno. Todo ello anclado en el antiguo sentido etimológico griego. "Carnem levare" (literalmente: "la carne levantar" o quitar la carne) se abrevió en "carnelevare", se alteró en "carnelevale", pasó del latín al italiano (alterado de nuevo) como "carnevale" y de allí la recibió el español como "carnaval", que lingüísticamente no es más que el anuncio de ayunos y abstinencias próximos.

Otros autores discrepan de este origen y afirman que, de acuerdo con la mitología, Dionisio, dios de los placeres, llegó a la ciudad en barco sin piloto, que posteriormente fue transportado en un carro en medio de la muchedumbre embriagada y delirante. Este carrus navalis, es el origen de carnaval, fiesta en la que la gente se colocaba sofisticadas máscaras, para que nuestra persona, nuestro yo, desaparezca o se evada. Nos encontramos en el umbral de la gran fiesta, pagana o religiosa, de jugar hombres y mujeres, a ignorarse entre sí, tal vez hastiados de conocerse en demasía. En estas fechas se permite la extravagancia y el desenfreno puesto que anteceden a la época más austera de cuantas obliga el cristianismo. La caracterización ayuda a la desinhibición en unas fechas que preceden a las culturalmente más austeras, según la tradición cristiana, la Cuaresma. Los excesos y la ruptura de los tabúes son lícitos previamente al ayuno y la penitencia.11

De todas formas estas etimologías hacen referencia a la abstinencia de carne y sexo impuesta por la cuaresma, de ahí las expresiones populares: "pasar más hambre que una puta en cuaresma", "tanta carne y yo en cuaresma" ó "más largo que una Cuaresma", explican el desenfreno de la larga despedida de los placeres. Otra etimología, que entronca mucho mejor con la historia, hace derivar la palabra carnaval del latín carrus navalis - carro navale, carro naval y que haría referencia al barco con ruedas que se paseaba procesionalmente en las fiestas de primavera en Grecia, en el imperio romano, en los países

teutónicos y en los pueblos celtas. Sobre este carro naval se paseaba al dios respectivo y ante él se bailaban danzas promiscuas y se cantaban canciones satíricas y obscenas. Ésa fue la primera de todas las carrozas carnavales, que se procura que nunca falte donde se conoce esta tradición.¹²

La propia celebración del Carnaval, fuese cual fuese el origen remoto de la palabra y de la fiesta, se convirtió en la fiesta de despedida de la carne. De ahí que se procurase gozar de ella todo lo posible en esos días, no sólo porque iban a seguir cuarenta días en los que la religión les iba a prohibir catar la carne, sino también para desquitarse de los largos ayunos de carne que la pobreza les imponía durante todo el año. Los términos carnestolendas (carnes que han de ser quitadas) y carnestoltas (carnes que han sido quitadas) nos hablan bien a las claras de cómo ha sido entendido el Carnaval por la cultura Occidental, de la Latinoamérica hace parte importante.

Hacia la edad Media muchas festividades fueron arrasadas, pero otras sobrevivieron gracias a su poder incontenible y fueron institucionalizadas y sembradas en el período comprendido antes de la Cuaresma (que inicia el miércoles de Ceniza), como el límite para la fiesta antes de entrar en el tiempo de lo sagrado, lo santo. En esa época, tan inflexible en los ayunos, abstinencias y cuaresmas, y con persecuciones a quienes no respetaban las normas religiosas, no obstante, renació el carnaval y se continuó la tradición hasta nuestros días. Se celebraba con juegos, banquetes, bailes y diversiones en general, con mucha comida y mucha bebida, con el objeto de enfrentar la abstinencia con el cuerpo bien fortalecido y preparado.

Más allá de las críticas del clero, la Iglesia católica también participó de estas festividades, especialmente en Francia, donde los clérigos inferiores y menos instruidos practicaban todo tipo de obscenidades. Hacia el siglo XII, era común que los sacerdotes eligieran a un obispo de los bufones, quien se sentaba con gran pompa en el trono episcopal de la iglesia. A partir de ese momento, comenzaba la misa cantada, en la que participaban todos los clérigos con las caras tiznadas, con mascararas ridículas. Por su parte, mujeres y algunos sacerdotes disfrazados de bailarines danzaban y coreaban canciones burlescas. Otros comían salchichas sobre los altares, jugaban a las cartas o a los dados en presencia del cura sacerdote que pronunciaba la misa. Mientras otros participantes se paseaban con un incensario donde ardían trapos viejos. Concluida la misa, muchos bailaban desnudos en el lugar sagrado. Luego salían de allí y gran parte de la comitiva se subía a viejas carretas, llenas de basura, mientras se divertían lanzando excrementos al populacho que los rodeaba.¹³

El Apocalipsis de San Juan había sentenciado que al finalizar el primer milenio, Satán sería liberado por un tiempo, y ese tiempo sería el fin del mundo. La llegada del año 1000 en la Europa medieval se convirtió en una histeria colectiva. Poblaciones enteras se entregaron a prolongados ayunos y flagelaciones, se hacían sacrificios y se confesaban todos los pecados, en una espera angustiosa del fin del milenio. Pero llegó el último segundo del año 1000 y todo siguió igual. El alivio y el escape de la tensión provocaron una fiesta desenfadada en la que el miedo a la muerte se transformó en burla. La vida humillaba a la muerte y de esa burla en el Carnaval fue eje central en la Europa medieval y hasta nuestros días, realizando la figura del Rey Momo, hijo del sueño y de la noche, quien presidía las fiestas de los locos, que se celebraban en pueblos, aldeas y ciudades. El dios de las chanzas y burlas, del cruel y de la más despiadada ironía, Momo, se convirtió en el presunto "protector" de todos aquellos que se entregaban a la locura, escándalo, vicios y excesos. Este dios, que se burlaba de las divinidades, visitó incansablemente las pequeñas cortes feudales. Era presentado con las características propias del bufón: Gorro con cascabeles,

ctro y máscaras. En la actualidad, los carnavales se identifican en muchos países con el Rey Momo, "El rey de las fiestas".

La edad Media dio origen a la fiesta del "Asno de los Locos" o del Siervo, en la que los hombres vestidos con pieles recorrían los campos y penetraban en las casas.

Justamente, uno de los pasajes de "El libro de buen amor" de Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita, considerado como el primer poeta lírico español, autor de una de las joyas de la literatura española del Siglo XIV, es el de la disputa entre Don Carnal y Doña Cuaresma. Doña Cuaresma no necesita definirse: es la personificación de la penitencia, del ayuno y de la abstinencia. Y por eso es lógico deducir que Don Carnal es su antítesis, la personificación por tanto de la gula y de los pecados de la carne. "Queda claro, -dice Fernando Vicario Leal-, que de lo que se trataba era de vencer a las pasiones de la carne (que en aquellos años y sin el furor de los medios de comunicación, causaban estragos). Don Carnal, asociado con lo pecaminoso y contrario a las buenas costumbres, podía salir una semana antes de que comenzaran los cuarenta días necesarios para estar preparados y con el recogimiento preciso para sufrir los dolores del Nazareno".¹⁴

Desde "De la pelea que ovo Don Carnal con la Cuaresma", hasta "De cómo los clérigos e legos e flaires e monjas e dueñas e joglares salieron a rezebir a Don Amor", escribe Mariano Arnal, está dedicado a relatar fielmente la representación de esa especie de auto sacramental de la lucha entre Don Carnal y Doña Cuaresma, que fue la forma en que el cristianismo les dio la vuelta a las Lupercales y demás fiestas paganas que se acumularon en el Carnaval cristianizado. Mediante el discurso sobre las virtudes del ayuno y la abstinencia de carne, que es el contenido del auto sacramental, se les dio la vuelta a los contenidos de las antiquísimas fiestas de Carnaval, que por lo visto nadie tuvo voluntad suficiente de erradicar, manteniéndose éstas muy parecidas a como las había recibido de la cultura romana.¹⁵

He aquí los tres cuartetos correspondientes al capítulo "De la pelea que ovo don Carnal con la Quaresma" de "El Libro del Buen Amor" del Arcipreste de Hita:

"De mí doña Quaresma, justicia de la mar, 1075
"algoaçil de las almas, que se an de salvar,
"a ti Carnal goloso, que te non coydas fartar,
"envíote el ayuno por mí desafiar.

Estava don Carnal ricamente asentado, 1095
a mesa mucho farta en un rico estrado,
delante sus juglares como omen honrado,
de sus muchas viandas era bien abastado.

Mandó a don Carnal, que guardase el ayuno, 1127
et que lo toviesen ençerrado a do non lo vea ninguno,
si non fuese doliente o confesor alguno,
et que l' diesen a comer al día manjar uno".¹⁶

En el siglo XV, se destaca el "Honorable Tribunal de las Mascaras", institución nacida en la pequeña aldea de Grosselfingen, en la región de Hohenzöllerr, y cuyo origen es remontar a la peste del año 1439. Allí, una vez al año, los habitantes del lugar instauraban el tribunal y tenían la libertad de imponer a cualquier forastero un castigo y decirle en la cara, hasta la verdad más

descarnada. Se vestían como arlequines y algunos portaban sombreros como símbolo de la libertad. La justicia social que se intentaba implementar en aquella festividad era la contrapartida del poder opresivo que ejercía la burguesía sobre el campesinado. Esta especie de justicia popular prefiguraba un instrumento de control social frente a las arbitrariedades de los más poderosos, bajo el anonimato del bufón en mascarado. Todavía se conservan, en el sur de Alemania los libros de bufones, en los cuales se llevaba un registro de las culpas contraídas por los paisanos al largo del año. Se cree que el verdadero origen del Tribunal de las Máscaras surgió en un acofradía religiosa.¹⁷

El día principal del acto anterior al domingo de carnaval se abría con un elogio a los miembros vivos de la hermandad y un oficio por las almas de los miembros difuntos. Uno de los elementos característicos del tribunal de las máscaras eran los personajes disfrazados, los Butzen o Pestbutzen ("duendes", o "duendes de la peste"). Se vestían de negro con largas sayas y una careta negra con bordados de tela multicolores y una capucha que los hacía parecer mucho más altos. Las caretas negras eran semejantes a ciertas piezas de la vestimenta de las cofradías religiosas medievales, cuya tarea era de asistencialismo social, cuidado a los enfermos y sepultura a los muertos. Por eso, a estos duendes, se los llamaba también "duendes de la peste", ya que los miembros de las cofradías de la peste llevaban caretas para protegerse del contagio.

Algunos de los doscientos actores se repartían en distintos cargos o funciones: el arlequín, el caballito del bufón, el tamborilero y el flautista, el bañista, el violinista, el juez, el orador y el acusador. También, un gran número de mozos vestidos de blanco y fustigadores, hacían estallar sus látigos cortos, produciendo restallidos rítmicos similares a los disparos de Año Nuevo. Los personajes más llamativos eran los bañistas y los butzen, quienes se encargaban de ejecutar la pena impuesta por el honorable tribunal de las máscaras. El castigo consistía en azotar públicamente al malhechor con el látigo de los enmascarados, o arrojarlo en una fuente de agua.

En los desfiles de carnaval del Renacimiento, se acostumbraba representar motivos de la antigüedad: Neptuno, entronizado en un barco; Caronte, subido a su barca; Baco, llevando encadenadas a las bacantes; y Tántalo, Sísifo y Prometeo, sufriendo los tormentos del infierno. Tiempo después, y con el apogeo del período Barroco, los cortesanos y la nobleza prefirieron las escenas bucólicas, cuyos personajes paradigmáticos estaban representados por pastoras y pastores, cazadores, gitanas y jardineros.

El espacio urbano se constituyó originalmente como escenario privilegiado del intercambio de personas, mensajes y mercancías. Los bulliciosos y populares centros urbanos fueron sometidos paulatinamente al orden burgués. Las elites dominantes de las ciudades se apoderaron de los espacios públicos y desplazaron a las clases populares hacia los suburbios. El nuevo espacio/tiempo burgués se consolidó arrinconando la cultura popular en los intersticios definidos por la fuerza de la ley y el orden establecido.

Hasta el siglo XVI, el Carnaval formaba parte de la vida urbana, la plaza pública era el centro vital de las expresiones populares. Pero desde entonces el poder comienza a ocuparse también de los espacios festivos. El sujeto popular es escindido del objeto festivo, la fiesta se hace espectáculo y las masas populares se convierten en espectadoras del boato ritual organizado por el poder. En las procesiones urbanas se escenifica ordenadamente la jerarquía local, mientras las masas contemplan boquiabiertas el barroquismo apabullante de estas demostraciones simbólicas de la ley y el orden.

La irreverencia de lo carnavalesco se canaliza hacia espacios de transgresión previamente delimitados por las clases dominantes. Así se neutraliza la violencia simbólica del rito festivo, al tiempo que se permite una cierta dosis de inversión ritualizada para que al final del tiempo festivo la autoridad y legitimidad del poder salgan reforzadas. La fiesta se convierte en válvula de escape que garantiza el equilibrio de poder y renueva la sumisión de las clases dominadas. Para hacer más creíble el sometimiento de la cultura popular, el poder no escatima medios ideológicos y suele apelar retóricamente a los valores y costumbres locales.

La tradición castellana ha sido, en este sentido, objeto de represión enconada. La Iglesia y el poder civil se ocuparon con especial fruición de que la fiesta popular transcurriera dentro del orden más ortodoxo. Además de las fiestas de carnaval, los rituales táuricos, asociados a cultos paganos desde muy antiguo, han sido blanco constante de "Constituciones Sinodales", excomuniones a "clérigos-toreros" y decretos oficiales de prohibición. La política represiva ha estado basada en una ideología civilizadora, según la cual los hábitos populares, las estructuras de la personalidad y el comportamiento social deben ser pulidos mediante el control, la coacción y la censura. El lenguaje carnavalesco de lo rebajado y lo degradado dejó de ser practicado porque los sectores burgueses cultivados lo consideraban soez y de mal gusto, perteneciente a niveles más bajos de civilización. La plenitud de sentido del Carnaval es un paso temporal a los universos utópicos. El gentío popular en la fiesta carnavalesca expresa un sentido de comunidad; fuera y frente a todas las formas existentes de estructura coercitiva social, económica y política. Hasta el apretujamiento de los cuerpos tiene sentido: el individuo se siente parte indisoluble de la colectividad, del gran cuerpo popular y desde ahí exorciza el miedo al mundo exterior. Por eso, en la fiesta se disfruta y se vive la libertad, que a su vez proporciona a los participantes más osadía. Se habla sobre el mundo y sobre el poder, sin evasiones ni silencios; se disuelven los tabúes y la relación humana se hace más flexible y más profunda.

No obstante las influencias de la cultura civilizatoria burguesa, el Carnaval no ha desaparecido, sigue siendo un paso temporal a los universos utópicos, a los mundos posibles. La fiesta es la categoría primera e indestructible de la civilización humana. Puede empobrecerse, degenerar incluso, pero no podrá eclipsarse.

El Carnaval europeo dio origen nada menos que a la Comedia del Arte y de allí a todo el teatro occidental. La Comedia del Arte es esencial para quienes quieren adentrarse en el misterio del Carnaval; las figuras de Arlequín, Colombina, Pierrot y Polichinela han pasado a través de los siglos y han sido representadas en el Carnaval. Arlequín se emparenta con uno de los diez demonios que encabezan la trágica procesión de los muertos en el Infierno de Dante, que rodeado por almas del Purgatorio realiza rondas nocturnas, provocando alboroto y ruidos infernales. Arlequín se iguala también con Hermes Psychopompos, el dios griego, cuya misión era guiar los muertos al otro mundo; era, por lo tanto, un demonio desatado, y dentro de la propia Comedia del Arte un criado tonto, que tras la máscara escondía secretos, y que lo definen como necio, grosero, y de una sensualidad infantil. Al lado de Arlequín estaba Colombina, cuyo nombre proviene del latín; "columbarium", el edificio parecido a un palomar donde se conservan las urnas funerarias. De Colombina está enamorado Pierrot (o Pedrolino), a pesar de que ella le es infiel, y muchos lo emparentan con el difundo del entierro (basándose en que el cortejo de Carnaval es una parodia del cortejo fúnebre con intención de burlarse de la muerte). La riqueza histórica del tema, sin embargo, no se agota en un análisis, ya que allí aparece, por ejemplo, el Príncipe del Carnaval, el "Carnario" italiano, el "Karner" alemán, donde la burla a la muerte era una constante, esa que se gritaba: "Carne vale" (Carne, adiós), que manifiesta la confluencia de lo religioso con lo humano.¹⁸

Durante los siglos XVI y XVII, se hace célebre, en Italia, un nuevo estilo teatral inspirado en la atelana romana. En la comedia del arte los personajes eran siempre los mismos y sólo variaban los argumentos, que generalmente eran contruidos por parlamentos inventados sobre la marcha, improvisando, por los mismos personajes de acuerdo con su carácter. A calles y plazas acudían personajes de diferentes partes de Italia. Con el tiempo, el uso de un atuendo o disfraz permanente, haría que estos fueran identificados por el público con suma facilidad: Arlequín lleva un disfraz de parches en forma de rombos y, algunas veces, un antifaz o un tricornio en la cabeza; Brighella va vestido de blanco y verde; Polichinela (cuyo nombre proviene de Paolo Chinelli, uno de los primeros representantes de la farsa del siglo XVI), viste de blanco y con gorro puntiagudo y el Doctor lleva un atuendo negro y una máscara de mejillas rojas. Arlequín era un sirviente muy pobre, pero ambicioso, y por lo general se metía en líos, por lo que era apaleado. A su amo, un mercader avaro llamado Pantalón, no le gustaba que Arlequín pretendiera a su bella hija, Colombina, y evitaba a toda costa que su bello retoño se viera con su sirviente. Entretanto, éste odiaba a Brighella que, al ser más corpulento e inteligente que Arlequín, lucía siempre una máscara de ojos rasgados y sonrisa astuta. Polichinela era un astuto matón que portaba un garrote, para darle una zurra a quien no compartiera sus ideas.¹⁹

En el cuarteto titulado "Arlequín", la poesía irrumpe en colores en un universo de luz y sombra, Federico García Lorca rinde homenaje a ese gran personaje de la Comedia del Arte, el cual aún en nuestros días continúa apareciendo en Carnaval:

"Teta roja de sol.
Teta azul de la luna,
Torso mitad coral,
Mitad plata y penumbra."²⁰

El doctor, amigo de Pantalón, era un borrachín (por eso llevaba las mejillas rojas) que unas veces se desempeñaba como médico, y otras como abogado o profesor, y siempre lanzaba arengas sobre temas insulsos, dándose aires de hombre culto. Otro personaje, Capitán, se la pasaba alardeando sobre sus hazañas y su furia, pero en realidad era un cobarde. Más tarde, en Francia, aparecería Pierrot. Triste y de cara blanca, sería otro eterno enamorado de Colombina. Este personaje influirá de manera decisiva en la conformación del payaso moderno, que surge con la desaparición de la comedia del arte y la ascensión del circo moderno, cuando se ve un Pierrot romántico y enamorado de la luna, una luna solitaria, porque su amada, Colombina ha desaparecido para siempre de la escena.

En los albores del siglo XIX, a pesar de su desaparición, la Comedia del Arte sigue influyendo, como hasta hoy lo han hecho, los diferentes espectáculos circenses y obras de teatro. Así, no es raro encontrar a un Grimaldi que, en 1806, actuaba como payaso en una pantomima titulada "Arlequín y la Mamá Gansa", y posteriormente, ejecutaba sus "arlequinadas", en las que construía objetos o personajes con cosas raras, como un hombre hecho de vegetales, con el cual boxeaba, valiéndose de un par de nabos como guantes. El payaso o clown, interpretado por Grimaldi, no era otra cosa que una réplica del Pierrot, ya que igual que él, llevaba el rostro blanco.

España, depositaria de la cultura greco-romana, heredó, lo mismo que las demás naciones de Europa, la costumbre de festejar el Carnaval. Según Julio Caro Baroja, las especificidades del carnaval castellano se pueden concretar en dos: por un lado numerosos ritos de mascaradas -los zangarrones, zaharrones, birrios, guirrios o botargas-, en los que se conjura el mal, se entroniza la locura y se subvierte el orden establecido. Por

otro lado, es característica de muchos pueblos de Castilla que se corran animales emblemáticos y sobre todo estos dos: el gallo y el toro. Ambos representan en el imaginario colectivo valores simbólicos como la fertilidad, la pureza o la fuerza y solían sacrificarse en rituales de transición a la mocedad (o ritos de quintos) e, incluso, en ceremonias realizadas por mujeres (como los gallos de San Vicente en Tordesillas). Los carnavales táuricos por excelencia son los de Ciudad Rodrigo, que han logrado adaptarse a los tiempos y hoy forman parte de la oferta turística y mercantil que se realiza en estas fechas. Sin embargo, debe señalarse la importancia ritual y simbólica de otros actos festivos: las vaquillas simuladas que los mozos de Abéjar (Soria) y de Los Molinos (Madrid) corrían y sacrificaban de un tiro de escopeta para después beber su sangre. En estas fiestas de mocedad, dos de los protagonistas se disfrazaban de toro y eran corridos por la comunidad hasta darles muerte. Entonces el vino fluía de un pellejo oculto y era bebido por todos los participantes.

Caro Baroja, en su análisis histórico-cultural del carnaval, resume prácticas carnavalescas comunes a fines de la Edad Media: Arrojar salvado y harina, correr gallos; mantear perros y gatos; colgar a la cola de estos animales vejigas, cuernos, etc.; arrojar agua con jeringas; apedrearse con huevos, naranjas, u otros objetos; aporrearse con porras y vejigas.²¹

Con la llegada de los españoles y los portugueses a América, la importancia del carnaval cobró un sentido renovado al fusionarse con las ricas tradiciones indígenas y africanas. Las mismas que enamoraron a los colonos y escandalizaron a los más ortodoxos religiosos. Nace un nuevo carnaval alimentado por la riqueza cultural americana, el mestizaje y la religiosidad imponente que esperaba convertir y lavar todo pecado en la Cuaresma, opuesto simbólico del Carnaval.

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 hacer bromas en los lugares públicos. Más tarde, en 1523, Carlos I dictó una ley prohibiendo las máscaras y enmascarados. De la misma manera, Felipe II llevó a cabo una prohibición sobre máscaras. Fue Felipe IV, quien restauró el esplendor de las máscaras. Los carnavales, como todos los eventos seculares, en su largo devenir, pasaron por altibajos, tuvieron esplendor y decadencia. Felipe IV en España, los cortó de raíz, Carlos III los autorizó de nuevo, Fernando VII los prohibió y así sucesivamente. Asimismo, la guerra civil los abolió, pero en algunos lugares sobrevivieron durante la dictadura de Francisco Franco, aunque sólo lo hicieran allí, donde existían raíces ancestrales o eran convergencia o fruto de la más descolante imagen popular. Por eso, con la Constitución Española de 1978 cobraron nuevos aires aunque, en algunas ciudades coexisten con la forzada ortopedia que provocan estos eventos, allá donde han resucitado por decreto.

Una práctica habitual durante el carnaval es la de arrojar agua. Tal parece que este uso se originó en la Venecia del siglo XVIII, donde el frío invernal no daba tregua. Algunos historiadores señalan que este divertimento nació cuando los lugartenientes trataban de mantener encendida una vela, mientras caminaban por las calles durante el Martedì grasso, martes de carnaval. Aquellos que lograban mantener encendidas sus velas, hasta que aparecieran los primeros destellos del amanecer -según se creía- atraían la buena suerte. Muchos venecianos suspicaces consideraban que la suerte no merecía ser distribuida equitativamente, por eso buscaban astutamente apagar las velas de sus semejantes. Entre ellos, había uno - según cuenta la tradición- que era por demás ambicioso, y no tuvo mejor idea que colocarse un sombrero con siete velas encendidas, con tan mala suerte, que al pasar por debajo de los balcones de un palazzo, un bribón

apagó sus velas de un santiamén con un simple baldazo de agua.²² Hoy en día, nos quedan de esos ritos la elección de la reina del Carnaval en unos lugares y del rey del Carnaval en otros (el rey de los locos). Pero lo que se sacrifica quemándolo, colgándolo, celebrando su entierro... es un muñeco. Otras muchas tradiciones aglutina el Carnaval, como "el entierro de Baco" en Venecia, el Fastnacht teutónico, la fiesta de los locos, la danza de los toneleros, la fiesta del buey gordo...

En la actualidad, en Europa se destacan los carnavales de: Binche (Bélgica), Viareggio y Venecia (Italia), Basilea (Suiza) y los carnavales de Santacruz de Tenerife y Cádiz en España. Veamos:

Binche es un pequeño poblado de la provincia de Hainaut con aproximadamente 32.000 habitantes, en donde cada año, los habitantes de la ciudad preparan y viven con fervor su carnaval. Este evento popular, sin duda alguna uno de los momentos más importantes en la vida social de Binche, se extiende hasta las seis semanas de preparativos pre-carnavalescos que preceden de la cuaresma cristiana. Este periodo de actividades sociales muy intensas se clausura por 3 días de carnaval y sobre todo por la apoteosis que constituye la salida de los sacerdotes, llamados "gilles", "martes de gras". Así, en las calles de Binche, durante estos tres días (Domingo, lunes y martes), se baila frenéticamente con "los gilles" al ritmo del tambor y de las campanas. Este folclor cuya participación es casi imperativa para todos, constituye un gasto de energía y dinero que no son para nada despreciables. En consecuencia, el reconocimiento de la UNESCO en calidad de obra maestra del patrimonio oral e inmaterial de la humanidad, el 7 de noviembre del 2003, fue concedido como una consagración para todos aquellos que hacen que la tradición continúe: gilles, artesanos, músicos, aquellos que tocan el tambor y las mujeres de Gilles.

Los orígenes de esta "comunidad" popular parecen difíciles de recordar con objetividad y certitud. Los historiadores y los folcloristas que lo han analizado desde hace más de medio siglo continúan siendo prudentes en sus trabajos, debido a la falta de elementos que se remontan más allá del final del siglo XVIII, haciendo claramente mención de los "gilles", y de la pobre calidad de las pruebas materiales antiguas. Para complicar las cosas, numerosas leyendas, ya sean ligadas a un personaje mítico o histórico, sin duda han eclipsado la realidad de las apariencias más gloriosas, romanescas o fantásticas, pero los orígenes reales aun siguen siendo misteriosos. En Binche, son casi 1000 los gilles que deambulan al son del tambor. Organizados en sociedades, de las cuales una es exclusivamente para niños, llamada los pequeños gilles, se unen a una sociedad de paisanos que puede ser la de los Pierrots o la de los Arlequines.²³

En Viareggio (Italia), el carnaval es la dinámica y la manifestación más animada, en la medida de captar la atención de un público inmenso, al interior del cual se confunden los diversos estratos sociales y todas las edades. Este interés es alimentado continuamente desde la acción vanguardista de los organizadores y de las instituciones públicas y privadas que apoyan las actividades culturales y artísticas que dan vida a una manifestación que, con el pasar de los años, nació en 1873, ha asumido tales espacios para estimular inversiones importantes, como aquellas que tienen que ver con el desarrollo de la ciudad, que incluso ha llevado a modificar su planificación urbana. En Viareggio, el carnaval no es solamente un acontecimiento popular italiano enorme y espectacular, sino es el encargado de un patrimonio y una tradición que hunden sus raíces en edades y civilizaciones lejanas. Caracterizado por las carrozas alegóricas en cartapesta, el carnaval de Viareggio es una expresión de los antiguos saberes que no solo recuerdan a la tradición del renacimiento de los triunfos, sino a las técnicas constructivas de los grandes veleros, virtud principal del

Viareggine. Eran, de hecho, los amos de la vela y los calafates, que todavía sirven hoy de inspiración para crear los modelos constructivos de los carros en vigor.

Los carros alegóricos en cartapesta (Papel Maché), fruto de la creatividad inimitable, de la extraordinaria habilidad escultora, capacidad pictórica de los magos de Viareggio, son hoy el ejemplo más significativo de este arte popular, cuyo lenguaje se ha difundido en los cuatro ángulos del planeta. Sobre la avenida del mar, el estupendo escenario de Viareggio, encantada de los colores del carnaval, desfilan los sueños y los problemas expresados de nuestro diario vivir con la lengua figurada y dinámica de nuestros artistas. Gigantes, con altura hasta de 20 metros, con hasta 8 metros de ancho y 14 de largo y, a los costados de las esculturas en cartapesta se ubican centenares de personas entre trabajadores y turistas que ayudan a su movimiento o al de las máscaras gigantes impresas de sátira y fantasía de los constructores o de los magos que es como el pueblo le gusta llamarlos. Un espectáculo, al cual concurren cada año de todo el mundo, complementado por la música y la alegría de las máscaras en las cuales entre todos prevalece soberano: el Burlamacco, el último de las máscaras de la tradición italiana, nació de la fantasía de un pintor e ilustrador viareggino. El complejo llamado "Ciudadela del Carnaval", integra los laboratorios y los talleres en donde se construyen las carrozas y las otras artesanías hechas por los artesanos, las cuales están destinadas a animar las festividades carnavalescas, un centro destinado a la documentación y un museo dedicado al Carnaval, a las festividades y a las culturas populares que se asemejan en una tradición común antigua, pero todavía carga hoy con la fascinación y el dinamismo cultural.²⁴

Basilea es la tercera ciudad más grande de Suiza, está emplazada a ambos lados del Rin, en la triple frontera entre Suiza, Alemania y Francia; ubicada en la zona noroeste del Rin, limita con Alsacia, de Francia y con Baden, de Alemania. Es una mezcla de tres culturas distintas. Aquí convergen no sólo diferentes culturas, sino también la historia, el arte y la arquitectura moderna. El carnaval de Basilea, es la fiesta más popular y populosa de esta ciudad. Los Basileños lo llaman "Fasnacht" y cuando hablan de su "Fasnacht", de ordinario hablan de "los tres días más buenos del año. El "Fasnacht" es un carnaval de carácter particular, un poco marcial, pero también de reflexión y lleno de humor y de alegría, sin olvidar su calidad artística extraordinaria. La cualidad muy particular del Carnaval de Basilea se debe al "esprit balois", un espíritu burlón con mucha agudeza. El Carnaval de Basilea tiene lugar entre mediados de febrero y mediados de marzo. Mientras que la mayoría de los carnavales se celebra como una fiesta católica, este no es el caso del de Basilea, ciudad protestante desde la Reforma en el siglo XVI. El espectáculo comienza a las 4 de la mañana el lunes y se extiende prácticamente sin pausa hasta muy de mañana el jueves. Durante estos días y noches el tiempo de máscaras y de flautas y tambores serán los reyes en la ciudad. Hay más de 20.000 participantes activos que forman algunas 460 unidades de carnaval compuestos de "Stammcliquen" (pandillas solariegas), "Alte und junge Garden" (guardias de padres y guardias de hijos), varios otros grupos de flautas y tambores, "Guggenmusiken" (cuerpos de música excéntricos), carruajes, coches, carrozas y landós tirados por caballos, un aspecto de buena tradición aristocrática, así como también muchos disfraces.

Son dignos de mención los disfraces tradicionales que vuelven cada año. Estos son: el "Waggis", un alsaciano con nariz extra larga, vestido con pantalones blancos y blusa azul; la "Alti Tante"; todas las figuras típicas del Carnaval, como el Arlequín, los payasos como el "Pierrot" y el "Blätzlibajass", el "Dummpeter", un "imbecil" del tipo estilo rococó, el "Altfrangg" que recuerda a un aristócrata del siglo XVIII o el "Heli", un travieso. Además, los disfraces confeccionados cada año especialmente con inspiración del tema seleccionado

por cada compañía de carnaval por su solar y sus otros grupos diferentes y representando caricaturas en relación con el tema del año. En Basilea, el carnaval de la calle es predominante. Pero También hay mucha animación en los cafés, bodegas y restaurantes. Por las noches, cantantes burlescos visitan los restaurantes donde presentan sus caricaturas y coplas satíricas. Se llaman "Schnitzelbágg". A veces, máscaras individuales están intrigando a paisanos, una vieja costumbre que, por desgracia, se hace cada vez menos en la actualidad. Intrigar no es fácil. Cada uno de los tres días sigue una tradición particular y se distingue por acontecimientos diferentes. El lunes comienza con el "Morgestraich" (la retreta matinal). Por la tarde se desarrolla un gran desfile que se constituye sobre "la ruta" libremente y sin sucesión ordenada. Por la noche, las comitivas de las pandillas y otros grupos de flautas y tambores y las músicas excéntricas procuran mucha animación en las calles del centro de la ciudad. El martes es el día de los niños y de numerosos pequeños grupos individuales con flautas y tambores marchando por las callejuelas del casco de la población. Por la noche, las músicas excéntricas dan conciertos en varias plazas de la ciudad. Las grandes pandillas salen en disfraces tradicionales. La atracción del día son sin duda las linternas de todas las compañías de carnaval que se pueden admirar en la plaza de la catedral donde están expuestas. El miércoles se hace otro desfile y comitivas, como el lunes y con los mismos disfraces. Estos desfiles son el escaparate de las elaboraciones de los temas seleccionados cada año.25

En Venecia, la ciudad de los canales, capital de la región de Véneto, está situada sobre un conjunto de islas que se extiende en una laguna homónima pantanosa en el mar Adriático, entre las desembocaduras de los ríos Po (sur), y Piave (norte), en el nordeste de Italia. Está compuesta por 120 pequeñas islas unidas entre sí por 455 puentes. El Carnaval veneciano, reconocido en 1296, se ha popularizado por sus extrañas y maravillosas máscaras que pasean antes de Cuaresma por la mágica ciudad. Los Carnavales de Venecia comienzan doce días antes de la Cuaresma y terminan el martes de Carnaval. Durante estos diez días, los disfraces y los desfiles son los auténticos protagonistas. Los trajes que se utilizan son característicos de los años 1700 y abundan las maschera nobile, unas caretas blancas con ropajes de seda negra y sombrero de tres puntas. Las máscaras más características son las blancas, con tonos dorados o plateados, elaboradas en papel maché. Existen también trajes tradicionales como el del arlequín; no obstante el más reconocido es el del médico de la peste, con su larga nariz que en ocasiones lleva en su interior hierbas aromáticas según marcan las costumbres. Tanto los venecianos como los miles de turistas que abarrotan las calles de la isla se engalanan con máscaras y disfraces para danzar cada febrero por todos los bellos recovecos de esta encantadora ciudad que se llena de bailarines, acróbatas y arte dramático.

Durante las noches, se realizan bailes en salones y las comparsas conocidas como compagnie della calza realizan desfiles por la urbe. Dos de las agrupaciones preferidas son Los Ardientes y Los Antiguos. Además, quien se haya podido comprar un auténtico disfraz podrá ir al Florian, donde posará para que lo admiren y le tomen fotos. Durante los días que duran los festejos se instala una carpa en la plaza San Mauricio para que los artesanos demuestren cómo se elaboran las máscaras y las comercialicen vendiéndolas a turistas interesados, dispuestos a pagar cualquier precio por ellas. La fiesta apareció en el siglo XI y alcanzó su mayor popularidad en el siglo XVIII, cuando duraba seis meses. En este período, los venecianos, de todas las clases sociales, se disfrazaban con una especie de capa negra y una máscara blanca para ejercitar el libre albedrío y el libertinaje; todo estaba permitido, las jerarquías sociales no se respetaban y el pueblo podía entrometerse en la aristocracia o burlarse de las autoridades. El Carnaval servía para otorgar a las clases humildes la ilusión de ser iguales a los poderosos, al cubrir ambos sus rostros con una máscara. "El Carnaval

servía para otorgar a las clases humildes la ilusión de ser iguales a los poderosos, al cubrir ambos sus rostros con una máscara".26

En España, el carnaval se celebra en multitud de pueblos y ciudades, en especial en Canarias y en regiones de Andalucía. Los considerados como los más famosos carnavales que se celebran en el país son: El Carnaval de Santa Cruz de Tenerife (Canarias) y el Carnaval de Cádiz (en Andalucía).

El Carnaval llegó a las Canarias en el siglo XV de la mano de sus conquistadores castellanos. Como ocurrió en toda España, fue una festividad mal vista por las autoridades, que desconfiaban de la delincuencia que pudiera ocultarse tras las máscaras o simplemente la consideraban demasiado profana. A lo largo del siglo XIX y después en el XX, bajo las dictaduras de Primo de Rivera y Francisco Franco, éstas fueron causas que llevaron a prohibirlo... inútilmente, pues el pueblo se las arregló para celebrarlo bajo denominaciones eufemísticas como Fiestas de invierno. De hecho, aún era 1962 cuando se inició la costumbre de realizar un cartel oficial en Santa Cruz, abriéndose a artistas de la talla de Mariscal o César Manrique, y cinco años después pasaba a ser Fiesta de Interés Turístico Nacional. Desde 1987, en que se dedicó a la antigua Roma, es una celebración temática. Tras esta primera experiencia, histórica porque superó el récord al juntar 250.000 asistentes a un concierto público de Celia Cruz, vinieron otros temas: el Egipto faraónico, el espacio, la Atlántida, los piratas, los años Veinte, la moda (en 2007, escandaloso, acusado de desvirtuar las raíces y convertirlo en el peor celebrado hasta entonces). En el 2009 le correspondió el turno al cine de terror y éste será para la historia del propio Carnaval.

El Carnaval de Santa Cruz empieza extraoficialmente el miércoles con la gala en la que se elige a la Reina del Carnaval, evento muy conocido por los espectaculares trajes de plumas y pedrería que las candidatas exhiben; pueden pesar hasta 200 kilos (llevan ruedas) y su alto precio obliga a que tengan patrocinador. El viernes se celebra la cabalgata anunciadora, compuesta por carrozas, murgas, parrandas, rondallas y grupos de disfraces que desfilan por las calles hasta la plaza de Europa o la fachada posterior del Cabildo. El sábado hay bailes latinos en escenarios distribuidos por la ciudad. El lunes es el día grande, con actuaciones y conciertos como el Dance Carnaval, apoteosis de los DJs, y el martes hay una cabalgata diurna llamada Gran Coso Apoteosis que pone punto final. Este se materializa el miércoles de Ceniza, primera jornada de la Cuaresma, con el Entierro de la Sardina, cuando las calles se visten de luto y se prende fuego a un enorme pescado de cartón piedra fabricado por los presos de la cárcel. Aún quedará el fin de semana llamado de Piñata, un carnaval de día existente desde 2008 con actuaciones musicales como la de la tradicional Afilarmónica Nifú-Nifá y fuegos artificiales.

Cádiz, capital de la provincia homónima y una de las dos ciudades principales del área metropolitana de la Bahía de Cádiz-Jerez, en la comunidad autónoma de Andalucía, en el extremo sur de la Europa continental. Basa su economía, principalmente, en el sector del comercio debido a la presencia de los astilleros y las actividades de la zona portuaria y de la Zona Franca. El otro sector base de la economía gaditana es el turismo, debido a sus playas, a las fiestas locales y al importante patrimonio histórico que posee. Los orígenes del carnaval de Cádiz se remontan a la segunda mitad del siglo XV, con la llegada a la ciudad de comerciantes genoveses y se va consolidando en los siglos siguientes, sobre todo a raíz de que la ciudad se convirtiera en el principal puerto del Imperio Español hacia América. En aquellos tiempos la ciudad era un enorme crisol cultural, donde marinos de todos los rincones del mundo se cruzaban por sus calles. Era especial la vinculación de la ciudad con



los puertos del norte de Italia y Venecia. Los esclavos africanos que también había en la ciudad aportaron también sus ritmos y músicas surgiendo una fiesta popular y anárquica. Durante el siglo XVI la fiesta se consolidó, de hecho existen documentos de la época que hablan del arraigo de las fiestas de "Carnestolendas" en la ciudad. La Iglesia y su férrea disciplina nunca vieron con buenos ojos esta fiesta de tantos excesos y tan cercana a la Cuaresma, por lo que siempre presionó para eliminarla o rebajar su importancia, aunque el pueblo nunca lo permitió.

Durante el asedio de Napoleón a la ciudad a comienzos del siglo XIX, cuando Cádiz era la única ciudad que resistió a las tropas francesas, nada pudo evitar que los gaditanos celebrasen sus carnavales como siempre. Durante la dictadura del general Francisco Franco entre 1939 y 1975, los carnavales fueron prohibidos por su carácter festivo y poco religiosos, pero el pueblo de Cádiz una vez más desoyó las indicaciones oficiales, saliendo a la calle disfrazado aún a riesgo de acabar en el calabozo. En esos años la fiesta se trasladaba a los "baches" pequeños bares y tascas donde la gente se reunía para cantar y disfrazarse a escondidas de las autoridades. En estos años fue el propio carnaval el que se disfrazó pasándose a llamar "Fiestas típicas gaditanas". Para desvincularlas del carnaval, el régimen dictaminó que se trasladasen en el calendario a mayo, con la excusa del clima lluvioso de febrero. Con la llegada de la democracia a finales de los 70, el carnaval volvió a la calle. Fueron unos años dorados donde la fiesta recuperó su esplendor. Desde entonces la fiesta ha evolucionado atravesando el marco de lo local y provincial y llegando en un primer periodo a toda Andalucía, gracias sobre todo a la televisión autonómica que se vuelca cada año con el carnaval. Cada año son más los aficionados de todos los puntos del país, y también de más allá de sus fronteras atraídos sobre todo por la fiesta en la calle.

El sentido del humor, la sencillez y el surrealismo del pueblo gaditano hacen de su carnaval una experiencia que va más allá de lo estético. La originalidad de los gaditanos, su sentido irónico y antijerárquico de la existencia corre a raudales durante los días de carnaval, a los que llegan tras meses de preparación minuciosa en que los coros, las chirigotas, comparsas y cuartetos ensayan intensamente para concertar el trabajo de muchos artistas populares: poetas, humoristas y músicos que escriben las canciones, figurinistas que diseñan los trajes, costureras, y una legión de artesanos que fabrica los complementos del disfraz.

La gran final del concurso de agrupaciones en el Teatro Falla abre las celebraciones, que se concentran en los dos fines de semana del carnaval. La mañana del primer domingo se puede ir al multitudinario desfile de los coros en torno al Mercado Central; por la tarde acudir a la cabalgata y por la noche a la fiesta popular del barrio de la Viña. El segundo domingo es para la cabalgata del humor, más informal y espontánea, que discurre por el precioso casco antiguo; más tarde se rompen las piñatas en las plazas de cada barrio, y se quema al dios Momo, símbolo del Carnaval, antes de contemplar el castillo de fuegos artificiales.

Todos los días se encuentran fiestas espontáneas en los barrios, y los coros, las comparsas, chirigotas y cuartetos estarán cantando en la calle las disparatadas genialidades de sus letristas, una crítica divertida de todo lo ocurrido durante el último año. En el carnaval participa toda la ciudad, de niños a ancianos, y es fiesta colectiva, nada mistificada. Hay que atreverse a ir disfrazado por la noche al barrio de la Viña y disfrutar con las ocurrencias de sus vecinos que hacen la fiesta en sus calles. La parte gastronómica también es importante, todo empieza con la ostionada -tomando esa ostra menos fina que es el ostión-, sigue con la erizada -a base de erizos- y se completa esta mariscada del pobre con sabrosas galeras, cañailas y burgaillos, dejando gambas y langostinos para los pudientes. El vino fino es el preferido, junto a la manzanilla y el oloroso, para compartir la fiesta más surrealista y divertida de España con quienes quieran ir a pasarla con ellos.27

"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 política".

CARLOS FUENTES

Escribe Jesús Cellejo en "Fiestas sagradas. Sus orígenes, ritos y significado que perviven en la tradición de los pueblos" (Ed. Edaf., pp. 50-51), que la religión Inca respetaba las creencias y costumbres de cada comarca, pero también exigía que se le rindiese homenaje al Inti, Dios principal, y que se entregaran los debidos tributos. La imposición del Inti iba de la mano con las conquistas territoriales. El más famoso de sus templos era el Coricancha, en Cuzco, que brillaba por todo el oro con que estaba adornado, aunque su construcción estructural no presentase demasiada refinación: el plano era idéntico al que presentaban las construcciones de las casas familiares. En su jardín se realizaba la fiesta de la siembra, cuando el emperador sembraba simbólicamente espigas doradas de maíz, que pasaron a formar parte del inventario del rescate de Atahualpa, y que dio origen a algunas leyendas que afirmaban que todo en el jardín era de oro: árboles, hierbas, flores e insectos.

Existía sin embargo otro Dios mayor, Viracocha (que significa "mar de aceite"), el Creador, cuyo culto fue introducido por el emperador Pachacuti tras soñar con él antes de la batalla de la conquista de los Chancas. Pachacuti instauró su culto e incluso desplazó a Inti como Dios supremo, adquiriendo Viracocha una importancia súbita tras la ascensión de Pachacuti, quien era su protegido; el emperador hizo que se le ofrecieran tributos y se le rindiese culto, e hizo construir una estatua del tamaño de un niño de diez años con el dedo índice extendido, como quien ordena. Viracocha hizo primero el cielo y la tierra, además de una humanidad que vivía en las tinieblas; castigó a esta última por alguna falta (no especificada) y la convirtió en figuras de piedra. Luego salió del lago Titicaca donde reposaba, y creó Tiahuanaco, creando en las piedras gente con jefes para gobernarlas, mujeres embarazadas y los niños, ordenándoles que se establecieran en lugares que el mismo había señalado. Abandonando su función creadora, se hizo civilizador, dispuso leyes y enseñó las artes. Finalmente, cuando todo marchaba bien, recorrió los Andes con un misterioso compañero, el "Engañador" de las mitologías indígenas, tímido y estúpido que se opone al héroe civilizador (se cuenta que Viracocha, antes de crear todas las cosas, tuvo un hijo muy malo llamado Taguapica, que siempre contradecía a su padre, destruyendo lo construido y secando sus fuentes). Después de varias andanzas que explicaron muchas cosas naturales, Viracocha extendió su manto sobre el océano, se posó en él y desapareció en el horizonte buscando el sol poniente.

Después de Inti y Viracocha, le seguía en importancia y veneración Inti Illapa, el Trueno, el dios del rayo, del granizo y de la lluvia. Recorría los cielos y estaba representado por la Osa Mayor, sentado a veces en las orillas de un río (la Vía Láctea) donde recogía el agua para derramarla luego sobre la tierra. También se le veneraba y erigían monumentos, en especial en las cimas de las montañas, con especial atención durante los períodos de sequía; era acarreado sentado, como se lo hacía con el Inca, en un palanquín con incrustaciones de oro.

La luna, quilla, era adorada como hermana y esposa del sol, representada también con un disco pero de plata. Los astros nocturnos eran reverenciados por la creencia de dioses que aseguraban la prosperidad de los rebaños; así, la constelación de Lira era el dios de las Llamas, la de escorpión representaba un felino y las Pléyades era la madre. Además de los tres dioses principales también se rendía culto, como ya fue mencionado, a innumerables huacas que eran consideradas sagradas; aquellas podían ser tanto grutas, montañas, lagos y piedras como templos, tumbas o pilares. Por lo general, todo lugar donde había pasado o reposado un Inca era declarado huaca, por el mismo, o por la gente de las comunidades. “La huaca, fuera lo que fuese, era un objeto sagrado. Tenía una fuerza sobrenatural con la que era conveniente conciliarse”. Por eso se creía de algunas huacas, grutas por lo general, que eran el origen del granizo o de los temblores de tierra; por eso se le ofrecían holocaustos o telas preciosas.

Los dos festivales primordiales del mundo incaico dentro de su calendario sacerdotal era el Capac-Raymi (o Año Nuevo), que tenía lugar en diciembre, y el Inti Raymi. En la primera fecha se llevaban a cabo ritos directamente vinculados a las iniciaciones de la pubertad de los muchachos de noble linaje. Entre ingestiones de chicha, se realizaban competiciones, danzas y hasta una batalla simulada. Se ejecutaba una carrera ritual donde los atletas corrían en dirección al monte sagrado de Huanacauri.

El otro extremo solsticial se celebraba cada 24 de junio el Inti Raymi (o la Fiesta del Sol) en la impresionante explanada de Sacsahuamán, muy cerca de Cuzco. La ceremonia se dedicaba a la adoración del Sol porque era él quien hacía que los campos fuesen fértiles. Era una fiesta dedicada a la creación del fuego nuevo, con sacrificios de animales incluidos. La efigie de Inti, la deidad solar principal de los incas bajo la forma de un disco de oro con rasgos humanos, era colocada en los templos frente a una puerta que se orientaba hacia el Levante para que reflejase los albores del amanecer. Justo en el momento de la salida del astro rey, el Inca elevaba los brazos al sol y exclamaba. ¡Oh, mi sol! ¡Oh, mi sol! Envíanos tu calor, que el frío desaparezca. ¡Oh, mi sol! En medio de la expectación general, mientras el sol iluminaba las cimas de las montañas, la multitud entonaba a coro sus cantos de alabanza. De rodillas, con los brazos en alto, miles de voces se fundían en un excelso cántico acompañado con los acordes de cientos de instrumentos musicales. Inti y su fervor solar aseguraban la continuidad y renovación de la vida; sus benéficos rayos propiciaban las buenas cosechas y la salud, de hombres y animales. Festividad como comunicación entre lo humano y la divinidad bienhechora. Fiesta en las alturas montañosas de los Andes donde lo profano y lo sagrado se unen, se reconcilian.

Este gran festival (que antaño duraba tres días) se sigue practicando y representando hoy en día para conmemorar la llegada del solsticio de invierno. Los habitantes de la zona se engalanan con sus mejores prendas al estilo de sus antepasados quechuas y recrean el rito inca tal y como se realizaba (más o menos) durante el apogeo del Tahuantisuyo. Bajo la férula de los conquistadores españoles, a esta fiesta de Inti Raymi se le dio un carácter secreto haciéndola coincidir con el día de Corpus Christi.

Antes de la conquista española, los indígenas, efectuaban danzas, rituales acompañados de pingullos²⁸ y tamboriles festejando el equinoccio invernal del sol. Los españoles y posteriormente los criollos impusieron letra castellana a los ritmos indígenas, para ser aprovechados en sus diversiones, ya que coincidían con las fechas en que los europeos hacían los carnavales. La celebración mantiene elementos de la modalidad europea. De ahí vienen los bailes de disfraces, las comparsas, carros alegóricos, la música, las canciones y hasta el juego con agua.²⁹ Sin embargo, los carnavales cuando pasaron de

Europa a América abandonaron sus disfraces y personajes medievales para mezclarse con las tradiciones de la cultura indígena y posteriormente negra. Las fiestas populares en Latinoamérica tienen un origen religioso; rituales, adornos, bailes y disfraces replican o incluyen símbolos de deidades y cultos heredados de los antepasados, que los trajeron de varios continentes. Pues como afirma Octavio Paz: "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".³⁰

El Carnaval en América es el resultado de la confluencia de tres culturas: indígena, europea y africana. El carnaval del invierno europeo, con su carga de sarcasmos profanos y violencia sagrada, colmado de alusiones a la fecundidad y a la muerte, que ambas van juntas en el Eterno Retorno, será traído por los conquistadores y colonizadores al Nuevo Mundo. En América, se encontrará primero con el enjambre de dioses y rituales de las civilizaciones indígenas sometidas al cotidiano contacto entre dominadores y dominados, hecho que propició el mestizaje de los cuerpos y la metamorfización de almas. Posteriormente el carnaval recibirá la rica aportación del universo mágico, religioso y artístico de las culturas africanas. El Carnaval de América es la fusión de una triple herencia (americana, europea y africana), en la que las festividades traídas por los españoles, originadas en arcaicos ritos precristianos del Viejo Mundo, se combinaron con ceremoniales aborígenes y ritos seculares africanos. En los centros colonizados, los sometidos (indígenas y africanos) aprovechaban la licencia obtenida para celebrar, en las mismas fechas, sus celebraciones reminiscentes con manifestaciones de agradecimiento a las bondades de la naturaleza y a sus deidades, danzando y cantando, haciendo parodia de los usos y costumbres del amo europeo.

Todos ellos (sometedores y sometidos) terminaron uniendo sus mitos en torno a una fiesta común, que cada sector gozaba y vivía a su modo y en su espacio particular: el carnaval. Los esclavizados negros provenían en su mayoría de las costas occidentales africanas y, al igual que los aborígenes, sus concepciones espirituales, animistas, eran no sólo diferentes sino opuestas a las de los colonizadores españoles. Sus prácticas religiosas orientaban la energía mediante el poder de la palabra y la conexión con los ancestros e integraban a su vida cotidiana una conciencia mágica, ritual, festiva, que sólo hubiera tenido cabida dentro del imaginario católico bajo la forma de un pacto con el demonio. Ellos para liberarse tuvieron que reinterpretar sus creencias, reinventar sus dioses y sus ritos mediante el sincretismo con las prácticas católicas y costumbres ancestrales de la etnia dominante, especialmente, en la celebración del carnaval. En estas fiestas participaban los diferentes cabildos de negros el domingo de carnaval, como ya se denominaba al último día, después de los festejos de los mercaderes, de los artesanos, de la marina y de las maestranzas. En la hibridación que lograron, los africanos mostraban expresiones rituales de danzas y celebraban sus tradiciones, su música y sus raíces culturales.

Cuando de referirse a los orígenes culturales del hombre de la península ibérica y su influencia en América, generalmente se subraya el papel protagónico de los grupos hispánicos, olvidando la incidencia que ha tenido la cultura islámica en la península. Un patrimonio de carácter histórico cuya más genuina expresión está contenida en el habla y reflejada en la lengua. Veamos:

Cuando empezaba a consolidarse el imperio germánico en occidente, las tribus dispersas por Arabia, influenciadas por las doctrinas de Mahoma, encuentran una creencia, una doctrina y una fe por la que luchar, así, en menos de medio siglo se adueñaron de Siria, Persia, el Norte de África y Sicilia. La cultura islámica hizo valer su presencia en la península ibérica por ocho largos siglos, desde el año 711 cuando Don Rodrigo, el último rey visigodo, fue derrotado por Tarik y su ejército musulmán, quien cruzó el Estrecho, y desembarcó cerca de un promontorio al que dio su nombre: Djebel-Tarik, o Gibraltar, Monte de Tarik; presencia que se extendería hasta 1492.

Se conoce como al-Ándalus al territorio de la Península Ibérica bajo poder musulmán durante la Edad Media, entre los años 711 y 1492. El topónimo al-Ándalus se usó como sinónimo de la Hispania musulmana. La visión que el mundo árabe estableció en Al Andalus a través de la lengua afectó no sólo a los musulmanes sino a todos los habitantes de la península. La huella de esa forma de vivir, que fue la norma durante casi un milenio persiste aún hoy en día. Teniendo en cuenta la diferencia de nivel cultural entre cristianos y musulmanes durante la Edad Media, resulta lógico pensar que las palabras que expresaban determinadas técnicas, objetos y situaciones que no existían entre los cristianos, fuesen asimiladas por éstos directamente, ya que no podían ser traducidas. El árabe es, después del latín, la lengua que más léxico ha aportado al castellano. En el siglo VIII, la invasión musulmana de la península Ibérica pone a la lengua romance hablada en aquel momento bajo fuerte influencia de la lengua árabe, apareciendo el mozárabe (un conjunto poco conocido de dialectos romances con influencia del árabe, fue el idioma utilizado por los cristianos arabizados). El contacto con los árabes probablemente dotó al mozárabe de unas características que lo distinguen del resto de lenguas romances. Muchas palabras castellanas actuales provienen del árabe como álgebra, almohada, almirante (donde al- es artículo), aceite, o ajedrez. En el Siglo IX, la influencia árabe tiene sus expresiones artísticas, con la aparición de Jarchas y otros textos medievales en mozárabe, muchas escritas en alfabeto árabe, en lugar del alfabeto latino. En el siglo XI, gracias a los árabes, se fundó la famosa Escuela de Traductores de Toledo, con el exclusivo objeto de transmitir a Europa la antigua cultura greco-oriental, conservada por ellos.

El avance cultural de los musulmanes en muchos campos hizo que se impusieran términos jurídicos que no tenían correspondencia en las estructuras sociales de los cristianos como las palabras: alcalde, alguacil, zalmedina, almojarife, albacea... Formas comerciales como almacén, almoneda, quilate, arroba, quintal, azumbre, almudes, cahices y fanegas. La transmisión de técnicas y oficios es patente en alfarero, albéitar, albañil o alarifes que construían alcantarillas. Durante la guerra: los musulmanes organizaban contra los reinos cristianos expediciones anuales llamadas aceifas, además de incesantes correrías o algaras: iban mandados por adilides: los escuchas y centinelas se llamaban atalayas y la retaguardia del ejército, zaga. Entre las armas figuraban el alfanaje y la adarga: los saeteros guardaban las flechas en la aljaba. Fronteras y ciudades estaban defendidas por alcazabas. Novedad de los musulmanes fue acompañar sus ataques o rebatos con el ruido del tambor: sus trompas bélicas eran los añafiles. Los alferces o caballeros montaban a la jineta que permitían rápidas evoluciones, y espoleaban a la cabalgadura con acicates. Entre sus caballos ligeros o alfaraces había muchos de color alazán.

De la agricultura han quedado términos como: acequia, aljibe, alcachofas, alubias, zanahorias y chirimías. Los musulmanes llevaron productos desconocidos hasta entonces por el Occidente, como el azafrán, la caña de azúcar, el algodón y muchas especies de flores y árboles: azucenas, azahar, alhelies, alerce, jara alhucema. De los musulmanes procede la palabra tarea, denominando su laboriosidad y también nombres de joyas y materiales:

ajorca, alfiler, aljófar o marfil. La moneda árabe empleada en los tiempos de la Reconquista fue el primitivo maravedí de oro. Las casas árabes se agrupaban en arrabales o en pequeñas aldeas. Términos domésticos de origen árabe son: albañil, tabique, azulejo, almohada, alfombra, jofaina, alcuzcuz.

Las ciencias conocieron grandes progresos en el tiempo de la ocupación árabe. En las matemáticas tenemos términos como cifra, algoritmo y álgebra, alcohol y álcali, elixir en la alquimia; nuca, piamadre y duramadre en medicina. La astronomía alfonsí registra palabras como cenit, nadir, auge, acimut e, incluso, nombres propios de estrellas: Aldebarán (la más grande estrella en la constelación del Torro), Vega, Rigel, etc. Nos transmitieron también los adjetivos: mezquino, baladí, baldío, fulan; partículas de balde, en balde, hasta las interjecciones ya, ojalá y las palabras referentes a sentimientos, emociones, deseos: alborozo, alboroto, zalema, hazaña.

Otra de las facetas más notorias de la presencia de la cultura árabe en la península, pero quizás la más desconocida, está en la arquitectura vernacular, por ejemplo la casa de quinchá; son árabes las tejas, gran parte de la estructura del techo e incluso la costumbre de pintar en dos tonos las paredes frontales de la casa. Uno de color más intenso, en la parte inferior, y otro menos notorio en el extremo superior de la pared. Hasta donde se conoce, esta manera tan tradicional de pintar la casa de quinchá procede de una vieja superstición árabe que pretendía alejar los malos espíritus coloreando el zócalo de las viviendas. Durante la época de la hegemonía árabe se construyeron suntuosos monumentos, como la Mezquita (Córdoba), la Alhambra (Granada), la Giralda y el Alcázar (Sevilla). Además, los cascos urbanos de algunas ciudades, con sus calles laberínticas, recuerdan los tiempos de los musulmanes. Los arquitectos árabes también crearon obras maestras en el campo de la defensa y de la agricultura, como los acueductos o las ruedas hidráulicas para la red de canalizaciones. Pues como afirma Octavio Paz: "La arquitectura es el testigo insobornable de la historia, porque no se puede hablar de un gran edificio sin reconocer en él el testigo de una época, su cultura, su sociedad, sus intenciones..."

Además de la arquitectura, la caligrafía también fue un gran aporte árabe. No en vano llaman arabescos a esos adornos que acompañan las llamadas viñetas. En lo religioso, se sabe que el metafísica islámica influenció la corriente mística cuyos representantes en el cristianismo son San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús. De ese misticismo estuvo influenciado también Dante, al escribir su Divina Comedia. No fue la única influencia. Fátima, la hija de Mahoma -profeta del Islam-, acompañaba sus plegarias de un rosario que podía tener entre 33 y 100 cuencas. El sistema fue copiado por San Francisco de Asís en el siglo XIII y el resultado son las camándulas del cristianismo, empleadas para contar Avemarías. El Corán -libro sagrado de los musulmanes, le dedica una sura o capítulo entero titulado Miriam o María. Los musulmanes ven el agua como una cuarta dimensión que les permite purificarse y llegar a la espiritualidad. Por eso sus ciudades fueron las primeras en perfeccionar los canales -que ya se conocía desde el Imperio Romano. También los baños turcos o hammanes son herencia de esa cultura. De ahí, que muchas palabras relacionadas con el agua como alberca, jarra, algibe y alcantarilla, tengan origen árabe.

Cuando termina el dominio musulmán en la península se desarrolla el estilo mudéjar, una combinación de elementos góticos y más tarde renacentistas con la arquitectura almohade, herencia viva de los cientos de años anteriores. El flamenco surgió durante el siglo XV en el sudoeste de Andalucía. En él se mezcla la música tradicional de los gitanos con elementos árabes e hindúes, entre otros. Al principio, dominaba el cante en sus dos versiones más representativas: el "cante jondo" y el "cante chico", el último con un carácter más alegre. En

Andalucía se recuerda la festividad de la lucha entre nobles y caballeros, agrupado en dos bandos: Moros y cristianos, desde la conquista y colonización de América, se tiene esta fiesta como la más antigua, teniendo referencia en la ciudad de Jaén España en el 1463. El dominio de los musulmanes en España por siglos dejó las luchas festivas de la España antigua, entre nobles y caballeros, agrupados en bando de moros y cristianos, que refleja la cultura de la conquista colonial, dejada por los evangelizadores españoles. Cultura colonial hispánica que en América se convirtió en el carnaval popular.

Esta presencia cultural árabe, será traída por los peninsulares a América en el siglo XVI. Pues como bien señala Gustavo López Ospina: "Qué sería de la arquitectura, la poesía, las matemáticas, sin la cultura árabe? Cultura que supo recoger la sabiduría y los valores de la antigüedad y supo también abrirse al mundo cuando una Europa se cerraba sobre ella misma."³¹

Sin embargo, en América, indígenas y negros no asimilaban pasivamente los rasgos, pautas y complejos del carnaval traído por los hispanos; aceptaron algunos, suprimieron otros y, al adaptarlos a sus escenarios y personajes, surgieron productos híbridos que, a su vez, evolucionaron con el tiempo y se enquistaron en el espacio.

A continuación, se hace una breve descripción de los carnavales más sobresalientes de Latinoamérica, comenzando por los de México, de los cuales escribe Fernando Ramos Barajas: "Los carnavales de México como del mundo entero van más allá de una simple festividad. Es la expresión histórica, un principio sociológico y desde luego cultural que se observa a flor de piel manifestación de la que ahí se conjugan la danza, la música, el teatro, las artes plásticas, la ópera, la literatura, pues la grandeza de estas fiestas de derivan de las carnestolendas se han escrito con tinta de oro".³²

Los carnavales más grandes y populares de México son los de Mazatlán (Sinaloa) y Veracruz (Veracruz), que tienen un atractivo turístico a nivel nacional e internacional y definitivamente son los más importantes.

Mazatlán (Sinaloa), está ubicada al norte del país, es una ciudad importante del Estado enclavado en el océano Pacífico. Los antecedentes de los carnavales o mitotes mazatlecos según algunos cronistas locales se originan a la llegada del primer buque a ese puerto con la apertura del comercio internacional en 1823. El carnaval era grotesco, gracioso. Las personas celebraban con harina perfumada y rompiéndose cascarones de huevo llenos de oropel. Posteriormente, un personaje llamado Martiniano Carvajal organiza esta fiesta de carnaval imponiendo el confeti para no utilizar la harina. El carnaval mazatleco fue interrumpido en varias ocasiones por las circunstancias de la revolución que en aquellos tiempos vivía México, así como también por haberse propagado la peste bubónica a principios del siglo XX que acabó con gran parte de la población sinaloense. Actualmente el carnaval mazatleco toma gran auge y se realiza año tras año como una tradición muy a la mexicana. El desfile se desarrolla por la "Avenida del Mar", una de las principales de la ciudad, teniendo como marco escenográfico el océano Pacífico, acompañadas de la virtuosa cerveza para sacar las penas del alma. Participan en él diversas escuelas de danza y grupos musicales de todo el país, se reúnen más de un millón de personas para ver pasar el desfile donde hay lluvia de confeti, mezclado con ritmos musicales diversos. El carnaval se celebra por espacio de 6 a 7 días a mediados del mes de febrero. Se realiza la quema del "mal humor", que es un ritual o efigie de un individuo o cosa que no se quiere, es quemado para así dar paso a la alegría, también se realiza el "combate naval" que es un espectáculo de fuegos artificiales, de láser y como fondo algunos sonidos, rememorando la defensa de

Mazatlán. Durante el carnaval se utilizan caretas o máscaras para mantener el anonimato, se comen platos típicos como camarones con mango, pescado zarandeado, marlin ahumado y otros; se bebe la típica cerveza que es muy importante como parte del carnaval, los festejantes se rompen y tiran cascarones, se festeja también el día del marido reprimido.

En Veracruz (Veracruz), ciudad situada frente al golfo de México, al sur del país, durante el siglo XVIII, la fiesta sirvió para el desfogue de la agresiva rebeldía hacia las imposiciones de la iglesia católica, permitiendo las celebraciones de cada comunidad y de esta forma, divididos, se evitaba la unión de grupos y las relaciones. El carnaval veracruzano es la fiesta más importante del Estado y del puerto, no se tienen datos precisos de cuando surge; éste inicia con el rito de la quema del "mal humor", congregándose los habitantes en el zócalo de la ciudad, que representa el ahuyentar los problemas, las preocupaciones y los malos momentos. En los días posteriores se coronan reyes infantiles, realizando un desfile por el boulevard "Manuel Ávila Camacho" y "Adolfo Ruiz Cortines". También se realiza la coronación del rey feo y la reina del carnaval, previo a esto se recorren las calles con la reina que es escoltada por cadetes de la Heroica Escuela Naval Militar. Enseguida se realiza el gran desfile de comparsas y majestuosos carros alegóricos, el cual se lleva a cabo uno por la mañana y otro por la tarde, son muy vistosos y alegres y son acompañados por diversas escuelas de zamba y diversidad de ritmos musicales. Al finalizar la fiesta, se congregan grupos folklóricos de diferentes escuelas y bailan al ritmo del son jarocho; cuando llega la noche se realiza un ritual que se le denomina "entierro de Juan Carnaval", para concluir así el festejo de la carne. Cada año se designa un tema para la fiesta del carnaval. La alegría se ve acompañada de confeti, serpentinas, lluvia de papeles multicolores, las características físicas de muchos de los artistas locales que participan son de mulatos de facciones finas, se observa la gran calidad de artistas en los maquillajes teatrales y de carnaval de los que optan por no utilizar las tradicionales máscaras, así mismo no faltan los bufones con excelentes vestidos a la usanza europea.³³

En Suramérica, el carnaval brasileño comenzó en Río de Janeiro en el siglo XVII. En 1604, ya se le otorgaban las primeras autorizaciones a los "entrudos", tradición portuguesa, durante el cual el populacho se bombardeaba con harina y proyectiles de cera, llenos de agua, con forma de limones y naranjas. Sus orígenes europeos se remontan a una clase de carnaval llamado introito ("entrada" en latín) y entrudo en idioma portugués, que se caracteriza por el juego de tirarse agua de una persona a otra para purificar el cuerpo. Aunque estaba prohibido desde hacía siglos, este festín continuó transformándose, al agregar más danza y música, menos ofensa callejera, hasta llegar a ser, a través de un complejo proceso de apropiación por parte de las clases medias y del Estado, el actual Carnaval de Río.

A comienzos del siglo XX había dos celebraciones paralelas del Carnaval. Una para las clases altas, con fiestas de máscaras en los hoteles y teatros privados al ritmo de polkas, tangos y valsos, imitando los carnavales de Venecia y París. La otra, en las calles, era organizada por sociedades poético-musicales de negociantes o comerciantes que desfilaban con elegantes disfraces sobre ideales republicanos y progresistas. Alrededor de este desfile brillante, los negros y la gente de clase más baja formaba cordones paralelos con vestidos de payaso, demonio, rey o reina, vampiro o los trajes característicos del Candomblé. Los capoeiras abrían el paso, al frente del desfile. Con el aumento del número de esclavos provenientes del campo, a este desfile callejero se unieron los antiguos ranchos, grupos organizados de danzantes que en las haciendas representaban escenas de la Navidad (pastores, el burro, el buey, ángeles, etc.), y ahora se presentaban acompañados de guitarras y tambores, narrando escenas alegóricas de la historia Candomblé o dramatizando la muerte y resurrección de sus "orixás".

El Candomblé es un culto afroamericano de origen yoruba, fon y bantú que fue llevado a América del Sur, en especial a Brasil, por los esclavos capturados por los portugueses, y que se fusionó con las prácticas animistas de los tupí-guaraní. Posee una mezcla de elementos animistas, ocultistas y cristianos, defendiendo la práctica de la posesión de los espíritus. Se le suele incluir dentro del conjunto conocido como "macumba", en el sentido de que esta palabra se utiliza para referirse a todo tipo de sincretismo religioso dado en América con raíz africana, que se basa en el espiritismo y el animismo. El movimiento más importante de este tipo es el vudú que se equipara a la macumba en toda su extensión, de ahí que al integrarse en la llamada "macumba brasileña" la pagelanza, el catimbó, el toré y los candombles, se suele hablar de formas de vudú aplicada y denominada según el país sudamericano que se trate, y las influencias étnicas del origen africano de los esclavos allí llegados. El Candomble está extendido no sólo por Brasil, sino también por Uruguay y Argentina.

Así se comenzaron a organizar los desfiles con el orden de las procesiones católicas, en grupos específicos con temas diferentes. Nacen las célebres "Escolas de Samba", que hoy dominan el carnaval callejero de Río. En la actualidad, Brasil, cuenta con varios carnavales: el de Río de Janeiro, famoso en el mundo, con un gran impacto visual de las escuelas de samba, la atracción de los "ranchos", grupos que salen a la calle con instrumentos de cuerda y de viento y disfrazados de acuerdo a un mismo tema, los "blocos", menos organizados con disfraces más simples y las "bandas" y la presencia del rey Momo como el soberano del carnaval. El de Salvador Bahía, fuertemente marcado por el folclore africano y que comienza el día 2 de febrero con un homenaje a Iemanjá, la reina de las aguas, es muy común el "trote", grupo de gente que juega cubierto por mortajas y los "afoxés", bloques de negros que bailan al ritmo de tambores y largan al aire un polvo hecho con cuernos de carneros, que según el folclore tiene poderes mágicos y los "tríos eléctricos", pequeñas orquestas con instrumentos electrificados que se mueven en carrozas fluorescentes. El de Olinda, considerado el más animado carnaval de calle donde domina el frevo, danza típica del nordeste brasileño; y también el carnaval de los clubes, con lujosos desfiles y bailes. Para el desarrollo de los carnavales, Brasil, y especialmente Río, cuenta con un "sambódromo", compuesto por una avenida de 700 metros de extensión, a cuyos lados hay tribunas y palcos con capacidad para 80.000 personas. Al final de la avenida está la Plaza de la Apoteosis, con 10.000 m², donde las escuelas terminan su desfile. La escuela desfila precedida por un "abre alas" (banda que pide paso y trae el nombre del "enredo", historia que va a ser cantada por los sambistas) y de una "comisión de frente" (diez a quince sambistas representando al directorio de la escuela). Le siguen "las pastoras" (antiguas danzarinas de los "ranchos"), el "mestre sala" y "porta bandeira", que se encarga de llevar la bandera de la escuela, siempre bailando con pasos de gran elegancia, los "destaques" (principales personajes del tema), la "academia" (coro masculino y batería de instrumentos de percusión) y el resto de la escuela, que se divide en grupos llamados "alas".³⁴

Oruro, ciudad situada a 3.700 m sobre el nivel del mar en las montañas del oeste de Bolivia, era un importante centro de ceremonias precolombino. La ciudad fue refundada por los españoles en 1606 y siguió siendo un lugar sagrado para el pueblo uru al que se venía desde muy lejos para cumplir con los ritos, especialmente la gran fiesta de Ito. Los españoles prohibieron esas ceremonias en el siglo XVII, pero éstas continúan bajo la fachada de la liturgia cristiana: los dioses andinos se ocultan detrás de los iconos cristianos; las divinidades andinas se convierten en santos. La fiesta de Ito se ha transformado en un ritual cristiano: la Candelaria (el 2 de febrero). El baile tradicional "lama lama" o "diablada" se ha convertido en el baile principal de Oruro. Actualmente, el Carnaval se celebra una vez al año, antes de la Cuaresma. Dura 10 días y suscita una gran variedad de expresiones

artísticas populares en forma de máscaras, ropas y bordados. El principal acontecimiento del Carnaval de Oruro es la procesión "entrada", que combina elementos cristianos y otros que proceden de los misterios medievales. En el transcurso de la ceremonia, los bailarores recorren durante 20 horas los 4 km de la procesión. Participan en ella más de 28.000 bailarores y 10.000 músicos.

El Carnaval de Oruro, reconocido como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad por la Unesco en 2001, se origina en las ancestrales invocaciones andinas a la Pachamama (Madre Tierra), al Tío Supay (Diablo) de los parajes mineros y a la Virgen de la Candelaria. Su honda espiritualidad y magnetismo ha sido el fruto de una evolución en el tiempo. El historiador Augusto Beltrán Heredia considera que lo que le hace único es su sentido religioso: proveniente del mundo autóctono andino y el cristianismo traído por los conquistadores europeos. Por su parte, José Murillo Vacarreza considera que el antrujejo orureño es una compleja expresión que armoniza el folklore, la fe religiosa y el mito pagano, sublimando en la música y en la danza las ansiedades, angustias, insatisfacciones y frustraciones individuales y colectivas acumuladas por el subconsciente del pueblo orureño.

Esta festividad pagano-religiosa tiene varias etapas previas a la fiesta misma. La primera es: La preparación: Grupos organizados que poseen bienes propios, comprometen su participación haciendo una visita a la Virgen del Socavón, con una ceremonia que enfervoriza a los integrantes de las comparsas. Esta reunión es nocturna y en ella se recuerdan participaciones anteriores y se la matiza con bebidas calientes. El Rodeo consiste en la invitación que hacen el alférez y el presidente de la institución a personas pudientes para que contribuyan a los festejos. El "rodeado", -a veces con cooperación ajena-, presenta el mayor número de vehículos o acémilas adornadas con vajilla de plata y joyas de oro en la "entrada de cargamentos", las que precederán a la comparsa. El "rodeado" tiene el privilegio de llevar una réplica de la imagen de la Virgen del Socavón. Los ensayos son ejercicios que realizan los danzantes desde el primer domingo de noviembre hasta el que precede a la celebración del carnaval. Cada grupo tiene su pista conocida en una calle espaciosa y su propio público simpatizante. Los ensayos duran cinco horas, con intervalos de aproximadamente diez minutos, en los que no se permite ingerir bebidas alcohólicas.

El Carnaval de Oruro es único en el mundo por su sentido religioso. Comienza 40 días antes de la Pascua, con el primer convite en devoción a la Virgen del Socavón, en el que todos los conjuntos visitan el templo donde tiene lugar la ceremonia del permiso y la promesa. A partir de ese acto se intensifican otros como el Calvario, las Veladas de la Virgen y los ensayos de los danzarines. Una semana antes del Carnaval se realiza el segundo convite, con la concentración de todos los conjuntos. El viernes es dedicado en forma tradicional al Convite del "Tío" y se realiza la "Challa" de los parajes mineros. El sábado tiene lugar la fastuosa entrada del Carnaval en el cual los grupos folklóricos efectúan sus espectaculares demostraciones coreográficas dedicadas enteramente a la Virgen. El domingo, al alba, se realiza el saludo a la Virgen del Socavón, los conjuntos visitan la gruta del cerro Pie de Gallo y posteriormente las bandas de músicos compiten simultáneamente.

Es un espectáculo en el cual los visitantes de todo el mundo participan bailando y en total confraternidad. Este mismo día se realiza la segunda entrada del Carnaval. El lunes posterior al carnaval, día del Diablo, se realiza una demostración coreográfica de los diversos conjuntos. El martes, la población se dedica a "challar" sus bienes; este día hay regocijo general, libación de bebidas espirituosas y comida criolla especial. El miércoles, las personas se dirigen a los lugares donde están ubicadas las representaciones de los mitos pétreos que son el Sapo, la Víbora, el Cóndor, el Lagarto y las Hormigas (arenales), donde se



realiza la respectiva "challa" como agradecimiento a la Pachamama. El jueves, todos participan en una gran fiesta y verbena popular. El sábado, los conjuntos folklóricos y autóctonos danzan en el estadio. El domingo de tentación está dedicado al entierro del Carnaval y al Corso infantil.

La entrada del Carnaval, que se realiza en honor de la Virgen del Socavón, es representada con las danzas de los diablos o Diablada, que ofrece un espectáculo de la lucha del bien contra el mal. En la muestra coreográfica, los diablos avanzan en dos columnas representando a los siete pecados capitales. Adelante, en medio de cóndores y osos, aparece con ropas celestiales, yelmo, escudo y espada, el Arcángel Miguel; tras él marcha Lucifer, la diabla China Supay y Satanás. Los diablillos son seres infernales arrepentidos. Es interesante poder apreciar el "relato", escenificación teatral, a cargo de los danzarines en el que se representa la lucha a muerte entre los seres de la región infernal y el destierro de la discordia, el mal y las furias. Otras danzas de gran significado son la morenada, llamerada, tobas, caporales, waca waca, tinku, suri sicuri. La danza de los caporales se origina en la tradición cultural afro de Bolivia, en la que se ridiculiza al capataz negro de los esclavos yungueños.

El Carnaval de Oruro es una magnífica demostración del sincretismo religioso-pagano, manifestación de cultura viva y expresión folklórica de Bolivia, en la que participan jóvenes y adultos, sin distinción de clases sociales y colores políticos. La fuerte devoción religiosa convierte sus danzas en arte popular vivo, esencia del carnaval orureño.³⁵

2.4 EL CARNAVAL EN COLOMBIA

Los carnavales más importantes de Colombia son: en el Caribe, el Carnaval de Barranquilla; en el centro del país, en la región Andina, el Carnaval de Riosucio (Caldas); y en el sur, el Carnaval del Perdón del Valle de Sibundoy y el Carnaval de Negros y Blancos de Pasto. Veamos:

Barranquilla, se encuentra situada al norte de Colombia, en la costa del Caribe y cerca de la desembocadura del río Magdalena, el más largo del país. Este río desempeñó un papel importante en el desarrollo de la ciudad como en sus carnavales. El Carnaval de Barranquilla es la puesta en escena de valores simbólicos y códigos pertenecientes a diversas subculturas del Caribe colombiano, generadas por el mestizaje triétnico que dio origen a la actual población de esta región del país. En tiempos de la colonia, los esclavos africanos y aborígenes participaban en masa en la celebración de la Virgen de La Candelaria (2 de febrero), cuya novena se iniciaba el día de San Sebastián (20 de enero) que es el antecedente mejor documentado de las carnestolendas. Las fechas oficiales de la celebración del Carnaval de Barranquilla son las mismas de las otras partes del mundo, se inicia el sábado que antecede al miércoles de ceniza, Sábado de Carnaval. Son cuatro días y cuatro noches, durante los cuales sus habitantes se liberan de cierta formalidad diaria, dándole paso a sus sueños y fantasías. La fiesta la preside la Reina del Carnaval y el Rey Momo; Barranquilla se llena de bailes populares, parrandas y fiestas familiares tanto diurnas como nocturnas. Los espacios donde se celebran los desfiles, se convierten en un escenario abigarrado de vestidos, maquillajes, máscaras, sombreros, tocados, objetos, instrumentos musicales y carrozas con un sello sensual que reflejan el regodeo de vivir. Es una fiesta llena de ritmo y cadencia. Es el disfrute y la exaltación de las formas y los colores. Los desfiles más destacados son: el sábado de Carnaval, la Batalla de flores, la Batalla de flores del recuerdo, el Desfile del Rey Momo. El domingo la Gran Parada de tradición y el lunes, la Gran Parada de fantasía. En las últimas horas del lunes de Carnaval, hasta las primeras del día siguiente, se celebra un Gran concierto de música tropical, el Festival de Orquesta, donde el público baila y goza a cielo abierto.

El Martes de Carnaval se presenta el Festival de Danzas Especiales y de Relación, el Festival de Letanías y de Comedias tradicionales; así mismo, los últimos desfiles de la temporada, en el sur, la Conquista del Carnaval y en el norte, el desfile de la calle ochenta y cuatro. Después de los tres días oficiales de Carnaval, el martes, se celebra el entierro de Joselito Carnaval, un muñeco de trapo. El encargado de hacer cumplir la filosofía dialéctica de muerte y vida, renovación universal que desde las antiguas fiestas de las Saturnales han acompañado a este festejo, una costumbre similar al entierro de la Sardina en España. Su entierro es teatro popular, callejero, tradicional, representado por grupos dispuestos a llorar el final de la fiesta. Las "viudas de Joselito" que tradicionalmente son hombres disfrazados de mujer con el estribillo de "¡Ay José, ay José! porque te moriste" lloran el final del Carnaval, así se despide la fiesta, Joselito ha muerto de placer y así tiene que ser para que vuelva a renacer el año entrante cuando comiencen nuevamente los Carnavales.³⁶

Las expresiones populares del Carnaval de Barranquilla son diversas, las cumbiambas, las danzas grandes, las danzas especiales y de relación, las comparsas de tradición y de fantasía, las comedias, las letanías y los disfraces. De cada una de estas manifestaciones en el Carnaval hay más de una representación que se distingue por el nombre que asume cada grupo. Como por ejemplo en las Cumbiambas: "La Revoltosa", "El Gallo Giro", "El Cañonazo", entre otras. Son danzas grandes las de Congo, las de Garabato y las de Mapalé. La Danza de los Congos, compuesta por parejas de hombres, van acompañados de un grupo de mujeres, un grupo de música, disfraces de animales con máscaras, reminiscencias de herencias africanas. En la misma danza, los cantos se inspiran en la copla española, pero su interpretación tiene una marcada influencia africana. Se trata de un diálogo cantado que se establece entre el solista y el coro, acompañado de palmoreo y de un instrumento de percusión, características de los cantos africanos. Las danzas de los Congos están inspiradas en los cabildos de negros de la época colonial. La transformación de los desfiles bailados de los cabildos, en danzas de carnaval ocurrió no solo en Colombia, sino que operó igualmente en Cuba, Argentina, Uruguay, Brasil, Venezuela y Panamá. La Danza del Garabato, simboliza los opuesto de vida y muerte, expresión universal de los Carnavales. Esta danza tiene elementos de teatro Carnavalesco.

El Mapalé, baile regional con una herencia significativa africana, que se expresa en la percusión de la música que los acompaña, y el intenso movimiento de los cuerpos en el baile. Las Danzas de Negro son grupos de Carnaval con pantomimas que remiten a la etnia africana. Las danzas especiales y de relación son grupos relativamente pequeños y de antigua presencia en el carnaval. Las de relación se distinguen de otras danzas por tener versos, que se recitan durante su presentación. Estas dos modalidades de danzas pertenecen a espacios más íntimos, y están más cerca de la estética de épocas pasadas, ambas tienen origen en pueblos cercanos a Barranquilla. Son estas danzas casi bucólicas y las menos urbanas de la fiesta. Alguna de ellas son las danzas de Paloteo, la de los gallinazos o goleros, la de los pájaros, la de los diablos arlequines. La cumbiamba, totalmente diferente a las danzas, es un conjunto de parejas de bailadores de cumbia, con vestido típico, español a la usanza popular del siglo XIX, las acompañan grupos folklóricos de música que tocan este ritmo, cumbia, donde se destaca el instrumento de la flauta de millo. Las Comparsas son grupos de Carnaval, con un tema que define su vestuario, su coreografía, su baile y su música, son libres en la creación de todos sus elementos. Plantean una estética de espectáculo más urbano, si se comparan con los diferentes tipos de danzas tradicionales.

Las letanías son grupos tradicionales callejeros que en la época de Carnaval recitan versos en forma de responsos, criticando, censurando o burlándose de los acontecimientos más destacados del año, del barrio, de Barranquilla, del país y del mundo, en tiendas, calles y



esquinas. Recuerdan las letanías de la iglesia católica. Tradicionalmente van a su aire por toda la ciudad. Las Comedias de Carnaval son una manifestación del teatro popular, tradicional, folklórico antiguo. También se destacan los disfraces tanto colectivos como individuales que pueden inspirarse en motivos locales y con mucha frecuencia en imágenes o situaciones observadas en la televisión o el cine, y como es tradicional en todos los carnavales, son burlescos y críticos sociales.³⁸ De ahí la expresión muy popular en el Carnaval de Barranquilla: "cuando a un costeño se le dice que es a tomá es a tomá, y cuando se le dice que es a peleá es a corré", que expresa que los caribeños son un pueblo festivo, amable, lúdico y alegre.

El 7 de noviembre de 2003, ante cincuenta y seis candidaturas y después de la evaluación y aprobación de dieciocho jurados y ONGs internacionales delegadas por la Unesco, el Carnaval de Barranquilla fue declarado Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad. Ya el 26 de noviembre de 2001, el Congreso de la República mediante Ley 706 lo había declarado Patrimonio Cultural de la Nación, junto al Carnaval de Negros y Blancos de Pasto.

El Carnaval del Diablo se celebra cada dos años en Riosucio (Caldas), en el centro del país, y es el acto festivo y popular más importante y de más arraigo de esta población, por lo que fue declarado Bien de Interés Cultural de Carácter Nacional, mediante Resolución 0011 de enero de 2006, por el Ministerio de Cultura. Desde sus orígenes, en la época precolombina, la celebración del Carnaval ha sido un factor aglutinador e integrador de la comunidad, un espacio en donde la comunidad pone en escena diferentes manifestaciones como parte de su acumulado histórico y cultural. El carnaval de Ríosucio surge en 1847 al hacerse efectiva la unión entre los pobladores de Quiebralomo y la Montaña; tuvo su origen en la fiesta de los reyes Magos que los Quiebralomeños tenían como gran tradición desde el siglo XVI y en la cual estaban mezcladas formas culturales de origen europeo y africano. A dicha fiesta, el indígena de la montaña aporta elementos fundamentales de sus dos cultos ancestrales, el culto a la tierra simbolizado en el "guarapo" y su recipiente el "calabazo", y el culto al sol, evocado en los faroles y en los rasgos felinos propios del jaguar, animal sagrado que simboliza al astro rey, rasgos perpetuados en la efigies del diablo del carnaval.

Riosucio surge al integrarse dos pueblos que eran enemigos, que venían desde el siglo XVI y llevaban ya un siglo de luchas fratricidas en una violencia con muertos por parte y parte. Estos pueblos, uno indígena y el otro mulato, acabaron compartiendo el territorio que se estaban peleando por la intervención de dos sacerdotes católicos, quienes pregonaron el perdón amenazándolos con la condenación eterna si no lo hacían. Así mismo, viene el origen de su diablo, el guardián que llega a recordarle las palabras de los sacerdotes fundadores. Por eso el lema que han adoptado para este lanzamiento es: "Si dañás la fiesta, te lleva el diablo", y ¿qué importancia tiene dañar una fiesta?, -uno se pregunta.-³⁹

El Carnaval de Ríosucio, no es una fiesta pensante, subraya Héctor Jaime Montoya, es una fiesta de gran arte, el arte del disfraz, el arte de la música, porque la parte artística, la cuidan mucho. Es una cosa que se pule como una pequeña joya y alrededor de esto va surgiendo la palabra, con la confrontación satírica que viene del insulto entre los dos pueblos enemigos: Quiebralomo Real de Minas, surgido en la década de 1540, uno de los reales de minas más ricos de América, en el siglo XVI fue el campamento de minas manejado por los españoles al servicio del rey de España más rico de la Colombia de ese entonces. El nombre Quiebralomo viene de la historia de que un buey cargando oro con grandes zurroneos repletos, perdió el equilibrio y rodó por un abismo; o sea, que el mismo nombre habla de la fabulosa riqueza de nuestra región en oro. Luego, viene La Montaña, un pueblo de indígenas cuya parcialidad todavía existe, La parcialidad de "Nuestra señora de la Candelaria de La Montaña", que

logró preservar sus dos grandes cultos: el culto al sol y el culto a la tierra en un sincretismo con la fiesta de Nuestra Señora de la Virgen de La Candelaria, entonces es cuando los dos pueblos por fin se juntan en el espacio festivo de la Fiesta de Los Reyes Magos, donde en el año de 1847 surge una primera fiesta, que se considerara como el primer carnaval.

Algo muy particular del Carnaval de Ríosucio, es que todas sus expresiones se encuentran mediadas por la palabra, y la palabra se expresa en verso. Desde el recibimiento del diablo en la alborada del primer día de carnaval, hasta su entierro, todo se expresa por medio de recitativos.

El Carnaval de Ríosucio está estructurado de la siguiente manera: Jerarquías, Elementos de Liturgia Matachinesca y Manifestaciones Colectivas. En orden de Jerarquías se encuentra el Diablo del carnaval, espíritu bueno de la tradición, custodio simbólico de la fiesta más no razón de ser objetivo de ella. Su efigie sintetiza las tres razas según animales míticos de cada una: Indígena (colmillos, y uñas de jaguar) Blanca (alas del murciélago) y negra (cola y cuernos del toro). El diablo del Carnaval hizo su aparición como símbolo de la fiesta mucho antes de 1915, pues anteriormente, en lo que se llamó matachines salían diablitos acompañando y cuidando las cuadrillas, portando vejigas para alejar los muchachos. Hace su entrada a la población todos los sábados de Carnaval, a partir de las siete de la noche cuando empieza su desfile desde uno de los sitios escogidos por la Junta del momento; entra en medio de una gran algarabía acompañado por su pueblo y sus matachines, quienes en su proscenio público le presentan su saludo de bienvenida, le hacen entrega de su fiesta y es colocado últimamente en el atrio de la plaza de arriba (plaza de San Sebastián) donde es admirado por paisanos y visitantes quienes se acercan a él para la fotografía que será su recuerdo de Carnaval. Muchos han tratado de hacer aparecer el Diablo del Carnaval como un ser de maldad; otros les atribuyen a los riosuceños rituales satánicos y demoníacos; otros hablan del "Carnaval del Diablo", pero para los riosuceños, él es fraternidad, acercamiento, amistad, encuentro, inspiración, alegría y felicidad, pues con este fin fue creado.40

El Matachín es el actor del Carnaval impregnado de honda mística. Hacedor o protagonista de la fiesta, como creador y actor. Su musa es contagiada por el Diablo del Carnaval desde la preparación hasta la culminación de la fiesta. La Junta de Carnaval es la entidad organizadora de la fiesta. Los integrantes de la mesa directiva son elegidos con dos años de anticipación en la Asamblea General de la Corporación Carnaval de Ríosucio, de la cual son socios quienes cumplen con los requisitos mínimos para ser matachines, incluyendo a modistas y diseñadores de gran tradición carnavalera. La República del Carnaval es el gobierno soberano del pueblo de Ríosucio en materia de la fiesta. Constituye una sátira política, con presidente, alcalde y demás funcionarios, leyes propias que ordenan la Paz, Fraternidad y Alegría, a través de los Decretos, Convites, Saludos y Testamentos. Autoridad que debe ser obedecida por propios y foráneos en todas sus disposiciones. El Presidente del Carnaval: sobre quien recae la mayor responsabilidad, con capacidad no solo administrativa sino matachinesca. Su atuendo ceremonial incluye: Banda Presidencial al pecho, alto gorro, y prendas de gala de colores vibrantes. El Alcalde del Carnaval es por excelencia encargado de la defensa y mantenimiento de la tradición, el ingenio y la autenticidad. Sus principales atributos son: el bastón de mando, la copa, el sombrero prominente y prendas de gala de colores alegres. Abanderado: exclusivo portador de la bandera, no puede entregársela a nadie, salvo en caso de emergencia al Presidente o al Alcalde. Su marcha es una danza de exorcismo contra lo negativo y de victoria carnavalera por todo lo bueno. Diablo suelto: Disfraz predilecto del riosuceño en el Carnaval. Antiguamente era quien cuidaba la identidad secreta de los cuadrilleros, azotando con una vejiga de res inflada a quien osase perturbarlos.

Los elementos de liturgia matachinesca son: el himno del carnaval, la bandera del carnaval, el guarapo, la chirimía, la culebra pirotécnica, la serpentina y el confeti. El Himno del Carnaval es el canto principal de la fiesta que todos deben aprender. Letra y música de Simeón Santa Coloma García, adoptado en 1912. La Bandera del Carnaval es la misma de Riosucio (el blanco de la paz uniendo el verde de la Montaña con el oro de Quiebralomo). Pero agrega el rostro del diablo en el centro, corona en el asta una "china" que en lugar de herir como lanza, se menea para avivar el fuego de la alegría y del arte. El Guarapo es la chicha fuerte de caña de azúcar, fuertemente embriagante, con carácter ritual de origen indígena en el Carnaval como licor típico. La Chirimía es el conjunto musical regional compuesto por dos o tres flautas traveseras de carrizo, un bombo, un redoblante y un par de maracas. Responde a la herencia caucana y chochoana que atesora Riosucio y tiene su mayor tradición actualmente en la parcialidad de Lomapieta. La Culebra Pirotécnica es la larga sarta de explosivos de fiesta que al encenderse estallan sucesivamente con gran fuerza detonante. Es otro de los símbolos del Carnaval y anuncia el poder de la presencia del Diablo. Finalmente, la serpentina y el confeti, con los que se cubre a los fiesteros, manifestando homenaje y fraternidad.

Las manifestaciones colectivas del Carnaval del Diablo, son: El Alegre despertar del Carnaval, que es la primera manifestación de euforia a las 0 horas del viernes, cordial desfile, sin empujes, solo danza y alegría. La Alborada, jubilosa bienvenida a un nuevo día del Carnaval, a manera de serenata mañanera a cargo de Bandas de músicos que recorren el pueblo tras el Abanderado. Los carnavaleros se suman a ella cantando el coro y danzando en abrazos colectivos y bellas figuras coreográficas que expresan integración comunitaria. La Entrada de las colonias, es el emocionado retorno de los riosuceños que se han ausentado físicamente, más no espiritualmente de su pueblo. El Desfile de faroles, es uno de los más tradicionales, de gran colorido, el día lunes en la noche, con invasión simultánea de Diablitos Suelos. La Cabalgata, es el único remanente de la extraordinaria tradición equina que tuvo el Carnaval, con bellos ejemplares que recorren la ciudad antes de las Corralejas. Las Corralejas, cuyo nombre tradicional es Toreo Popular. En un formidable desfogue de energías físicas muchos son los toreros dentro del circo o gran corral de guadua. La Verbena es el baile público y gratuito en la calle o la plaza, con orquesta o chirimías. De nuevo, la amistad y la cordialidad son el signo predominante de la comunidad riosuceña. 41

El Kalusturinda o Carnaval del Perdón que se festeja en el valle de Sibundoy (Putumayo), es un encuentro festivo entre los pueblos indígenas Inga y Kamentsa, una versión del carnaval que concluye con la celebración católica del miércoles de ceniza. Su significado renueva los votos de convivencia y reconciliación de estos dos pueblos de orígenes diferentes. El Carnaval es una manera de agradecer a la naturaleza por los frutos de la tierra recibidos durante todo el año. Las actividades de preparación del Carnaval del Perdón tienen su origen de acuerdo a las costumbres de estos pueblos. El Atun Puncha o Fiesta Grande, es de tal magnitud que no solo los miembros de la comunidad Inga participan de ella sino personas pertenecientes a otras comunidades, vecinos e invitados de otras regiones y países. Es la fiesta de todos como su nombre lo indica, por eso es necesario que el taita gobernador del cabildo gestione los recursos para cubrir esta gran fiesta ante todos los entes oficiales y privados que deseen vincularse. Anteriormente el taita gobernador cubría los gastos de la mayor parte de lo que se invertiría en comida o bebida (chicha); sus cabildantes hacían un aporte significativo de lo que podían llevar de su chagra. Hoy en día, la tradición de dar la comida y bebida en las casas del alcalde mayor y alguaciles se mantiene, pero es el taita gobernador con el presupuesto adquirido en el cabildo, lo que asegura la adquisición de los alimentos necesarios como maíz, frijol, carne, aves, granos, los cuales son destinados para consumir por parte de los mingueros durante mes y medio de minga. La

preparación del carnaval empieza en el momento mismo de la siembra del maíz, el cual se utiliza en la elaboración de la chicha y en la preparación de los alimentos; también en la siembra de flores, el tiempo del tejido del vestuario, la preparación de los instrumentos, es decir, un periodo de nueve meses, más un mes y medio en el que los miembros de la comunidad participan en la elaboración de la parafernalia necesaria, y donde el taita gobernador ofrece los alimentos para manutención de los mingueros. El Atun Puncha se celebra en la casa-cabildo, en donde la comunidad acompaña al Alcalde Mayor y Alguaciles, recibimiento que se hace con chicha y boda, el plato tradicional que consta de mote, carne, caldo y huevos.⁴²

Una actividad importante en la etapa de preparación del Carnaval del Perdón, es la traída de la leña y el ramo de la montaña por parte de los hombres, para que las mujeres puedan cocinar el maíz para la chicha y la comida de las mingas. Los hombres elaboran y levantan el castillo, también ayudan a tejer y decorar el ramo, puesto que el castillo representa la bienvenida a la casa-cabildo. Los niños participan activamente en el Atun Puncha, sin embargo, son las mujeres las que ayudan a los niños en la preparación dos meses antes, ocupándose no solo del vestuario, tejiendo la chaquira, arreglando las coronas, las fajillas, las mantas, la cusma, el sayo, la pacha, etc., sino también enseñando la música y el canto del carnaval, y compartiendo los talleres en el cabildo de tejido.

Los personajes del Atun Puncha que participan en la preparación y en la fiesta misma, son delegados por el taita gobernador. Ellos son: los Bandereros, quienes representan la festividad, la alegría de la fiesta, llevando una bandera con telas de colores, orientando el punto de salida de las familias o grupos, desde las veredas hacia la casa-cabildo, acompañando el desfile y las visitas comunitarias, y participando en el juego de carreras de Bandereros, el cual se hace por categorías, de niños y de adultos (mujeres, y hombres). El carguero de la ortiga, es un personaje que lleva a su espalda un canasto lleno de ortiga (planta espinosa que produce picazón, con propiedades medicinales), quien después del ritual del perdón se dirige a frotar a las personas que están a su alcance, y al hacerlo lleva un sentir de sanción física, emocional y espiritual. El carguero del muñeco, es el encargado de elaborar el muñeco (que representa la terminación del año y el comienzo de otro), llenándolo de hojas de maíz, el cual es tratado como a hijo o ahijado; se presenta el día del carnaval para que sea objeto de juego, lanzándolo, desbaratándolo, y repartiendo sus partes entre la comunidad. El Carguero del Chilacuán, es un personaje que lleva a su espalda un canasto con chilacuanes maduros (fruta propia de los cultivos tradicionales de chagra, al que se atribuye bondades medicinales y como fruto en la dieta de la comunidad indígena), quien previa autorización del taita gobernador hace parte de los juegos de la comunidad, estrellando el chilacuán de un lado a otro, destrozándolo y untando a los comuneros a su paso; lanzándose con mucho cuidado para que no se maltrate, pero sí con el ánimo de unirse a la alegría y picardía, untando y pasándolo mientras los demás bailan, interpretan música, y esquivan y se agachan para recogerlo, lanzarlo al aire para tener parte y turno en el juego.⁴³

Así como para la ortiga, el chilacuán y tejer el muñeco, se prevé un tiempo para conseguir las flores (contando desde el día de la siembra, su ubicación en la chagra, cosecharla y llevarla fresca el día de la fiesta), las cuales se usan en representación del rito del Kalus Turinda o Carnaval del Perdón, como elementos simbólicos de saludo, ofrenda y solicitud de perdón, primero con Dios, con la naturaleza, con la familia, con el taita gobernador y con la misma comunidad. Durante el carnaval, las flores se llevan en una mochila y se comparten después de llegar de la iglesia, se ofrendan sobre la cabeza de los miembros de la comunidad y éstos sobre la cabeza del taita gobernador. El compartir la flor significa renovación de las



relaciones para recibir el nuevo año, limpios de ofensas, culpas y disgustos. Después de que el taita gobernador y los demás miembros del cabildo reciben a la comunidad en el Perdón, se concentran alrededor de la casa-cabildo para dar inicio al brindis de la chicha, la danza general, los saludos, y el compartimiento del perdón con la comunidad, agradeciendo con el canto y la danza la alegría de estar vivos, compartiendo en el carnaval. Finalmente, los cabildantes visitan al Alcalde mayor, a los alguaciles y demás familias e invitan a compartir, danzando, cantando, interpretando la música del carnaval. Estas visitas pueden durar todo el día y la noche, que pueden ser dos o tres días de fiesta en torno al perdón y la reconciliación. Durante este tiempo de la fiesta del KALUS TURINDA, la comunidad fortalece la tradición, recibiendo ésta como renovación de vida cada principio de año, en memoria y acto de la existencia de los pueblos Inga y Kamentsá. 44

NOTAS Y CITAS BIBLIOGRAFICAS

1. BAJTÍN, Mijail (1989). La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais, Madrid, Alianza Editorial.
2. HEERS, Jacques (1983). Carnavales y fiestas de locos, Barcelona Ediciones Península, 1988, con traducción de Xavier Riu I Camps. La primera edición es de la Librairie Arthème Fayard de París en 1983.
3. ECO, Umberto, IVANOV, V. V. y RECTOR, Mónica (1984), Carnival!, Berlín, Editado por Thomas A. Sebeok, Mount Publishers, p. 6.
4. RODRIGUEZ MONEGAL, Emir (1979). "Carnaval / Antropofagia / Parodia. En Revista Iberoamericana, v. 45, nº 108-109, julio-diciembre 1979, p. 401-412.
5. MEDINA HERNÁNDEZ, Andrés (2007). Los carnavales de la ciudad de México. Instituto de Investigaciones Antropológicas UNAM México. Ponencia Foro Global de Carnavales. Corpocarnaval. Pasto, Junio de 2007, pp. 19-20.
6. MEDINA HERNÁNDEZ, Op. Cit., p.20.
7. PAREJAS MORENO, Alcides (1999). El Carnaval Cruceño a través del tiempo. Santa Cruz de la Sierra: La Hoguera, p.7.
8. DONÁNGELO, Karina. El Carnaval y la subversión del orden establecido. En: <http://www.almargen.com.ar/sitio/seccion/cultura/carn/index.html>. Consulta: 30-08-10.
9. DONÁNGELO, Karina. El Carnaval y la subversión del orden establecido. En: <http://www.almargen.com.ar/sitio/seccion/cultura/carn/index.html>. Consulta: 30-08-10.
10. FOERSTER, Rolf Hellmut (1969). Das Leben in der Gotik, Munich, 1969, pp. 285s.
11. HERNÁNDEZ BLÁZQUEZ, Benjamín. Los días de Antruejo. Universidad Complutense de Madrid. En: <http://www.ucm.es/info/vivataca/anteriores/n43/docencia.htm/Antruejo>. Consulta: 30-08-10.
12. ARNAL, Mariano. Carnaval. En: <http://www.elalmanaque.com/carnaval/htm>. Consulta: 30-08-10.
13. BOURKE, John Gregory. "XVI Vom Narrenfeste, von Subdiakonfeste...", en: F. S. Krauss y K.Reiskel: Die Zeugung in Glauben, Sitten und Bräuchen der Völker, Leipzig, 1909, pp. 131 s).
14. VICARIO LEAL, Fernando. El Encuentro de Don Carnal y Doña Cuaresma. En Cultura y Carnaval. Ediciones Unariño. Pasto, 2000. Págs. 21-22.
15. ARNAL, Mariano. LA PROSOPOPEYA DEL CARNAVAL. En el LIBRO DE BUEN AMOR del Arcipreste de Hita. En: <http://www.elalmanaque.com/carnaval/>. Consulta: 25-02-07.
16. RUIZ, Juan - Arciprestae de Hita (1967). El libro del buen amor. Edición crítica de Joan Corominas, Madrid, Editorial Gredos.
17. PETZOLDT, L. (1981). Das Narrengericht in Gosseltingen, Institut für den Wissenschaftlichen Film, Gotinga, Film E2318) (Publikationen zu Wiss. Filmen, serie 11, num. 8.
18. SCHINCA, Milton (2007). Otra historia. Origen del carnaval. En: Boulevard Sarandi, Tomo

5. Memoria anecdótica de Montevideo.
19. LOPEZ, Carlos & GUARNIZO, Luis (2008). Historia de los payasos. En: <http://www.monografias.com/trabajos11/hispay/hispay.shtml>. Consultado: 19-12-09.
20. GARCIA LORCA, Federico. De canciones 1921-1924. En: http://federicogarcialorca.net/obras_lorca/canciones.htm#24. Consulta: 12-12-07.
21. CARO BAROJA, Julio (1989). El carnaval. Taurus Ediciones. Madrid.
22. DONÁNGELO, Karina. El Carnaval y la subversión del orden establecido. En: <http://www.almargen.com.ar/sitio/seccion/cultura/carn/index.html>. Consulta: 13-09-10.
23. DELIGE, Christyel (2007). El Carnaval, de Binche. En: Memorias Encuentro Global de Carnavales. Corpocarnaval. Pasto, p. 38.
24. GEMMI, Guido (2007). El Carnaval de Viareggio. Fundación del Carnaval de Viareggio, pp. 68-69.
25. El Carnaval de Basilea. En: Memorias Encuentro Global de Carnavales. Corpocarnaval. Pasto, 2007, pp.192-193.
26. Carnaval de Venecia - La Notte Eterna - Emma Shapplin En: <http://www.videoclips cristianos.com/videos/yt-Rck51jKapSc>. Consulta: 12-11-09.
27. Carnavales de España. En: www.genteviajera.es/.../carnavales-de-espana/. Consulta: 13-02-10.
28. PINGULLO. Del quechua Pinkullo, pífano, flauta grande y larga, tañer. Las flautas de las bandas de música de los indígenas.
29. OCHOA, Belisario. Fiesta indígena del Carnaval de Cañar. En: <http://www.edufuturo.com/educacion.php?c=2434>. Consulta: 23-09-09.
30. PAZ, Octavio (1950). El Laberinto de la Soledad. Ediciones Cuadernos Americanos, México, p.45.
31. MARTINEZ, Liliana Angélica. El aporte árabe en nuestra cultura. En: <http://archivo.elnuevodiario.com.ni/2001/septiembre/27-septiembre-2001/>.
32. RAMOS BARAJAS, Fernando (2007). Los Carnavales en México. En: Memorias Encuentro Global de Carnavales. Corpocarnaval. Pasto. p. 52.
33. RAMOS BARAJAS, Fernando (2007). OP. Cit., pp. 55-56.
34. BENLLIURE GIL, José (). Los carnavales en el mundo. En: http://www.data-eventos.com.ar/archivo_de_informes_especiales.htm. Consulta: 11-01-10.
35. ROMERO FLORES, Javier (2007). Fiestas Patronales en Bolivia. Narrativas y representaciones. Pasto.
36. BUELVAS ALDANA, Mirtha (2007). Carnaval del Caribe en Barranquilla. En: Memorias Encuentro Global de Carnavales. Corpocarnaval. Pasto. p. 91.
37. BUELVAS ALDANA, Op. Cit., p. 90.
38. AGUILAR, Luz Alejandra. Carnaval de Barranquilla fiesta de múltiples compases que marcan el desarrollo. En: Memorias Encuentro Global de Carnavales. Corpocarnaval. Pasto, pp. 112.
39. LOPEZ, Nelson (2007). Carnaval de Riosucio. En: Memorias Encuentro Global de Carnavales. Corpocarnaval. Pasto, pp. 210.
40. LOPEZ, Nelson (2007). Op. Cit., p. 211.
41. LOPEZ, Nelson (2007). Op. Cit., p. 212.
42. OBANDO CARVAJAL, Jenny Marcela (2009). Kalusturinda yaya, canto y fiesta: el Carnaval Inga de Colón a través de las voces de sus abuelos. Diplomado en Filosofía Latinoamericana. Dpto. De Humanidades y Filosofía, Universidad de Nariño, p. 26.
43. OBANDO CARVAJAL, Jenny Marcela (2009). Op. Cit., p.27.
44. OBANDO CARVAJAL, Jenny Marcela (2009). Op. Cit., pp.2-30.



Carroza No Motorizada: Carnaval Un Toque Genial - José Fernando Caicedo

Foto: Carlos Benavides Díaz

3. LITERATURA Y CARNAVAL

"Cada poema es único. En cada obra late, con mayor o menor grado, toda la poesía. Cada lector busca algo en el poema. Y no es insólito que lo encuentre: Ya lo llevaba dentro".
OCTAVIO PAZ

3.1 LENGUAJE E IDENTIDAD

A finales del segundo milenio y comienzos del siglo XXI, en que la mentada globalidad pretende abarcar todos los aspectos de la actividad humana, traspasando fronteras políticas y culturas, paradójicamente ha exacerbado en todos los ámbitos la inquietud por conocer, asumir y expresar las diferentes formas de identidad de las personas y de las sociedades.

Para comenzar, examinemos los conceptos de Lenguaje e Identidad. Por una parte, el lenguaje se configura como aquella forma que tienen los seres humanos para comunicarse. Se trata de un conjunto de signos, tanto orales como escritos, que a través de su significado y su relación permiten la expresión y la comunicación humana. El lenguaje es posible gracias a diferentes y complejas funciones que realiza el cerebro. Estas funciones están relacionadas con lo que se denomina inteligencia y memoria lingüística. La complejidad del lenguaje es una de las grandes diferencias que separan al hombre de los animales, ya que si bien estos últimos también se comunican entre sí, lo hacen a través de medios instintivos relacionados a diferentes condicionamientos, que poca relación tienen con algún tipo de inteligencia como la humana. El lenguaje es un hilo entre la palabra y lo que nombra, y es el lenguaje precisamente el que nos acerca a la verdad o falsedad de las cosas.

Por otro lado, el vocablo Identidad viene del latín *identitas* y éste de *idem* (lo mismo). La palabra identidad tiene una dualidad, pues por una parte, se refiere a características que nos hacen percibir que una persona, es única (una sola y diferente a las demás), y por otro lado, se refiere a características que poseen las personas que nos hacen percibir que son lo mismo (sin diferencia) que otras personas. Como bien lo enseña la sabiduría popular: "Tú eres único y muy especial... lo mismo que todos los demás". Identidad es la respuesta a las preguntas quién soy, qué soy, de dónde vengo, hacia dónde voy. Pero también apunta a qué quiero ser.

El lenguaje es parte de la construcción de la identidad y, en ese sentido éste no se constriñe a una forma racional de concebir la realidad, sino que, a través de diversas formas de lenguaje nos vamos construyendo como seres individuales y sociales. La identidad es un concepto más con el que los seres humanos, desde sus propios lenguajes, se siguen construyendo.

La noción de identidad es, en sus raíces, una visión del mundo, que parte de la concepción arquetípica de un ser humano que debe responder a esas perspectivas de mundo, en donde

el nos-otros sólo tiene significado si se da la posibilidad de la otredad (los otros) que los reconocen. La aleatoriedad de la identidad es, en sí, un estar siendo continuo. Pues como afirma Castoriades: "El hombre existe sólo (en y a través) de la sociedad -y la sociedad siempre es histórica. La sociedad como tal es una forma, cada sociedad dada es una forma particular e incluso singular. La forma se vincula a la organización, es decir, al orden (o, si ustedes quieren, orden/desorden)".²

Durante el primer año de nuestra vida, empezamos a conformar nuestra identidad como integrantes de una familia inserta en una comunidad de cultura y lenguaje. Desde ese momento aprendemos a ser nosotros mismos. Esta tarea continúa durante toda la vida. Aunque seamos niños, percibimos mensajes de la sociedad que valora o desvalora cómo somos. Nuestra familia y la comunidad pueden reforzar o debilitar esta idea. Las dinámicas de poder también tienen sus influencias sobre nosotros. Si hablamos de identidad pensamos en quiénes somos, cómo nos ven los demás y cómo nos vemos a nosotros mismos. La identidad nos define tanto como individuos cuanto como grupo al que pertenecemos. La identidad de una persona incluye género, raza, grupo étnico, clase, cultura, lengua, edad, sexo, entre otros aspectos. Todas se combinan para definir un ser único. Pero, asimismo, compartimos algunas como miembros de una comunidad.⁴

Para Octavio Paz: "Toda la historia de México, desde la conquista hasta la revolución, puede verse como una búsqueda de nosotros mismos, deformados o enmascarados por instituciones extrañas, y de una Forma que nos exprese".⁵ Sin identidad no hay sustento para el ser; sin lenguaje no hay posibilidad de exploración cognoscitiva ni posibilidad de intercambio cultural.

Según Andrés Gallardo, la tarea intelectual, transida por cierto de emocionalidad, que asume Octavio Paz consiste en buscar esa Forma, describirla y desentrañar su sentido. Por cierto, es consciente de que dicha Forma es de complejidad tal, que no se agota en una fórmula ni menos en una consigna, sino que sólo se puede ir cercando y deslindando en parcialidades, a las que da validez la orientación inicial. De este modo, se van arrancando jirones, como pinceladas tímidas y algo burdas, en un asedio a los distintos aspectos del existir mexicano. Entonces, el desafío persistente es reconocer la Forma en cuestión, es decir, ese principio activo y vital, universal y mexicano, colectivo e individual, que encarne y defina una Identidad desde la cual ser y proyectarse, sólo que se ha de buscar por otros derroteros.

No obstante, Octavio Paz encuentra una clave para llegar a esa Forma en el lenguaje. Primero, el lenguaje entendido como instrumento de apropiación de una experiencia del mundo heredada, y luego como método de investigación y comunicación de esa experiencia personal, proyectada en el ámbito social concreto en que se vive. Es decir, que el lenguaje como hecho humano, y luego la lengua histórica (los hispano-hablantes tenemos para esto el nombre de idioma) es la primera garantía de filiación histórica y la más privilegiada forma de inserción del individuo en el ámbito social. En otras palabras, una primera clave de identidad está en la lengua. Más acotadamente todavía: en la lengua castellana. En castellano tenemos la posibilidad de distinguir, dentro de la noción de "lenguaje" como sistema de comunicación, entre "lengua", que hace referencia a la estructura interna del sistema, e "idioma", que alude a la concreción histórica de tal sistema. El idioma es, o puede ser, guía y marco de referencia en la actividad comunicativa, así como puede ser fuente de identidad.⁶

En la parte introductoria de la obra de Marcel Mauss (Antropología y sociología), Lévi-Strauss escribe: "La cultura puede considerarse como un conjunto de sistemas simbólicos



que tienen situados en primer término el lenguaje, las reglas matrimoniales, las relaciones económicas, el arte, la ciencia y la religión. Estos sistemas tienen como finalidad expresar determinados aspectos de la realidad social, e incluso las relaciones de estos dos tipos de realidad entre sí, y las que estos sistemas simbólicos guardan los unos frente a los otros"⁷. Lévi-Strauss, influido por la Lingüística Estructural de Saussure, concibe la antropología como una semiología, lo que implica su consideración de los sistemas simbólicos como sistemas semiológicos. Lo simbólico es considerado como una dimensión inconsciente de carácter lógico-racional, y como una dimensión comunicativa, porque "el inconsciente sería, pues, el elemento mediador entre el yo y los demás"⁸; asimismo, postula que la sociedad y la cultura tienen un origen simbólico; homologa lo simbólico y lo semiológico; y, sostiene que entre lo simbólico y la realidad existe una determinación causal: lo simbólico determina el orden del mundo.

En castellano, señala Andrés Gallardo, se tiene la posibilidad de distinguir, dentro de la noción de "lenguaje" como sistema de comunicación, entre "lengua", que hace referencia a la estructura interna del sistema, e "idioma", que alude a la concreción histórica de tal sistema. El idioma es, o puede ser, guía y marco de referencia en la actividad comunicativa, así como puede ser fuente de identidad.⁹

Si bien la clave lingüística no es la única para enfocar el problema de la identidad. El lenguaje es un sistema complejo que puede ser entendido de muchas maneras complementarias. Sabemos que es, en primer lugar, un sistema de signos organizado como método de comunicación. Es, al mismo tiempo, una institución social. En este sentido, nuestra lengua es, de hecho, el único lazo indesmentible que nos liga al pasado, que mantiene el pasado gravitando sobre el presente, y que puede actuar como generador privilegiado de aglutinación social. En otras palabras, es condición y motor de identidad. El lenguaje es factor de identidad, que nos une al pasado y proyecta al futuro. Además, es un vínculo de símbolos que aglutina a la comunidad que comparte el mismo código. No sólo es un método de comunicación, lo trasciende porque es una institución social, lazo incuestionable que nos une al pasado, que lo mantiene gravitando sobre nuestra actualidad, que aglutina y es un motor de identificación.¹⁰

Desde un punto de vista científico, a partir de Saussure se entiende por lengua el sistema de signos orales y escritos del que disponen los miembros de una comunidad para realizar los actos lingüísticos cuando hablan y escriben. La lengua es un inventario que los hablantes no pueden modificar, sólo emplearlo a través del habla, es decir, el conjunto de emisiones que los hablantes producen gracias al inventario del que disponen. Este concepto fue ligeramente modificado por Chomsky, que entiende la lengua como el sistema interiorizado que poseen los hablantes, capaz de generar sus realizaciones lingüísticas. El hablante las evalúa gracias a la competencia, o sea, el dominio inconsciente que tiene de su lengua.

De ninguna manera se puede considerar al lenguaje como algo acabado, inmodificable, terminado, invariable. Debemos sentirnos promotores y formadores del lenguaje, en cuanto somos integrantes de la comunidad hablante. Por algo decía Borges: "El lenguaje no lo hace la Academia, ni el Poder, ni la Iglesia, ni los escritores. El lenguaje lo hacen los cazadores, los pescadores, los obreros, los campesinos, los caballeros y los tipos sinceros. Hay que acudir a las bases, donde se forma la lengua".¹¹ Hablar claro y en buen idioma nos da la identidad.

Respecto a la interdependencia entre identidad y lenguaje, Andrés Gallardo escribe que sin identidad no hay sustento para el ser; sin lenguaje no hay posibilidad de exploración

cognoscitiva ni posibilidad de intercambio cultural. Del mismo modo como la identidad es un universal humano que necesariamente ha de afincar en una historia, en una sociedad, en un espacio, el lenguaje es un universal humano que sólo existe como lengua histórica específica, como idioma.

3.2 LITERATURA Y CARNAVAL

Ahora bien, Latinoamérica al no tener pensamiento filosófico sistemático, pensar se ha vertido dispersamente, ametódicamente, en la literatura, en la poesía, en el ensayo, en la narrativa. Ha expuesto todo su pensamiento, todas sus vivencias, a través de otros géneros literarios, como son la pintura, la novela -y su forma más vivencial- la poesía. La poesía -genéricamente- parece sea su más clara, alada revelación; y la pintura, su más luminoso y oscuro misterio. La novela, la poesía y otras artes han representado el pensamiento latinoamericano.

Octavio Paz, es particularmente consciente de la relevancia de la literatura como arte del lenguaje y como actividad social en la conformación y expresión de una identidad cultural latinoamericana, así como de la responsabilidad del escritor en este sentido.¹² La literatura es simplemente un lugar privilegiado de elaboración cultural basada en el lenguaje, y que tiene, o puede tener, una capacidad hermenéutica y manifestadora de rasgos que la investigación histórico-sociológica o el ajetreo político no son capaces de asumir, por sus objetivas limitaciones. Una razón funcional es que la literatura, y particularmente la poesía, se elabora desde dentro de la sociedad, en su mismo código de comunicación, pero al mismo tiempo mira a esa sociedad desde fuera, objetivándola en un nivel de configuración muy complejo.

La literatura expresa la vida de una sociedad, aprehendiendo su lógica interna, y al mismo tiempo que la expresa la va configurando, generándole una forma que es captada en su especial visibilidad como paradigmática. La relevancia de la literatura, en cuanto arte del lenguaje, en la conformación de una identidad social es tema recurrente en nuestros historiadores y críticos literarios.

ahora bien, el punto de partida de la creación literaria, es un entorno cultural concreto, "toda actividad poética se alimenta de la historia"¹², pero la poesía asume su propia dinámica, que trasciende lo inmediato: hecha de la sustancia misma de la historia y la sociedad: el lenguaje, la poesía tiende a recrearlo bajo leyes distintas a las que rigen la conversación y el discurso.¹³

La actividad literaria en Latinoamérica, ha sido desde muy temprano un centro privilegiado de indagación, descubrimiento y expresión de identidad cultural. Nuestros escritores, sobre todo los más grandes, están en la base misma de procesos tan relevantes como el desarrollo de una configuración -mítica u objetiva- nacional y la canalización de actitudes concretas de filiación patriótica. Pues como afirma Mauricio Ostria: "Ha sido la literatura, en verdad, uno de los instrumentos más eficaces en la creación de esa conciencia unitaria continental. Y es que la creación literaria, al representar uno de los momentos de la reflexividad con que la cultura suficientemente madura se contempla, se constituye en una forma de conocimiento del mundo y reconocimiento de sí en el mundo y, por lo tanto, en una instancia de percepción de la propia identidad cultural".¹⁴

El lenguaje, entonces, es una instancia de investigación en una materia informe, la experiencia del mundo, un principio de aprehensión generadora de orden y de sentidos; es



un instrumento heurístico, hacia el mundo de potencialidad cognoscitiva y comunicativa. Gracias al lenguaje, ese mundo es apto para la comunicación, para el canto (puesto que la poesía es manifestación privilegiada de lo mejor del lenguaje). Es decir, de esa capacidad de investigación que genera potencialidad comunicativa, propia del lenguaje, emana una segunda clase de funcionalidad, como es la de centrar al ser humano en su espacio y en su tiempo. Digámoslo de otra manera: el lenguaje es también principio de identidad, de arraigo. El lenguaje nos pertenece, pero en cierto modo también le pertenecemos, tal como la sociedad en la que vivimos. Sin el lenguaje, somos seres sin sustancia, sin pertenencia.

Así es, porque sólo mediante el lenguaje el ser humano se encuentra consigo mismo, se hace uno con su cuerpo. El poder del poema, de la aprehensión metafórica es, según se ve, comparable al de la reflexión del filósofo o la indagación del científico. Y tiene, además, una ventaja, se trata de un conocimiento que integra lo intelectual y lo emotivo, la mente y el cuerpo. Una consecuencia no marginal de ello es que el lenguaje es también fuente de fruición, la más intensa forma de encuentro de uno con uno mismo.¹⁵

Al respecto, escribe Angel Rosenblat: "Mito, magia, poesía, religión, razón, lenguaje, están íntimamente amalgamados en la historia y en la vida del hombre. Son hilos -dice Ernst Cassirer- de la inmensa red que constituye el universo simbólico en que se desenvuelve el hombre. La existencia misma del lenguaje, ¿no es un hecho mágico? ¿Cómo puede la palabra, un soplo sonoro -"aire herido", según Fernando de Herrera, el Divino; "humo de la boca", que se desvanece en el aire según el jeroglífico chino-, transmitir el amor, el odio, la alegría o el dolor, las ideas más intemporales y abstractas, el deseo y la voluntad, de una persona a otra? ¿Y además, fijarse ese soplo en papel, pergamino o celuloide, y viajar por todas las lejanías y perpetuarse por los siglos de los siglos?".¹⁶

"La creación poética -ha dicho Gerhard Hauptmann- consiste en dejar oír detrás de cada palabra la palabra esencial".¹⁷ La poesía crea sus mundos con la materia sutil e inasible de la palabra.¹⁸ Cuando es auténtica, nos transporta a los tiempos en que era canto mágico o religioso. Porque el poeta, además de ser poietés, artesano creador, ha sido vate, es decir, oráculo, augur, profeta.

En la poesía -"el más inocente de los menesteres"-, revive el poder mágico de la palabra, "el más peligroso de los bienes", decía, no sin ironía, Hölderlin.¹⁹ La palabra recobra en ella su vieja carga de misterio y terror. Lo que parece hoy menester del poeta era en otros tiempos fervorosa e ingenua devoción. Según Sartre, la palabra es sagrada cuando es uno el que la dice ("indica una trascendencia más allá del mundo") y es mágica cuando otro la oye, pues ejerce su acción a distancia. Y cuando Sartre quiere reconstruir (o construir) su infancia, y hablarnos de sus primeras lecturas y sus primeras creaciones y sueños de escritor, titula su libro: Las palabras, en donde confiesa que descubrió el mundo a través del lenguaje, y que por eso tomaba el lenguaje como si fuese el mundo. Existir era para Sartre tener un nombre en las Tablas infinitas del Verbo; escribir era grabar en ellas seres nuevos o cautivar las cosas vivas en las redes de las frases.²⁰

La palabra de los textos poéticos se fija en la letra. Pero su poder reside en la vibración etérea. Desde el Cratilo de Platón hay un constante empeño por asociar el misterio de los sonidos con la significación. Por más ilusorio que sea ese empeño, es indudable que los sonidos tienen un poder sugestivo o evocador que contribuye al poder mágico de la palabra. Es evidente que ese poder sugestivo es de orden puramente personal. Nietzsche en El viajero y su sombra, llegó a sostener que cada palabra tenía su olor, y que había entre ellas tanta armonía o disonancia como entre los perfumes.

Rimbaud explicaba en uno de sus "delirios", que tituló "alquimia del verbo": ¡Inventé el color de las vocales!... Regulé la forma y movimiento de cada consonante, y con ritmos instintivos, tuve la pretensión de inventar un verbo poético accesible algún día a todos los sentidos. Me reservaba la traducción. Fue al principio un esbozo. Escribía silencios, noches, apuntaba lo inexpresable. Su idea -confiesa en "Carta del vidente" (15 de mayo de 1871)- era que el poeta, a través de un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos, debía convertirse en vidente. Importante obra de la literatura moderna en la que plantea que la gran misión del nuevo poeta es experimentar y extraer la quintaesencia de todo, con el fin de hacerse un vidente. Sometía imágenes y cosas a su labor de alquimista, y luego -dice- "explicaba mis sofismas mágicos con la alucinación de las palabras".²¹

A continuación se transcribe el texto completo del soneto Vocales del poeta simbolista francés Artur Rimbaud, en el cual se puede observar el evidente desarreglo de los sentidos (sinestesia):

"A negra E blanca I roja, U verde, O azul, vocales,
diré algún día vuestros latentes nacimientos.
Negra A, jubón velludo de moscones hambrientos
que zumban en las crueles hediondecas letales.

E, candor de neblinas, de tiendas, de reales
lanzas de glaciario fiero y de estremecimientos
de umbelias I, las púrpuras, los esputos sangrientos,
las risas dé los labios furiosos y sensuales.

U temblores divinos del mar inmenso y verde.
Paz de las heces. Paz con que la alquimia muere
la sabia frente y deja más arrugas que enojos.

O, supremo clarín de estridores profundos,
silencios perturbados por ángeles y mundos.
¡Oh la Omega, reflejo violeta de Sus Ojos!"²²

La palabra es capaz no sólo de crear estados de ánimo inexistentes, sino sentimientos nuevos, tormentas de pasión, llamaradas del pensamiento. El lenguaje, como el arte, puede ser superior a la vida, o constituir una culminación de la vida o una supravida. El mismo Thomas Mann nos dice: "El lenguaje es la crítica de la vida: nombra, distingue, caracteriza y juzga, por la virtud que tiene de dar vida a todo lo que toca". El poeta restablece a cada paso la fuerza vital de la palabra, vuelve a convertirla en creadora del mundo.²³

La escritora Cecilia Caicedo Jurado a referencia a los géneros literarios que se cultivan en el Departamento de Nariño, afirma: "Mirando en conjunto el panorama literario de Nariño, los géneros que más sobresalen en él son la poesía y el ensayo"²⁴. Edgar Bastidas Urresty, por su parte señala que la generación nacida entre 1880 a 1910, a la que se asimila Ignacio Rodríguez Guerrero, es la más importante en las letras en Nariño, destacándose, entre otros: Luis Felipe de la Rosa, Laura Imelda Jurado, Rafael Sañudo, Sergio Elías Ortiz, Cecilia Guerrero Orbegozo, Víctor Sánchez Montenegro, Juan Álvarez Garzón, Alberto Montezuma Hurtado, Rosario Conto de Cabrera, Alfonso Alexander, Aurelio Arturo, Guillermo Edmundo Chaves, Guillermo Payán Archer.²⁵

Lo que más interesa de la poesía que se ha hecho en Nariño es la línea de producción de sentido, de producción de identidad; los discursos artísticos producen identidad. En definitiva, el hecho de que se escriba poesía en Nariño le da identidad a esta región del país y del mundo, en la era de la aldea global. La poesía es, antes que nada, arte; es, insistamos, arte de lenguaje, o sea, el poema se hace con palabras. Pues como afirma Mallarmé: "la poesía no se escribe con ideas, sino con palabras". Sin embargo, nuestra tradición académica ha tenido dos maneras de acercarse al hecho poético: una es entendiéndolo en el marco de cierta tradición expresiva (lo que llamamos la "historia literaria"), y la otra es tratando de desentrañar, a partir de su constitución textual, su sentido y su funcionamiento, lo que se ha llamado "análisis retórico", o "estructural", o "estilístico", o "poético" propiamente dicho.

Pensemos en Aurelio Arturo (La Unión, 1906 – Bogotá, 1974), quien escribió treinta y dos poemas que conforman su "Morada al Sur", destacado por la crítica literaria como el "Poeta del siglo", el poeta de la biodiversidad. Y es que Aurelio Arturo sabe que el origen del hombre se encuentra en el paisaje que lo vio nacer. El paisaje es origen y es memoria. Es un cantor que le dedica sus versos al agua, a los árboles, y al potro que un día le regaló su padre. Detengámonos un momento en su poema "Clima":

"Este verde poema, hoja por hoja,
lo mece un viento fértil, suroeste;
este poema es un país que sueña,
nube de luz y brisa de hojas verdes.

Tumbos del agua, piedras, nubes,
hojas y un soplo ágil en todo, son el canto.
Palmas había, palmas y las brisas
y una luz como espadas por el ámbito.

El viento fiel que mece mi poema,
el viento fiel que la canción impele,
hojas meció, nubes meció, contento
de mecer nubes blancas y hojas verdes.

Yo soy la voz que al viento dio canciones
puras en el oeste de mis nubes;
mi corazón en toda palma, roto
dátil, unió los horizontes múltiples.

Y en mi país apacentando nubes,
puse en el sur mi corazón, y al norte,
cual dos aves rapaces, persiguieron
mis ojos, el rebaño de horizontes.

La vida es bella, dura mano, dedos
tímidos al formar el frágil vaso
de tu canción, lo colmes de tu gozo
o de escondidas mieles de tu llanto.

Este verde poema, hoja por hoja
lo mece un viento fértil, un esbelto

viento que amó del sur hierbas y cielos,
este poema es el país del viento.

Bajo un cielo de espadas, tierra oscura,
árboles verdes, verde algarabía
de las hojas menudas y el moroso
viento mueve las hojas y los días.

Dance el viento y las verdes lontananzas
me llamen con recónditos rumores:
dócil mujer, de miel henchido el seno,
amó bajo las palmas mis canciones."26

A medida que va penetrando en el paisaje andino, "donde el verde es de todos los colores", el poeta va dibujando el país del viento. Por esto se puede afirmar que Aurelio Arturo es un poeta de la esperanza, nacido antes de la guerra; y mucho antes de que los bárbaros se tomaran el paisaje. Es el poeta que le canta a la Arcadia. En medio de su silencio legendario, que nos recuerda el silencio de nuestros aborígenes, es un poeta que confía en el país de los sueños.²⁷

"te hablo de la sangre que canta como una gota solitaria
que cae eternamente en la sombra, encendida:
te hablo de un bosque extasiado que existe
sólo para el oído, y que en el fondo de las noches pulsa
violas, arpas, laúdes y lluvias sempiternas.
Te hablo también: entre maderas, entre resinas,
entre millares de hojas inquietas, de una sola hoja:
pequeña mancha verde, de lozanía, de gracia,
hoja sola en que vibran los vientos que corrieron
por los bellos países donde el verde es de todos los colores,
los vientos que cantaron por los países de Colombia."28
(Arturo, Aurelio. Morada al Sur, fragmento)

El poema es una manifestación culturalmente privilegiada del lenguaje, es por lo menos razonable plantear que la potencialidad cognitiva de éste se vea exaltada en aquél. En "La Palabra" de Aurelio Arturo, late una visión del lenguaje en toda su complejidad de mecanismo de articulación de la experiencia humana, de sistema comunicativo asentado en una tradición cultural específica, generador de redes de interacción y de identidad. Arturo hace una declaración de su vocación por la palabra, vocación de la cual dan testimonio sus poemas, y también su ética ante la vida: entre los poetas con quienes compartió lecturas y tiempos, es común la opinión sobre su presencia reservada y sin embargo llena de conocimientos sólidos y profundos, su distancia de los ademanes de protagonismo y su certeza en el empleo del lenguaje. Aurelio Arturo tiene "La Palabra":

"Nos rodea la palabra
la oímos
la tocamos
su aroma nos circunda
palabra que decimos
y modelamos con la mano
fina o tosca



y que
forjamos
con el fuego de la sangre
y la suavidad de la piel de nuestras amadas
palabra omnipresente
con nosotros desde el alba
o aun antes
en el agua oscura del sueño
o en la edad de la que apenas salvamos
retazos de recuerdos
de espantos
de terribles ternuras
que va con nosotros
monólogo mudo
diálogo
la que ofrecemos a nuestros amigos
la que acuñamos
para el amor la queja
la lisonja
moneda de sol
o de plata
o moneda falsa
en ella nos miramos
para saber quiénes somos
nuestro oficio
y raza
refleja
nuestro yo
nuestra tribu
profundo espejo
y cuando es alegría y angustia
y los vastos cielos y el verde follaje
y la tierra que canta
entonces ese vuelo de palabras
es la poesía
puede ser la poesía".29

Con frecuencia se afirma que la literatura no sólo representa la identidad cultural de la comunidad o colectividad, desde donde emerge como escritura artística institucionalmente aceptada y legitimada en cuanto tal, sino que produce identidad; incluso más: ella misma, en algún sentido, es identidad. Paralelamente, sin embargo, hace notar que la literatura produce significados que devienen producción de identidad cultural. Dado que esta identidad no puede sino pensarse como situada en un tiempo y territorio concretos, la "producción de identidad" realizada por la literatura cabría verla, en rigor, como una operación de "esencialización" de una cierta formación cultural situada, que se hace presente, visible, precisamente por el texto literario que la registra, la construye y, a su modo, la fija (dentro de lo fijo que puede ser un texto literario).

De esta forma, la identidad, es un relato que se construye, dice Néstor García Canclini³⁰, resaltando su carácter constructivo para distinguirlo de cualquier concepto de identidad ligado a esencias ontológicas o a estructuras rígidas o estáticas. La identidad tiene que ver

entonces, con el sentido de pertenencia, con aquello que permite reconocernos ya sea como parte de una comunidad, un grupo étnico, una condición de género. La identidad está asociada a la percepción de sí mismo así como a la afirmación e interacción de lo propio con lo otro, con la alteridad. Ella se construye en conversación con otros significativos, con otros diferentes.

Por otra parte, Manuel Antonio Carretón, nos recuerda que la identidad no es un proceso solamente endógeno sino relacional y que más que hablar de una y única identidad se debe hablar de diferentes identidades: "La identidad es la expresión cultural de la pertenencia a un espacio por parte de personas, individuos y colectividades. Esto implica la forma en que se perciben a sí mismos y a los otros, lo que a su vez tiene que ver con la manera en que se relacionan entre ellos, con los otros y con las instituciones. Las identidades son procesos en el tiempo nunca acabados y se van conformando no sólo por dinámicas propias o endógenas, sino también por diversas y plurales miradas y perspectivas que vienen de los otros".³¹

El concepto de identidad, para Lucía Castellón, "remite a una noción de nosotros mismos, en función o en comparación con otros que no son como nosotros [...], que no tienen ni las mismas costumbres, hábitos, valores, tradiciones o normas"³². Lo cierto es que la noción de identidad, en tanto autoimagen singularizadora, se materializa, en la práctica de la vida social, a través del hecho de que una comunidad de individuos comparte un determinado conjunto de condiciones de vida que posibilitan una constelación común de significados, asumidos éstos como patrimonio digno de defenderse y preservarse y que, en todo caso, proveen patrones, sustentables en el tiempo, de funcionamiento y de comprensión intersubjetiva de la realidad.

Castellón y Araos proponen, dos condiciones claves para la construcción y sustentabilidad de una determinada identidad cultural: una es el lenguaje y todo el tejido de discursividades constituyentes de lo real, lo imaginario y lo simbólico (Lacan dixit) que se sustentan en el lenguaje compartido (un idioma común); otro es el territorio en la medida en que las características físicas de éste imponen "modos de habitar, de ser y de mirarse", los que contribuyen a la construcción de una determinada especificidad cultural surgida por la necesidad de adaptación al medio.³³

Hay que reconocer que el idioma no es sólo una manera de decir algo, sino que las lenguas se basan en estructuras de pensamiento particulares profundamente arraigadas en las culturas a las que pertenecen; y siendo la poesía, fundamentalmente, un trabajo con el idioma; pues entonces resultaría que la poesía de una determinada cultura sólo puede ser consumida por sí misma; pues la lectura del poema requiere de las estructuras mentales que se utilizaron en su creación, a fin de ser comprendido en su sentido originario.

Tema central y conductor de la obra toda de Octavio Paz, es el problema de la identidad, desde las reflexiones mexicanas desgarradas de *El laberinto de la soledad* y los primeros poemas de *Libertad bajo palabra* hasta las obras de madurez, escritas bajo el peso de la experiencia del contacto con otras culturas y el peso mayor del reconocimiento internacional. Lo notable es que todo ese esfuerzo de creación, de reflexión, de crítica cultural, asume plena validez sólo al expresarse desde su mero centro mexicano, es decir, la elaboración más abstracta resulta vacía si no se centra desde una concreción muy afinada, tanto en lo histórico y geográfico como en lo personal.³⁴ Para Octavio Paz, una sociedad no existe sin poesía, ni una poesía sin sociedad. Entiéndase poesía en su sentido amplio, como si el arte habitase el mundo, "una sociedad sin poesía carecería de lenguaje: todos dirían la

misma cosa o ninguno hablaría, sociedad trashumana en la que todos serían uno o cada uno sería un todo autosuficiente. Una poesía sin sociedad sería un poema sin autor, sin lector y, en rigor, sin palabras".³⁵ Condenados a una perpetua conjunción que se resuelve en la discordia instantánea, los dos términos buscan una conversión mutua: poetizar la vida social y socializar la palabra poética. Transformación de la sociedad en comunidad creativa, en poema vivo; y del poema en vida social, en imagen encarnada.

Respecto al lenguaje y la identidad y su correlación, Ignacio Buttitta, el poeta siciliano nacido en 1899, dice en sus versos:

"Encadenad a un pueblo
despojadlo
tapadle la boca,
Todavía es libre.

Privadlo de su trabajo,
de su pasaporte
de la mesa donde come
del lecho donde duerme
y todavía es rico.

Un pueblo
se vuelve pobre y esclavo,
cuando le roban la lengua
heredada de sus padres:
está perdido para siempre."

Ahora bien, en referencia a los planteamientos de Bajtin sobre Literatura y Carnaval, el escritor Jorge Verdugo Ponce, hace la siguiente reflexión:

"...la literatura, dentro del espacio semiótico de la cultura, es una institución social, estructuradora, que conserva y transmite saberes y memorias colectivas, a veces de grupos hegemónicos que pueden silenciar la voz ajena a través de determinados cánones, pero que, en la mayoría de los casos, y mediante procesos de reacentuación, actualiza las obras del pasado en el presente permitiendo reconocer la multiplicidad cultural o heteroglosia o "lucha por la palabra en la arena social". En ella, la literatura, deberán reconocerse tanto los ideogramas (marcas estilísticas que revelan ideologías o concepciones del mundo presentes en el texto) y los cronotopos (indicadores espacio-temporales que representan una imagen del ser humano determinada) como categorías organizadoras del texto que descubren los elementos del discurso social, los nudos de las polémicas sociales, la aceptación o rechazo de los cánones culturales en un momento específico".³⁶

Es de anotar que Bajtin denomina cronotopo a la unidad espacio-tiempo, indisoluble y de carácter formal expresivo. Es un discurrir del tiempo -cuarta dimensión-, densificado en el espacio y de éste en aquel donde ambos se interceptan y vuelven visibles al espectador y apreciables desde el punto de vista estético. En un mismo relato pueden coexistir distintos cronotopos que se articulan y relacionan en la trama textual creando una atmósfera especial y un determinado efecto. Para Bajtin todos los géneros literarios son claramente

cronotópicos, porque de una u otra forma parcial, elaboran una cierta asimilación del cronotopo real que el espacio y tiempo social delimitan en una época determinada. La literatura se ubica así, como un prisma singular para indagar sobre las formas en que una sociedad se representa el espacio y tiempo en el que habitan.³⁷

Es decir, que si la literatura produce identidad, tal producción acontece por lo menos de dos maneras: a través de la elaboración de mundos de ficción orientados a reafirmar una supuesta esencialidad cultural, presumiblemente identificatoria del ser, defendible en su singularidad, imaginada como una continuidad sustentadora de diferencia, estable en el tiempo. Pero la identidad cultural no sólo se hace de presencias, se hace también del reconocimiento de ausencias. Por eso la literatura no produce identidad sólo por la vía de reafirmar lo identitariamente dado. Lo hace también a través de la problematización de la realidad referida y de las estrategias retóricas constituyentes de los discursos con que se formula y comunica un cierto sector de realidad cultural a través del texto, lo que podríamos llamar el referente de la obra literaria.

Lo anterior, en tanto los discursos que hablan de lo propio, son en sí mismos patrimonios de significados que definen y constituyen, en este caso de manera no gratificante, lo propio (o al menos una parte no despreciable de lo propio). Ensayos discursivos que se materializan en textos poéticos, de ficción narrativa o dramática, crónicas o en textos ensayísticos o en manifiestos. Estos últimos (los ensayos y manifiestos), se vuelven, de hecho, imprescindibles si es que la literatura acontece como parte de un proceso de resistencia/negociación política y cultural del sujeto subalterno que busca la descolonización de su identidad profunda.

Uno de los primeros efectos que produce la literatura que textualiza representaciones identitarias es la visibilización, a través del texto literario, de gentes, paisajes, modos de vida, simbolizaciones autóctonas, miserias, sueños, angustias, alegrías, etc., de una determinada comunidad humana en un territorio concreto. Morada al Sur de Aurelio Arturo, Chambú de Guillermo Edmundo Chaves, Cantares del Departamento de Nariño de Sergio Elías Ortiz, Sima de Alfonso Alexander, Gritaba la Noche de Juan Alvarez, Luz en la Arcilla de Alberto Quijano Guerrero, Muertes de Fiesta de Evelio José Rosero, Eclipse de Luna de Ricardo Estupiñán Bravo, La Carta Provinciana de José Félix Castro, La ñata en su baúl de Cecilia Caicedo Jurado, El libro de la amada de María Isola Salazar, Luces y Sombras del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto de Germán Zarama Vásquez, Fiestas Decembrinas y Carnavales de Pasto de Miguel Ortega, Los ojos del recuerdo de Juan Revelo Revelo, Memorias de espejos y de juegos de Lydia Inés Muñoz Cordero, Rumipamba³⁸ (creación colectiva), Sobre el Canon y la Canonización de la Narrativa en Nariño en el siglo XX de Jorge Verdugo Ponce, De la casa y el azar. La casa de los naipes de Alfredo Ortiz Montero, La experiencia interior de Eduardo Delgado Ortiz, etc., son algunos casos de visibilización de la ciudad y del carnaval a través del poema, la narrativa, el ensayo, la historia, el teatro.

La literatura, es un repertorio de imaginarios sociales, por lo que su conocimiento permite aumentar y ampliar la comprensión de las culturas y las identidades de las distintas sociedades.

Para José Luis Garcés, la literatura como tal es un disfrázate, es un carnaval. Las historias parten, como sabemos, de un discurso real y arriban a los manglares de la imaginación. La realidad real es punto de partida, no de llegada. O de llegada para reiniciar el ciclo. Y así, realidad e imaginación, como complemento o contrapunteo, como testimonio o farsa, se dialectizan para forjar un corpus. La literatura utiliza los elementos de la máscara para salir



de paseo por el mundo. Y esa máscara que es o puede ser el lenguaje, le permite detectar y divulgar el verdadero rostro. La amarga o desconcertante verdad de la vida.³⁹

Bajtín en sus estudios acerca de la práctica social del carnaval, establece que la cultura carnalesca es un aspecto fundamental de la cultura cómica popular⁴⁰. Las relaciones del carnaval con la actividad literaria las define mediante el concepto de carnavalización, el cual se refiere a la "transposición del carnaval al lenguaje de la literatura" y a su "influencia determinante" con relación a ésta.⁴¹ Más específicamente, Bajtín llama literatura carnavalizada a "aquella que haya experimentado, directa o indirectamente, a través de una serie de eslabones intermedios, la influencia de una u otra forma del folklore carnalesco (antiguo o medieval)".⁴² Señala también que la función ejercida por el proceso de carnavalización en la literatura europea radica en la supresión de "toda clase de barreras entre los géneros, entre los sistemas cerrados de pensamiento, entre diversos estilos, etc.". De otra parte, considera que la carnavalización "eliminó toda cerrazón y toda subestimación mutua, acercó lo lejano, unió lo desunido".⁴³

Entre los componentes del carnaval que interesan especialmente con relación al problema de la carnavalización, se encuentra el concepto de familiarización, que "ha contribuido a la destrucción de la distancia épica y trágica y a la trasposición de todo lo representado a la zona del contacto familiar; se ha reflejado significativamente en la organización del argumento y de sus situaciones; ha determinado una específica familiaridad de la posición del autor con respecto a los personajes (imposibles en los géneros altos), ha aportado la lógica de disparidades y de rebajamientos profanatorios y, finalmente, ha influido poderosamente en el mismo estilo verbal de la literatura".⁴⁴

Una segunda categoría, estrechamente vinculada con la de contacto familiar, es la de la excentricidad, que "permite que los aspectos subliminales de la naturaleza humana se manifiesten y se expresen en una forma sensorialmente concreta"⁴⁵. La excentricidad es "la violación de lo normal y de lo acostumbrado, la vida desviada de su curso habitual".⁴⁶

En tercer lugar, y también asociada con la categoría de la familiarización, tenemos la de las disparidades carnalescas, en la que "la actitud libre y familiar se extiende a todos los valores, ideas, fenómenos y cosas. Todo aquello que había sido cerrado, desunido, distanciado por la visión jerárquica de la vida normal, entra en contacto y toma combinaciones carnalescas. El carnaval une, acerca, compromete y conjuga lo sagrado con lo profano, lo alto con lo bajo, lo grande con lo miserable, lo sabio con lo estúpido, etc.". ⁴⁷

En cuarto lugar, la categoría de la profanación, que comprende "los sacrilegios, todo un sistema de rebajamientos y menguas carnalescas, las obscenidades relacionadas con la fuerza generadora de la tierra y del cuerpo, las parodias carnalescas de textos y sentencias, etc.". ⁴⁸

Bajtín distingue entre los rituales o acciones carnalescas de mayor importancia para la carnavalización literaria, el doble rito de la sucesión burlesca de coronación y destronamiento del rey del carnaval: "en la base del rito de coronación y destronamiento del rey se encuentra el núcleo mismo de la percepción carnalesca del mundo: el pathos de cambios y transformaciones, de muerte y renovación. El carnaval es la fiesta del tiempo que aniquila y renueva todo. [...] Coronación-destronamiento es un rito doble y ambivalente que expresa lo inevitable y lo constructivo del cambio-renovación, la alegre relatividad de todo estado y orden, de todo poder y de toda situación jerárquica. En la coronación ya está presente la idea de un futuro destronamiento: la coronación desde un



principio es ambivalente". Es de agregar que el destronamiento no es conclusivo, sino que implica, a su vez, una nueva coronación.⁴⁹

Una acción carnavalesca próxima a la coronación-destronamiento es la de la parodia: "parodiar significa crear un doble destronador, 'un mundo al revés'. [...] Todo posee su parodia, es decir, su aspecto irrisorio, puesto que todo renace y se renueva a través de la muerte".⁵⁰ El lugar en que las acciones carnavalescas se realizan es la plaza, la cual se extiende a las calles próximas. En la plaza carnavalesca se produce "el libre contacto familiar y las coronaciones y destronamientos universales".⁵¹

Para una cabal comprensión de la carnavalización literaria es necesario examinar el concepto de realismo grotesco o "sistema de imágenes de la cultura popular", basado en lo material y en lo corporal como principio. Bajtin plantea que el centro de las imágenes de la vida corporal y material se halla en "la fertilidad, el crecimiento y la superabundancia". El procedimiento característico del realismo grotesco consiste en la degradación o "transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto". En este sentido, degradar es "aproximar a la tierra", y lleva implícita una actitud de vulgarización.⁵²

Según Bajtín, el problema de la carnavalización, entendida como la influencia del carnaval en los distintos géneros literarios, sólo se comprende si se tienen en cuenta tres cuestiones. Una: que el carnaval es toda una amplia visión de mundo, persistente desde tiempos inmemoriales. Esta percepción se opone a la seriedad oficial, "monológica y dogmática, engendrada por el miedo, enemiga del devenir y el cambio y que tiende a la absolutización del estado existente de las cosas".⁵³ La percepción carnavalesca con su alegría en los cambios y su "feliz relatividad"⁵⁴, rompe todas las cadenas, pero sin la más mínima huella de nihilismo, y de este modo aproxima el hombre al mundo y a los hombres entre sí. Otra cuestión es el reconocimiento que hay que hacer de la influencia (y hasta de la determinación) que el carnaval ha tenido sobre los géneros literarios. Desde los diálogos socráticos, hasta la "corriente menipea" que desemboca en la novela moderna, pasando por el cuento fantástico, la literatura (especialmente la que pertenece, según Bajtín, a la corriente dialógica) ha estado dispuesta a absorber esa relatividad feliz del carnaval, no sólo como temática, sino, sobre todo, como principio estético.

El término "carnavalesco" significa la carnavalización de la vida corriente. Bajtin divide lo carnavalesco en tres aspectos: espectáculos rituales, composiciones cómicas verbales y varias formas de blasfemias o lenguaje obsceno. Aunque Bajtin separa las diversas fórmulas carnavalescas, a menudo se conectan dentro del carnaval.⁵⁵

Para el crítico ruso, la noción de dialogía es dinámica, establece la relación entre enunciados ("voces") individuales y colectivas. Lo dialógico concierne a la interacción entre los sujetos parlantes. Supone, a la vez, una articulación que incorpora las voces del pasado, la cultura y la comunidad. En decir, revela la orientación social del enunciado. En tanto determina pluralidad y otredad, se opone a la voz monológica que impone el discurso del poder: la norma y la autoridad. Hacerse portador de la dialogía significa el desafío a este lenguaje único.⁵⁶ Bajtín, comienza el plantamiento del problema definiendo su noción del discurso como el lenguaje en su totalidad viviente concreta y éste es objeto de la translingüística. Las voces viven en contigüidad pero sin fusión.

La dialogía se enmarca de diversas maneras: el artículo académico que cita a otros autores, el apoyo, la refutación, está lleno de voces de otros. Lo válido es que tanto la voz ajena como

la propia tienen igual valor, son dos enunciados orientados hacia el mismo objeto referencial. La dialogía destruye el monologismo porque los dos discursos se entrecruzan dialógicamente, se confrontan internamente. El diálogo debe entenderse en sentido amplio y comprende un intercambio verbal de cualquier índole. El acto de habla impreso constituye un elemento de intercambio verbal, produciendo discusiones activas en forma de diálogo. Siempre está orientado en función de las palabras enunciadas anteriormente en el mismo contexto de actividad, del mismo autor o de varios autores. También es parte integrante de una discusión ideológica.⁵⁷

La dialogía supone la pluralidad del sujeto y la necesidad del otro. Ser significa comunicarse. Ser significa ser para otro y a través del otro. El hombre no dispone de un territorio en el que es soberano. Siempre, mirándose a sí mismo descubre los ojos del otro o ve con los ojos de ese otro. El lenguaje es social en toda instancia expresiva, intersubjetivo, nunca neutro ni sin destinatario. El yo es por naturaleza polifónico y se comunica en una amalgama de voces que tienen orígenes diversos. Somos "nosotros", nunca el "yo" individual y autónomo.

La teoría del lenguaje que propone Bajtín, está asentada en la comunicación social, en el intercambio.⁵⁸ El acto comunicativo, escrito o hablado, consiste en un intercambio de voces que reproducimos, manipulamos, citamos. En nuestro propio fluir comunicativo intercambiamos voces: palabras de otros, conversaciones, etc. Nuestro propio lenguaje es polifónico: toda comunicación posee dimensiones sociales. Se cite otra voz o no, la comunicación implica una aceptación del otro. La polifonía radica en nuestro propio mundo comunicativo. El lenguaje es por naturaleza polifónico y dialógico y su signo es ideológico. Fuera de la comunicación real con el otro, el enunciado carece de significado. El intercambio entre el lenguaje y la cultura, el individuo y su colectividad, se articula en una amalgama de voces.

Según Melina Chaves, la poética dialógica de Bajtín proyecta un mundo abierto en lucha contra las estructuras rígidas definidas que pueden y deben ponerse siempre en discusión. La dialogía y el carnaval sirven para desintegrar la estructura rígida del tiempo, para liberarnos del pasado como autoridad y sometimiento, en fin, para romper con lo axiológico.⁵⁹ Junto con Nietzsche desenmascara la mentira de lo unidireccional, minando el monologismo y las verdades únicas. La dialogía supone un comunicarse con el otro, una forma de comprender el mundo en simultaneidad. El multilingüismo y el carnaval introducen la pluralidad de discursos, clases, etnias y géneros sexuales que pueblan el mundo, que es uno, pero conformado desde la multiplicidad.

De esta forma, el lenguaje y la palabra al vincularse a las expresiones de la cultura popular, posibilitan un discurso en el que se trastornan los contrarios y se enloquecen las jerarquías. Así, lo bello se convierte en grotesco, lo solemne en ridículo, lo claro en oscuro, es decir, la tradición se invierte, y para ello utiliza los instrumentos de la parodia, la burla y la sátira.

Se finaliza el presente capítulo, con una muestra narrativa de la relación carnavalización y literatura, dialogismo y polifonía, a partir de la experiencia del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, con el relato que construye Alfredo Ortiz Montero, el cual hace parte del libro "De la casa y el azar. La casa de los naipes", cuya historia dice así:

"El carnaval se preparaba en el taller del maestro Chicaíza; un plástico lo protegía de las lluvias que llenaban las calles y le daban a la gente un aire indiferente que contrastaba con la cercanía de los días de festejo.

El maestro se comunicaba por señas con los voluntarios que modelaban sus máscaras; había aconsejado no hablar en el barrio, por temor a que le recordaran las deudas que no podría pagar hasta después del carnaval.

Los sacos con relojes de cuerda, anillos de matrimonio, zapatos de todas las hormas, camisas estampadas con calaveras, pantalones desteñidos y otras prendas usadas, que les llevó Milena Yakovich, fueron recibidos con alborozo; los ayudantes vendieron lo que pudieron, llenaron las casas de empeño de la ciudad y el resto lo repartieron en otros talleres; el maestro rompió sus votos de silencio, recuperó la risa que compartió en la baraja con el viejo y se dedicó a cumplir al pie de la letra sus encargos.

El maestro Chicaíza no pretendía ser el mejor diseñador de máscaras de la ciudad, pero era el único capaz de transmitirle la sátira, traída por el mar y conservada de boca en boca.

Los fundamentos de la profesión los había recibido de su abuela Julia viuda de Chicaíza: aprendió a amasar la arcilla roja y a leer el color del papel. Sabía curar con tabaco, ruda y altamisa las figuras con el propósito de impregnarles la alegría; además, podía domar a la fortuna y obligarla a acompañar a los enmascarados.

En el humo del tabaco saltaban formas metidas en el barro y el papel que ayudaban a despertar las cicatrices de pequeñas batallas.

Un ejército de piratas emergió del taller y los colores fosforescentes impresionaron a los niños que se sumaban con sus burlas; la comparsa y la carroza se dirigieron a divertir a los presos antes de integrarse al desfile; el gesto lo aplaudió la prensa local y el alcalde de la prisión abrió las puertas a los danzantes que hacían coro con las Damas Grises y las cofrades Esclavas del Divino Rostro.

Por la puerta del bastimento penetraron los zanqueros, que tuvieron que agacharse a fin de ser marcados con el sello de entrada; las falsas gitanas llenaron a los guardias con rosas y papelitos rojos.

Adentro el rubio nos pintó con labiales y sombras carmesí, nos colgamos aretes y otras baratijas, nos calzamos máscaras, rellenamos los follados de trapos, armamos los senos para deleite de los compañeros de encierro; nos contoneamos con el rostro cubierto de base, vestidos claros, pelucas, medias veladas y poníamos los senos de algodón en las bocas de los comandantes que, después de la requisita de rutina, nos despedían con palmadas en las nalgas.

El maestro Chicaíza con su séquito de músicos despertó los pasillos con el propósito de confundirse con los presos en el baile. Los ecos de los instrumentos y los gritos de los saltimbanquis merodeaban en los patios y los sienten quienes se quedaron para podrirse en su humedad. También la risa inundó el encierro y rebotó por años sin poder salir de las grietas de piedra donde se habían instalado.

Mientras bailaba con el viejo, el maestro disimuladamente le revisó el brazo derecho y comprobó que el sello elaborado por el rubio en moldes de papa y tinta china estaba adecuado y le entregó los falsos documentos de identidad; para completar, el viejo impidió que el maestro se soltara de sus manos y lo lució por el patio al son de un pasodoble.

En medio de los aplausos, el comandante de guardia dio la orden de terminar la función, los presos fuimos contados en las listas oficiales, luego autorizó la salida de la comparsa y personalmente revisó documentos y sellos de entrada; con el rubio y el viejo nos levantamos las máscaras, miramos de reojo el barco de papel anclado en la calle y le arrebaté el radio que el rubio llevaba pegado a la oreja, una cadena de manos lo despareció de la vista de los oficiales; a fin de confundirlos les lanzamos besos y salimos del comando con vivas a la comparsa y a las caras rojas del carnaval".60

NOTAS Y CITAS BIBLIOGRAFICAS

1. PAZ, Octavio 1965 (2ª). Las peras del olmo. México: Universidad Nacional Autónoma de México, p. 25.
2. CASTORIADIS, Cornelius (1989). La institución imaginaria de la sociedad. Vol.2: El imaginario social y la institución, Barcelona, Tusquets, 1989, 334 p.
3. PRUVOST DE KAPPES, Mabel. El lenguaje que nos identifica. En: <http://www.educar.org>.
4. PAZ, Octavio (1983). El laberinto de la soledad. México: Fondo de Cultura Económica, p.148.
5. GALLARDO, Andrés. Octavio Paz, identidad y lenguaje. Universidad de Concepción, p.2. En: <http://www.scribd.com/doc/2570989/Identidad-y-lenguaje>. Consulta: 12-12-09.
6. LÉVI-STRAUSS, Claude (1979). Introducción a la obra de Marcel Mauss. En: Sociología y antropología de Marcel Mauss, Tecnos, Madrid, p. 20.
7. LÉVI-STRAUSS, Claude (1979). Op. Cit., p.28.
8. GALLARDO, Andrés, Op. Cit., p.5.
9. GALLARDO, Andrés, Op. Cit., p.5.
10. BORGES, Jorge Luis (1989). Obras completas. Editorial sudamericana, Buenos Aires.
11. PAZ, Octavio 1965 (2ª). Las peras del olmo. México: Universidad Nacional Autónoma de México, p.33.
12. PAZ, Octavio (1983). El laberinto de la soledad. México: Fondo de Cultura Económica, p.34.
13. PAZ, Octavio (1983). Op. Cit., p.34.
14. OSTRIA, Mauricio. 1989. "Lo uno y lo diverso en la literatura hispanoamericana", en Estudios Filológicos Nº 24, pp. 97-102.
15. GALLARDO, Andrés. Octavio Paz, identidad y lenguaje. Universidad de Concepción. En: <http://www.fh.userena.cl>. Acceso: 12-12-08.
16. ROSENBLAT, Ángel (1997). Op. Cit., p. 9.
17. ROSENBLAT, Ángel (1997). Op. Cit., p.10.
18. ROSENBLAT, Ángel (1997). Op. Cit., p.11.
19. WAIBLINGER, Wilhelm (2003). Vida, poesía y locura de Friedrich Hölderlin, y otros textos complementarios. Edición de Txaro Santoro y Anacleto Ferrer. Madrid, Ed. Hiperión.
20. ROSENBLAT, Ángel (1997). Op. Cit., p. 13.
21. ROSENBLAT, Ángel (1997). Op. Cit., p.14.
22. 41. RIMBAUD, Arthur (1997). Iluminaciones. Carta a Georges Izambard, 15 de mayo de 1871. Traducción y prólogo de Nicolás Suescún. Bogotá: El áncora editores.
23. ROSENBLAT, Ángel (1997). Op. Cit., p.17.

24. CAICEDO DE CAJIGAS, Cecilia. La novela en el Departamento de Nariño. Cuadernos del Seminario Andrés Bello. Instituto Caro y Cuervo. Bogotá, 1990.
25. BASTIDAS URRESTY, Edgar (1999). Nariño Historia y Cultura. Ediciones Testimonio. Bogotá.
26. ARTURO, Aurelio. Morada al Sur. Biblioteca Básica Colombiana. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, 1977.
27. MARTINEZ, Fabio. La poesía de Aurelio Arturo. En: <http://congresosdelalengua.es/cartagena/articulos/mar>. Acceso: 01-02-07.
28. ARTURO, Aurelio (1997). Morada al Sur. Biblioteca Básica Colombiana. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá.
29. ARTURO, Aurelio (1977). Op. Cit.
30. GARCÍA CANCLINI, Néstor (1995). Consumidores y ciudadanos. Editorial Sudamericana, p.37.
31. CARRETÓN, Manuel Antonio (2001). Cultura y desarrollo en Chile. Dimensiones y perspectivas en el cambio de siglo. Santiago de Chile: Ed. Andrés Bello, p.34.
32. CASTELLÓN, Lucía y Araos, Carlos (1999). Grados de identidad cultural: una reflexión desde la prensa escrita. Santiago: Universidad Diego Portales. Facultad de Ciencias de la Comunicación e Información, Centro de Estudios Mediales, p. 23.
33. CASTELLÓN, Lucía y Araos, Carlos (1999). Op. Cit., p. 25.
34. PAZ, Octavio (1965). Las peras del olmo. México: U. Nacional Autónoma de México, p. 39.
35. PAZ, Octavio (1965). Op. Cit., p. 41.
36. VERDUGO PONCE, Jorge Verdugo (2004). Sobre el canon y la canonización de la narrativa en Nariño en el siglo XX. Graficolor. Pasto, p.34.
37. BAJTIN, Mijail (1971). Carnaval y literatura. Sobre la Teoría de la Novela y la Cultura de la Risa. En: ECO, vol.23, N^o. 129, p.71.
38. RUMIPAMBA. Del quechua Rumi, piedra; Pamba, pampa, llanura, llano: Llano de piedras. Nombre de una plazoleta antigua del barrio de San Andrés de la ciudad de Pasto.
39. GARCÉS, José Luis. Visión parcial de literatura y carnaval. En: <http://www.revistanovenyainve.org>.
39. BAJTIN, Mijail (1987). La Cultura popular en la edad media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais. Traducción de Julio Forcat y César Conroy. Alianza Editorial, D.L. Madrid, p.10.
40. BAJTIN, Mijail (1986). Problemas literarios y estéticos, México, FCE, 1986, p.172.
41. BAJTIN, Mijail (1986). Op. Cit., p.152.
42. BAJTIN, Mijail (1986). Op. Cit., p.189.
43. BAJTIN, Mijail (1986). Op. Cit., p.174.
44. BAJTIN, Mijail (1986). Op. Cit., p.173.
45. BAJTIN, Mijail (1986). Op. Cit., p.177.
46. BAJTIN, Mijail (1986). Op. Cit., pp.173-174.
47. BAJTIN, Mijail (1986). Op. Cit., p.174.
48. BAJTIN, Mijail (1986). Op. Cit., pp.175-176.
49. BAJTIN, Mijail (1986). Op. Cit., p.179.
50. BAJTIN, Mijail (1986). Op. Cit., p.181.
51. BAJTIN, Mijail (1987). La Cultura popular en la edad media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais. Traducción de Julio Forcat y César Conroy. Alianza Editorial, D.L. Madrid, pp.23-25.
52. BAJTIN, Mijail (1991). Carnaval y literatura. En: Revista ECO #129. Bogotá, enero de 1991. Págs... 311-338.
53. BAJTIN, Mijail (1991). Op. Cit., p.317.
54. BAJTIN, Mijail (1991). Op. Cit., p.143.
55. BAJTIN, Mijail (1991). Op. Cit., p.144.
56. BAJTIN, Mijail (1991). Op. Cit., p.144.
57. BAJTIN, Mijail (1991). Op. Cit., p.145.

58. BAJTIN, Mijail (1991). Op. Cit., p.146.

59. CHAVES, Melina (2001). Tres apuntes sobre Teoría Literaria. En: GRAMMA Virtual Publicación de la Facultad de Filosofía, Historia y Letras de la Universidad del Salvador. Año I Nº 3 Febrero 2001.

60. ORTIZ MONTERO, Alfredo (2007). De la casa y el azar. La casa de los naipes. Editorial Universitaria. Universidad de Nariño. Pasto, pp.47-50.





Músicas de la Marimba - Gualajo - Danzas del Pacífico Sur Colombiano

Fotos: Aura Patricia Orozco - Corpocarnaval

4. CANTARES DE CARNAVAL

¿Qué poeta honrado no soñó alguna vez con hacerse copla y volverse sabiamente anónimo en los labios del pueblo, integrándose a ese río de poesía y de vida que parece venir manando de los siglos?" RODOLFO ALONSO

4.1 LA COPLA COLOMBIANA

La Copla (del Latín Copulam, que significa enlace, unión, acoplamiento), es la acomodación de un verso con otros para formar la estrofa. Es una combinación breve o un enlace de versos que se dicen como comentario sucinto o como un diálogo satírico entre dos o más cantores o troveros, o bien que se cantan al compás de una tonada. Recibe también la denominación "canta" o "cantar", debido a su función principal en el canto o copla cantada; poesía popular, por andar en boca del pueblo. Por su estructura literal, corresponde al folklore literario, pero cuando se canta, este canto pertenece al folklore musical. Por eso se dice de la copla, composición poética destinada a ser cantada. También se define como la combinación poética que contiene sólo una cuarteta de romance, de una seguidilla, de una redondilla o de otras combinaciones breves y normalmente sirve de letra para las canciones populares.

Dos aspectos hacen posible que la copla se pueda cantar con facilidad: la métrica y la rima. La métrica se ocupa de la formación rítmica de un poema. El estudio métrico comprende tres partes fundamentales: el verso, la estrofa y el poema. Existen determinadas convenciones para escandir (medir el número de sílabas) un verso escrito en lengua castellana: si el verso termina en palabra aguda, se le suma una sílaba más; si termina por el contrario en palabra esdrújula, se le disminuye una sílaba. Cuando se forma un diptongo o bien un hiato entre el final o comienzo de una palabra y el comienzo o final de otra, puede contarse una sola sílaba mediante la licencia poética conocida como Sinalefa. Si se fragmenta una sinalefa, se denomina a esa licencia poética, Dialefa. En la métrica española existen cuatro tipos principales de versos: los de arte menor, los de arte mayor, los compuestos de arte mayor y el versículo. El arte menor está formado por los versos que tienen hasta ocho sílabas; el arte mayor está formado por los versos que tienen nueve o más sílabas. Independientemente de estas dos clasificaciones, está el llamado versículo, que es un verso irregular sin número fijo de sílabas y por lo general tan largo que desborda el arte mayor. En el arte menor, los versos de dos sílabas se denominan bisílabos; de tres, trisílabos; de cuatro, tetrasílabos; de cinco, pentasílabos; de seis, hexasílabos; de siete, heptasílabos; y de ocho, octosílabos. En el arte mayor, los versos de nueve sílabas se denominan eneasílabos; los de diez, decasílabos; los de once, endecasílabos; los de doce, dodecasílabos; los de trece, tridecasílabos; los de catorce, tetradecasílabos, más conocidos como alejandrinos...

La rima, por su parte, tiene que ver con la repetición de una secuencia de fonemas o sonidos al final del verso, a partir de la última vocal acentuada, incluida ésta. Si la repetición es de todos los fonemas a partir de dicho límite, se denomina rima consonante. Ejemplo:

"Hasta que el pueblo las canta,
las coplas, coplas no son,
y cuando el pueblo las canta,
ya nadie sabe su autor".

Esto dijo un artesano,
Cuando estaba trabajando:
Por favor no me interrumpen!
que me estoy inspirando.

En la primera copla, la rima es consonante en -son (tor); en la segunda, la rima es consonante porque desde la última vocal acentuada tanto los fonemas vocálicos como consonánticos, coinciden.

Pero, si la repetición es sólo de las vocales a partir de dicho límite, entonces se habla de rima asonante, como en la siguiente estrofa exasílaba o sextilla:

"Me dejaste sola,
Sola con el guagua;
Los guaguas llorando,
Llorando están".

Ahora bien, la literatura en América comenzó mucho antes de la llegada de los europeos al continente, pues varias civilizaciones indígenas tuvieron obras literarias. Los más importantes restos de literaturas indígenas corresponden a las culturas maya, azteca, chibcha e inca¹. Algunas escrituras aborígenes no se han descifrado todavía (la maya, por ejemplo), y aunque algunos pueblos no conocieron la escritura y sólo tuvieron arte oral (como los guaraníes y los araucanos), las literaturas en América han sido influidas por esas culturas precolombinas, mediante la tradición. Según Rebeca Rodríguez, "este fenómeno se ha producido de dos maneras: a través del folklore oral, anónimo y popular, o a través de escritores que han tomado préstamos de esas culturas (temas, mitos, personajes, ritmos, vocablos, etc.), y los han incorporado en sus obras. Muchos escritores latinoamericanos, incluso contemporáneos, manifiestan una fuerte influencia aborígena" como Arguedas, Cesar Vallejo, Miguel Ángel Asturias, Jorge Icaza, entre otros.²

Respecto a la poesía prehispánica, y en particular de la incaica, se refiere el historiador peruano Luis Alberto Sánchez:

"Se sabe, por ejemplo, que los cronistas, llamáranse quipucamayocs o amautas, no podían recoger los hechos de los Incas poco afortunados en la guerra, a quienes, por razón de Estado, se condenaba al olvido. Se sabe, igualmente, que los haravecs o poetas populares y eróticos, solían cultivar un género eglógico, las "palomitas", pero que no eran bien vistos, por cuanto al Reino le interesaban sobre todo los cánticos triunfales, cívicos, que sirvieran a los intereses del conglomerado político, que fueran, como se diría hoy, de "intención o inspiración social". Cronistas de los primeros tiempos, entendidos en idiomas nativos, nos dicen que el verso era de metro corto, pero, acaso, influyera en ese juicio cierta similitud con la copla española. De todos modos, el cantar indígena de México es mucho menos ceñido a esta norma que el incaico, casi todo él vaciado en el mestizo yaraví de nuestros días, cuya fuente es, sin duda, el viejo haravec prehispánico.

(...) Desde luego, los relatos estuvieron reducidos a hazañas de reyes, aparición de divinidades, guerra, y, a veces, alguna aventura amorosa, como la que forma la base de "Ollantay", cuya fábula halla circulando en el Perú, el año de 1576, el P. Miguel Cabello de Balboa, quien la recogió en su "Miscelánea Antártida", publicada por Ternaux Compans, bajo el título de "Histoire du Perou", y traducida al Castellano en Lima, 1920.

Lo más importante del aporte literario indígena, a través del folklore, consiste en el rastreamiento de su temática a través de los poetas mestizos de la colonia y la república, hasta nuestros días...".3

Sin duda, Ollantay es la pieza maestra del teatro inca. Es la historia de un valeroso general que se enamora de la hija del Inca y la pide en matrimonio, pero que el soberano deniega porque el enamorado no es de sangre real. Ollanta se aleja del Cuzco y encabeza una rebelión armada que comienza a ganar terreno haciendo peligrar la estabilidad del Imperio. El Inca al no poder ganar la guerra después de una prolongada resistencia, se vale de una estratagema y captura al rebelde. En tanto, Cusi Ocoyllur, la amada de Ollanta, ha dado a luz una niña y vive prisionera en el Akllawasi de la capital del Imperio. Cuando está a punto de ser condenado a muerte, fallece el viejo Inca y hereda el trono su hijo, hermano de la prisionera, que enterado del caso indulta a Ollanta, casándolo con su hermana y devolviéndole su antiguo rango.

Más adelante, Luis Alberto Sánchez señala: "Los amautas y quipucamayocs, emblemas de la ciencia oficial, estaban obligados a perpetuar la historia sólo de los Incas vencedores; a componer cantos de triunfo, optimistas, glorificadores, épicos. En cambio, la expresión lírica, individual, intimista, estaba materialmente vedada, refugiándose en la cima de los cerros, en las altas mesetas, donde los pastores de llamas, si eran mitimaes, entonaban nostálgicas canciones, rememoración de sus abandonadas patrias, al compás de la quena. El poeta era llamado haravicus o haravec y su composición se denomina yaraví, de metro corto, llena de constantes alusiones a la paloma (urpi), impregnada de melancolía".4

Además de las representaciones teatrales, que ya suponen una evolución considerable en el ejercicio de la expresión oral artística; aparte de la letra o estrofa para las canciones, los incas cultivaron el relato, el himno y la crónica. Una muestra es la composición atribuida al cronista Sarmiento de Gamboa al Inca Pachacutec, legislador y guerrero, pero también adicto a cantar en tono de amargura y desencanto. Esto es lo que dice la composición: "Y esto acabado dicen que comenzó a cantar en un bajo y triste tono en palabras de su lengua que en castellano suenan:

"Nací como un Amancay5 en el jardín y así fui criado, y como vivo mi edad, envejecí, y como había de morir, así me sequé y morí".6

Según Rebeca Rodríguez, la poesía quechua se caracteriza por el panteísmo o adhesión a la tierra, propio de una civilización agrícola-militar, en la que los animales, las plantas y las flores ocupan un lugar importante. No exalta sino por excepción a los grandes hombres del imperio o Tahuantinsuyo. Como en otras civilizaciones antiguas, la poesía se acompañaba de la música y la danza. Hubo dos clases de poetas: el poeta oficial, de la corte o amauta, y el poeta popular, profano, lírico o bucólico, llamado haravec. El primero componía poesías rituales, de mayor valor literario y más exquisita técnica literaria, mientras que el segundo era de menos técnica y compromisos en los temas a desarrollar. La lírica incaica y su posterior evolución, la mestiza (que era la fusión de los cantos indígenas con los hispanos),

comprendían diversos tipos de composiciones. Entre ellas, el wawaki, que era cantado por coros juveniles en las festividades de la Luna o durante las noches de guardia en las sementeras. Ejemplo de ello es el poema "Los príncipes", cuyo texto es el siguiente:

"Sólo a la luz de la luna ¡Sí!
Llamarme simulas ¡Sí!
Y cuando me acerco ¡Sí!
Te truecas en nieve ¡Sí!
Las princesas
Y si llamarte simulo ¡No!
Presuroso acude ¡No!
Si me trueco en nieve ¡No!
Échame tu fuego ¡No!
Los príncipes
Cuándo mi fuego te quema ¡Sí!
Te derramas en rocío ¡Sí!
Eres ilusión o viento ¡Sí!
O tal vez un desatino ¡Sí!
Las princesas
Si me crees rocío ¡No!
Tus labios acércame ¡No!
Aunque sea un desatino ¡No!
No pierdas mi rastro ¡No!"⁷

El jarawi era una expresión lírica, por lo general de tema amatorio y sentimental, que originó el actual yaraví peruano. El huayno, de carácter erótico; el hauay o lamento; el triunfo o canción alegre del trabajo y la victoria, que también pasó al arte mestizo; el aymoray, poesía ligera de inspiración rural, que empleaba a menudo el diálogo; la poesía ritual y otras formas. La literatura oficial, de la corte o amauta, abarcaba los himnos del culto, pensamientos filosóficos; y la popular, consistente en la poesía amatoria y de temas humanos y sociales. La poesía religiosa fue transmitida por la tradición oral y complementariamente restaurada por los quechuistas. Son frecuentes los himnos, invocaciones a los dioses y alabanzas. La crítica ha reparado en esta clase de poesía el intenso espíritu religioso y la concepción superior de la divinidad. El cronista Cristóbal de Molina, en su obra "Fábulas y ritos de los Incas" (1575), recoge el siguiente jailli, en la zona de Cuzco, transcrito en versión quechua y dedicado a Wiracocha, pidiéndole que los hombres se multipliquen:

"Hacedor del mundo,
Luminoso Señor,
Raíz de la vida,
Dios de la existencia
Y de la muerte,
Señor de vestidura
Deslumbradora,
Tengan conocimiento
El viejo y el joven,
Y se multipliquen,
La ciudad y el mundo
Que vivan libres
Y en paz

Cuida a tu criatura
Durante muchos días,
Hasta que pueda
Perfeccionarse."

Los poemas líricos en lengua quechua ofrecen una variedad de combinaciones y versos de arte menor, desde trisílabos a octosílabos y eneasílabos. Eran cantados en cosechas y otras fiestas rurales, con un diálogo entre el poeta y el coro, al modo de la tragedia griega. El aymoray estaba destinado a las festividades agrícolas; el haylle era de tema rural y heroico; el yaraví era una canción triste con tema sentimental; en tanto que el hurpi y el huayno, tenían una poesía de carácter amoroso, como se puede observar en el siguiente ejemplo:

"Manto tejido
de flores llevas
su trama es hecha
con hilos de oro
sus finos flecos
están atados
a mi ternura".8

Según el investigador Guillermo Abadía Morales, el origen de copla colombiana, es el mismo de nuestro pueblo actual: mestizo. Recordemos que en su formación han tomado parte la fuerza de la tradición hispana que arrancó de las formas primitivas de la copla española que no fuera otra sino la "Jarcha" mozárabe.⁹ De allí nació el romancero y coplerío hispano. Desde muy antiguo, la palabra "Copla"-en singular- designó una estrofa autóctona de tres a ocho versos diversamente asonantados y aconsonantados. A más del octosílabo, se encuentra la copla de cinco, seis y siete versos. Dentro del ámbito literario español, la copla tuvo diversas acepciones. Así se aplicó a manifestaciones satíricas, al igual que a nobles y serenas meditaciones de altura estética tan eminentes como las que Jorge Manrique escribió a la memoria de su padre. Lo que ocurría era que la denominación "Copla", designaba cualquier expresión poética cuajada de metro corto de siete o, lo que y sigue siendo más frecuente, de ocho sílabas. La estrofa característica de la copla es la de cuatro versos, existiendo sin embargo, auténticas coplas de tres, cinco (quintillas) y seis versos (sextillas), como se dijo anteriormente.

En la obra "Breve historia de la literatura española" de autoría de Carlos Alvar, José-Carlos Mainer y Rosa Navarro, publicado por Alianza Editorial en 2005 (Madrid), se destaca la importancia de las jarchas en los orígenes de la literatura española. Una jarcha (en árabe, "salida" o "final"), es una composición lírica popular de la Hispania musulmana, que constituía la parte final de la moaxaja, de la que existen ejemplos desde el siglo X-XI. Las jarchas están compuestas en dialecto hispanoárabe coloquial, o en la lengua romance que utilizaban los andalusíes, llamada mozárabe. Fueron escritas por poetas cultos árabes y judíos que tomaban como modelo la lírica románica tradicional. Pudieron recogerlas del folclore popular, o bien adaptarlas a sus necesidades métricas (pues debían integrarse en la moaxaja) o bien componerlas de nueva creación, a partir de moldes tradicionales. Su importancia radica en que son el documento más antiguo que se conoce de poesía en lengua romance. La moaxaja (procedente del árabe que significa collar) es un tipo de poema culto que tuvo su momento de esplendor en Al-Ándalus entre los siglos IX y XII. Los árabes habían traído consigo un modelo lírico del siglo IV, la qasida, que constaba de largos versos emparejados monorrimos adecuados para la trasmisión oral por el maestro. Es el tipo de verso en que está escrito el Corán. La moaxaja está escrita en versos cortos, debido a

influencias de la lírica popular, pero con temas y estructuras muy complejas. Aparece en la península y se le cree fruto de la mezcla de culturas existente derivada de la estrecha convivencia de culturas en la Hispania musulmana de la época de taifas, (árabe-hebreo-cristiano). Las jarchas se imbrican en la moaxaja como un estribillo de escasos versos en lengua romance, hebreo o árabe vulgar al final de la moaxaja.

Las jarchas mozárabes de carácter amatorio son pequeños poemas populares en los que, generalmente, la voz del autor o de la autora es la de una muchacha que les habla de sus experiencias amorosas a sus hermanas o a su madre. Sus rasgos más destacados son: la abundancia de exclamaciones, interrogaciones y repeticiones, el uso de un léxico sencillo y de muchos diminutivos, la construcción en versos de arte menor. Se considera que las jarchas, las cantigas de amigo galaico-portuguesas y los villancicos castellanos son ramas de una misma tradición popular, que también tiene ramificaciones fuera de la Península: la lírica tradicional. Dos ejemplos de jarchas mozárabes, son las siguientes:

“Jarcha en mozárabe:mije
¡Tanto amare, tanto amare,
habib, tant amare!
Enfermeron olios nidios,
e dolen tan male.

Traducción al castellano:

¡Tanto amar, tanto amar,
amado, tanto amar!
Enfermaron [mis] ojos brillantes
y duelen tanto.

Vayse meu corachón de mib.
Ya Rab, ¿si me tornarád?
¡Tan mal meu doler li-l-habib!
Enfermo yed, ¿cuánd sanarád?

Traducción al castellano:

Mi corazón se va de mi.
Oh Dios, ¿acaso volverá a mí?
¡Tan fuerte mi dolor por el amado!
Enfermo está, ¿cuando sanará?”

Por lo que se refiere a la fuerza de la tradición indígena, los cronistas de Indias (Fernández de Piedrahita y Fernández de Oviedo, principalmente) nos hablan de cantos de poemas a modo de endechas o villancicos arreglados a cierta medida y consonancia que hacían los Muisca para ofrendar a sus ídolos con música y danzas, que continuaban después de la ceremonia y que acompañaban con sus fotutos, que eran como una especie de trompetas hechas de caracoles con unos grandes tambores.

También se refiere Abadía Morales, a los "Areytos" (Areito era el nombre que daba al baile cantado), de los taíno-caribe, que son una especie de himnos de loor a los triunfos guerreros. En la región andina colombiana se conserva la llamada "Copla de Coconuco" tomada en la tradición oral de esta tribu (resguardos indígenas del Cauca).10



William Ospina, se refiere al estilo literario de la época en que vivió el cronista español Juan de Castellanos (1522-1606), autor del poema histórico "Elegías de varones ilustres de Indias", conformado por aproximadamente 113.600 versos endecasílabos agrupados en octavas reales con rima:

"Castellanos quería escribir un poema. Pensaba que la realidad del nuevo mundo era digna de la poesía, y esa sí era una decisión temeraria en aquellos tiempos, porque todos los que llegaban aquí miraban estas tierras como un mundo de segunda categoría, unas orillas perdidas de las que se podía esperar mucho oro y muchas perlas, pero a las que concederles la mirada de la poesía, que es la mirada del canto, de la celebración, de la maravilla, del asombro, tal vez parecía un poco excesivo. Y Juan de Castellanos decidió escribir ese poema.

La tradición española, la poesía española hasta entonces se hacía fundamentalmente en el metro octosílabo. Siempre se recomendaba escribir en octosílabos, eso era lo verdaderamente ortodoxo.

*Yo me estaba reposando
anoche como solía,
soñaba con mis amores
que en mis brazos se dormía,
vi entrar señora tan blanca
muy más que la nieve fría.*

*"¿Por dónde has entrado, amor?,
¿Por dónde has entrado, vida?"*

*Cerradas están las puertas
ventanas y celosías.
"No soy el amor, amante,
La muerte, que Dios te envía".*

Los octosílabos eran el recurso verbal de la época, la forma musical de la poesía española. Era muy bella la poesía de aquel tiempo, y era una lengua muy madura el español: estaba en vísperas de escribir El Quijote, la gran novela fundadora de la modernidad".¹¹

El folclorólogo Andrés Pardo Tovar, plantea que en el proceso de mestizaje a que debe su existencia la poesía popular colombiana, cabe distinguir tres etapas, a saber: a) Una de simple adopción, de aceptación de los repertorios tanto indígenas como de los llegados de la península; b) otra de adaptación, en que dentro de los moldes tradicionales va cuajando la expresión de sentimientos propios, y, finalmente, c) otra de Creación en el que el trovador anónimo -maduro para el canto- traduce el psiquismo colectivo y en el pueblo colabora también modificándose paulatinamente lo que en su origen era necesariamente expresión individual.¹²

Los rasgos característicos de la poesía popular son: oralidad, anonimia, la simpatía o simbiosis de la poesía con la música popular, el apego a una métrica más o menos estricta, la funcionalidad en esta poesía, y la tradicionalidad. Oralidad, porque su manera de realización efectiva es el lenguaje hablado. Anonimia, en razón de que los rastros de los

poetas populares terminan por perderse, pues el contexto social que produce, recepta y conserva una copla significativa, puede prescindir del nombre del autor. La simpatía o simbiosis de la poesía con la música popular, por cuanto algunas excepciones, la totalidad de la poesía popular se la canta o se la dice acompañada de un fondo musical típico. El apego a una métrica más o menos estricta por parte de la poesía popular, dice de su fidelidad a la preceptiva tradicional, porque la constituyen versos rimados, en la mayoría de los casos octosílabos agrupados en estrofas uniformes. La funcionalidad en la poesía popular dice de un arte utilitario, un arte funcional, que está al servicio de, pues es siempre, una determinada celebración, fiesta, ritual, ceremonia, una determinada actividad que la reclama. La tradicionalidad como rasgo característico de la poesía popular puesto que tiende a preservarse en su ser, a insistir en la continuidad que la precede; es como si la literatura popular se fuese formando y evolucionando paulatinamente a lo largo de los años, como lo hace la misma lengua de un pueblo que acumula y decanta aquel “tesoro de la lengua” como dice Jakobson.

Sobre la clasificación de la copla colombiana, Andrés Pardo Tovar realizó un importante aporte en su obra "La poesía popular colombiana y sus orígenes españoles":

"1. Ambientales:

1.1. De ambiente abstracto.

1.2. De ambiente concreto.

1.3. Toponímicas.

2. Costumbristas:

2.1. De salutación y pleitesía.

2.2. De conjuros y medicinas.

2.3. De compenetración ambiental.

2.4. De infortunios y percances.

2.5. Alusivas a fiestas y danzas tradicionales.

2.6. Alusivas a los cantares y a sus intérpretes.

2.7. Alusivas a instrumentos musicales típicos.

2.8. Alusivas a utensilios, bebidas y alimentos típicos.

2.9. Alusivas a oficios y labores tradicionales.

2.10. Alusivas al matrimonio y al ambiente hogareño.

2.11. Alusivas a la fauna y la flora regionales.

2.12. Alusivas al partidismo político.

2.13. De carácter histórico y patriótico.

3. Amorosas:

3.1. Eróticas.

3.2. Picarescas.

3.3. Insinuantes.

3.4. Nostálgicas.

3.5. Idílicas.

3.6. Madrigalescas.

3.7. De despedida y de ausencia.

3.8. De olvido.

3.9. De amor secreto.

3.10. Elegíacas.

4. Humorísticas:

4.1. De animales.

4.2. De edades y situaciones.

4.3. De tipos y personas.

- 4.4. Burlescas.
- 4.5. Extravagantes y disparatadas.
- 4.6. Elusivas o sibilinas.
- 5. Satíricas:
 - 5.1. De carácter despectivo.
 - 5.2. De celos y desdenes.
 - 5.3. De antagonismo familiar.
 - 5.4. De antagonismo sexual.
 - 5.5. De antagonismo social.
 - 5.6. De antagonismo regional.
- 6. Psicológicas:
 - 6.1. Relativas al proceso y actitudes del amor.
 - 6.2. Relativas a la vejez y a la muerte.
 - 6.3. Indicativas de la malicia nativa.
 - 6.4. De afirmación vital.
 - 6.5. De contumelia e invectiva.
 - 6.6. Desafiantes.
 - 6.7. Donjuanescas.
- 7. Dramáticas:
 - 7.1. De angustia y de dolor.
 - 7.2. De soledad y desolación.
 - 7.3. De vindicta.
 - 7.4. De asunto fúnebre.
- 8. Religiosas:
 - 8.1. Invocatorias.
 - 8.2. De santos, advocaciones y devociones.
 - 8.3. Piadosas.
 - 8.4. Místicas.
- 9. Sentenciosas:
 - 9.1. De aleccionamiento vital.
 - 9.2. De aleccionamiento moral.
 - 9.3. De aleccionamiento religioso.
- 10. Paradójicas:
 - 10.1. De experiencia vital.
 - 10.2. De contenido amoroso.
 - 10.3. De contenido trascendental."13

El siguiente es el comentario que Abadía Morales, hace al manuscrito "Canciones populares" y "Coplas populares", cuyo compilador es nada más ni nada menos que Jorge Isaacs, en el cual se refiere a los pormenores del género poético denominado "copla" y sus orígenes españoles:

"Como literatura oral, cual es su funcionalismo en las áreas populares, o como escrita que lo es en su estudio más o menos erudito, la copla, por su nombre indica enlace de versos y así representa la forma más simple de la expresión poética. Expresión que en la métrica va desde el hai-kai o el rubai, al pareado, la terza rima, la quarteta que es la más conocida como copla, la quintilla, la sextilla, la seguidilla completa o trunca, la octava, la décima y el romance. Recordemos también que en el origen de la copla hallamos el romance que no es otra cosa que una sucesión de coplas octosílabas y asonantes, arcaico como en las canciones de gesta,

razón por la cual se dijo hasta hace poco que la poesía épica era anterior en el tiempo a la poesía lírica, al menos en España.

Pero más tarde y a partir de los trabajos de Francisco Rodríguez Marín y Dámaso Alonso, se llegó a la conclusión de que más antiguas que los romances épicos (del tipo de la Fábula del Mío Cid) fueron las "jarchas", letrillas de cuatro versos, indudables antecesoras de la copla. Alonso nos dice cómo estas jarchas eran breves estrofas que los poetas hebreos y árabes ponían al final de los poemas; pero que si los poemas estaban escritos en hebraico o en árabe, respectivamente, las letrillas lo estaban en mozárabe que era la lengua que en ese tiempo se hablaba en España. Estas jarchas mozárabes eran, ni más ni menos, coplas y su género expresivo era más lírico que épico:

*"Vayse meu corazón de mib,
ya, Rab, si se me tornarád?
Tan mal mi doled li-l-habib!
Enfermo yed, cuándo sanarád?*

*(Mi corazón se me va de mí,
oh Señor, acaso se me tornará?
Tan mal me duele por el amado!
Enfermo está, cuándo sanará?)".14*

Finalmente, en referencia a la copla y sus orígenes precolombinos e hispánicos, Abadía Morales, afirma que:

"En la América precolombina los areytos taíno-caribes no eran otra cosa que coplas pues al decir de los cronistas de mojas (Fernández de Oviedo) en la isla Española que comprendía entonces en sus dos mitades: Quisqueya y Jaragua (hoy la Dominicana y Haití, respectivamente) eran especies de trovas que se acompañaban de música para cantar en la celebración de victorias y festejos. Y, al referirnos a las coplas de América del Sur, como producto mestizo, si hallamos los ancestros hispanos en saetas, serranas o serranillas, endechas, seguidillas, décimas o espinelas y obviamente romances, hallamos también los ancestros indígenas en jaillis, urpis, wawakis, wayñus, huailias, taquis y harawis, cantados en lengua quechua -como la colombianísima copla del Coconuco-. En nuestra patria halló el cronista Fernández de Piedrahita y concretamente en el área muisca de la Mesa central de Cundinamarca y Boyacá, otras formas de canción que "a modo de endechas o villancicos se decían acompañadas por música de fotutos y chirimías. Sin contar aquí los múltiples cantos tradicionales que conservan nuestras tribus indígenas (citadas en mi Compendio general de Folklore Colombiano) y que esperan un estudio etnomusicológico completo".15

4.2 CANTARES DEL DEPARTAMENTO DE NARIÑO

Andrés Pardo Tovar, afirma que el Departamento de Nariño, "por lo que dice a culturas aborígenes, se alcanza a percibir la influencia del admirable imperio incaico precolombino...



Psicológicamente, el pueblo de Nariño, y especialmente el elemento mestizado, se encuentra mucho más próximo al Ecuador que al resto de Colombia".¹⁶ Una muestra fehaciente, que confirma los planteamientos de Pardo Tovar, son los cantares compilados por Arturo Pazos Bastidas (Santacruz-Guachavés, 1925), publicados en su obra "Glosario de Quechuismos Colombianos. Cabe destacar que Pazos Bastidas es el Fundador y Presidente de la Academia Colombiana de la Lengua Quechua con sede en Bogotá y Miembro Honorario de Academia Mayor de la Lengua Quechua con sede en Cusco-Perú; es autor además de los libros "Normas de Derecho Aborígen" y "Quechuismos en Colombia". Estos son los cantares:

"Para el quinde guagua
Se hicieron las flores;
Para mí, pobre, viejo,
Penas y dolores.
(Quechua: kinti, colibrí, tominejo, picaflor; wawa, niño, niña.)

Tus taitas están llorando,
Guambritas del corazón,
Q'el botoncito de rosa
Ya se está volviendo flor.
(Quechua: taita, padre; wambra, joven)

Si a mi negrito le viera,
Aunque nunca yo le hablara,
Yo le viera los churitos
Que le cuelgan en la cara.
(Quechua: chúru, caracol)

Me dejaste sola,
Sola con el guagua;
Los guaguas llorando,
Llorando están.

Estando la sapa enferma
Y el sapo muy apurado,
En busca de los remedios
Tras de la tulpa sentado.
(Quechua: tullpa, cada una de las tres piedras del hogar.)

Curillo, no cantes triste
En ese árbol de limón,
Que si así sigues cantando
Se me parte el corazón.
(Quechua: kúri, oro; lla, sufijo diminutivo. Ave de color predominantemente amarillo de la familia de las Icteridae.)

Lucero salí, salí,
Salí por un chaquilulo,
Y si no quieres salir,
Métete en lo más oscuro.
(Quechua: chákí, que se seca; rúru, fruto, semilla. Planta de tierra fría. /Del quechua Chaki,



pie; lulun, huevo. Arbusto en forma de mata, de clima muy frío, y que da unos frutos agridulces.

Yo hago de mama,
De taita y de hermana,
Mientras vas buscando,
Buscando otro amor.
(Quechua: máma, madre; taita, padre.)"17

El periodista Carlos A. Oviedo Micro, quien cita al padre Jaime Alvarez, nos trae una anécdota que vivió el Libertador en su paso por Túquerres, en la que la poesía jugó un papel protagónico. Veamos:

"El 16 de enero de 1823, a su paso por Túquerres, se ofreció una animada y concurrida fiesta bailable en honor del Libertador Simón Bolívar y sus más cercanos acompañantes, cuando iba de paso hacia el sur del continente. Allí se presentó un incidente picaresco con una dama del lugar, más el episodio nos da pie para asegurar que por esa lejana época, ya se registraba cierta actividad musical en algunas de las localidades de lo que es hoy el Departamento de Nariño. El sacerdote jesuita Jaime Alvarez, quien se acercó en Pasto por varios lustros, narra de la siguiente manera en uno de sus libros, el gracioso suceso:

En una fiesta que se le ofreció en Túquerres al Libertador, de paso para Quito, quiso besar a su pareja en el baile, Josefina Maya Ladrón de Guevara. Esta se sintió ofendida y le dio una bofetada al ilustre hombre. Bolívar se sonrió y siguió bailando como si nada hubiera pasado. El folclor tuquerreño inmortalizó el incidente con estas coplas:

*El gran don Simón Bolívar
llamado el Libertador,
se llevó una bofetada
bailándose un rigodón;*

*la niña Chepita Maya
sin más se la propinó
porque Bolívar un beso
en la mejilla le dio.*

El rigodón era una especie de contradanza que se bailaba antiguamente, según los cronistas de la época".18

Los hermanos Sergio Elías Ortiz y Laurencio Ortiz publicaron en 1946, el libro "Cantares del Departamento de Nariño", en el que se incluyen las coplas compiladas en los municipios de La Unión, Sandoná, Ricaurte y San José de Albán. Con posterioridad, en diferentes ediciones de la Revista de la Academia Nariñense de Historia, se dio a conocer las coplas recogidas en los municipios de Pasto, Ipiales, Túquerres y Guaitarilla. En el prefacio de la publicación, Sergio Elías Ortiz escribió: "...coplas sencillas, rudas, zumbonas como las gentes que las compusieron... Dan una idea muy incompleta pero significativa, de lo que constituye el acervo folklórico de este pueblo soñador y realista, al mismo tiempo; orgulloso de su pasado, centinela insomne a las puertas de la patria, enamorado perenne de la cultura y

cultivador asiduo de las letras... Se destaca allí la nota alegre y el humorismo del labriego en su forma típica de contemplar la vida".19

Sobre la obra "Cantares del Departamento de Nariño" de los hermanos Ortiz, se refirió Andrés Pardo Tovar: "Los autores de la compilación nariñense advierten que las coplas que contiene su obra corresponden a cuatro distintas regiones de su departamento, que son 'sensiblemente iguales por el clima de que disfrutaron (entre 18 y 20 grados), el género de cultivos agrícolas, las costumbres y la viveza de espíritu'. Estas regiones son las de La Unión, que primitivamente se llamó La Venta; Ricaurte, que en sus comienzos fue 'un mesón solitario, en el antiguo camino de Barbacoas'; Sandoná, población progresista que cuenta con una existencia civil de un siglo y está situada 'a lado y lado del antiguo camino a Consacá', y San José de Albán, cuyo fundador fue el presbítero José Gómez, quien 'acometió la empresa titánica de edificar un poblado en un sitio topográficamente imposible, pero se propuso y lo hizo'. De aquí el plan de su compilación: a) Cantares de La Unión; b) Cantares de Ricaurte; c) Cantares de Sandoná, y d) Cantares de San José de Albán".20

Una muestra de los "Cantares del Departamento de Nariño", copiados por Sergio y Laurencio Ortiz, son los que a continuación se transcriben en los cuales se puede observar la picardía, la sensualidad y el sentido del humor de los nariñenses:

"Una vez en unas fiestas
Un cotudo se murió,
Y hubo tanta condolencia
Que el maldito revivió.

Amigo, vamos a misa,
no puedo porque estoy cojo,
Entonces vamos al baile,
Vámonos poquito a poco.

En el punto Mapachico,
Tengo un pañuelo volando,
Qué dirán las mapachicas
Que yo les ando rogando?

Las viejas hieden a humo
Los viejos a levadura
Y yo como chiquillito
Huelo a piñita maura.

Pasto es hermosa tierra,
Tumaco para mirar;
Pastusito de mi vida,
No me vayas a olvidar.

Ojitos de indio borracho,
Nariz de pupo de lima,
Boca de bolsa rasgada,
Que linda es mi carisina21.

Esto dijo mi negra
Cuando me quiso olvidar:
Ya se llega la cuaresma
Y me voy a confesar.

Mañana me voy de Pasto
Sin llevar ningún avío,
Cantando se quita el hambre,
Silbando se quita el frío.

Me sacaron de mi tierra
Por amante a la bebida
Y me fui para Sapuyes
Por más grande la medida.

Lucero, salí, salí;
Salí por un chaquilulo,
Y si no quieres salir
Metete en lo más oscuro."22

En el mismo año de 1946, se publicó "Chambú" de autoría de Guillermo Edmundo Chaves, novela telúrica que narra la epopeya de la integración de la cordillera de los Andes a la Costa Pacífica, mediante la construcción de la vía al mar. Sus personajes centrales son Gabriela y Ernesto Santacoloma. En sus páginas llenas de poesía y sensualidad, se puede leer lo siguiente:

"La copla que es sutil galantería cuando así lo exige el señorío de la fiesta; la que es querencia o ruego, o va meciendo el secreto de una pena; la que es cantar o evocación tan sólo, o aquella otra atrevida y picante que lleva la gracia salerosa en la efusión de las fiestas familiares.

Y así le dijo él, garboso en su vanidad e intencionado en su despecho:

*-Si has de casarte conmigo
Dejáte no más besar...
Bien sé que estás queriendo
Aunque lo quieras negar!*

Un corrido de rizas subrayó la incitación, pero la muchacha al punto respondió:

*-Agua que corre y que corre.
Y que corriendo se va.
La que beber no pudiste
Dejála correr no más...*

- *Bravo!*
- *Bravo Molinerita.*
- *Agacháte Manuelito que esa te quita el sombrero!*

Los dos muchachos se miraron azorados, como buscando una verdad más



allá del engaño de los ojos, y su actitud volvió a fijar un límite de silencio.

Y el mozo implorante entonces:

*-Ayer enterré tu pena,
Debajo del arrayán.
Hasta la piedra tiene alma
Cuando me pongo a llorar.*

Y ella, firme en su actitud y sonreída en su desdengo:

*-Los hombres no lloran nunca,
Besan lo que han de besar.
Los amores no se cambian
Cuando se pierde al cambiar...*

- *Bravo!*
- *Así Inesita...*
- *Viva la Molinera...*
- *Venga una copa.*
- *Viva!*
- *Siga el bambuco."23*

También el poeta Roberto Mora Benavides (Túquerres, 1905- Pasto, 1995), autor de los libros "Juegos infantiles" (1953), "Ofrenda de amor" (1968) y "El Folclor de Nariño" (1985), publicó leyendas, coplas, adivinanzas, refranes, dichos, costumbrismo y cultura popular nariñense. Algunos de los cantares que aparecen en este último libro, son los siguientes:

*"Con mis ojos, con mis ojos,
con ellos he de pagar,
porque con ellos he visto
lo que no podré olvidar.*

*Hasta cuando viviré,
como garza en la laguna,
saltando de piedra en piedra
sin esperanza ninguna.*

*Vos decís que me querís,
yo digo que así será;
las caricias son conmigo
y el amor con quien será.*

*Las mujeres de este tiempo
son como la granadilla
dejan de querer a uno
por querer una cuadrilla.*

*Las niñas tienen sus ojos,
los ojos tienen sus niñas
y las niñas de mis ojos
son los ojos de mis niñas.*

La naranja nació verde
y el tiempo la maduró,
mi corazón nació libre
y el tuyo lo cautivó.

El aguardiente no chuma
no bebiendo, no bebiendo;
el amor no precipita,
no queriendo, no queriendo.

Me puse a querer una india
creyendo que me cuidaba,
cuando mataba gallina,
solo las patas me daba".24

En la clausura del libro "Nariño Tierra y Espíritu", el escritor Alberto Montezuma Hurtado (Pasto, 1906-Bogotá, 1986), es donde quizá reconoce esa fuerza sanguínea que caracteriza del resto de pueblos, cuando presentando disculpas por no tratar otros temas, reconoce:

"Y se quedan también bocetos amables, descripciones de las que suelen entrarse en el espíritu a la manera de un fulgor o de una voz mansa, persuasiva, encantadora. Y otras cosas de panorama, que sin alarde ni presunciones de semejanza podrían no obstante, recordar las de Argamasilla, de Azorín, por su psicología, sus costumbres, sus colores, y algo misterioso que también existe en la tierra y los paisajes de Nariño y que siendo superior a la materia misma, podría definirse como una especie de ternura; es una ternura manifiesta hasta en nuestro modo de hablar, en ese modo cadencioso para pedir un favor, para expresar el amor y hasta el odio mismo. Modelo de ello es su coplerío, en donde podemos afianzar lo que decimos, por cierto, escritas casi siempre a la usanza de las coplas quebradas o cojas:

Sobre el amor,

*Justicia pido yo al cielo
y a Dios le pido perdón,
y a la chinita linda
le pido yo el corazón.*

Burlescos,

*La mujer que está bailando
parece ser de Sapuyes;
el hombre que la acompaña
parece pisando cuyes.*

Amistad,

*Dos violetas en el agua,
no se pueden marchitar,*

*dos amigas que se quieren,
no se pueden olvidar.*

*De tinte político,
Esto me dijo un conejo,
debajo de un matorral:
hijo de godo pendejo
siempre sale liberal.*

Y no podían faltar los jocosos:

*No se afane mi Chepita,
que bajo de esa ruanita,
nos comeremos esa cosita,
que tanto cuida su mamita.*

Y las de pícaro humor:

*Las de Tangua y las de Ipiales,
a mí me quitan las penas,
las de Ipiales por bonitas,
las de Tangua por Tangüenas".25*

A los cantares anteriores es necesario agregar el siguiente, como para que no se enojen las de El Tambo:

*Las de El Tambo y las de Imués,
A mi me quitan las penas,
Las de Imués por agraciadas
Y las de El Tambo por tambuenas.*

En la misma obra "Nariño Tierra y Espíritu" de Montezuma Hurtado, se encuentra una hermosa crónica en la que el autor relata sus vivencias de los días 4, 5 y 6 de enero, en pleno Carnaval de Negros y Blancos de Pasto. Veamos lo que relata:

"Hay mucho lugar común difícil de soslayar en la descripción y pintura de las ciudades, porque todas tienen lo mismo, servicios públicos, egregias fábricas del culto, admirables locales de la docencia, teatros, mercados, lucidos almacenes, etc. Y en todas, el tránsito urbano constituye más o menos un galimatías. Con este párrafo también queda dicho que San Juan de Pasto cuenta con todas esas cosas y otras más, esenciales para la estructura urbana, que el colombiano verá el día que la visite, ojalá fuera UN DIA DE CARNAVAL.

Del 4 al 6 de enero, el boceto de la vida ordinaria desaparece completamente: no hay ni godos ni liberales, ni enemigos ni resentidos, ni pobres ni ricos, ni tontos ni inteligentes. El 4 no hay más que multitudes en vísperas, ya entonadas y con una ilusión que brilla en los ojos y se adivina en las sonrisas, el 5 no hay más que negros, porque es preciso, obligatorio, irremisible que todo el mundo se pinte con el negro más negro que le sea dable conseguir, y el 6 no hay más que blancos,

porque con mayor fidelidad cumple la tradición aquel que blanco se pinta y no hay quién se quede sin cumplirla. Todos los aditamentos del carnaval se echan al aire durante aquellos tres días: música, canciones, flores, serpentinas, y desde luego no podían faltar el vino y el baile. Por tres días, amigo, tres días en trescientos sesenta y cinco de vida resobada, mojigata, peliaguda y nada carnavalesca. Y en ningún otro lugar sucede lo que en Pasto: tal es la hermandad producida por la alegría colectiva, que las mismas deudas corren el hermoso riesgo de ser perdonadas (menos las bancarias, naturalmente) y entre la lluvia mágica del papel de color, vuela a veces pedazos de letras y restos de pagarés, rotos por el entusiasmo de los acreedores. Ignoro si hay en el mundo otro confeti tan valioso y gentil".26

Como se puede observar, la poesía y la literatura en todos sus géneros, ha acompañado al Carnaval de Negros y Blancos de Pasto desde sus inicios; así lo evidencian las muestras compiladas y los programas publicados por la Junta de Carnavales, citados por Neftalí Benavides Rivera, quien en "Estampas Iluminadas de los Carnavales de Pasto", transcribe el Programa Adicional de los Carnavales de 1942, en cuyo texto se puede apreciar la gracia, la ironía y el lirismo de bardos que se inspiraron en la fiesta magna. El texto del programa dice lo siguiente:

"Programa Adicional que la Junta de Carnavales presenta a la consideración del público de Pasto, para que lo cumpla durante los días 4, 5 y 6 de enero de 1942.

1º. A las 2:00 del día 4 de enero -víspera de la Fiesta-, Petronio, Panquiaco, Marcucho Landi, Kar A. Melo, Juan del Sur, Juan del Norte, Juan del Mediodía y todos los que usan seudónimo, se estacionarán en los salones de Radio Nariño, a cantar las Vísperas Cilianas, alusivas al acto, en el que se cantarán algunos fragmentos del poema piedracelista de Don Trino, que principia así:

*"Las dos de la mañana, emerge de las almas
Un raro paroxismo de tácita alegría;
La fiesta se aproxima como un batir de palmas,
Dejando en todas ellas efluvios de ambrosía.*

*La City que fundara otrora Pedro de Puelles,
se viste de oropeles, se engalanan de amor;
y sus mujeres lindas en frágiles lebreles,
se aprestan a la farra con indomable ardor.*

*Cantemos la alegría, vibremos jubilosos
En estas fiestas líricas que son resurrección:
Levantemos los cuerpos en giros cadenciosos
Flameando la bandera de nuestro corazón.*

2º. Día 5 de Enero. 12:00 m. Dos mil (2000) carrozas, cien mil (100.000) jinetes y 500.000 peatones se darán cita en la Avenida Santander en donde Juanito (Alvarez Garzón), el prodigioso infante en traje de ceremonia, dirá sus Sáficos Adónicos, que a la letra dicen:

*"La vida es sueño, el porvenir mentira,
La ilusión un contexto sin sentido;
Ya lo dijo el poeta de Algecira:
Todo es mero fantasma sin sentido..."*

*Farra es la vida, el porvenir incierto,
Sólo el dolor es fuente de creencia;
Lo demás, es tan solo incandescencia
Que fulge, que afrenta y luego muere...*

*Formemos de la vida un alquitara
Para purificar nuestro sentido
Y levantemos en el pecho una ara
Y después coronémonos de olvido...*

*Pongamos una cota de alegría
Sobre la perplejidad de nuestras penas,
y olvidemos la cruel hiocondria
que taladra los pechos noche y día
hasta dejarnos las exhaustas venas...*

*Hagamos de estas fiestas deslumbrantes,
Un arco inmenso de piedad y luz
Y pasemos bajo él, regocijantes,
Aunque llevemos nuestra inmensa CRUZ...*

Luis E. Nieto, de quien se ha dicho que "es un elefante alimentado con estrellas", solemnizará este número y le dedicará a la Reina, "La Ñapanguita".

A las 2:00 p.m. Clásico desfile frente al palco de S.M. Doña Albina 1. En este sitio de honor, Gonzalo Bastidas, en un arranque verdaderamente lírico, le dirá a pleno pulmón:

*Reina, por tus prestigios imperiales
Y por tu belleza sobrehumana,
Vengo con más sentidos madrigales
A decirlos al pie de tu ventana.
Ellos son la expresión de la alegría
Que sienten tus vasallos. Has triunfado
Y por eso me acerco entusiasmado
A rendirme a tus plantas soberanas.*

3º Día 6 de Enero. A las 4 p.m. Don Pericles Carnaval, en traje de luces recorrerá la City, distribuyendo el lujoso Programa que la Junta de Carnavales ha elaborado para el efecto, el cual, dicho sea de paso, ha sido aprobado en 3 debates consecutivos por nuestros padres conscriptos, los intrépidos CENADORES y Representantes, quienes se han desvelado por el fiel cumplimiento de sus deberes y obligaciones en pro de Nariño y demás países suramericanos...

A las 8:00 a.m. Desfile de los periodistas, cronistas, spikers y demás aficionados a este deporte hacia Pandiaco, en donde la Familia Castañeda les hará una rubicunda recepción, la que estará a la altura de su delicada misión intelectual.

A las 2:00 p.m. Se iniciará la locura... la locura... la locura!

A las 6:00 p.m. Grandioso hacinamiento de comparsas, carreras, murgas en el Hotel Savoy, desde cuyos ventanales, Ducler y Quiñones de Guzmán, dirán sus Responsos Líricos, así:

*Señores, la bohemia encantada
De Rubén y Verlaine,
De Verlaine y Rubén
Ha llegado al cénit
De su loca pasión...*

*Ya pasó la farándula,
Se fugó la mentira
Sólo queda la farsa,
La ilusión, el ensueño
Y en pavesas deshecho
Este triste Pierrot...*

*Levantamos la copa
De este rubio champaña
Y evoquemos las horas
Que murieron de amor...*

A las 12:00 p.m. Será el sonado entierro de Pericles Carnaval en Aranda. Efraín Eraso Hidalgo, Kar A. Melo y Servio Tulio se encargarán del muerto... Los derechos de fosa, lápida, caja mortuoria, estarán a cargo de la Colonia del Norte, pues tampoco van a divertirse gratis".27

Es de resaltar, la alusión que se hace en el programa adicional anterior (1942) a dos personajes ilustres de la literatura y de la música, como son: Juan Alvarez Garzón, el poeta tuquerreño autor de las novelas Los Clavijos y Gritaba la Noche; y el músico Luis E. Nieto.

Una de las manifestaciones más importantes de la poesía oral nariñense, es sin duda la copla, el cantar, la canta o el coplerío, el cual está presente desde los orígenes del Carnaval de Negros y Blancos. Así lo confirma Lydia Inés Muñoz Cordero, citada por Germán Zarama de la Espriella: "En 1948 se destaca, además, la aparición de los copleros, quienes desde entonces se encargarían de manifestar de forma irreverente y a veces sarcástica el sentimiento popular. A este respecto se recuerdan las coplas dedicadas a cierto gerente del Banco de la República, que decidió dedicarse a trabajar en pleno carnaval:

*Algún gerente de banco5
Al frente de esta oficina
Todavía hoy se empecina
En ser el único blanco".28*



En una de las crónicas de los "Puntos de Kar A. Melo", dice Neftalí Benavides Rivera, acerca de la Plaza de la Constitución, hoy Plaza de Nariño: "El reloj de San Juan no marca las horas; está en la misma en que emprendimos el viaje: faltan cinco minutos para las tres. Por algo el loco Julio Guerrero, quien dice que es el único criollo que es el dueño de las seis "pees": pobre, poeta, pendolista, pianista, pastuso y..., compuso estos versos:

En esta plaza
Sí que hay mejoras:
Pila sin agua
Y reloj sin horas".29

Los cantares de carnaval son cuartetos rimados que expresan diversidad de mensajes: amor, erotismo, decepción, picardía, gracia, juego, diversión, nostalgia, burla, alegría y sensualidad. La copla es espejo de la vida, pues a través de ella, el pueblo canta, adoctrina, se lamenta, filosofa; se burla de sí mismo y de los demás. Las coplas de carnaval se cantan al ritmo de sonsureño, currulao, guaneña, bambuco, sanjuanito, cumbia y porro, interpretados con instrumentos de cuerda, de cobre, de fuelle, andinos o con marimba.

La siguiente es una muestra de los cantares inspirados en nuestra vivencia el Carnaval de Negros y Blancos de Pasto:

Las coplas de Carnaval,
Son cuartetos bien rimados,
Y en ritmo de sonsureño,
Todos quedan deslumbrados.

Qué bueno es el carnaval,
Cuando se sabe gozar;
Porque se bebe y se canta,
So pretexto de bailar.

Qué sabroso es divertirse,
Cuando se sabe gozar,
Que nadie se quede solo,
Pues la vida es Carnaval!

Risas y llanto van juntos,
todo en la vida es banal
y es menester acordarse:
¡Que la vida es Carnaval!

A todos los forasteros,
Yo los quisiera invitar:
¡Que vivan esta locura,
locura de carnaval!.

Locura de carnavales,
Todos se dejan llevar,
Presencia de los ancestros,
Una fiesta universal.



Orgullosa está mi Pasto,
por su fiesta colosal;
Por eso todos la llaman:
Capital del Carnaval!

Yo no me cambio por nadie,
Porque mi vida es cantar,
Por eso estoy más contento,
Que pastuso en carnaval.

Uno de los motivos en los que se inspiran los cantores populares es la mujer nariñense, verdadera protagonista del Carnaval de Negros y Blancos, pues su sensibilidad, intuición y liderazgo la hace artífice del juego, distintivo del festejo y de los desfiles. Por eso dicen los cantares:

Que lindas las pastusitas,
Orgullo de mi región,
Y por eso yo les canto,
Les canto esta mi canción.

Bailen, bailen pastusitas
Y gocen el carnaval,
No dejen para mañana,
Lo que pueden hacer hoy.

Canten, canten pastusitas,
que ya se va el Carnaval,
pues vendrá doña rutina,
y no se puede cantar.

Ya vienen los carnavales
Y el desfile de carrozas,
que lindas las pastusitas,
se ven todas buenas mozas.

Homenaje de mi tierra,
Ya la mujer ensalzar,
Doña Trinidad Vallejo,
Madrina del Carnaval.

Trinidad Vallejo es,
Madrina del Carnaval,
De todos los artesanos,
La figura principal.

La letra de la canción "El Cachirí", musicalizada por Luis "El Chato" Guerrero, corresponde al poeta José Félix Castro (Pasto, 1929- Bogotá, 1999), autor de una producción literaria extensa, destacándose entre sus obras: "Las Jornadas de Navidad" (dramatización), "acuarela de la raza" y "Antología de la Poesía Nariñense", publicadas por la Editorial Publicitaria de Bogotá. El texto de la canción "El Cachirí", dice así:

"En Pasto hay un caballero,
Que le dicen Cachirí,
En amor es el primero,
Y en el chispazo es feliz.

Así es Cachirí,
el que siempre le tranca al anís,
Así es Cachirí,
es el niño del Valle de Atriz.

Fue director de la cárcel,
Su más fiel vigilante
El anda siempre de brazo,
Con el señor aguardiente.

Guepí lo llamó a sus filas,
En épocas del ayer,
Soldado de guardia brava,
Como todo Santander.

Así es Cachirí,
La caricia de toda mujer,
Así es cachirí,
escapado de San Rafael.

Por eso todos los quieren,
Y lo tienen que querer,
Al más grande de los diablos,
Que es Rosendo Santander".

Como variedad de la copla se encuentran los Poemas Típicos, que muy bien pueden asimilarse a los relatos en verso, que son composiciones literarias de cierta extensión. Abadía Morales recomienda que solo pueden ser consideradas como del género "Poema Típico", obras cuyo léxico conserve el lenguaje propio del pueblo sin enmiendas o arreglos gramaticales y cuya aceptación por parte del hombre folk fuere evidente.

"La Carta Provinciana", es un poema que hace parte del libro "Acuarela de la raza" (poemas típicos del Sur) del poeta José Félix Castro, más conocido como el "Vate Castro". El poema "Carta Provinciana", está conformado por cuarenta estrofas de cuatro versos octosílabos y rima asonante, destacándose en su lenguaje el léxico típico del sur del país, más conocido como quechuismos. El siguiente es el texto completo del poema típico "La Carta Provinciana":

"Y todo empezó en diciembre,
Una tarde de aguinaldos,
A la sombra del pesebre,
Más allá de Taminango.

Jugando y jugando chirlos,
Él la agarró de la mano,
La acomodó del cintillo
Y le dijo, muy pinchado:

"Toditico te daré,
si venís, china a mi lado,
los guachos de mi vergel
y el apoyo de mi brazo".

Lo miró la cachetona,
Con ojos de ver ganado,
Y aceptándole la broma
Respondió la condenada:

"Con tal que me des amor,
y un pite de pan y caldo,
no seas malito con yo:
lleváme para tu rancho".

Así comenzó el romance,
De una pareja del campo,
mordoré como la tarde,
que arrulla su dulce canto.

Brindaron la noche buena,
Con anís de contrabando
Y entre empanadas de añejo
Le dieron al champurriado.

Al doblar la madrugada,
Comieron cuy en Pandiaco,
Fritada con papa guata
Y champús para el guayabo.

El veintiocho de inocentes,
Todo el cuerpo se mojaron,
Con pilches30, con azafates
Y aguamaniles de barro.

Un muñeco fue el pretexto,
Para despedir el año,
Con cohetes y trapos viejos,
A las doce lo quemaron.

Tres días de carnavales,
De los negros y los blancos,
Acabaron con los riales,
Que de atrás habían guardado.

Y luego vino el casorio,
En la iglesia del poblado,
El vestía chillo plomo
Y chuta de paja blanco,

Pantalones de bayeta
Y alpargates bien bordados,



Con el fin de que la suegra,
No viera un desgualangado.

Ella estrenaba zaraza,
Con blusa de ojos de gato,
Y una falda de tela ancha
Agitaba su follado.
Después tomaron hervidos,
con gotas de canelazo,
al son del Miranchurito,
Ñapanguita y la Guaneña.

Ella se alzaba los churos
Y el cunche con la otra mano,
Al ritmo de los bambucos,
Que tocaba el Maestro Chato.

Por común acuerdo de ambos,
Una tienducha arrendaron,
Con rejillas y con biombo,
Arriba del Colorado.

Su tienda de pulpería,
Fue la más buena del barrio,
Con un complejo surtido,
De pan de leche y cholados.

Felices como gorriones,
Vivieron menos de un año,
Oyeron misa y sermones,
En la iglesia de Santiago.

Pero una noche de insomnio,
-mejor es no recordarlo-,
entró en la tienda el demonio,
en figura de chumado.

Dando cuescos en la puerta,
Llegó el hombre de los diablos,
Con boca de platanera,
Que estrena gruesos vocablos.

- "esta vida miserable,
-dijo ella- no la aguanto,
no me alcanza ya los riales,
ni siquiera para un caldo.

"vos me estás costando mucho,
con tus viajes al mercado,
y por eso yo me chumo,
desde el lunes hasta el sábado."



"Atatay, con tanta queja,
so chuchingo, no me has dado,
sino este pite de tela
y un chulla par de zapatos!

Vos sos un chiltero chirle³¹
que te vivís alabando,
diciendo que me trajiste,
aquisito al colorado."

-"Cállate, so tiringa,
-díjole altivo el borracho-,
en el pueblo eras de jriga,
de chancleta y de follado.

"que lo digan las vecinas,
de arriba del colorado,
si no eras una viringa,
cuando vos llegaste al barrio.

"Permanente no tenías,
ni bata, ni tacón alto,
ni una siquiera camisa,
para cambiarte cada año.

"Te puso en los pies botines,
te quité el cunche de antaño,
te lleve una noche al cine
y otra vez a los helados.

"Que más querés, carisina,
que no me lavas bien ni un trasto.
Deja mi vida tranquila
Y largate de mi lado".

Así acabo el matrimonio,
De este par de parroquianos;
Cada cual tomo caminos,
para diferente barrio.

El se lluspió para El Churo,
Cruzando la Calle Angosta,
Ella por Caracha estuvo,
El tiempo que fue pipona.

Quedóse donde una amiga,
sin la tienda y sin trabajo,
repetiendo todo el día:
"orasite, yo que hago".

Y una mañana de dicha,
Apenas de madrugada,



Una guagua bonita,
Llegó al cucho solitario.

Ella lloró de alegría,
El marido volvió al rancho,
Y acariciando a la guagüita,
La pusieron sobre un guango.

Ella inclinó la cabeza,
Sobre el hombro de su amado,
Y en lo ojos de la nena
Otra vez vieron sus ojos.

"No tengamos más disgustos,
-le dijo el hombre llorando-,
aunque sea con chaquilulos,
en adelante almorzamos...

"Por la virgen de las Lajas,
que nos ve desde el Santuario,
te prometo que más nunca,
yo regresaré chumado"...

Y en la sala silenciosa,
juntos a la hija abrazaron,
mientras venía la aurora,
para empezar el trabajo.

En el manto del paisaje,
Bajo el azul estrellado,
Escribían los volcanes,
La leyenda de su Pasto".32

Asimilables a poemas típicos, aunque no tan calificados como los citados, se encuentran varias letras de canciones usados en bambucos, sonsureños, sanjuanitos, currulaos y otros aires tradicionales del suroccidente colombiano. El copleo vernáculo, tan numeroso, variado y rico, es el tema principal como letra para el canto de nuestros ritmos tradicionales, es el caso de "El son sureño" que como género específico, aparece registrado en 1967 en una canción que el compositor Tomás Burbano lo bautizó con ese nombre. El texto de la canción es como sigue:

"Mi Nariño es tierra firme
El trabajo es su bandera,
Centinela de la patria,
Porque allí está la frontera.

Coro:

Vamos todos a bailar
Este ritmo son sureño (bis)
Y si alguno es forastero,
Complacido yo le enseño.

Coro:

Vamos todos a bailar
(...)
Sandoná tierra caliente
Con su industria panelera,
Samaniego es una mina
Y Cumbal es la nevera. (bis)
Coro:
Vamos todos a bailar
(...)
Para Ipiales nubes verdes
Para Pasto su Galeras,
En Tumaco el mar abierto
Y en La Unión las sombrereras.
Coro:
Vamos todos a bailar... (Bis)" .33

Julián Bastidas Urresty, afirma que es difícil saber en qué momento se realizó la mixtura de fragmentos de la cultura musical indígena, española y africana hasta formar el Sonsureño como hoy se conoce. También es difícil determinar quien o quienes lo crearon. Sin embargo, según algunos tratadistas y exigentes antropólogos, el "son sureño" es pariente cercano del bambuco y del pasillo (por algo el maestro Luis E. Nieto inventó en sus mejores épocas de artista el ritmo denominado "bampasillo"), que se ha constituido en las composiciones musicales bailables más tradicionales y repetidas del sur de Colombia y aún de la América meridional, donde han florecido casi por generación espontánea, por lo cual se les rinde particular devoción desde hace largo tiempo, como quiera que ellas se vienen formando y escuchando casi desde la imprecisa era emancipadora.³⁴

Sin duda, la canción típica por excelencia de la región andina nariñense y del Carnaval de Negros y Blancos es "La Guaneña", que cuando suena hay una explosión de alegría y al mismo tiempo de nostalgia, que no conoce límite. A pesar de su origen un tanto incierto, la investigación de Sergio Elías Ortiz (Pasto, 1894-1978), concluye que: "Todo el mundo en el Sur de Colombia comprende que La Guaneña es su himno de guerra, su música de combate, su tono de fiesta, su canción de cuna y su preludio de borrachera. El tema es sencillo; no más de cuatro frases musicales que se repiten, pero que despiertan en las multitudes de allí una emoción extraña, ya de alegría, ya de tristeza, ya de valor. Seguramente el autor la sacó de la entraña del pueblo, inspirado en sus dolores, sus anhelos, sus locuras, su ansiedad de gritar."³⁵

Para Neftalí Benavides Rivera (Pasto, 1910-1988), quien fuera miembro de la Academia Nariñense de Historia, animador del Carnaval, autor de "Puntos de Kar A. Melo" y "Estampas iluminadas de los Carnavales de Pasto", esta popular composición musical se debe a la inspiración de Nicanor Díaz, músico pastuso del año 1789, quien con su compañero guitarrista Lisandro Pabón formaban el más renombrado dueto de aquellos tiempos. Díaz estaba muy enamorado de la ñapanga³⁶ Rosario Torres que tenía por apodo La Guaneña, pero ésta lo desdeñó y se fue con otro. En su homenaje compuso el acongojado artista, su bambuco inmortal.

Según Alberto Montezuma Hurtado, la Guaneña se tocó primero contra los patriotas y después contra los realistas, ya convertido en himno de libertad, se seguirá entonando hasta la consumación de la vida nariñense. Se tiene por cierto que los sones de La Guaneña resonaron en Bomboná, Ayacucho y Cuaspued enardeciendo los espíritus de los bravos pastusos que con su sangre regaron esos campos.



Al menos, eso es lo que sugieren las dos últimas estrofas del poema endecasílabo "La Ñapanga" de autoría de Alberto Quijano Guerrero, quien es el autor también de los himnos del Departamento de Nariño, del Municipio de Pasto y el de la Universidad de Nariño:

"Es la Ñapanga! En lazo pintoresco
la cinta se adormece en su cabeza
y hace marco a su busto picaresco
sedoso pañolón, que es su nobleza..."

Rosa follado oprime su cintura,
Es un escape de volubles anclas...
Y rubrica el vaivén de su escultura
El sonoro ruido de las chanclas".37

También participan en relación a la controversia, la historiadora Lydia Inés Muñoz Cordero, quien subraya lo siguiente: "En Ayacucho, el día 9 de Diciembre de 1824, en pleno fragor de la batalla, la banda musical que hacía parte del Batallón Voltígeros, interpretó en forma espontánea 'La Guaneña', contribuyendo en forma patriota para alegrar a los combatientes republicanos, quienes obtuvieron la victoria. Con la Batalla de Ayacucho, se definió la independencia del continente americano, y según lo reconocen los testigos de la época, 'fue factor decisivo del triunfo en la jornada épica'. Se considera que, "La Guaneña", bambuco de la región de Pasto que en el alba del siglo XIX ya era canción sentida por el pueblo".38

Una de las letras más conocidas de la canción, y que el pueblo la canta con devoción en las festividades, pero sin que haya noticia de su autor, dice lo siguiente:

"Guay que sí, guay que no
La Guaneña me engañó,
Con tres pesos cuatro riales,
Con tal que la quiera yo. (Bis)

Aguardiente me dio
Y en el "El Churo" me emborrachó,
Por El Colorado arriba,
La Guaneña me despeñó. (Bis)

A Pandiaco me voy
Con los aires de mi canción,
Llevándome a La Guaneña,
Grabada en el corazón. (Bis)

Guay que sí, guay que no (Bis)"

Neftalí Benavides Rivera, quien también aportó sus propias estrofas a la canción "La Guaneña", afirma que ésta es el alma del nariñense, es la voz de la tierra, el grito triunfal que se arroja entre los pliegues de la Bandera; es el arrullador canto de amor que busca cobijo en el pañolón campesino y el son macho que ondula en la ruana montañera y pueblerina. Explicable o no, lo cierto es que al escuchar esos compases melodiosos, tal vez por un milagro genético, el nariñense siente en su sangre correr cultura en su cuerpo, vibraciones de indescriptibles de patria y en su pensamiento evocaciones pasadas de alegría y fiesta.

Esas estrofas fruto de su inspiración, dicen lo siguiente:

"Guay que sí, guay que no,
la guaneña me engañó
con un peso y cuatro riales
con tal que la quiera yo.
Guay que sí, guay que no,
la guaneña bailó aquí
con arma de fuego al pecho
y vestido varonil.

Por el pueblo, con el pueblo,
la Guaneña al frente va
con un fusil en el hombro
y alerta pa' disparar.

Guay que no, guay que sí,
La Guaneña es todo amor,
canción que alegra a los pobres
y a los ricos da dolor".39

Según el compositor Fidencio Tulcán (Pasto, 1941), director del Conjunto Musical "Clavel Rojo", finalista y ganador en varias oportunidades del Concurso Municipal de Música Campesina que desde el 2003, organiza la Secretaría de Cultura de Pasto, tiene su propia versión respecto al origen de "La Guaneña. Veamos lo que asevera:

"Mi abuelo se llamaba Vicente Cultid, nació en Potosí, Nariño, en la antigua Provincia de Obando, en el año de 1875. Me contaba que en la Guerra de los Mil Días, él ya les cantaba la Guaneña a los combatientes, pues era músico naturalista, compositor de versos y contaba la historia de cómo escuchó el canto de la Guaneña: Cierta día de lluvia, cuando él tenía quince años de edad, estaba a orillas del río Cuasa, por cierto el que llega a Las Lajas y forma cascada. Se encontraba a las cinco de la tarde sacando leña del río represado. Se había desprendido un bloque de potrero de lo alto de la montaña y en medio del ruido escuchó la voz de una mujer que cantaba. Al comienzo no miraba a nadie, pero luego se acercó la voz y bajaba arrimada sobre el bloque una muchacha hermosa de cabellos rubios que cantaba:

Guay que sí, Guay que no,
La Guaneña me engañó,
Con tres pesos cuatro riales,
Con tal que la quiera yo.

Entonces, mi abuelo se aprendió la estrofa y siguió cantando y le aumentó otras más; pensaba que era una muchacha, quería atraparla con una mirada y no la alcanzó. Les contó a sus amigos lo sucedido y que le dijeron que tenía que ser la sirena. Mi abuelo cantó casi hasta los noventa años".40

Si bien, La Guaneña es ampliamente conocida a lo largo y ancho de los Andes, existen múltiples versiones de su letra, que dicen de una Guaneña multifacética, valiente y querendona. Una de ellas es la que lleva por título "Melodía de La Guaneña" de Fidencio Tulcán, la cual dice así:



"En Nariño nació
La mujer que me conquistó
Tan solo con su mirada
El corazón me robó.

Yo no sé, si es así
La ñapanga que conseguí
Según me echaron el cuento
Ella nació en Potosí.

Esa sí, esa no
La ñapanga no me engañó
Tenía que irse a la guandoca
El indio que les mintió.

Lo que sí, lo que no
Dineros no consiguió
Mil pesos, ni cuatrocientos
Dijo que a nadie pagó.

Eso sí, eso no
Mi mujer nunca mintió
Ella era mujer decente
Y en Pasto jamás vivió.

Eso sí, eso no
El recuerdo solo quedó
Era ñapanga valiente
Y en la guerra tal vez murió.

Su trabajo y sudor
A la patria contribuyó
Era mujer querendona
Su alegría nunca faltó".41

"La Guaneña" como expresión musical, insignia de la cultura sureña e "himno" del Carnaval de Negros y Blancos, recoge una tradición como bambuco o aire de carácter marcial, que se bailaba desde hace tiempo", según Lydia Inés Muñoz Cordero⁴². Cuando suena "La Guaneña", la alegría no conoce límite. El ritmo impetuoso del sonsureño hace vibrar las cuerdas del alma y el cuerpo responde. Sería extraña la persona que no sintiera alegría y bailara con estos acordes. Quien no baila al menos salta.⁴³

Esto dicen los cantares:

"La Guaneña" que bien se oye,
La fiesta ya va a empezar,
entre murgas y disfraces,
esta vida es pa' gozar!!

Las canciones de mi tierra,
Se escuchan por doquier,

Sonsureño y "Agualongo",
Las memorias del ayer.

Es así como en la noche del treinta de diciembre de cada año, en la Plaza de Nariño, los mejores tríos de Colombia le dan una serenata a Pasto, capital del carnaval y epicentro del continente andino. El cielo se engalana con luces y figuras multicolores de los juegos artificiales. "En Nariño, el que no canta, hace guitarras", dice la sabiduría popular, en clara alusión al alma artística y musical de los nariñenses, que sobre el particular afirma la historiadora Rosa Isabel Zarama:

"... La fama que han tenido los pastusos como buenos músicos no es reciente. Desde los primeros años del siglo XX, músicos de otros lugares del país, reconocieron las inmensas capacidades musicales de los pastusos.

... El tradicional reconocimiento que han tenido los pastusos como músicos, no responde a una fama espontánea. Es el producto de una dedicación palpable con el paso de los años. Probablemente la mayor habilidad que posee el músico de Pasto, es la destacada capacidad auditiva, además del talento para componer, cantar y ejecutar los instrumentos. A lo que se agrega la profunda sensibilidad que tiene hacia la "música" y las "ganans" que demuestra al cantar o al tocar los instrumentos musicales. La sensibilidad musical está latente porque la belleza del medio invita y estimula a la creación... A principios del siglo el sacerdote Gutiérrez escribió entusiasmado "casi todos los mozos saben tocar primorosamente la guitarra y los muchachos que todavía no la rasgan, se contentan siquiera de aprender de memoria las piezas que oyen de las bandas para andar silvándolas por las calles". 44

Es quizá por eso que se canta en los Andes:

"El día en que yo me muera,
mandárame una guitarra,
no sia caso se me ofrezca,
con taita Dios una farra".

Sin duda, los mejores tríos de Colombia son de Nariño, algunos de ellos son los siguientes: Gualcalá, Martino, Los Antares, Singular, Los Caminantes, Cantoral, Singular, Clásico, Magia Blanca, Cóndores del Sur, Los Armónicos, Los Románticos, Tango Azul, Madrigal, Los Tres, Dinastía y el inolvidable Trío Ecos del Guaitara. Tríos que interpretan las canciones de los músicos y compositores nariñenses como Luis E. Nieto (Pasto, 1899-1968), fundador del famoso conjunto musical "El Clavel Rojo"), autor de temas como: Ojos rutilantes, Idilio, Luz lejana, Serenidad, Ñapanguita, Azul Atardecer, Pandiaco, Sentir del alma, Laúd soñado; Maruja Hinostroza de Rosero (Pasto, 1916-2002), compositora de entre otros temas: El Cafetero, Picardía, Mi Terruño, Mi Nariño, La Molienda, Serenata Colombiana, Alma Mía y Navegando; Luis Antonio Guerrero Hidalgo, más conocido como Luis "El Chato" Guerrero (Pasto, 1916), compositor de: Agualongo, Soy Pastuso, Desesperación, El único que la goza, El Galerazo, Por qué eres así, Mi viejo Galeras, Jodidos y más contentos, Mi campesinita, Qué guayabo, Vuelve a mí, Ilusiones perdidas, Nunca te olvidaré y Noches del Galeras; Raúl Rosero, autor de más de quinientas canciones, entre ellas: Aguila, Verdad, Pensando en ti, No te vayas y Qué tiene tu mirada, Tunja, Yo soy boyacense, Colombia es amor; Faustino

Arias Reynel, autor de Noches de Bocagrande, Sermón del superviviente, Llegaría sin altar, Pasajero de la luz, Mi pueblo, Romance del gringo pobre, Reproche a la luna de las ciudades, El Telembí, Salmo a faro, Caminos, Barro vivo, Cancioncilla de amor, La amada intangible, La lámpara, Amarte, El muro, Soledad, Resentimiento, Canción de la noche rara, Tú en mí.

A continuación se transcribe la letra de la canción "Agualongo" de autoría de Luis "El Chato" Guerrero, considerada por la Sociedad de Autores y Compositores de Colombia -SAYCO-, como una de las tres mejores composiciones colombianas del siglo XX, y una de las canciones infaltables en las fiestas de Carnaval de Negros y Blancos:

"A mi Valle de Atriz le canto (bis)
En las notas de mis canciones
Y hay en ellas cariño tanto (bis)
Que renacen mis ilusiones.

En mi tierra la del Galeras (bis)
Las ñapangas en los trigales
Y a lo largo de sus praderas (bis)
Van alegres estos cantares.

En al ritmo de este bambuco (bis)
Que to brindo por sus mujeres
Lindas rosas, lindos capullos (bis)
Y muy fieles a sus quereres.

En mi tierra la del Galeras (bis)
Las ñapangas en los trigales
Y a lo largo de sus praderas (bis)
Van alegres estos cantares".

Otro de los temas infaltables en la Serenata a Pasto, es "Chambú", letra de autoría de Guillermo Edmundo Chaves, y música en ritmo de bambuco del compositor Luis E. Nieto. La letra dice así:

"Es chambú de mi tierra, gigante roca,
que en sus picachos se recuestan las estrellas,
mas de entre rocas sales, molinerita,
la más bonita desprendida del peñón.

Soy el minero mejor Ambiyaco y Guelmambí,
molinerita querida todo el oro es para ti,
tierra, tierra del sol, chambú, tierra paisaje azul, chambú,
tierra bella y querida donde vive el nariñes.

Soy el minero mejor...".

Otro de los temas preferidos, es la canción "Noches de Bocagrande", letra y música de Faustino Arias Reinel (Barbacoas, 1910 - Pasto, 1985), dice así:

"Noches de Bocagrande
bajo la luna plateada

el mar bordando luceros
en el filo de la playa
el mar bordando luceros
en el filo de la playa.

Tu reclinada en mi pecho
al vaivén de nuestra hamaca
y yo contando mis besos
en tu boca enamorada
y si la luna nos mira
escondida tras la palma
te juraré amor eterno
al vaivén de nuestra hamaca.

Tu reclinada en mi pecho
al vaivén de nuestra hamaca
y yo contando mis besos
en tu boca, enamorada
y si la luna nos mira
escondida tras la palma
te juraré amor eterno
al vaivén de nuestra hamaca."

Hacia el oriente, Faustino Arias Reinel, deslizaba su magia e inspiración en La Cocha, con su canción "Sindamanoy", refugio del sol cuya letra es como sigue:

"En una barquilla, con rumbo a la luna
los dos nos iremos en un viaje de amor
tus manos tocando el calor de las mías
y tu corazón junto a mi corazón.

Sindamanoy, Sindamanoy.
Sagrada laguna, refugio del sol
las flautas del tiempo dirán a tu oído,
la canción que nunca te pude cantar.

Y en el fondo del lago brillarán las estrellas
y un rumor de olas nos arrullará.
Sindamanoy, Sindamanoy".

De la inspiración del poeta barbaocoano Manuel Benítez Duclerc y música de Faustino Arias Reinel, nace la canción "Alma Tumaqueña", que internacionalizara el tumaqueño Tito Cortés, cuya letra es la siguiente:

"Al calor de mi dulce palabra persuasiva
se encienden tus pupilas con luces de esperanza
tu esbelto cuerpo tiembla como flor sensitiva
y en tu rostro apacible una lagrima avanza.

Sueñas con el poema de mi pasión furtiva
que en tu camino entre abre risueña lontananza



y sufres la angustiada sensación emotiva
de buscar en la vida algo que no se alcanza.

Mas no llores o virgen tropical de mi anhelo
que he de vencer al mundo y he de apiadar al cielo
por conquistar la gloria de tu carne morena.

Para que en un paisaje marino y sin invierno
vivamos la tragedia de nuestro amor eterno
en la playa silente sobre la tibia arena".

También vuelan las coplas vuelan para cantarle a la "Ciudad Sorpresa", que en época de carnaval se vista de gala:

Nariño panamazónico,
Chinchorro, chagra y maloca,
Satinga y Maguí Payán,
Donde el calor no sofoca.

Viva la etnia quillacinga,
Viva el sol, viva la luna,
Y viva el valle de Atriz,
De raza Nariz de luna.

Pasto hermosa capital,
Comarca de tradiciones,
Donde todos se entretienen,
Con afables emociones.

Pasto "Ciudad Sorpresa",
Te canto esta mi canción;
Cuando estoy lejos de ti,
Se me parte el corazón.

Pasto hermosa capital,
Comarca de tradiciones,
Tierra de sabios y poetas,
Y de buenos anfitriones.

Que viva Pasto carajo!
Es el grito que retumba:
En tarimas, calles, plazas,
Mi ciudad es una rumba.

A mi me gusta cantar,
no solamente en el baño;
yo canto pa'divertirme,
de principio hasta fin de año.

Lo pregonan los fiesteros:
¡La vida es un carnaval!
Pero más me da alegría,
Por Pasto su capital.

¡Que viva Pasto carajo...!
Es el grito arrollador,
De pastusos y viajeros,
Carnaval es un primor.

También los cantares que se dedican a los músicos y a los compositores de Nariño,
verdaderos juglares, quienes con sus canciones alegran la existencia:

Las canciones de mi tierra,
Se escuchan por doquier,
La Rondalla Nariñense,
Los recuerdos del ayer.

La Rondalla Nariñense,
Los Realeros de San Juan,
Con el Trío fronterizo
Y Los Hermanos Quenán.

Los Alegres de Genoy
Y Los Andes de Canchala,
Y El Conjunto Clavel Rojo,
De la música hacen gala.

Personajes de mi tierra:
Los Alegres de Genoy,
Es don Teodulfo Yaqueno,
Gran artista hoy por hoy.

Personajes de mi tierra:
Son José Edmundo Cortés,
Luis "El Chatico" Guerrero
y el Caballito Garcés.

Don Neftalí Benavides,
Cual si fueran grandes gestas,
Con sus hermosas "Estampas",
engalanó nuestras fiestas.

Animador del Carnaval,
Fue el amigo Héctor Bolaños,
Su Diccionario Pastuso,
Recuerdo todos los años.

Esto dijo Bolívar Meza,
Entonando una canción:
Cantar con La Ronda Lírica,
Fue mi más bella ilusión.

El Culebrón y Pedro Bombo,
Acompañan la comparsa,
Se enredan en carnaval,
Donde todo es una farsa.

Francisco "Pacho" Muñoz,
en Fiesta Dominical,
con sus pequeños artistas,
alegran el carnaval.

Esto dijo El Cachirí,
Hablando con El Limón:
Si vamos de serenata,
Te compro botella e'ron.

Esto dijo La Guaneña,
Hablando con Sonsureño:
Présteme la guitarrita,
que la mía está en empeño.

En esta plaza me pongo,
A bailar el sonsureño,
A ver si las pastusitas,
Me despiertan de este sueño.

Y que vivan las orquestas!
Que de lejos han traído,
Y vivan también las nuestras
Pues si no, a qué han venido?

Que comiencen las orquestas,
A tararear sus canciones,
los turistas ya no esperan
Y menos los anfitriones.

Y que vivan las orquestas,
pues bienvenidas serán
y vivan también las nuestras
que como ellas no hay igual.

Bailamos el sonsureño,
y también el currulao,
y un buen trago de aguardiente,
hasta quedar del otro la' o.

Compadre, ponga la música,
Que el desfile ya empezó,
No sea que se descuide
Y amargado quede yo.

También se refieren los cantares a las fábulas y mitos, los cuales vuelan de boca en boca, y a los personajes del carnaval, quienes por fuerza de la tradición, se convirtieron en leyenda como Pedro Bombo y Cachirí:

Los mitos y las leyendas
Turumama y Telembí,



Personajes de mi tierra,
Pedro Bombo y Cachirí.

Ya salieron a bailar,
Pedro Bombo y Cachirí,
la rabia que a mi me da,
que no me dejan salir.

Esto dijo Cachirí,
Bailando en una parranda:
Sirvan, sirvan que yo pago,
Y también pago la banda!

El Carnaval de Negros y Blancos de Pasto culmina con mucho sabor y tradición. En los corregimientos de Obonuco y El Encano; el primero ubicado en las faldas del Volcán Galeras, se celebra el 7 de enero el festival del cuy45 y la Cultura Campesina; y en El Encano, ubicado al oriente del municipio en donde se encuentra La Cocha, se realiza el festival de la trucha. Eventos que permiten finalizar el carnaval con una muestra importante de la gastronomía regional, posibilitando también la manifestación de distintas expresiones artísticas y culturales de los habitantes del sector rural de Pasto. Así mismo, una oportunidad para la comercialización del cuy, la trucha arco iris y otros productos de la gastronomía regional, contribuyendo de esta manera a mejorar los ingresos de familias campesinas, generalmente agrupadas en asociaciones de productores y comercializadores.

Muchos son los cantares que la imaginación popular ha creado sobre el cuy, sus bondades alimenticias y afrodisíacas, como símbolo de la fauna regional y su domesticación en el continente andino. Justamente una de las versiones de La Guaneña, resalta en versos sugestivos las propiedades del cuy para hacer olvidar las penas del alma. Esto dice la canción, de cuya letra no se conoce el autor:

"Guay que sí, guay que no
La Guaneña me engañó,
Con tres pesos cuatro riales,
Con tal que la quiera yo. (Bis)

Que a mi sí, que a otro no
La guaneña lo juró
Anoche a la media noche
Al Tambo se me largó.

Guay que sí, guay que no
La Guaneña me engañó,
ñapanga pa'mentiroso,
en Pasto jamás se vio.

Guay que sí, guay que no
La Guaneña jamás me engañó,
Mirando por mucho tiempo,
Las chanclas que no llevó.



Guay que sí, guay que no,
La Guaneña jamás volvió,
Las penas que tuvo mi alma,
Con cuyes las maté yo".

Una de las canciones tradicionales que lleva por título "El cururazo"⁴⁶, interpretada en la versión original por el Trío Los Quimbayas, en ritmo de bambuco sureño, la cual sigue escuchándose con todo fervor en los festejos, incluido el Carnaval. La letra de la canción es la siguiente:

"Ay si si si,
Yo ya me voy,
Yo ya me voy, yo ya me voy
yo ya me voy caramba,
No volveré caramba. (Bis)

Con el cururito,
Con el cururazo,
Comiendo cuy caramba
Y un aguardientazo. (Bis)

Baila muy alegre,
Este bambucazo,
Comiéndose un cuy caramba
Y un aguardientazo. (Bis)

Ay si si si,
Yo ya me voy
Yo ya me voy caramba
No volveré caramba
Me moriré". (Bis)

Otros cantares se refieren al animal solar, a taita cuy, al marido de mama vieja, dos personajes imprescindibles de la región andina:

Quien termina el regocijo,
Es el cuy carnalero,
Como símbolo del fuego,
El día siete de enero.

Anoche a la media noche,
me largué para Sapuyes,
me fui volando en escoba,
para no pisar los cuyes.

Mama vieja y Taita cuy,
Se fueron de cacería,
Mama vieja en una escoba
Y taita cuy en su tía.

Anoche yo te soñé,
En Genoy comiendo cuy;



Pero usted no se dio cuenta,
Que yo estaba triste muy.

En Pasto como en toda la región andina es muy típica la "comida de cuyes", costumbre que data desde los tiempos precolombinos. Sobre esta costumbre escribe Manuel Cortés Ortiz en su obra "La comida de cuy con papa": "En Nariño, decir "Te invito a comer cuy", es rendirle un homenaje muy especial al invitado; es una forma de inaugurar amores, afianzar amistades, agradecer favores, cerrar negocios, rematar fiestas. La comida de cuyes acompaña todavía las solemnidades que marcan cambios en la vida de las gentes: el compromiso del casorio, la llegada del primogénito al hogar, el bautismo o "fiesta de los miados del guagua", la Primera Comunión, el matrimonio, el regreso de los jóvenes del cuartel, las siembras y cosechas, las fiestas patronales en los pueblos, las peregrinaciones al Santuario de Las Lajas...".47

Conforma, en sí, un verdadero ritual simbólico de fecundidad, hasta nuestros tiempos. Actualmente no hay quien no se haga lenguas hablando de las excelentes propiedades afrodisíacas del cuy. Ritual que consiste en la unión de Taita Cuy, animal solar, puro fuego y de celo nunca saciado (Viracocha, Sol), con Mama Vieja, diosa de la fecundidad, de los campos y de la labranza (Pachamama, Madre Tierra). La representación de Taita Cuy es llevada en sitial de honor en las celebraciones procesionales de los solsticios; lo mismo que en figura de zorro o de chucur. La fiesta de las altutas y la fiesta de las escogidas son muestras de gratitud, con la tierra, con el sol, con la vida...

La siguiente es la descripción que Cortés Ortiz, hace del ritual, aquel que vigencia la unión de Taita Cuy con Mama Vieja. La ocasión del ritual es la tarde de la siembra de papas:

"El fuego, encendido con regocijo por las mujeres de la casa, arde crepitante entre las piedras del fogón. Los troncos secos de madera fina, cansados de arder al aire libre, terminan desbaratándose en gruesas brasas para asar los cuyes y cocinar las altutas.

---El agua ya está hirviendo. ¡Está que se derrite la olla! - dice una de las ayudantes.

El ama coge entonces el cuy más grande, el Cari, y machuca con fuerza la cabeza contra la tulpá de la esquina. Crujen los huesos quebrantándose. Los ojos del cuy saltan de sus cuencas llevándose consigo la última mirada, una hembra lustrosa en un rincón. El lanza su vida, hecho curpita, en suprema tensión de músculos, huesos y pelambre. Una escudilla recibe su sangre, gota a gota... hasta el final.

Después de la muerte de Cari muchos más terminan "templados en el suelo", cuando el sol comienza a bajar por las montañas de occidente. Viene luego el proceso de pellarlos con agua hirviendo y la extirpación de las entrañas para el "ají de cuy". Posteriormente, el olor a cuy asado se percibe a leguas de distancia...

Cuy Cari murió según la ley; murió el día de las altutas. El madero en que templaron su cuerpo para asarlo, fue legítimo palo de arrayán, lo mismo el tronco que ardió para hacer brasas.



Las tripas y el pelo de su cuerpo cubrieron varias matas de papa en los últimos guachos del sembrado. La sangre, los sungos, el bofe y los testículos, después de sancochados y fritos en cazuela de barro, con cebolla y yerbabuena, conformaron el ají de la merienda. ¡Cuy asado con altutas, la comida para los sembradores, apenitas quebrándose el sol, a media tarde!

Las papas de semilla, medio secas, engurruñidas, "chuchucas, igual que mama agüela", se bajan del soberado la antevíspera de la siembra, Se extienden en el patio, se les arranca la barbacha y se escogen de las más grandes y sanas para la merienda: "¡Son las altutas para el cuy!". Pernoctan en agua, en tinaja de barro, poniéndose alhajas y cachetonas para la fiesta.

Las Papas y el Cuy se hacen ojitos por la noche antes de unirse por el fuego al día siguiente: él, desde la cuyera; ellas desde la batea más grande de la casa.

Las papas se cocinan en paila de cobre, y bien tapadas con hojas de monte para que alcancen ese rico sabor incomparable.

El cuy y la papa se abrazan finalmente sobre la batea de la merienda, que es llevada al hombro o la cabeza, por la cocinera mayor, hasta la sementera.

El Cuy se extiende en presas sobre las altutas y va acompañado, además de ocas parcas y ollocos largos y jorobetos. Bastante es el ají de cuy en mates y platos de madera. Cuanto más abundante sea la comida de las altutas, tanto mejor será la cosecha, unos meses más tarde, después de que caigan los chimbalos y se marchite la yacuara.

La sobranga de la merienda no se regresa nunca a casa. Los huesos, las cáscaras, el ají, "una presa como para la muela del cucho" y las altutas más amargas se entierran en el centro del sembrío, al final de la jornada.

Se escoge un muchacho para que envuelva todos los restos en hojas, corra hasta el centro de la arada, cubra el capacho con terrones y grite: "¡Mama Vieja!". El muchacho debe regresar, "a carrera suelta, sin voltear a ver", junto al grupo de sembradores, ya en camino hacia la casa, con los aperos de labranza al hombro. El capacho es la parte del cuy y de las altutas, para la Vieja del Monte.

El amargo de las chuchucas se quita, finalmente, con tragos de chancuco, chicha o aguardiente. La mayoría de veces, los trabajos de la siembra terminan con baile hasta el otro día, porque: "hay que desmenuzar bien los terrones y echarle agüita, compadre, para que rápido macollen las papitas".

Cari se une con las "altutas" viejas en la siembra; ari se unirá con las "escogidas" núbiles el día de la cosecha. Y mientras tanto, con las que logre echar mano: papa guata, ojona, papas delgadas, parejas, papas

tuquerreñas, pastusas, frianas, papas criollas... Eso desde los tiempos más remotos.

La sangre del cuy cae sobre las altutas en los platos de la merienda y en los surcos de la sementera. Así se asegura la abundancia en la cosecha. Pero Cuy Cari fecunda también a Mama Vieja -en este ritual agrario- porque "la que fecunda, debe ser fecundada..." 48

Es bueno recordar entonces, que cada vez que se come cuy, no sólo hay una mezcla de carne y almidón en el plato, sobre la mesa, sino que allá en el tálamo de las papillas estremecidas por el humeante bocado apetitoso que le hace a uno agua la boca, una vez más, hasta el último sol de los venados... Taita Cuy y Mama Vieja, realizan su connubio de fecundidad maravillosa. Eso es lo que dice Cortés Ortiz sobre el símbolo y significación de Taita Cuy en el imaginario de pareja mítica:

"Si la gallina tiene gallo que se le plante encima; la yegua, potro que le haga sombra; la paloma, palomo que le arrastre el ala y le diga curúcucu curúcucu; si hasta la gorriona tiene su gorrión que le haga chiu-chiu-chí... hablando de la Vieja del Monte, bien sabido es que ella no es solitaria o soltera. ¡No sería mama! Ella tiene su virrinchin, tiene su Cari.

De día, ande por donde ande; pero de noche, ella duerme en su cueva, bien abrigadita. Dicen que su machucante es el cuy del monte, ese carafiera, tronco y raíz de los cuyes de ahora. Es del mismo color de Mama Vieja: color tierra.

El cuy del monte se come. ¡Qué cosa más rica! Feíto de cara, ¡pero júyayai...! mujeres que lo han probado, desgranar y desgranar hijos sin parar...; los hombres, sólo con las ganas de pegar el brinco... A ese bandido le achacan que es el marido de Mama Vieja. ¿Quién otro podría ser... pero quién más?" 49

De uno de los últimos cuyes culturales, dice Cortés Ortiz, le quedó el material para rematar este trabajo: "Son unas coplas medio calientes con las cuales participé en el encuentro, al arrimo confianzudo de una hoguera inquieta, cantando y perorando sobre el cuy con papa, revolviéndole changa y traguito hasta el otro día, cuando el sol ya estaba bien alto...

Ahí van:

¡Qué dizqu'iba yo a soñar
que vos mi hembra serías...!
Que noche a noche en las chaclas
Conmigo vos changarías!

Changar50 y changar con vos
de la oración a la albita,
como ese gusto no hay dos
Manque sufra tu mamita!

Changar con vos, prenda mía,
Qué fuego, qué calentura,



.....y..... contentos,
y nosotros suda y suda!

Como esta vida es tan corta
y una vez churió no vuelve
¡Mujer que no changa es tonta
no sabe lo que se pierde!

Changar con vos vida mía,
Es ir al cielo en gulumbia
Qué gusto estar sube y baja
¡y cuidado se le lluspa!

Si en después de trago y cuy
no hay mujer que diga ¡no!
¡A changar... a hacerle Jui...
Que's mandato de mi Dios!"51

NOTAS Y CITAS BIBLIOGRAFICAS

1. INCA. Del quechua Inka, noble, principal, señor. Varón de estirpe real entre los quechuas, título honorífico dado al jefe del imperio de Tawantinsuyo.
2. RODRIGUEZ, Rebeca (2007). Las letras en las culturas precolombinas. Literatura Hispanoamericana. En: http://www.temas-estudio.com/Literatura_hispanoamericana/. Consulta: 13-12-08.
3. SANCHEZ, Luis Alberto (1942). Historia general de América. Ediciones Ercilla. Santiago de Chile, pp.62-63.
4. SANCHEZ, Luis Alberto (1942). Historia general de América. Ediciones Ercilla. Santiago de Chile, p.106.
5. AMANCAY, flor de color amarillo, típica del Perú.
6. SANCHEZ, Luis Alberto (1942). Historia general de América. Ediciones Ercilla. Santiago de Chile, p.64.
7. RODRIGUEZ, Rebeca (2007). Las letras en las culturas precolombinas. Literatura Hispanoamericana. En: http://www.temas-estudio.com/Literatura_hispanoamericana/. Consulta: 01-11-08.
8. RODRIGUEZ, Rebeca (2007). Las letras en las culturas precolombinas. Literatura Hispanoamericana. En: http://www.temas-estudio.com/Literatura_hispanoamericana/. Consulta: 01-11-08.
9. ABADIA MORALES, Guillermo (1983). Compendio General de Folklore Colombiano. Cuarta Edición. Biblioteca Banco Popular. Bogotá, p.83.
10. ABADIA MORALES, Guillermo (1983). Compendio General de Folklore Colombiano. Cuarta Edición. Biblioteca Banco Popular. Bogotá, p.85.
11. OSPINA, William (2007). "Juan de Castellanos. Cuatro siglos después". En: Revista Número, No. 54. Bogotá, p.12.
12. PARDO TOVAR, Andrés (1965). La poesía popular colombiana y sus orígenes españoles. Editorial Tercer Mundo. Bogotá, p.34.
13. PARDO TOVAR, Andrés (1965). La poesía popular colombiana y sus orígenes españoles. Editorial Tercer Mundo. Bogotá, pp.39-40.
14. ABADIA MORALES, Guillermo (1983). Compendio General de Folklore Colombiano. Cuarta Edición. Biblioteca Banco Popular. Bogotá, pp.89-90.
15. ABADIA MORALES, Guillermo (1983). Compendio General de Folklore Colombiano.

- Cuarta Edición. Biblioteca Banco Popular. Bogotá, p.92.
16. PARDO TOVAR, Andrés (1965). La poesía popular colombiana y sus orígenes españoles. Editorial Tercer Mundo. Bogotá, p.105.
17. PAZOS BASTIDAS, Arturo (1966). Glosario de Quechuismos Colombianos. Imprenta Departamental. 2ª Edición. Pasto, pp.133-135.
18. OVIEDO MICRO, Carlos A. Primer Festival del Son sureño. Bogotá, 2003. Para que Nariño muestre su identidad musical. En: <http://sonsur.4t.com>. El texto al que hace alusión Oviedo Micro, se encuentra en la página 58 de la revista Cultura Nariñense (No. 6), publicada por la Tipografía Javier. Pasto, 1969.
19. ORTIZ, Sergio Elías; Ortiz Laurencio (1946). Cantares del Departamento de Nariño (Primera Serie). Publicaciones del Instituto "Juanambú", número 5. Editorial Cervantes, Pasto, p.6.
20. PARDO TOVAR, Andrés (1965). La poesía popular colombiana y sus orígenes españoles. Editorial Tercer Mundo. Bogotá, p.106.
21. Carisina. Adj. En quechua, de Qari, hombre, varón; Jari, órgano genital del varón; China, hembra; Karchina, mujer inútil en oficios propios de la mujer: mujer inhábil para los que hacer del hogar.
22. ORTIZ, Sergio Elías; Ortiz Laurencio (1946). Cantares del Departamento de Nariño (Primera Serie). Publicaciones del Instituto "Juanambú", número 5. Editorial Cervantes, Pasto, pp.23-25.
23. CHAVES, Guillermo Edmundo. Chambú. Editorial Bedout. Medellín, 1985. Págs. 18-19.
24. MORA BENAVIDES, Roberto (1985). Folclor de Nariño. DANE. Pasto, pp. 19-21.
25. MONTEZUMA HURTADO, Alberto (1982). Nariño tierra y espíritu. Editorial Banco de la República. Bogotá, pp.35-37.
26. MONTEZUMA HURTADO, Alberto (1982). Nariño tierra y espíritu. Editorial Banco de la República. Bogotá, p.39.
27. BENAVIDES RIVERA, Neftali (1974). Estampas Iluminadas de los Carnavales de Pasto. Pasto, pp.23-25.
28. ZARAMA DE LA ESPRIELLA. Pendiente.
29. BENAVIDES RIVERA, Neftalí. Puntos de Kar A. Melo. En: Revista Cultura Nariñense. No. 69. Tipografía Javier. Pasto, 1969. Pág. 58.
30. PILCHE. Del quechua Pilchi, corteza del fruto maduro de la palma de coco luego de quitarle la almendra y del mate en idéntica forma, también puede ser de madera. Vasija hecha de la corteza del fruto del coco, mate u otra fruta parecida o también de madera.
31. CHIRLE. Adj. (De Chirle, aguado, cristalino, pocos espeso, sin sustancia): caldo sin comestibles sólidos: insípidos, insustancial.
32. CASTRO, José Félix (1973). La Carta Provinciana. En: Acuarela de mi raza. Editorial Publicitaria. Bogotá, pp.23-30.
33. BURBANO, Tomas (1967). Son sureño. En: Letras de canciones.com. Acceso: 13-12-07.
34. BASTIDAS URRESTY, Julián (2003). El Sonsureño. Tipografía Graficolor. Pasto, p.87.
35. ORTIZ, Sergio Elías; Ortiz Laurencio (1946). Cantares del Departamento de Nariño (Primera Serie). Publicaciones del Instituto "Juanambú", número 5. Editorial Cervantes, Pasto, p.34.
36. Ñapanga. La pinturera lámina de la mujer del pueblo, cuyas características han ido esfumándose; el moño perfecto con el lazo de la cinta espectacular, las candongas grandes, el pañolón de vistoso fleco, la bordada blusa, el follado ancho con ribete de peluche y las finas chanclas de iraca con capellada de pana.
37. QUIJANO GUERRERO, Alberto. Mi Ñapanga.
38. MUÑOZ CORDERO, Lydia Inés (2007). Memorias de espejos y de juegos. Edinar, Pasto, p. 126.
39. BENAVIDES RIVERA, Neftalí (1969). Puntos de Kar A. Melo. En: Revista Cultura

- Nariñense. No. 69. Tipografía Javier. Pasto, p.48.
40. TULCAN, Fidencio (2005). La Guaneña. Entrevista. Dirección Municipal de Cultura. Pasto, Diciembre 22 de 2005.
41. TULCAN, Fidencio. La Guaneña. Entrevista. Dirección Municipal de Cultura. Pasto, Diciembre 22 de 2005.
42. MUÑOZ CORDERO, Lydia Inés (2007). Memorias de espejos y de juegos. Edinar, Pasto, p.126.
43. BASTIDAS URRESTY, Julián (2003). El Sonsureño. Tipografía Graficolor. Pasto, pp..
44. ZARAMA, Rosa Isabel (2004). Tierra Firme: Revista de Historia y Ciencias Sociales. Universidad Católica Andrés Bello. Caracas.
45. Cuy, del quechua quwi, nombre onomatopéyico que aún lleva en el Perú, Bolivia, Ecuador y sur de Colombia. *Cavia porcellus* es el nombre científico del cuy, roedor doméstico originario de los Andes perteneciente a la familia Caviidae, género *Cavia*. El *Cavia porcellus* fue descrito por primera vez por Konrad von Gesner en 1554.
46. CURURO. Voz quechua que significa Ovillo. Estar hecho un cururo es estar acurrucado y acurrucarse es encogerse.
47. CORTÉS ORTIZ, Manuel (2001). El cuy con papa. Graficolor. Pasto, pp. 7-8.
48. CORTÉS ORTIZ, Manuel (2001). El cuy con papa. Graficolor. Pasto, pp. 7-8.
49. CORTÉS ORTIZ, Manuel (2001). El cuy con papa. Graficolor. Pasto, p. 17.
50. CHANGAR. Del quechua Chanka, pierna. Montar a horcajadas, saltar por encima de algo.
51. CORTÉS ORTIZ, Manuel (2001). El cuy con papa. Graficolor. Pasto, p.30.



Carroza: Tinkunni Carnival - Roberto Otero

Fotos: César Exmely Villota



5. CARNAVAL DE NEGROS Y BLANCOS

"En el octavo día, el Creador dijo: Hágase la risa y la alegría y surja de lo creado, la capacidad de crear y el poblado de la tierra, más allá de los mares, los humanos se congreguen y encuentren un lugar común. Y que esta creación sea aprovechada en procura de la felicidad colectiva". Texto anónimo encontrado en un taller de artesano de la ciudad de Pasto. (SANSON GUERRERO, Leonardo. En: Palabras. Encuentro Global de Carnavales. Foro Global de Carnavales "Ciudad, Cultura y Carnaval". Corpocarnaval. Pasto, 26-28 de Junio 2007).

5.1 ORIGEN TRIETNICO

El Carnaval de Negros y Blancos se celebra en la primera semana del mes de enero, en cerca de un centenar de comarcas y municipios del suroccidente colombiano, en los departamentos del Valle, Putumayo, Cauca, Huila, Caquetá y Nariño. "El carnaval -dice Lydia Inés Muñoz Cordero- es un rito que dura tres días y se celebra en su contexto clásico en vísperas del miércoles de ceniza. Se independizan de esta calenda, los carnavales de Pasto (Nariño), Ríosucio (Caldas) y Bolívar (Cauca). (...) El hecho que se visualice durante el siglo XX, a partir de 1927 y 1928, expone la autonomía del carnaval andino, respecto a la celebración clásica de la carnestolenda, tres días antes del miércoles de ceniza, en el tiempo pre-cuaresmal".¹

Según la misma autora, los componentes del Carnaval Andino de Negros y Blancos de Pasto, son:

- El componente indígena precolombino, ritualidades agrarias y cósmicas: al inti (sol), a la quilla (luna), al cuichig (arcoiris).
- El componente hispánico: teatro, personajes, iconos y costumbres (carrozas, reinados).
- El componente afroamericano: el juego de la "pintica" que presenta su foco cultural en el antiguo Cauca, durante el siglo XIX.
- La calenda: el Carnaval de Pasto, dada su ubicación in tempore, no se ajusta al calendario clásico de las carnestolendas. Tanto en Europa como en América y en Colombia el carnaval se realiza en el pórtico de la cuaresma.
- La ubicación en el espacio: callejón andino (valles y montañas del sur).²

A juzgar por Muñoz Cordero, el origen del Carnaval de Negros y Blancos se remonta a la época de las ceremonias, ritos y danzas indígenas de Quillacingas y Pastos, que se celebraban periódicamente en honor del Sol, la Luna o para conseguir excelentes cosechas y buenas presas de caza. Los mitos y leyendas, el teatro indígena, la danza y la música. Los danzantes precolombinos vestían mantas en las que pintaban motivos geométricos.

Usaban máscaras con formas de pájaros y tocados de plumas: portaban lanzas, bastones y sonajas. Utilizaban instrumentos musicales como ocarinas de barro, cascabeles de tumbaga, flautas de huesos de oro, caracoles marinos forrados en tumbaga, silbatos y rondadores.³

El Cusillo o mono (en los carnavales indígenas precolombinos, los danzantes principales se disfrazaban bajo la forma de algún animal sagrado: puma, cóndor, guacamaya o cusillo), 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, y en el Desfile de la Familia Castañeda del 4 de enero; es quien prácticamente abre la fiesta, desfilando de primero y espantando con su cola y con la vejiga que porta, la tristeza y el aburrimiento. El Cusillo, es uno de los personajes carnavalescos de raigambre indígena, que representa al mono, ícono de culturas prehispánicas tanto como Quillacingas como Pastos.

El historiador Gerardo Cortés Moreno, citado por Muñoz Cordero, dice sobre este personaje: "El Cusillo, un hombre que cubría su cuerpo con costal y llevaba en la mano una vejiga con aire sujeta a una cuerda con la cual ponía orden en las comparsas a pie, para que los ciudadanos permitieran el baile de conjunto, la danza en equipo, era la figura importante en el carnaval".⁴ Esto es lo que dice el cantar sobre este singular personaje carnavalesco:

El Cusillo y su disfraz,
En el cortejo primero,
Espantando con su cola,
El hastío lastimero.

Tú que espantas la tristeza,
Cusillo carnavalesco,
Envuélveme con tu cola
O dame chicha de cuesco.

(CUSILLO. Adj. Quechua, de 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).

Según Armando José Quijano Vodniza, para los Quillacingas el conocimiento del momento del inicio de las estaciones de sequía y de lluvia, debió jugar un papel muy importante en las actividades relacionadas con la agricultura y la cacería. Por lo tanto, las representaciones de animales en el pictógrafo de "El Higuerón" estarían simbolizando el estrecho vínculo de los ciclos de los animales con los ciclos cósmicos: Mientras que el croar de las ranas anuncia el tiempo de las lluvias, las lagartijas despiertan de su letargo al llegar el verano.⁵ Más adelante agrega Quijano Vodniza: "El símbolo que con mayor frecuencia aparece en las obras rupestres de la zona andina del Departamento de Nariño es la espiral (55,26%), y le sigue en importancia la figura del mono (31,58%). Otras representaciones son: líneas curvas y rectas, figuras zoomorfas (diferentes a la del mono), puntos, figuras antropomorfas, círculos, triángulos, rectángulos, figuras abstractas, círculos radiados, serpientes, caras humanas, círculos concéntricos, estrena de ocho puntas, figura en forma de oreja humana, marcas gruesas y profundas, rombos con diagonales, manos humanas, figura en forma de luna, disco, cuadrado, media circunferencia, figura en forma de escalera, cuencos, figura antropozoomórfica, rana, lagartija, figura en forma de montaña, elipse y triángulos opuestos por vértice".⁶

Cuando los españoles llegaron en el año de 1.535 al Valle de Atriz, lugar en donde actualmente se localiza la ciudad de Pasto, éste se hallaba poblado por la etnia de los Quillacingas, quienes abarcaron un vasto territorio que se extendió por el sur hasta el río Bobo y el río Guáitara, por el norte hasta San Pablo y la Cruz, hacia el oriente hasta la cordillera de Portachuelo y hacia el occidente hasta el río Guáitara. Según Osvaldo Granda, el vocablo Quillacinga de origen quechua, "parece que fue utilizado por parte de los incas para hacer relación a ellos como grupo humano que tenía costumbres dentro de la cultura material y espiritual ligada al culto lunar. Dentro de las acepciones que podrían indicarse para el término, tenemos: a) Quilla-Shingas: Quilla = luna, mes; sinka = narices. Traduciría narices de Luna. Se aplicaría por los joyiles en tumbaga que lucían en sus narices en forma de media luna. B) Quillas-Ingas: luna, mes, ingas = incas o señores. Traduciría Señores de Quilla o Señores de la Luna... ". (GRANDA PAZ, Osvaldo. "Arte rupestre Quillacinga", En: Academia Nariñense de Historia. Manual historia de Pasto. Alcaldía Municipal de Pasto, 1996, p. 91.).

En relación a los ritos funerarios que los quillacingas practicaban hacia el siglo XVI, escribió el cronista Pedro Cieza de León: "Los quillacingas hablan con el demonio, no tienen templo ni creencia, cuando se mueren hacen las sepulturas grandes y muy hondas, dentro de ellas meten su haber que no es mucho. Y si son señores principales les hechan dentro con ellos algunas de sus mujeres y otras indias de servicio. Y hay entre ellos una costumbre la cual es (según a mi me informaron) que si se muere alguno de los principales dellos, los comarcanos que están a la redonda cada uno da al que es muerto, de sus indios y sus mujeres dos o tres y llévanlos donde esta hecha la sepultura, y junto a ella les dan mucho vino hecho de maíz., tanto, que los embriagan, y viéndolos sin sentido los meten en las sepulturas para que tenga compañía el muerto. De manera que ninguno de aquellos bárbaros muere que no lleve veinte personas arriba en su compañía". 7

Respecto al componente indígena precolombino del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, Muñoz Cordero, señala: "En la zona etnocultural comprendida entre el Carchi (Ecuador), Nariño y Sur del Cauca, en el momento precolombino, las comunidades indígenas pobladoras se caracterizaron por mantener vivo el nexos: trabajo y fiesta popular. Los calendarios astrológicos del sol, la luna y Venus guiaron la ritología agraria de una manera periódica. (...) Un primer elemento rescatable en ese sentido, es el considerar que la clave para lograr el incremento en la productividad agrícola y manufacturera, era precisamente el establecimiento de un espacio conjugado para la actividad económica central y para el Carnaval y por consiguiente el encuentro con la cosmovisión a través del rito". 8

Más adelante, Muñoz Cordero complementa: "el calendario shiri-incaico según lo asevera el P. Velasco se cumple en torno a la siembra, maduración y cosecha del maíz en la zona andina. Su tesis concuerda con la de otros cronistas e historiadores o las precisan mejor dentro del Reino de Quito. Además los meses de Diciembre, Enero y Febrero constituían los centros de las mayores celebraciones, circunstancia que pervive en los Carnavales andinos contemporáneos". 9

La danza indígena resume la expresión artística precolombina, porque en ella se hace presente la música, el tatuaje, el disfraz, la representación. Es por esa razón que se inscribe en el núcleo de todo carnaval. Así, entre los bailes indígenas de la sierra -según el Presbítero José Coba Robadino- sobresalen, el Itaco o "baile de la luna", el Kimboco o "baile de las contorsiones", el Azanco o "baile del ratón", el Imegueneico que es el "baile de gallipavos", la danza Telcovivo que es marcial y guerrera y el Izaco o "danza de los adolescentes".

En Memoria de Espejos y de Juegos (2007), Muñoz Cordero escribe: "Para los pueblos amerindios del sur, la máscara significó el verdadero ROSTRO en el manejo del tiempo mítico donde la danza, el gesto teatral, la instrumentación musical, el juego, se conjugaban para representar la primera historia. (...)En las comunidades indígenas precolombinas se observa la profusión de rituales agrarios, en atención a calendarios astronómicos del sol, la luna y las estrellas. La productividad, la vida económica y la profunda cosmovisión, promueven el nexo entre el trabajo, la fiesta y los dioses".¹⁰

Respecto al contacto intercultural entre el viejo continente y América, Muñoz Cordero, subraya:

"La acción de España sobre América, fue política y afectó al sujeto social y cultural existente. Comenzó con la conquista y el consecuente proceso de aculturación y de construcción de los distintos componentes y elementos que conformaban una expresión cultural tradicional.

Pero las matrices de cada cultura, "las madres", los centros o núcleos quedaron casi intactos. Los rasgos ontológicos, los pasos de las danzas rituales, su ethos se repitió en el ejercicio de prácticas clandestinas y quedó en el subconsciente colectivo. Después se le permitirá su expansión a través de la fiesta, escenario colectivo prescrito o legislado desde el gobierno colonial. Los cruces, la mixtura de tradiciones, personajes y gestos rituales o litúrgicos, se producen a lo largo del contacto intercultural: la matriz de la cultura precolombina, con la cultura hispánica y la cultura hispánica".¹¹

Ahora bien, en referencia al aporte europeo en el Carnaval de Negros y Blancos, Muñoz Cordero, destaca: "Los autos alegóricos y aquellos llamados "cuadros" o "escenas", las pastorelas, el teatro callejero, sobre todo las carrozas, como modalidad extensa del carnaval, rememoran los autos sacramentales de origen europeo. (...) El lugar de este tipo de representaciones eran los atrios de las iglesias, después se hacían sobre cabalgaduras en desfiles, para más tarde incorporar las escenificaciones en los llamados CARROS DE AUTOS".¹²

Juan Loveluck, citado por Muñoz Cordero, en referencia a los autos sacramentales en América señala: "Es durante el siglo XVI, hacia 1529, cuando en México, se cumplen las primeras realizaciones de autos-sagrados, de América. En el siglo siguiente, existían cerca de siete autos escritos en lengua nahualt. En el Perú, el género fue recreado por jesuitas en lengua quechua y castellano, según lo cuenta el propio inca Garcilazo de la Vega".¹³

El Auto Sacramental como manifestación popular, está íntimamente ligado al género "teatral" y "profano", muy anterior a la manifestación religiosa, la cual es una derivación probable del teatro Imperial Romano y de los antiguos Juegos Hispanios, pues como afirma Leandro de Moratin: "Ese teatro no nació, eclesiástico, sino que, por el contrario, influyó en él y llegó a introducirse en algunas de las ceremonias de la iglesia". Entre las definiciones más conocidas del Auto Sacramental, no solo como género literario, sino como una forma de expresión popular, se encuentran las siguientes: "Dramas sagrados en un acto, que tienen por objeto elogiar las excelencias del sacramento de la eucaristía, o de los cuales consta, por lo menos que se representaron en la festividad del corpus" (Eduardo González Pedroso). "Composición dramática en una jornada alegórica y relativa generalmente a la comunión, en donde se daba gran importancia a la música, como por el pomposo aparato

escénico que llegaron a requerir" (Angel Valbuena Prat). En esta última definición podemos identificar la raíz festiva de los autos, cuando se alude a los términos "jornada alegórica" e "importancia a la música". Sin embargo, es Ludwing Pfandl, quien destaca a los Auto Sacramentales como una manifestación simbólica de la literatura, prestando vida alegórica perceptible a los sentidos, conteniendo el mundo y la naturaleza, de afectos, sentimientos e inteligencia, la voluntad y la imaginación como potencias del alma, en donde la historia religiosa y profana toman forma a través de una iglesia triunfante conjugadora de un pasado, presente y futuro en la sociedad española de la época.

La cultura hispana aporta además, instrumentos musicales como lo chirimía, así como las bases en el desarrollo del teatro regional, mediante la representación de los autos sacramentales, escenas y pastorales, que jugarían hasta originar la aparición de los "carros alegóricos" o carrozas, máxima expresión del arte popular y del Carnaval de Negros y Blancos. Con motivo de celebrar las fiestas de los Santos Patronos se hacían desfiles de cabalgatas desde la Víspera. También las visitas de los Gobernantes y Autoridades Coloniales, así como el Rito del Pendón Real o Estandarte, se conmemoraba con ceremonias religiosas: Te Deum; juegos populares y cabalgatas. La guitarra, la chirimía, las trompetas, el arpa y el bandolín, son instrumentos musicales que aparecen como aporte de la cultura hispana. Para el investigador Javier Ocampo López, la chirimía es una especie de oboe trabajada toscamente y taladrada por agujeros laterales, seis de ellos destinados a taparse por medio de los dedos; según parece es una derivación de Chalumeau medieval, conocido en España desde los tiempos de los juglares de la Corte del rey Juan I.14

Sin embargo, con la llegada de los españoles, la fiesta indígena cambió mucho. Intentaron acabarla, destruyendo las hermosas máscaras, los instrumentos musicales y los propios trajes de los danzantes. La fiesta indígena perseguida durante la conquista y parte de la colonia española, se mantiene en la clandestinidad para luego reaparecer "oficialmente" mezclada a las celebraciones religiosas.

Acerca de los aportes culturales africanos, varios investigadores coinciden en señalar que nos han llegado en dos épocas diferentes y en condiciones sociales distintas. Los primeros, se iniciaron con los árabes del Norte del Africa y su invasión y dominación de España (siglo VIII al XV). Los españoles asimilaron durante 800 años buena parte de la cultura Afro-árabe y luego nos transmitieron esos valores culturales a partir del siglo XV, como se ha señalado. Los segundos aportes se iniciaron a partir del siglo XVI con la llegada de los esclavos africanos, recibiendo América su influencia en forma directa, dada la destinación de los esclavos (minería, ganadería y agricultura), los sectores de los ríos Magdalena y Cauca y la costa Pacífica. Si bien el comercio de los esclavos africanos comenzó a disminuir en el siglo XVIII y se frenó en el siglo XIX con la ley de la abolición de la esclavitud, la cultura africana continuó mezclándose con la española y con la indígena, hasta transformarse actualmente en una de las raíces más profundas de la cultura colombiana.

En Colombia, el hombre negro constituye el 27 por ciento de la población total, es decir, 11 millones 745 mil 403 de personas, que al pasar de esclavos a ciudadanos, han tenido una importante participación en el proceso de formación de la cultural nacional. La población negra colombiana se encuentra localizada en casi todo el país, con especial concentración en los departamentos costeros de la región del Pacífico y del Atlántico.

Según la antropóloga Nina S. de Friedemann, respecto a los grupos descendientes de los africanos en Colombia, destaca:

"La gente negra en Colombia descende de aquellos individuos que llegaron con los primeros conquistadores y de los miles de africanos que desde el siglo XVI oficialmente desembarcaron como parte de la trata, en Cartagena de Indias, y de contrabando en otros lugares como Buenaventura, Chirambirá, Gorgona y Barbacoas en el litoral Pacífico y en Riohacha, Santa Marta, Tolú y el Darién sobre la costa Atlántica. Actualmente, encontramos grupos negros descendientes de africanos, en regiones de las costas Atlántica y Pacífica y en sitios de los valles interandinos así: Región del Caribe: departamentos de la Guajira, Magdalena, Atlántico, Bolívar, Córdoba, Cesar, Sucre y Antioquia. Costa del Pacífico: departamento del Chocó y zonas costeras de los departamentos del Valle del Cauca, Cauca y Nariño. Valles interandinos de los ríos Cauca y Magdalena, incluyendo algunos de sus afluentes y el valle transversal del río Patía. Departamento de San Andrés, Providencia y Santa Catalina en el Caribe isleño. Mucho se ha escrito en torno a la trata como un tráfico de vergüenza, que produjo ganancias económicas para las naciones europeas participantes y grandes pérdidas humanas, culturales y económicas para África y América".¹⁵

Más adelante, Nina S. de Friedemann, subraya:

"En 1620, por ejemplo, indios y negros comandados por conquistadores o "pacificadores" -éstos todavía en pos de El Dorado- abrían trocha en los ríos Telembí, Patía y Güelmambí en el litoral Pacífico, buscando en la selva aurífera sitios para la explotación del oro (Friedemann y Arocha 1986: 273). En cuanto al Chocó en el mismo litoral, los documentos anotan que fue en 1670 cuando buscadores independientes llegaron arrastrando pequeñas cuadrillas de negros.

Aunque la región era descrita como "un abismo y horror de montañas, ríos y lodazales", a los españoles les asombró la posibilidad de alimento proveniente de peces, moluscos y manatíes que vivían en los ríos. Además del venado, los tapires y los jabalíes que merodeaban cerca a las aguas dulces (Sharp 1976: 13). Entonces, los campamentos mineros se alzaron al borde de los ríos: Santa María del Puerto que luego se convertiría en Barbacoas, sobre las aguas del Telembí, Quibdó (Citará) y Lloró, en las orillas del Atrato, Nóvita y Tadó, al borde del río San Juan. Las rutas de los expedicionarios corrieron por el norte navegando el Atrato y desde Antioquia por tierra, a través del valle de Urrao. Por el sur desde Buenaventura buscando el San Juan. Y por entre las brechas de la cordillera occidental saliendo desde puntos como Popayán, Cali o Cartago, a donde habían llegado desde Cartagena (Friedemann y Arocha, 1986)".¹⁶

En relación a la llegada de la cultura africana a lo que hoy corresponde al territorio colombiano, Nina S. de Friedemann, afirma:

"Aunque los africanos en la trata llegaron desnudos de sus trajes, armas y herramientas, desposeídos de sus instrumentos musicales y de bienes terrenales, por fuerza traían consigo imágenes de sus deidades, recuerdos de los cuentos de los abuelos, ritmos de canciones y poesías o



sabidurías éticas, sociales y tecnológicas. Es decir, se descarta el hecho de que el bagaje cultural traído por los africanos hubiera podido ser aniquilado. Más bien empieza a explorarse el proceso de cómo tales iconos o representaciones simbólicas, aquí denominadas huellas de africanía, han llegado a reflejarse en los sistemas de las culturas negras (Torres 1989, Arocha 1989, Ascensio 1990). El propósito sería además conocer la dinámica del control cultural (Bonfil Batalla:1987) mediante la cual elementos gramaticales u orientaciones cognoscitivas en términos de Mintz y Price (1976) e iconográficos, aludiendo a Bateson (1972) de las culturas africanas permanecieron en el consciente y en el subconsciente de los portadores de las nuevas culturas negras, para surgir en expresiones y gesto o en ricos teatros religiosos y sociales: fiestas de santos, carnavales, velorios, rituales de funebria o danzas acuáticas en honor a figuras sagradas, en amplios horizontes geográficos".17

En torno a las danzas y ritmos musicales afrodescendientes, Nina S. de Friedemann, escribe: "En rituales profanos como el currulao o cununao en el Pacífico, el tambor cununo y la marimba son de estirpe Ki-mbundu, igual que la cachimba que es una pipa y chimbo que es moneda (Del Castillo 1984). En rituales sagrados como en San Basilio, el palenque residual, con un último dominio étnico bantú, se preserva en las canciones fúnebres del ritual mortuario conocido como lumbalú (Schwegler 1990) testimonios de la procedencia africana no sólo de gentes, sino de visiones cósmicas en torno al mundo sobrenatural".18 En efecto, el currulao es la danza patrón de las comunidades afrocolombianas del Litoral Pacífico en cuya ejecución es posible aún observar rasgos propios de un rito sacramental impregnado de fuerza ancestral y de contenido mágico. Las comunidades afrocolombianas son depositarias de una sabiduría acumulada durante siglos que han transitado fundamentalmente a través de la tradición oral, de abuelos a nietos, para garantizar la reproducción física y espiritual de presentes y futuras generaciones, con sus propios sistemas de socialización, educación y cultura.

La comunidad afrodescendiente del pacífico sur colombiano ha conseguido a través de sus tradiciones orales como coplas, relatos y décimas, ejercer una especie de revancha en contra de la dominación y la pobreza. Al igual que en sus aires musicales, el folklore literario del Pacífico posee un fuerte sincretismo indígena, europeo y africano. Sin lugar a dudas el instrumento más característico del folklore es la marimba de chonta. Musicalmente se le denomina como xilófono. Los otros instrumentos son: el conuno macho y hembra, el guasá y el bombo. Más que ninguna otra región del país, en Tumaco son abundantes los aires y tonadas musicales. La tonada base es el currulao, nombre que proviene del tambor tradicional de un solo parche llamado cununo que se refiere a todos los toques y danzas en las que participa este tambor. El soporte rítmico del currulao está representado en los trajes típicos, la danza y los juegos coreográficos. El vestuario está conformado por camisa sin cuello, pañuelo, franela en vez de camisa, pantalón a media canilla de lona o lienzo y pies descalzos; en la mujer, un simple batón a media pierna y flores en el pelo.19

En los orígenes étnicos y en la simbiosis particular radica la riqueza cultural de la población indígena y afrocolombiana que habita hoy mayoritariamente la subregión pacífica nariñense. Esta riqueza se manifiesta en rasgos culturales ancestrales y expresiones propias que los distinguen de otros grupos humanos o culturas, como la manera de asentarse en el territorio, de construir su hábitat, sus dialectos, la manera de vestir, los mitos, leyendas, tradiciones, costumbres, ritos, creencias, la medicina tradicional que practican, sus fiestas,

celebraciones, sus platos típicos, la tradición oral, la música, instrumentos musicales, danzas, canciones, sus propias herramientas de trabajo, objetos de uso cotidiano elaborados con materiales del entorno, artesanías, imágenes y objetos religiosos que les son característicos.

Respecto a los rasgos culturales, el Litoral Pacífico es la zona del país que mayor riqueza y predominio presenta de los ancestros africanos, en coexistencia con diversas culturas indígenas, y donde las huellas hispánicas tienen cierta marginalidad. Las africanías se observan en la música, por ejemplo, en el tratamiento armónico del canto; en los ritmos binarios y sus contrarritmos, en los tambores de un solo parche; en el papel ritmo-melódico de la marimba de chonta con resonadores; en el esquema coreográfico de bailes y juegos danzados; en las prácticas de pesca con "nasas" y "katangas"; en los ritos funerarios y el culto a los muertos; en las creencias mágicas; en el labrado decorativo de vehículos fluviales como poyillos y canoas, en el estilo lacustre de las viviendas, etc..

Actualmente, la población afrodescendiente del Departamento de Nariño reside en la región del Pacífico (llanura y mar), en un total de diez municipios, a saber: Barbacoas, El Charco, La Tola, Magüí Payán, Mosquera, Olaya Herrera- Bocas de Satinga, Francisco Pizarro, Roberto Payán, Santa Bárbara- Iscuandé, Tumaco. Estos municipios representan el 15,6 % del total del Departamento de Nariño y seis de ellos tienen acceso al mar: La Tola, El Charco, Olaya Herrera, Mosquera Francisco Pizarro y Tumaco.²⁰

Según Muñoz Cordero: "El foco del juego de negritos del carnaval andino de San Juan de Pasto, se localiza en Popayán, en las haciendas esclavistas de la época, quizá en las primeras décadas del siglo XIX, como fruto de reivindicaciones sociales de los esclavos que siempre protestaron ante sus condiciones inhumanas de vida y se afirmó durante el tiempo de la ley de libertad de vientres en 1821, para luego ser parte posiblemente del festejo y la celebración de la ley de 1851, que abolió definitivamente la esclavitud en Colombia".²¹

La cultura afroamericana con su música, su danza y sus cantos de libertad, su lucha, sus formas de trabajo como la "cuadrilla" queda como parte integrante de la tradición en el "juego de negritos". La cultura contemporánea funde en el tiempo etnias y culturas y entrega manos laboriosas, sensibles y creativas que en su regocijo por el juego y la ansiedad de libertad visten la ciudad con mágicos sonidos, multicolores y alegres desfiles y tablados. Hacia el siglo XVII, según Muñoz Cordero, en San Juan de Pasto, ya se representaban MASCARADAS acompañadas de música y 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. 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 principal. Los juegos de sortijas incluía dos equipos contendores: por una parte el de los señores Cabildantes (Autoridades Civiles) y por otra, los representantes de los Gremios Artesanales.²²

Seamos descendientes de indígenas, negros o blancos, o de todos ellos a la vez, todos confluyeron en esta región y fueron enriqueciendo las expresiones culturales, música, danza, coloridos desfiles, vistosos disfraces; juegos, comidas y bebidas tradicionales, reunidas en un Carnaval que siempre, pase lo que pase, se toma la ciudad la primera semana del año. Con su ingenio y alegría, el pueblo nariñense se encargó de darle forma y todas las características propias y originales a una fiesta que durante todo el siglo se ha constituido en la mayor expresión del alma nariñense. Por eso el Carnaval se ha constituido



por fuerza de la tradición, en la más grande manifestación artística y cultural de los Andes colombianos, que convoca el encuentro de etnias, regiones y exposición del arte tradicional en todas sus expresiones. Los motivos, así como los estilos y las técnicas de expresión en el Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, han ido evolucionando, pasando por los elementos representativos, míticos, religiosos y costumbristas, hasta los más simbólicos y libres.

En el Carnaval de Negros y Blancos se cruzan las culturas procedentes de África, tierras en que las máscaras tienen aún vivo su valor y su sentido mágico, el que se puede ver en la auténtica cultura de la máscara que se desarrolla con motivo del Carnaval. Reminiscencia de la colonización son también los disfraces de capa (la vestidura noble por excelencia), cubiertos de espejuelos, cascabeles y cencerros, para ridiculizar a los colonizadores. Pero también confluye la antigua cultura europea y los elementos autóctonos, que a su vez traen procedencia de muchas culturas, tanto africanas como americanas.

Ahora bien, a propósito del aporte africano, el 16 de noviembre de 2010, las Músicas de Marimba y los Cantos Tradicionales del Pacífico Sur de Colombia, fueron incluidos en la Lista de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, por parte del Comité Intergubernamental para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, de la Unesco, reunido en Nairobi. Aunque las zonas de litoral colombianas en su mayoría están habitadas por la etnia negra, sólo en el sur del litoral pacífico aún pervive la marimba en su música tradicional, costumbre que comparten con sus vecinos del norte de Ecuador (provincia de Esmeraldas), aclarando que hay datos históricos que evidencian la presencia de la marimba en el viejo Chocó.

El litoral pacífico colombiano se divide en dos regiones, una al norte, que corresponde al departamento del Chocó, y otra al sur, que está formada por los departamentos del Valle (Buenaventura), Cauca (Guapi y Timbiquí) y Nariño (Tumaco, El Charco, La Tola, Magüi-Payán, Barbacoas, Mosquera, Olaya Herrera-Bocas de Satinga, Francisco Pizarro, Roberto Payán, Santa Bárbara-Iscuandé). Entre estas dos zonas existen similitudes en sus manifestaciones culturales y artísticas, pero también diferencias. Su música tradicional es atravesada por un elemento común que es su inspiración; en la región del litoral pacífico se le canta a sus ríos, a sus paisajes y a las relaciones de cotidianidad; sin embargo, en el departamento del Chocó la conformación de su grupo musical tradicional está influenciado por el continente Europeo. De allí es la Chirimía, un conjunto que reposa sobre la carga melódica de los instrumentos de viento como el clarinete, que vino a reemplazar a la chirimía misma, un instrumento con ancestro Árabe.

Las Músicas de Marimba y los Cantos Tradicionales del Pacífico Sur de Colombia, constituye una de las mayores herencias de los pueblos afrodescendientes del suroccidente del país, no sólo en poblaciones rurales, sino incluso en las grandes ciudades de esta región como Cali, Popayán y Pasto. La música y cantos del Pacífico están ligados a diferentes ritos festivos, religiosos y funerarios interpretados tanto por hombres como por mujeres, y se transmiten como tradición de manera oral. Las formas culturales representadas por la música del Pacífico colombiano constituyen una aproximación única a la relación que tiene el afrodescendiente con la vida, la muerte y la celebración de diferentes facetas de la comunidad, así como un testimonio artístico y estético irreplicable.

El negocio esclavista durante la colonización del continente americano generó uno de los hitos culturales más importantes para el nuevo mundo, sembró la semilla de lo que sería casi varios siglos más adelante la música negra americana. Lo que trajeron los negros esclavizados a América fue la memoria que después de varios siglos se cosecharía como los

aires negros de este continente. Pero si bien es cierto que el Jazz, el Blues, el tango, el candomblé y el candomblé son reconocidos herederos de la música africana, la música tradicional del pacífico sur colombiano mantiene una relación viva con su ancestro africano a través de la Marimba.

La Marimba es el segundo instrumento musical más antiguo del mundo, después del tambor. Se le conoce como "las maderas que cantan". Según los investigadores, la marimba tiene su origen histórico en las culturas que se desarrollaron en los países de Mozambique, Congo y Malawi del continente africano, siendo traída a América por los esclavos en el siglo XVI. Storm Roberts en su libro "La Música Negra Afroamericana", cita al musicólogo africano Hugh Tracey, quien al respecto señala: "la marimba puede haber viajado en realidad al Nuevo Mundo desde Mozambique, porque los shanghaans de Mozambique (un grupo costero) la llaman Marimba y el primer cargamento de esclavos fue llevado de la costa Shanghaa a Sudamérica ya en 1530". (ESCOBAR, Luis Antonio. La Música en Cartagena de Indias. En: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/muscar/marimba.htm>. Acceso: 23-11-10).

La marimba es un instrumento de percusión, un idiófono, de forma parecida al xilófono, construido con láminas de madera afinadas tendidas a manera de teclado y con resonadores en la parte inferior. El sonido se produce al golpear estas láminas con unas baquetas hechas de mango de madera y bola de caucho en la punta. Es un instrumento percutivo y a la vez melódico. Se construye con 23 láminas de madera de chonta, de longitudes diferentes, y 23 secciones de tubo de bambú (guadua), de diversos tamaños, cerrados en su extremo inferior, que cumplen la función de resonadores. Las láminas se ensamblan sobre un armazón de madera previamente forrado con fibra vegetal. Los resonadores, por su parte, se montan sobre una varilla de hierro. Se toca por percusión de las láminas, efectuada por medio de baquetas cuyas puntas están recubiertas de cuero o caucho. Es interpretada por dos instrumentistas, uno para el registro grave, denominado el bordonero o marimbero, y otro para el registro agudo, llamado el tiplero o requintero.

En el litoral pacífico sur colombiano el conjunto tradicional es la Marimba, formado por dos cununos, dos bombos, los guasás y por supuesto una marimba. Los cununos son tambores, uno macho y otro hembra, que repican junto a la marimba; su cuerpo es de madera y de forma cónica, tienen un solo parche en uno de sus extremos que es templado o afinado por cuñas ensambladas; este parche normalmente es de la piel de algún animal; por el otro extremo es hueco. Son tocados con las manos, su sonido es alegre y entre el macho y el hembra existe una diferencia de color. Los bombos son tambores más grandes, se tocan colgados del cuerpo del ejecutante, tienen parche por los dos lados, su cuerpo, igualmente cónico es de madera y se toca con dos palos, uno da en el parche y el otro en el cuerpo del instrumento, su sonido es más profundo que el de un cununo y tiene tonalidades bajas. Los dos bombos, al igual que los cununos, se reconocen como macho y hembra pero también son comúnmente reconocidos como bombo o cununo arrullador y bombo o cununo golpeador. Tales denominaciones se asocian a su función como instrumentos con un patrón fijo, o instrumentos que tienen la libertad de improvisar. El guasá es un pequeño cilindro que llevan las cantaoras en sus manos, es de madera y está lleno de semillas, al sacudirlo produce sonidos brillantes.

Los cantos del Pacífico Sur relatan historias relacionadas con la pesca, el río y el mar, y una de sus formas más características son las llamadas "bogas", interpretadas por mujeres y que constituyen un saludo desde sus canoas a las vecinas. Los cantos son interpretados por cantadoras y churreadores, y tienen cuatro expresiones o ritos principales, los cuales son el

arrullo (culto a los santos), el chigualo (velatorio para niños), el alabao (velatorio para adultos), y el currulao o baile de las marimbas que se usa para festejos y celebraciones. Para el canto, la voz prima es llevada por el "glosador" que a veces es el mismo bordonero y más raramente el tiplero para no hacer contracanto; a los versos del glosador contestan o dialogan a modo de letanía, las "responderas", generalmente mujeres que al mismo tiempo se acompañan de los guasás. Estas cantadoras se distinguen en "solista" que canta los estribillos y "bajonera" que armoniza el canto en segunda voz o en efecto vocales de rutina.

En el baile de marimba o currulao del sur del Litoral encontramos, entre otros, la juga (deformación de la palabra 'fuga', género musical europeo), el patacoré, el bambuco viejo, el berejú, y el pango, interpretados magistralmente por músicos y compositores como José Antonio Torres 'Gualajo', "Caballito" Garcés, Hugo Candelario y Petronio Álvarez, entre otros.

La Marimba, es indispensable en la celebración del currulao o cununao, la fiesta más destacada del litoral Pacífico, que se baila desde finales de la Colonia, asociada con la danza del boga. El currulao es el aire danzístico más conocido del pacífico sur colombiano, es una representación coreográfica de coquetería y conquista. El hombre comienza bailando mientras que la mujer con un poco de indiferencia lo mira de reojo y mueve su cabeza de un lado a otro. Después de que el hombre ha insistido, convence a la mujer y ésta, con un sutil movimiento de cadera, comienza a bailar y cambia de lugar con su compañero haciendo figuras circulares con el resto de parejas que participan en el baile. Luego, el hombre como una demostración de su poder, fuerza y hombría, 'zapatea' -golpea el piso fuertemente con los pies- mientras mueve los brazos y, mirando fijamente los ojos de su compañera, la invita a que siga compartiendo esta danza con él.



Arcoiris en el Asfalto

Fotos: Glen Guerrero

Los festejos de carnaval, que se inician el 28 de diciembre y terminan el seis de enero, siempre ha significado una trasgresión de la realidad. La fiesta pagana o, quizá mejor, paganizante, olvida las buenas costumbres y da lugar a la pérdida de la norma habitual abriéndose a situaciones a veces extremas. Es una fiesta que además ha servido a multitud de autores para centrar sus acciones o al menos parte de ellas. Y es que el juego que permite la trasgresión de la norma es inigualable al de otras épocas del año. En carnaval el disfraz o la máscara, básica en esta fecha, permite ir más allá de la trasgresión, supera a ésta. En Pasto, el carnaval siempre ha tomado ese camino de locura general en el pueblo, que se entrega al desenfreno del disfraz, la mascarada, el juego. Una fiesta que termina el seis de enero con el desfile magno y que sin ser de esa manera, una locura, no sería tal. El carnaval es, por su esencia misma, insensatez, desorden y voluntaria infracción de todas las reglas sociales. El carnaval es toda una institución democrática.

¡Todo en carnaval tiene sabor y olor a fiesta! ¡Sólo hay que elegir un destino y dejarse llevar por la locura del carnaval! Imaginemos por un momento un mundo donde el bufón es el rey, la música es la ley marcial, y la picardía y el humor son las reglas de juego. Un mundo donde todo está "patas arriba" y la vida transcurre rápidamente entre el color incandescente de los disfraces, la pintura corporal, el baile, la belleza artesanal y las bebidas míticas de los antepasados. Este es el universo del carnaval, una fiesta popular de orígenes ancestrales que niega todo lo cotidiano e invoca a la imaginación, al juego, a la vida misma.

En Pasto, el juego es sinónimo de carnaval, donde todos somos iguales y la libertad se expresa en la majestuosidad de las carrozas, la creatividad de artistas laboriosos, el humor inteligente y el cortejo voraz de los bailes andinos y afrodescendientes. El juego afianza los lazos de fraternidad y establece un grupo de iguales donde se permite la ruptura de lo establecido socialmente, transformando los espacios de lo público y lo privado, y dando paso a una nueva forma de interacción social, reconociéndose y compartiendo con el otro de una forma nueva y liberadora. Veamos lo que sugieren los versos del carnaval:

Todo el año yo esperando,
Que comience carnaval,
Que es deber de cada uno,
Ver la forma de gozar.

Colombia tierra querida,
Paraje de carnavales,
Ríosucio y Barranquilla,
Pero en Pasto esculturales.

El carnaval es de todos:
de los pobres y los ricos;
de los negros y los blancos,
De los grandes y los chicos.

Amigos y compañeros,
Yo les quiero aconsejar:
Gocen mucho este festejo,
Que la vida es carnaval.

Calle arriba me da pena,
calle abajo calentura,
y en llegando carnavales,
todos los males se curan.

No me preguntan quién soy,
en tiempos de carnaval,
pues diré que no recuerdo,
ni soy fulano de tal.

El juego es sin lugar a dudas la identidad del Carnaval de Negros y Blancos, pues quienes acuden a él participan como jugadores. El día 5 de enero la expresión tradicional denominada "Pintica" se toma los corazones de los participantes, y en una sola fiesta se hacen intercambios y juegos amistosos en dónde todas las personas quedan alrededor de esta grandiosa euforia colectiva. ¿Te vas a quedar a jugar en los carnavales? Le pregunta un pastuso a un invitado.

El carnaval es motivo de inspiración para poetas y pintores, músicos y danzantes. Por eso no podía faltar el poeta que entreteje versos hasta formar el soneto "Carnaval de Negros y Blancos, cuyo dice así":

El Valle de Atriz se viste de gala,
ha llegado Pericles Carnaval,
Iniciación al festejo ancestral
Y a los turistas hacer antesala.

Papá Castañeda emoción exhala,
Por tan recibimiento fraternal,
Piel y descanso llegan al umbral,
Y en atenciones el juego acicala.

Disfraces, murgas, comparsas y talcos,
Se van alistando para disfrutar
En el Carnaval de Negros y Blancos.
El desfile magno es el seis de enero,
Pero también el juego de blanquitos,
En el comienzo del año fiestero.

Entre los eventos más importantes que se realizan en el período de Precarnaval, se destacan los siguientes: a) lanzamiento oficial del Carnaval de Negros y Blancos, en el que la magia, el arte, la plástica del Carnaval se pone en escena, en cuya programación se destaca la presentación de la obra "El Hilo de la Memoria", puesta en escena que por varios años dirigió el artista Juan Carlos Moyano Ortiz. Es un espectáculo cuyo origen tiene un laboratorio colectivo, nutrido de la tradición oral, la investigación y las vivencias antes y durante el festejo popular. Los artistas del carnaval aprovechan este evento para exponer sus bocetos o diseños, a efectos de la acreditación para su participación en el Desfile Magno; b) la proclamación de la reina del Carnavalito y de la reina del Carnaval, cuya principal atracción es la noche de gala, belleza y música. El espectáculo adquiere su máxima fastuosidad cuando ingresan las reinas con toda su corte constituida por los integrantes de la comparsa coronadora; c) audición pública de orquestas y animadores en la Plaza del carnaval. El evento es abierto al público y en él intervienen las agrupaciones y

presentadores que se inscribieron con el objetivo de seleccionar a los grupos de música popular bailable para ser acreditados y presentarse como artistas en los tablados oficiales del carnaval; y d) la proclamación de "Pericles Carnaval", consiste en la designación del personaje con el suficiente conocimiento cultural para cumplir con esta función, pues esta figura es importante porque tiene la tarea de difundir las tradiciones del Carnaval de Negros y Blancos. A "Pericles Carnaval", le corresponde decretar el inicio formal de las fiestas leyendo el Bando, y ser el vocero de la alegría y sana diversión durante los días que duren las fiestas del carnaval.

Veamos lo que escribe Germán Zarama de la Espriella, en relación a los eventos que se plasman en el marco del Precarnaval:

"El ciclo comienza propiamente el 7 de diciembre, con la conmemoración de "Las Vísperas de la Inmaculada Concepción", fiesta religiosa que inicia la temporada de las festividades. Del 16 de Diciembre en adelante, a la par que se celebran las tradiciones cristianas con la Novena de Aguinaldos, el espíritu del pastuso empieza a desdoblarse. En todas partes cunde la apuesta, las chanzas y las adivinanzas, elementos que el inconsciente colectivo heredó algún día de cualquiera de sus ricas vertientes étnico-culturales. Quizá sea el Huatucay de los Incas, representado en los aguinaldos, o el misticismo hispano, o la fogosidad de los africanos.

"Sin embargo, en el criterio de la Corporación del Carnaval, los problemas crecientes en el abastecimiento de agua para la ciudad ameritan reevaluar las más antiguas y autóctonas tradiciones que se efectuaban en esta fecha al celebrar el Día de los Santos Inocentes con bromas sanas, cargadas del ingenio y buen humor del espíritu fastuoso: el afiche falso, el cambio de letreros a los establecimientos -cuando el médico se volvía carnicero, o el zapatero veía convertido su taller en funeraria-, los alimentos falsos -v.g. las empanadas de aserrín-, o las sorpresas para atrapar incautos -v.g. la moneda marrada-, etc.

El 31 de Diciembre es un día particular, en el cual se pierden temporalmente todas las barreras generacionales. Grandes y chicos se dedican a elaborar con esmero los años viejos, para al final de la jornada, cuando las campanas tañen por el año que se va y las sirenas reciben al año que llega, quemar con "saña" inimaginable en esas mismas personas, en otras épocas, los muñecos llenos de aserrín. Es un rito de purificación de fuego y muerte, tras el cual, cada primero de Enero, uno puede apreciar un ambiente social más sano y libre de tensiones. Hacen parte de esta misma jornada los desfiles de años viejos y la lectura de testamentos, ritos en los cuales cada festejante aprovecha para vengarse sanamente de un mal vecino, un mal gobierno, o simplemente de un año de ingratos recuerdos".²³

De todas maneras, la fiesta ha comenzado, y no hay nada ni nadie que pueda detenerla. Los cantares anuncian que el carnaval está cerca y que es necesario alistarse:

Comienzan los carnavales,
Hay que ponerse un disfraz,

Colocarse una careta
Y también un antifaz.

Llegaron los Carnavales,
Después de impaciente espera,
Ahorrando todito el año,
Pa' disfrutar con mi negra.

Qué bueno es el carnaval,
Pa'l que lo sabe gozar;
Goza el rico, goza el pobre,
todos gozamos igual.

Qué agradable es divertirse,
Cuando se sabe gozar,
Que nadie se quede solo,
pues la vida es Carnaval!

Risas y llanto van juntos,
todo en la vida es banal
y preciso es acordarse:
¡Que la vida es Carnaval!

Quisiera parar el tiempo,
El tiempo de carnaval,
Pues apenas se comienza
Y ya quiere terminar.

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,
Chistes de cualquier especie,
pa'l turista y el conocido.

Ay carnaval grotesco!
Más todo parece magia,
Alegría por todas partes,
Todo mundo se contagia.

No se por qué el cielo está,
Llorando serpentinatas,
Será que el carnaval llega
Con sus luces danzarinas?

Es la fiesta en sazón pura,
Donde los sentidos mandan,
la imaginación se anima,
y los cuerpos se solazan.



Que vivan los Carnavales,
Que se crearon pa'reír,
Ríe el rico, ríe el pobre,
Y la risa transferir.

Bullicio de carnavales,
Todos se dejan llevar,
Evocación de Los Reyes,
Una fiesta universal.

Según la tradición cristiana, el 28 de diciembre se celebra la fiesta de los Niños Inocentes que ordenó matar el cruel Herodes. Cuenta el evangelio de San Mateo que unos Magos llegaron a Jerusalén, preguntando dónde había nacido el futuro rey de Israel. Dice San Mateo que Herodes se asustó mucho con esta noticia y la gente se conmovió ante el anuncio de que había nacido el rey que iba a gobernar el mundo. La noticia de que acababa de nacer un niño que iba a ser rey poderosísimo, llenó de temor y Herodes dispuso tomar medidas para precaverse, rodeó con su ejército la pequeña ciudad de Belén, y ordenó a sus soldados que mataran a todos los niños menores de dos años, en la ciudad y sus alrededores.

El juego de inocentes que se celebraban en América y en toda Nueva Granada, exponen la influencia directa de la costumbre europea, según el calendario sagrado católico. Según Muñoz Cordero, Don Tomás de Santacruz, miembro prestante de la sociedad y el Cabildo pastuso, suscribe un Auto el 24 de Diciembre de 1810, contra la tradición de 'los Santos Inocentes' en la ciudad de Pasto, cuya realización el día 28, se hacía con máscaras, disfraces y bailes. Esto es lo que dice el Auto de la referencia:

"...que son gravísimos los desórdenes que se experimentan con el religioso abuso de celebrar con trajes de máscaras y otras invenciones, mudando avito los hombres y las mujeres, sobre que hay provisiones horrendas en los Sagrados Cánones, y leyes sivilis y el martirio de los Santos Inocentes, de que continúen los escándalos de fandangos, vergonzosos y obsenas embriagueses, con las consecuencias infames y torpes, indignas de emitirse en los Pueblos, que se profesa la santísima ley de Nuestro Señor Jesucristo, mayormente en estos tiempos de tribulación. Mandó: 'que ninguna persona de qualquier calidad, sexo, hedad, ni condición ose vestirse con el malicioso, escandaloso y burlesco traje de Ynocente ni fomentar con su pretexto función de fandangos ni embriagues, bajo la pena de que sería llevada presa por las patrullas que se destinaran para el día y la noche y gravándose la pena conforme a las circunstancias igualmente que a los músicos que concurriesen: logrando y encargando a los Señores Sacerdotes, lo hagan entender la malicia de estas abusos y funciones propias de paganismo: ya para que llegue a notisia de todos, se publique...".24

Más adelante, subraya Muñoz Cordero escribe: "El 'Día de los Santos Ynocentes', se destaca en el período por el conjunto de elementos carnavalescos que desarrolla, 'trajes-máscaras', 'traje de Ynocentes' (burlesco), 'función de fandangos (bailes), embriagueses y músicas, participación de hombres y mujeres. Se observa como el disfraz cambia los roles por un día, el género así se divierten los fastuosos de aquellas tiempos".25

El 28 de diciembre en Pasto y en todos los municipios de la subregión andina, sale a flote el humor pastuso, la chanza, el gracejo, el apunte cordial y amable, donde pastusos y nariñenses se recrean intercambiando bromas sanas, cargadas del ingenio y buen humor, con una originalidad propia de su idiosincrasia. La expresión "pásela por inocentes" es frecuente escucharla este día, cuando se preparan empanadas rellenas con algodón, "afrecho" (concho de café), aserrín y se brindan a familiares, vecinos y familiares; los alimentos falsos, el café con sal o limón, el billete amarrado, noticias con cualquier mentira piadosa, los paquetes falsos; el cambio de letreros a los establecimientos —cuando el médico se vuelve carnicero, o el zapatero veía convertido su taller en funeraria—, anunciar visitas inesperadas, o sucesos añorados; las emisoras transmiten programas cargados de gracia y humor. Por eso expresa el cantar:

Pa' comenzar estas fiestas,
las vísperas son mejor,
jugando a los Inocentes,
Con aguita y buen humor.

Pero, lo que antes era un día para hacer bromas a los desprevenidos, el Juego de Inocentes se convirtió en el llamado carnaval de agua que se basaba en el afán de sorprender al transeúnte o parroquiano inocente y descuidado, empapándolo en su totalidad. Pese a los sucesivos intentos oficiales de "racionalizar" estas prácticas de arrojar agua, no han tenido el éxito esperado. No obstante, a finales del siglo XX, debido al fenómeno del calentamiento global, durante este día se adelantan actividades alternas que brindan a la ciudadanía, recreación y cultura, tratando de mantener el espíritu festivo y colectivo por medio del arte, sin perder el sentido lúdico del Día de los Inocentes. Algunas de estas actividades son: el Tour de Inocentes en Bicicleta y el Arcoiris en el Asfalto, que se realiza en la tradicional calle de El Colorado y arterias aledañas, donde niños, niñas, jóvenes y adultos, se dan cita con crayolas y tiza para dibujar, pintar, escribir, plasmar en el piso (asfalto) sus diseños y creaciones individuales y/o colectivas cuyo tema es el arte efímero del Carnaval. Porque pintar es inventar mundos nuevos a través del color.

El año de 1996, se da inicio al proyecto cultural "Arcoiris en el Asfalto", que recoge las iniciativas de estudiantes vinculados a la Facultad de Artes Visuales de la Universidad de Nariño, y se presenta como un evento alternativo al juego con agua. Por medio del arte se abre el camino por el cual se inicia un diálogo en torno al espacio que se ocupa o se habita, la ciudad, un diálogo entre ciudadanos y ciudad o ciudadanos con su entorno, que invita a preguntarse por la relación que se tiene y se desarrolla con ella para aportar de manera activa en la construcción de una ciudad más humana. Es así como el carnaval genera las condiciones apropiadas para que por medio del arte, la imaginación, el color de las tizas y en el gris del asfalto se recupere el espacio urbano.

Los siguientes son algunos de los cantares que brotan de lo más hondo del sentimiento al ver plasmado el Arcoiris en el asfalto, en el Juego de Inocentes:

La calle de El Colorado,
Histórica y colonial,
Lo pregona La Guaneña,
Comenzando el carnaval.

El veintiocho de diciembre,
Los artistas todos somos,



Texturas multicolores,
Que convertimos en gnomos.

Arcos iris en el asfalto,
Todos por medio del arte,
Imaginarios efímeros,
Van a la calle a mirarte.

Por El Colorado abajo,
Arco iris en el asfalto,
No quiero quedarme en casa,
Ni que fuera tipo baldo.

El 28 de diciembre de 2008, dentro de la programación del Juego de Inocentes, se incluyó un evento singular denominado "Viringos pero contentos" que consistía en un desfile en paños menores desde la Plaza del Carnaval hasta la calle de El Colorado, sede del Arcoiris en el asfalto. En esa ocasión tampoco faltaron las coplas que aludían a la crisis que dejaron los ladrones; pero también ponderaban la tenacidad y el coraje de los nariñenses para salir adelante:

Esto fue lo que pasó,
En mi Pasto señorial:
Se volaron los maleantes,
Llevándose el dineral.

Pero que no se ilusionen,
Porque soy el carnaval,
De las cenizas resurjo,
Como si fuera el volcán.

Captadoras y asesores,
Hicieron y deshicieron,
Se burlaron de mi gente
Y a toditos exprimieron.

Sin embargo aquí estamos,
Careando a la adversidad,
pues como dice El Chatico:
"Viringos con dignidad"

Y es que esta situación,
debe hacernos meditar,
sacarle mil beneficios
y sentir la hilaridad.

Es que eso del amor propio,
Nadie se lo puede quitar,
Eso me enseñó Pericles,
Comenzando el Carnaval.

Por eso yo les propongo:
Energía positiva!



Y no perdamos de vista,
Pues nos sobra frente altiva.

Año nuevo, vida nueva,
Debe ser nuestra consigna,
Aprendamos del pasado,
construyamos vida digna.

Viringos pero contentos,
Todos a participar,
En la limpia colectiva,
Y el ánimo reparar.

Bueno aquí ya me despido,
Jodido pero contento,
Sin un peso en los bolsillos,
Pero libre como el viento.





Viudas - Desfile de Años Viejos

Fotos: Carlos Benavides Díaz

5.3 DESFILE DE AÑOS VIEJOS

El "Año viejo" es un muñeco o monigote elaborado en papel encolado y cartón, trapos, relleno de paja o aserrín o con materiales desechables, muchas veces trajeados con ropa vieja, y con frecuencia con artefactos pirotécnicos, para ser quemado a la medianoche noche del 31 de diciembre. Alusivo a personajes o situaciones alegóricas, el Año Viejo que simboliza por medio de lenguaje satírico, crítico e irónico los hechos, gratitudes e ingratitudes que deja el año que termina. Generalmente representa en forma a un anciano con pelo canoso y arrugas, con expresión triste o lastimera, dependiendo de la máscara. El ritual hace parte de las celebraciones de fin de año o Nochevieja en un gran número de países latinoamericanos, desde México hasta Uruguay, aunque la costumbre está más arraigada desde el punto de vista popular en Ecuador y Colombia, en donde los muñecos pueden representar los acontecimientos o personajes más significativos, sobre todo negativos, del año transcurrido, y su incineración en la noche del 31. La quema del "Año Viejo", es un ritual de purificación, para alejar la mala suerte, y de transición, pues también se celebra la llegada del año nuevo aboliendo lo anterior. Como ritual de fuego representando la supresión de lo pasado para permitir una regeneración del tiempo y de las energías. La quema de un muñeco es común en muchas culturas y aun con transposición de fechas y de épocas tiene similares significados, como señala Mircea Eliade en el Tratado de historia de las religiones.

En el Ecuador y en el sur de Colombia, usualmente cada familia coloca un muñeco relleno de aserrín o papel en la parte exterior de la casa; lo sientan en una silla junto a una mesa donde hay una botella de licor. A veces en los barrios se organizan y forman una escena más compleja que se exhibe sobre una tarima. Hay concursos de años viejos en las principales ciudades. Estas escenas suelen representar acontecimientos políticos, nacionales o internacionales, con ironía, humor, burla, sarcasmo o cinismo. Por lo general, el muñeco es acompañado de músicos y de una comparsa o puesta en escena con personajes simbólicos como las viudas, huérfanos, diablos y plañideras, que lloran la muerte del año que se va a quemar, y piden limosna que se utiliza para la compra de los materiales con los cuales quemar el monigote. Después de la quema del "Año Viejo", se lee un "testamento", en el cual, como culminación de la catarsis, con lenguaje irónico o satírico, pero cargado de buen humor, se hace recuento de los sucesos que caracterizaron el periodo que acabó y se dan recomendaciones a sus protagonistas para el año nuevo. Finalmente, reparte entre sus dolientes, todos sus "haberese" "deudas" y "teneres".

El desfile de "Años Viejos", que se realiza en las horas del día del 31 de diciembre, incluye en su recorrido la senda del Carnaval.

La quema del año viejo, según Germán Zarama Vásquez, "es un rito de purificación de fuego y muerte, tras el cual, cada primero de enero uno puede apreciar un ambiente social más sano y libre de tensiones".²⁶ Para Octavio Paz: "Las ceremonias de fin de año, en todas las culturas, significan algo más que la conmemoración de una fecha. Ese día es una pausa; efectivamente el tiempo se acaba, se extingue. Los ritos que celebran su extinción están destinados a provocar su renacimiento: la fiesta de fin de año es también la de año nuevo, la del tiempo que empieza. Todo atrae a su contrario. En suma, la función de la fiesta es más utilitaria de lo que se piensa; el desperdicio atrae o suscita la abundancia y es una inversión como cualquier otra. Sólo que aquí la ganancia no se mide, ni cuenta. Se trata de adquirir potencia, vida, salud. En este sentido la fiesta es una de las formas económicas más antiguas, como el don y la ofrenda".²⁷

Sobre la costumbre de la elaboración y lectura del "testamento", el historiador Justino Mejía y Mejía en su estudio sobre las "Costumbres de la Provincia de Obando", nos trae algunas estrofas de "El Testamento del Indio" que dice de los ritos funerarios de los habitantes de los andes nariñenses:

"Para mi velorio
No tendrás dolor
Matarás la vaca
La que esté mejor.

En la loma larga
Quedan las zanahorias
Harislas cavar
Y harís el masato.

Si carne les falta
Matarás oveja
Que la recomiendo
A mi hermana Josefa.

Hermano Raimundo
Tendrámelo cuidado
De que mi mujercita
No se vote al mundo.

Vení mujercita
Te aconsejaré
Como buena viuda
Portaraste bien
Uya yay...

... A mi tío Patricio...
Le voy a encargar
Que a mi mujercita
Le ponga juicio...

... Estos consejitos
Te acordarás
Hasta el día
En que me enterrarás
Uya yay...

Ya canta cuscungo
Ya voy a morir
Mal aire me ha dado
Que voy a morir."28

Fue el 31 de diciembre de 1930, cuando se dio inicio al desfile de los "Años viejos", claro rito catártico, o de purificación, del fuego y la muerte, de gran interés sociológico que manifiesta extracción popular. Sobre su origen, escribe Lydia Inés Muñoz Cordero:



"En diciembre de 1930, Fernando Narváez Benavides, armero de profesión, guardó el muñeco de inocentes, que se elaboraba con trapos y aserrín, con la intención de incinerarlo en la media noche del último día del año.

Para llamar la atención, colocó al muñeco a la puerta de su taller. Para su sorpresa, los muchachos de aquella época, en un abrir y cerrar de ojos se lo llevaron 'a la puerta del Palacio Municipal, donde fue enervado en un jumento que pasaba con una cantinas de leche'. Al sentir el muñeco como jinete, el animal salió despavorido por la Plaza de la Constitución, llegando hasta el sector de la Carnicería de 'los dos puentes'".

Pero el suceso no terminó allí. Se cuenta que Don Fernando, fue multado por el alcalde, con la suma de un peso (\$1.00), por perturbar el orden establecido. Pese a todo lo ocurrido, a la media noche del día 31 de diciembre, se efectuó en Pasto y por primera vez, la quema de un muñeco que a partir de entonces se llamaría Año Viejo".29

Una de las canciones tradicionales dedicadas al "Año viejo", que se interpretaban en sonsureño, es la que lleva por título "Una limosnita", creación colectiva en la que participó el autor de esta obra, cuando en la década de los setenta del siglo XX, unos guaguas (en quechua, niño), otros bambaludos: Héctor, Arnulfo, Jaime, Germán, Jairo, Lucho, Pedro, Luciano, Libardo, Gerardo, Celso, Lito, Ever, Fabio, entre otros, de casa en casa en el barrio Miraflores de Pasto, nos disfrazábamos y nos pintábamos, unos de viudas, otros de huérfanos, otros de plañideras y otros de diablos; quienes acompañados de guitarras y otros instrumentos de percusión, recorríamos el vecindario bailando y cantando canciones al "Año viejo", como la muy popular que dice: "Yo no olvido el año viejo/ porque me ha deja'o cosas muy buenas/me dejó una chiva,/una burra negra,/una yegua blanca/y una buena suegra./Ay me dejó, me dejó, me dejó, me dejó/cosas buenas/cosas muy bonitas", inspiración del compositor Crescencio Salcedo, canción que se ha convertido en un himno de nochevieja en Latinoamérica. Al tiempo que se pedía "limosna" y comprar el combustible para quemar al "viejo" a medianoche, no sin antes leer ante familiares y vecinos el "testamento del año viejo". Cómo no recordar,/ A las "monitas" de enfrente,/ El Año Viejo les deja,/ Unos novios bien mechudos,/ Pero muy inteligentes.

El texto de la canción "Una Limosnita", a la que se hace referencia, dice así:

Una limosnita,
para el año viejo,
Que se está muriendo,
muriendo de viejo. (Bis)

Cien pesitos nada más
O si quiere da doscientos. (Bis)

Oiga vecinita,
No sea tan "agarrada",
Saque cien pesitos,
Para el año viejo,
Que se está muriendo,
Muriendo de viejo. (Bis)



Cien pesitos nada más
O si quiere da doscientos. (Bis)

Gracias ya, gracias sí. (Bis)
(La palabra "agarrada", en el texto de la canción, hace referencia a una persona tacaña).

De esta forma se ve desfilar a personajes de la vida local y mundial, situaciones paradójicas y alegóricas, impregnadas de gracia y humor pastuso, para ser quemados a medianoche en familia o en el vecindario, mientras se lee el "testamento" y se festeja la llegada del año nuevo. Por eso dicen los cantares:

El treinta y uno de Años Viejos,
Lo malo se va a quemar;
Con un buen testamento,
las almas purificar.

Me da pena de las "viudas",
también de los "huerfanitos",
a nadie más le preocupa,
pues se queden muy solitos.

Esto dijo el Año Viejo,
Cuando lo iban a quemar:
Qué mala suerte la mía,
Déjenme hasta el carnaval.

Esto dijo el Año Viejo,
Cuando lo iban a quemar:
Pobrecita mi viudita,
Con quien me irá a reemplazar.

Esto dijo el Año Viejo,
Cuando lo iban a quemar:
Ahí dejo el testamento,
no tienen por qué peliar.

Así es la ruleta de la vida, mientras unos van de llegada, otros van de salida, y si no nos apuramos, todo se quedará en veremos. Lo dicen los versos:

Año nuevo, vida nueva,
Es el decir popular,
Hay que gozar esta vida,
Cual si fuera carnaval.

Dando feliz año nuevo,
toditos nos alegramos,
esta vida es muy preciosa,
vida nueva comenzamos.

El recorrido del desfile tradicional de Años Viejos, así como el de los demás desfiles del Carnaval, se realiza por la Senda del Carnaval, que es el espacio público de la ciudad



establecido y delimitado en forma oficial. Cada Año Viejo lleva una "viuda", que por lo general es un hombre vestido de mujer quien hace el recorrido a pie llorando y lamentándose. También, un "testamento", que hace alusión a los sucesos y personajes del año en tono de crítica, sátira, burla, jococidad y buen humor. Estrofas de los "testamentos" se han popularizado por la región hasta quedar grabados en la memoria de los habitantes.

A continuación se transcriben algunas estrofas del "Año viejo, viejo perro", testamento del 2000, en Ipiales, "la ciudad de las nubes verdes" como la denominara el escritor ecuatoriano Juan Montalvo. Estas estrofas aparecen en el libro "Prospectiva de los Carnavales en Ipiales" de José Humberto Guerrero:

"Estirando la pata:

Consciente de mis cosas,
Consciente de mis hechos,
Quiero de una vez testar,
Con la frente en alto y sin vacilar.

Todos mis pecados mortales,
Al curita los he confesado,
De penitencia golpes de pecho,
Por todo lo que mal he hecho.

Mi mujer con un ojo llora,
Con el otro está riendo,
Y entre risas dice:
Este cachudo está muriendo.

(...)
Sírvese otro trago más
Comadre doña Miche,
Démele otro al escribano,
Para que no escriba lo contrario.

Tome la pluma escribano
Que lo dicho no es en vano,
Páseme mi dosis de Galeras,
Para escribir con criterio sano.

A los viejitos aburridos
Que me quieran criticar,
Que se limpien los oídos,
Y se pongan a rimar.

Ay cuchita de mi vida,
Ya está grave tu viejito,
Ahora si puedes traer,
Al otro que está escondido.

(...)
Aunque faltan pocas horas,
Aun me siento servible,

Les cuento mis agonías
Mi mal es irreversible.

Cuando yo te conocí
Me pareciste bonita,
ahora que estiro la pata,
que mujer tan odiosita.

(...)
Mis últimos besos,
No te he de dar,
Porque los besos de viejo,
Saben a tortilla sin sal.

(...)
Es hora de testar,
Y si de algún parroquiano me olvido,
No es porque no haya querido,
Es que el notario está mal dormido.

(...)
A mis nietas solteras,
Les dejo dos faldas mochitas,
Para que muy orgullosas,
Enseñen sus lindas piernitas".30

Otros "testamentos" del "Año Viejo", comienzan con las siguientes estrofas:

"A las doce de la noche,
Seguro voy a morir,
Ya tengo listo el coche,
Para no más de partir".

"Escriba señor Notario,
Pues ya me voy a morir,
Dejando en este inventario,
Lo que voy a decir".

Con el fin de estimular la creación literaria en la elaboración de "testamentos" por parte de los participantes en el desfile de Años Viejos, la organización de carnavales de Pasto ha instituido el concurso al mejor "testamento". Un jurado integrado por investigadores del Carnaval, tienen la función de leer los textos y calificarlos de acuerdo a su contenido y calidad literaria, así como también su sentido del humor y el léxico regional.

Algunas estrofas de los testamentos que han participado en diferentes versiones del concurso del 31 de diciembre, son las siguientes:

"Tráiganme al Notario Cuarto,
El de toda mi confianza,
Que voy a hacer el reparto
De mis bienes y mis chanzas.

Vengan también rapidito,
Los chicos de pepicuarta,
Que me sirvan de testigos,
De cómo estiro la pata.

Que venga pronto el Obispo,
Para que haga la vela,
O se gana otra tutela,
Por dárse las de Arzobispo.

El que tiene el primer puesto,
Es mi caro presidente:
Me cambió al Serpa doliente,
Por un baratico impuesto.

Tenemos de alcalde a Dios.
Pues ni se ve ni se siente;
Solo responde presente,
Si hay viáticos para dos.

Por eso doy un consejo
A la Virgen de Las Lajas;
No se crea de tanta alhaja
Que al rezar le hacen conejo.

O de pronto la sotana,
Como a mi cura Gallardo,
El pobre al que le robaron,
El tilín de la campana.

Mis bienes y la pobreza,
Mis chanzas y el qué dirán,
El Nacho, el Indio Cuatis,
Mi adiós y mi funeral.
(Testamento de El Perrero 1998. Ignacio Coral Quintero)

"A mi Raulito Delgado
Que quiere ser gobernante,
Siga pisando despacio
Para que el ritmo le aguante;
Digo lo que dice el pueblo:
Tiene un mundo de virtudes,
Lástima que sea arrogante".
(El Perrero, 2002)

"Salió de su pueblo un día,
Buscando la solución,
A un problema tan verraco,
Llamado liberación".
(Caminante... no hay camino, 2007. Jairo Velasco).

"Después de un año de ausencia,
Estoy aquí con toditicos,
Para dejar lo que tengo
A feos y boniticos.

Como esta vida se acaba,
Por dejarles a todos,
Estoy chorriando la baba,
El que no esté aquí presente,
Pasará de intrascendente,
Así sea el mejor amigo
Del mismísimo presidente."
(El Perrero, 2007. William Francisco Delgado)

Para cerrar este capítulo, y por considerar documentos valiosos, se transcriben el "Testamento del Año Viejo 2001" y "El Testamento Liceísta 2006", creación colectiva de funcionarios de la Secretaría de Educación de Pasto y de los profesores del Liceo de la Universidad de Nariño, respectivamente, en los cuales el autor de la presente obra, participó en su elaboración:

"A los 365 días del año 2000, siendo las 4 p.m. de la tarde del 31 de diciembre, en pleno uso de mis facultades físicas, morales, peripatéticas, petroquímicas, bisiestas, polifacéticas y legales, me permito dejar a mis hijos matrimoniales, extramatroniales, adoptivos y desplazados, todos mis bienes muebles, inmuebles y semovientes. No sé si en estos momentos voy a hablar con el corazón o con la razón, para que no se enojen, lo voy a hacer con ambos, ojalá no meta la pata:

Desde que llegué a esta Casona nueva, pero con tapias viejas, no he podido dormir puesto que en mis sueños se han caído algunas tejas y me han dado muchas pesadillas, se han pasado las goteras, me han salido los fantasmas, se han exhibido las peores ferias y se han abierto huecos en las paredes, so pretexto de instalar redes dizque eléctricas, educativas, lógicas, y de Internet. Sin embargo, la esperanza mía es que el próximo año, las cosas se mejoren o acaben de empeorar:

- Con la ternura de José Alvarado para terminar las provisionalidades.
- Con el entusiasmo de mi hijo mi Jorgito, para que el año entrante ojalá se "avispe" un poquito.
- Con la paciencia de mi hija mi Norma Rocío, quien por andar de virgen con experiencia, se dejó grampar un hijo del José Alfonso.
- Con la astucia de Guillermo Galíndez, que resuelve cien tutelas por minuto.
- Con el perfil griego de Alfonso Ruiz, el símbolo sex de la Secre.
- Con la coherencia verbal de Rodrigo Duque.
- Con la grandeza de Pachito Arévalo y Manuelito Ruiz.
- Con la simpatía de Alvaro Puchana y Fabiolita.
- Con la puntualidad de Mónica.
- Con la eficiencia de Segundito, que cuando va en su moto, lo confunden con Superman.
- Con la jovialidad de mi hija Beatriz.

- Con la picardía de Janeth, quien tiene locos a los jurídicos
- Con la agilidad de hacer proyectos de mijo Nacho.
- Con la capacidad de trabajo de Fabio Galeano, quien todo lo ve.
- Con el internazo de Andresito, quien por estos días dizque anda de luna de miel, y quedó empachado.
- Con los despistes de Carolita, todo porque se casó y a la rica vida pasó.
- Con las chispas del videobeam de Héctor Risueño.

Pero antes de repartir mis bienes, quiero hacer unas breves y oportunas recomendaciones pedagógicas:

PRIMERO. Que haya acompañamiento permanente a mis maestros y maestras de las escuelas y colegios de Pasto, para lo cual encargo como asesores al curco Hoyos, al cura Gallardo, al loco Esparza, al León Perico, al Gratulino Martínez y al Quasimodo. Así todavía!

SEGUNDO. Cuidar el medio ambiente remendando todos los baños de la secretaría que se encuentran descuajaringados, donde uno en vez de salir seco, sale mojado. Oigan, hagan la ronda, berracos!!!

TERCERO. Agilizar el CAS Lúdico para que mis tataranietos puedan jugar y divertirse aunque sea en el año 2050. Las manos hacia arriba, calzones hacia abajo y como los gorilas hu hu hu!!!

CUARTO. Unificar las instituciones educativas, porque en mi tiempo, la secretaría, para cada jornada tenía un mayordomo. ¡Ay juepúchica, creo que la embarré!

QUINTO. Fomentar las aulas de tecnología tradicional para que todos mis guaguas aprendan científicamente a tirar el trompo, a castigar el cuspe, mover la pirinola y bailar los cuzumbambicos.

Para la repartición de mis bienes, traigo cuatro notarios y como testigos a los curas de Canchala, La Laguna, Pandiaco y Jongobito:

- Los centavitos del Banco Mundial que ya los tengo en la gaveta, se los dejo a mis hijos Raúl Delgado, Jorge Idrobo y Eduardo José para que los repartan como se les antoje.
- Las bibliotecas de aulas, que más parecen carros de chupones, se las dejo a los ingenieros de Obras Civiles para que las rediseñen de nuevo.
- Las materas de la Casona, se las dejo a mi Charito para que las coloque de repisa en las paredes de la Oficina de Planeación.
- A los supervisores, les dejo la Ley 1200 para que cojan oficio.
- A los coordinadores, les dejo mil formularios DANE, para que los diligencien con ayuda de los rectores y directores de núcleo y los puedan entregar aunque sea el año entrante.
- Al subsecretario administrativo, le dejo una boleta para que entre donde el taita Martín y se pegue una fuma de yagé.
- A mi hija Amandita, la dejo recomendada al Divino Niño, a San Rafael, a Santa Mónica y a todo el coro celestial para que cuando vaya a la vereda Los Alisales, se salude con el hermano Joaquín y no la deje temperando por mucho tiempo, porque por aquí nos hace mucha falta, en especial al San Martín. Le dejo también mi último descubrimiento, la vacuna pc-cilin 2000 antivirus para que el próximo año no le vuelva el virus.

- A mijito, el arquitectico Juanito, le dejo hartos proyectos para que se divierta echando compás y así poderlos inaugurar el primero de enero del 2010. También le recomiendo hablar con Marthica la de verde para que no le cierre el chusito, porque todavía mucha falta nos hacen los de obras civiles.
- A mijo Edguitar le dejo una casa de ciencia y el juego para que con la ayuda de la antena de La Laguna, pueda tener unos momentos de pleno esparcimiento.
- A mijito Vladimircito, le dejo una humedad que ojalá no le afecte el Liceo Central de Nariño y que esa aguita no le entre a su renolito, evitándole se le mojen los escarpines en sus largos y lluviosos viajes a Sandoná, de visita a su sobrina.
- A mijita la monita, la Marielenita, le dejo un voto para Pastrana para que en el 2002 le ayude a reparar su moto, la XT500, y en compañía de sus primos, los de tiro largo, nos represente en certámenes nacionales e internacionales.
- A Jimenita, mi secretaria, le dejo mil deseos para que la información que tiene grabada en su olivetti, no sea atacada por ningún virus gripal y así no se pierda para el 2002.
- A mijito el mayorcito, el Alvarito Ocaña, le dejo un nuevo gabán, una máquina de afeitar y una peluquiada donde el mariposo Oscar, para que ni en este fin de año, ni en ningún otro me lo confundan con el Año Viejo.

A Miguel Valencia Cosio,
Le dejo la gerencia del FEM,
Para que siga otros diez años,
Y se jubile en la SEM.

A mijo Guillermo Galindez,
Para más señas doctor chicharrón,
Le dejo unas dos mil tutelas
y no se me haga el quebón.

A mijo el Héctor Ulpiano,
Al que le dicen Osama,
Le dejo tres guardaespaldas,
Pa que no le nombren la mama.

A Armando Rivas le dejo,
Una chaqueta de piel de oso,
Para que siga gallinaciando,
Como Pedro el escamoso.

Al Alvarito Puchana,
El preferido de Legarda,
Le dejo una buena silla,
Y se la cambien por la albarda.

Y siguiendo con mis hijos,
El preferido es Germán,

*Le dejo unas cuantas fusiones,
Pa que vuelva hacer el plan.*

*A mijita la Alicita,
Le dejo mil emparedados,
Para que reparta en la campaña,
De su querido Alvarado.*

*A mi hijo Tiburcio Alfonso,
una cachucha bacana,
Para que no siga pidiendo
Y comiendo tanta manzana.*

*Y siguiendo con mis hijas,
La preferida es Norma Rocío,
Le dejo un computador,
Pa que no se vea tanto en el retocador.*

*A mi mijito Andrés Ortiz,
Le dejo una portavianda,
Para que le lleve a mi nuerita,
Los huevitos bien calienticos.*

*A Ruby, mi negrita querida,
Le cambio el aparato suenador,
Por uno fijo inhalámbrico,
para que no se asuste con tanto ruido.*

*A Myriam, mi chatica linda,
La más juiciosa de mis chachas,
le dejo una tula de proyectos,
Que los hacen hasta los más nachos.*

*A mijo el gordito,
el más sabrosón de la casona,
Le dejo tres sesiones de yesoterapia,
Para cuando vaya al baño pueda mirar el canarito,
ese que tiene muy chiquito.*

*A mijito, el más chiquitico,
Le dejo una burrita,
Para que le dé con la piolita.*

*A mi ja la Ruka, la más bandida,
Le dejo una peinética,
Para que se mantenga bonítica,
Para su rukito.*

*A mi Carmen E., la más tierna del proyecto, le dejo una patineta, para
que se deslice en cada parranda.*

*A mi hija la comunicadora,
Le dejo una grabadora,
Para que registre los chismes,
Del trompo sarandengue.*

*A mis chicas las del agua tinto,
Les dejo una cocina a lo mero mero,
Para que preparen cositas
Y me pueda chupar el dedo.*

A hija mi charito, le voy a dejar algo para que tenga con qué comer el resto de su vida, le voy a dejar una cuchara de palo. O qué pensaban? También le voy a dejar para el pollo, una libra de maíz.

Faltando cinco pa' las doce, como dice la canción, aprovecho estos últimos instantes para dar mi último suspiro, no sin antes recordarles que la vida es una sola y hay que vivirla a plenitud:

*"Se vive solamente una vez,
hay que aprender a querer y a vivir,
hay que saber que la vida,
se aleja y nos deja llorando quimera.*

*A ver hijas e hijos, se me va el aliento,
ya que el presente año,
Se me fue como el viento".*

Adióooooos!!!"

El segundo texto corresponde al "Testamento Liceísta 2006", creación colectiva de los profesores del Liceo de la Universidad de Nariño, el cual dice así:

"A los 365 días del año 2006, yo CUCUFATO ANACLETO TIBURCIO GUTIERREZ, en pleno uso de mi sexo sentido y mis enfermedades mentales, me permito dejar mis bienes muebles, inmuebles y semovientes, para ser distribuidos entre mis hijos matrimoniales, extramatrimoniales, adoptivos, clonados, desplazados, reinsertados y pacicultores.

Pero, antes de hablar quisiera decir unas palabras, y en honor a la verdad quisiera decir unas cuantas mentiras. La meta es que en el 2007 las cosas mejoren en el Liceo, al menos en un 99%, indicador que debe aparecer en el Plan de Mejoramiento. Antes, quiero que me acompañen con unas pocas letanías:

- | | |
|--------------------------------------|------------------------|
| - De la ternura de hija mi Paulita. | <i>Líbranos Señor!</i> |
| - De la vivacidad de Jairo. | <i>Líbranos Señor!</i> |
| - De las travesuras de Genaro. | <i>Líbranos Señor!</i> |
| - De las caretas de Freddy. | <i>Líbranos Señor!</i> |
| - Del perfil griego de Julito. | <i>Líbranos Señor!</i> |
| - De la coherencia verbal de Franco. | <i>Líbranos Señor!</i> |
| - De la agilidad de Yolandita. | <i>Líbranos Señor!</i> |

- De la simpatía de Adonis Botina. Libranos Señor!
- De la puntualidad de Alicita. Libranos Señor!
- De la jovialidad de mi hija mi Janeth. Libranos Señor!
- De la agilidad para responder tutelas de Sonia. Libranos Señor!
- De la capacidad de trabajo de Geovanny. Libranos Señor!
- De los despistes de Marco Tulio. Libranos Señor!
- De las muletas de Conchita. Libranos Señor!
- De las rabieta de Alicia. Libranos Señor!
- De los piropos de Calvache. Libranos Señor!
- De las timbradas del Mote. Libranos Señor!
- Del genio radiante de Juan. Libranos Señor!
- De los arrebatos de Alba Estella. Libranos Señor!
- De los indicadores de Margoth. Libranos Señor!

Antes de repartir mis bienes quiero hacer unas recomendaciones pedagógicas, si es que el PEI y el Manual de Convivencia me lo permiten:

PRIMERO: Acompañamiento permanente a mis estudiantes y docentes, para lo cual recomiendo como asesores al Gratulino Martínez, al Bolas, a la loca Gladys y al Pachito Muñoz.

SEGUNDO: Cuidar el medio ambiente remendando todos los baños del colegio ya que algunos están descuarjados, donde uno en vez de salir seco, sale chispado.

TERCERO: Construir el Aula Múltiple del Liceo para que mis guaguas puedan jugar y divertirse en el año 2050.

En la repartición de mis bienes traigo cuatro notarios y como testigos a los curas chumados de Caracha, La Chiral, Buesaquillo y la Noturna, con sus respectivas mulas:

- A mi hijo el mayorcito, el de la voz meliflua, le dejo una base de datos actualizada de electores cautivos para su próxima campaña a la alcaldía del fecundo municipio de El Tambo. También un chaleco de piel de cuy para que lo reemplace por el buzo de lana de oveja virgen que le regalé el milenio pasado y que lo quiere como a "mis zapatos viejos".
- A mi hijo el más salpicadito, le dejo un curso gratis para el manejo del programa OzRed y un sombrero de mariachi para que proteja su tersa y delicada piel de los rayos ultravioleta y de las cenizas del Galeras.
- A mi hija la asesora jurídica escolar, le dejo un Manual de Procedimientos Legales sin ninguna fe de erratas, para que siga ganando tutelas a diestra y siniestra. También le dejo un permiso de sanidad para su expendio de frutas.
- A nuestro eximio piloto de busetas y troncomóviles, le dejo un bus escalera y una gruesa de viagra para que pare a tiempo en las bocacalles.
- A mi hija, la maltica de biología, le dejo una antena parabólica para que sintonice bien Guamo Estereo y se desacausate, porque como dice el dicho: "amor de lejos, felices los cuatro".
- A mi hijo el más florido de todos, le dejo una lima para que afine el serrucho, y un bulto de abono Vitane N-45 para que florezca toda su familia.
- A mi hijo, el más famélico de todos, citico, le dejo un complemento vitamínico de gran calado para ver si se le puede mirar el perfil.

- A mi hijo el gimnasta, el chacho del liceo, le dejo la Urbanidad de Carreño para que trate mejor a los guaguas ajenos. También le dejo un barril de tricófero de barri para que no se le caiga, él ya sabe qué, y una caja de dientes para que sonría a sus chiquillos y chiquillas.
- A mi hijo, el Cantor de Fonseca, el que anda en proceso de transición, le dejo un pite de acordeón para que complete el pedazo que ya tiene en la casa.
- A mi hijo el de la sonrisa filosófica, el más achiladito de todos, le dejo el libro "Cómo hacer buenos amigos", para que no fracase en este loable intento. Uy Orasite!
- A mi hijo El peludito, le dejo un curso gratuito y acelerado de "Cómo ser un buen malvado", pues aunque ostente cachos, de lejos se le nota las alas de ángel regañado. También le dejo la receta mágica del chorizo Light de las guaricongas, producto digno de exportación.
- A mis pequeños artistas, dignos excelsos representantes del fenotipo precolombino Ariel y Adonis de Jongobito y Julito un rey negro perdido, les dejo un bono válido para un bautizo por ser infieles aucas y de paso, los ajunten a mi género.
- A mi hijo, el de la profunda voz, cuasidoctor, le dejo el nombramiento vitalicio como Maestro de Ceremonia de todas las duras y las maduras que se realicen en el Liceo. También le dejo un muñeco de ventrílocuo para que aproveche su talento y una arroba de paciencia para que aguante a esos aviejados del 9-3.
- A mi hija la más celebrita, la que hace honor a la canción: "Ojos azules color de cielo, tiene mi guambra para mirar/ que valor, qué conciencia/ tiene esta guambra opara olvidar", le dejo un platón de alta tecnología Made in Japan, sin ningún margen de error, para que le haga la prueba de flotación al puyitas cuando regrese de la sucursal del cielo; también le dejo un cortaúñas esterilizado y bien afilado.
- A mi hijo, el Divino Tamariz, del que se pelean por no ser su cuna las veredas de El Tambo y Obonuco, le dejo un cheque al portador con interés compuesto, directamente proporcional a una rata de doña Claudia. También le dejo una máquina de afeitar y una cachicada donde el mariposo Chepe para que ni en este año, ni en ningún otro me lo confundan con el año viejo.
- A mis cuchibarbis, mis pequeñas lulús, eso sí de contundentes y proporcionadas figuras, les dejo las bases del concurso de ortografía para que los chiquillos sigan escribiendo sastrería con C, cachorro sin H, y cajón con G de gato.
- A mi negrita de sociales, le dejo un balde de agua helada para que apague el incendio que luce en su hermosa cabellera; también le dejo un bulto de colaciones de sal para que regale a los niños pobres a través del servicio social.
- A mi hijo el de la cabellera rígida, le dejo una gruesa de cortes de tela verdes, rojos, amarillos y verdepichemoretiado, para que le confeccione varios conjuntos a su querida Cielito, ya que muchas veces me dejó viendo azul.
- A mi hijo el de la barriga ecológica, le dejo un espejo retrovisor para que pueda ver si no se le ha muerto el pajarito; también le dejo el proyecto de "Cómo hacer coplas cojas" y esta vez sí ganarse el premio Sobrevivir al Maestro de obra.
- A mi hijo el sindicalista de los setenta, le dejo una carta de recomendación

- para que vaya a "Coser y Coser" y haga confeccionar las sudaderas de los maestros y puedan estrenar por fin en Semana Santa. Le dejo también una correa de cuero de cuy con hebilla de alambre para que se amarre bien los pantalones que ya los tiene por las rodillas como Cantinflas.
- A miyo el más desigualquito de todos, pobrecito mi zanquilargo, cómo se las pelaba por la prefectura, hasta que por fin le sonó la flauta. Ahí lo dejo hasta que se apensione.
 - A miya, la más guarmecita de todas, porque mi Alicita, de carisina no tiene nada, le dejo unos cuycitos malticos para que los crie en la zona verde del colegio y aunque sea una vez al año, me les dé una porción de sunguitos con papa chaucha a mis nieticos queridos, que son los únicos que me han hecho quedar bien este año.
 - A miyo mi Genaro, le dejo una bicicleta estática con recogedor y todo, para que recorra el Liceo sin contratiempo y recoja la mugre que dejan los perros, las palomas y mis nietos comelones después de los recreos.
 - A miya, la más angelical de todas, le dejo un maletín grande para que lleve mil de allullas, quinientos de ollocos y cien de colaciones a la madre patria.
 - A todos los maestros hora cátedra les dejo un pull de abogados para que les ayuden a hacer los decretos de incorporación definitiva a la planta de la U, y le ganen la partida al Palo... Rodríguez.
 - A las que me faltaron, reciban de este cuerpecito moribundo hartas muchas y recuerdos.
 - A los que me faltaron, les dejo mis deudas onde la Chava y en el Potrerillo. Pagarán! Eso es todo...

POSDATA: A miya la Margocita, no le dejo nada, porque déjele lo que le deje, siempre me va a regañar.

Dado en Mocondino, a los 30 días del mes de diciembre de 2006.

Firmado, CUCUFATO ANACLETO TIBURCIO GUTIERREZ, Año Viejo 2006".

5.4 OFRENDA A LA "MICHITA LINDA"

El día 2 de enero, los campesinos del sector rural del Municipio de Pasto, rinden homenaje a la Virgen de las Mercedes, patrona de la ciudad con ofrendas florales y productos típicos o tradicionales, y así obtener licencia divina para empezar a disfrutar de la parranda. La alborada a la Virgen es amenizada al son de la Tuna del Carnaval, bandas musicales y la evocación de plegarias, para poder gozar con tranquilidad de la fiesta y para que salga "bonita". La concentración para este solemne acto, se realiza en el Atrio de la Iglesia de las Mercedes, en las primeras horas de la mañana. Posteriormente se celebra un acto litúrgico en el templo en el que el cura imparte la bendición al carnaval, no sin antes haber vestido a "la Michita Linda", con traje de ñapanga. También se entona el Himno a Nuestra Señora de las Mercedes (letra del sacerdote Leopoldo Peláez y música del maestro Floresmil Flores), cuyo texto se ha escrito en siete cuartetos de versos octosílabos, y rima consonante el primero con el tercer verso y el segundo con el cuarto. La letra del himno dice así:

"Coro
De Pasto Gobernadora
Bendícenos con cariño
Y protege a toda hora
A tus hijos de Nariño. (Bis)

Peregrina que cruzaste
Las puras hondas el mar
A nuestra tierra llegaste
Las almas a conquistar;

Busca con manos piadosas
El oro de los corazones,
Apartando generosa
La escoria de las pasiones.

Cuatro siglos has reinado
Sobre esta tierra querida
Y mil veces has mostrado
Que eres la fuente de vida.

Por eso aquí reunidos,
En esta fecha sin par,
Tus hijos agradecidos
Te vienen a coronar.

Bella imagen milagrosa,
Del Edén mística rosa,
Fijaste en valle florido
Por siempre tu dulce nido.

Nunca, pues, nos abandones,
Ni nos niegues tus caricias,
Madre de todos los dones
Convierte el llanto en delicias.

Y como todo lo puedes
Ante el trono del gran Rey,
Oh Madre de las Mercedes,
Ampara siempre a tu grey.

Vuelve a nos tu dulce Faz
Con destellos de alborada,
Y en esta patria adorada,
Reine por siempre la paz".

También en este día, asoman los cantares dedicados a la "Michita Linda", la Virgen de las Mercedes, Patrona y Gobernadora de Pasto, y también personaje del Carnaval, aporte del antiguo continente:

No sin antes nos iremos,
Toditos a agradecer,
A mi bien Michita Linda,
oraciones ofrecer.

El dos de enero alborada,
Feligreses a rezar,

Al santuario de la Virgen
Y a la Michita ofrendar.

Viva la Michita Linda!
La patrona de mi Pasto,
Que en llegando carnavales
En bendecir no da abasto.

"Ofrenda a la Michita Linda" es el soneto dedicado a uno de los personajes del carnaval, imagen traída por los españoles:

Ofrenda a la Virgen de las Mercedes,
Patrona y Gobernadora de Pasto,
Alborada y frutos de la cosecha,
Flores y remembranza de plegarias.

¡Oh protectora del valle de Atriz!
A tus pies venimos a suplicar,
Nos concedas la divina licencia,
Para disfrutar tan magno festejo.

De igual forma venimos a pedirte,
Oh Michita Linda de Las Mercedes
Permiso para rehacer nuestra vida!

Y para que estos días se transformen,
Las diferencias sociales se esfumen,
Y los amores prohibidos se cumplan.
Amén.

Dice la historia que los Padres Mercedarios llegaron al Perú junto con los primeros conquistadores, y con ellos la devoción a la Virgen de las Mercedes, que rápidamente se extendería por el vasto Virreinato. De ello nos da cuenta el jesuita, P. Rubén Vargas Ugarte: "Fruto del celo de los mercedarios fue la difusión del culto a la Virgen titular, algunas de cuyas imágenes, como las de Lima, Quito, Pasto, Piura, Chachapoyas, Portobelo, Ica, Tucumán y Caracas, vinieron a ser muy populares y veneradas". Fray Miguel de Orenes, quien fundara en 1535 el convento de Lima, trajo la primera imagen de la Virgen de la Merced que se veneró en esta ciudad. El P. Luis Vera en su Memorial de la fundación y progreso de la Orden, señala que esta imagen obró estupendos milagros entre los conquistadores y primeros pobladores de la ciudad.

La llegada de la imagen de la Virgen de Las Mercedes a Pasto, es descrita por el Padre Vicente Agreda, miembro de la Academia Nariñense de Historia:

"Con los conquistadores que vinieron al valle de los quillacingas, llegaron también los padres Mercedarios... Fray Diego Meléndez y fray Tomás García trabajaron en la reducción y evangelización de los indios Tescuales, Canchalas, Jobonucos, Guacanqueres, Chapacuales, Tanguanes, etc. Estos beneméritos evangelizadores procuraron también -en honor a su hábito y religión Mercedaria- infundir en sus evangelizados una tierna devoción a la Virgen María, en su advocación de "Nuestra Señora de las Mercedes" y trajeron su imagen benditísima.

El Dr. Sañudo, el magnífico historiador de nuestra ciudad, nos da el nombre del religioso que trajo la veneranda imagen de la Virgen de Las Mercedes, fray Mateo de Urbina, y fija como fecha de tan feliz arribo el año de 1565. ¿Cómo fray Urbina la consiguió? ¿Dónde la consiguió? ¿Quién la talló? Todo queda envuelto en el manto del más impenetrable misterio".³¹

Sobre la Ofrenda a la Michita Linda, en vísperas de Carnaval, escribe Juan Carlos Moyano Ortiz: "El dos de enero los campesinos del entorno bajan con flores, música y canciones y le piden permiso a la Virgen de las Mercedes, a la "Michita Linda", que podría ser la versión sincrética de la Pacha Mama, con el revestimiento del catolicismo tradicional de la región. Le piden permiso para parrandear, para ser felices en el carnaval y para beber y bailar sin límites; para rehacer la vida, porque efectivamente lo que sucede en el carnaval, espacio democrático para la imaginación y el divertimento, es que todo se transforma y se pone patas arriba. Es decir, en el juego de lo festivo, se subvierte lo establecido y se propician paradojas e ironías respecto al poder y a los parámetros de la normalidad que reina el resto del año".³²

Después de la Ofrenda, viene el desfile de colonias, como la antesala de las celebraciones principales del Carnaval. Pasto se convierte en punto de encuentro y cruce de caminos desde tiempos inmemoriales, migraciones de sectores rurales; pueblos y ciudades conforman un rico y numeroso grupo de colonias de diferentes lugares del departamento, del país y del mundo, en un gran desfile por la senda del Carnaval, muestran a propios y visitantes lo más representativo de su cultura y tradición, sus artesanías, danzas, comidas y bebidas típicas, así como sus grupos musicales.



El Carnavalito

Fotos: Carlos Benavides Díaz

5.5 EL CARNAVALITO

“Todos sabemos que los niños son los personajes que más participan en el Carnaval de Negros y Blancos, son los que más se divierten jugando, los más entusiastas disfrazándose y se convierten mágicamente en duendecillos, en aves, en monos, en príncipes... en medio de serpentinas, talcos y el aroma de colonias. Los niños nariñenses izan la bandera de la alegría y la fraternidad con su grito eterno de: ¡Viva Pasto! ¡Viva el Carnavalito!” Anónimo

El 3 de enero, es el día del Carnavalito. Lo que inició como un juego de niños imitando a los mayores recreando el Desfile Magno, se convirtió en un acontecimiento con identidad y dinámica propia dentro del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, con intensa raigambre popular. El Carnavalito es el desfile realizado por niños, niñas y jóvenes el 3 de enero, quienes exteriorizan en sus motivos la herencia cultural del carnaval, con sus diferentes modalidades en miniatura: carrozas, grupos coreográficos, murgas, comparsas y disfraces. En las horas de la mañana, desde el Parque Bolívar, ubicado al suroriente de la ciudad, donde nació en 1966, se inicia la serpentina multicolor humana del Carnavalito, constituido hoy en día en una verdadera escuela del carnaval, para que los niños artistas expresen su ingenio, imaginación y creatividad, a través de réplicas de las modalidades del Carnaval. En improvisados “vehículos”, como bicicletas, carros o carretillas, los infantes ponen a rodar sus obras y sus sueños a lo largo del recorrido oficial que en la actualidad cubre las principales calles de la ciudad. Lúdica, colorido y fantasía, al grito de ¡Viva el Carnavalito!

Dos son las hipótesis sobre el origen del desfile del Carnavalito, según Jorge Arturo Bravo, director de la Fundación Musurunakuna (hombres nuevos), quien viene participando en el mismo desde hace un cuarto de siglo. La primera, tiene que ver con la versión acopiada del artista del carnaval Jesús Burgos, quien afirma que en la década de los sesenta del siglo XX, los niños de los Dos Puentes, uno de los sectores más tradicionales, ubicado en el centro de la ciudad, adecuaban sus “carrocitas” con los juguetes que recibían de sus padres en navidad, procediendo a desfilar alrededor de la capilla La Milagrosa y el sector de Hullahuanga (en quechua: río de gallinazos). La segunda hipótesis, tiene que ver con el origen del Carnavalito en el Parque Bolívar, el seis de enero de 1966, donde vivía el niño Mario Fernando Rodríguez y su familia, quien por entonces contaba con seis años de edad y cursaba primero de primaria en la Escuela Santo Sepulcro, ubicada a pocos metros de su casa. Mario Fernando junto con su amigo Javier Granja, tomaron los carros de juguete que sus padres les habían regalado en navidad y los adornaron como si fueran carrozas de carnaval. Luego, los hicieron desfilar por el patio de su casa. Finalmente, sus padres al observar el ingenio de sus hijos, los estimularon con premios. A partir del año siguiente, 1967, Mario Fernando invitó a otros niños del sector como Jaime Castro, Henry Bolaños, Javier Delgado y los hermanos Villota Esparza, con quienes hicieron las carrocitas, y con más participantes, desfilaron por el patio de su casa.

En los 1968 y 1969, con numerosos participantes, el desfile se realizó por el andén de las casas del barrio hasta la esquina de la iglesia Santo Sepulcro. En 1970, el recorrido fue por las calles del parque Primero de Mayo, aportando los vecinos dulces y premios. En 1971, no solo participaron niños del sector del parque Bolívar, sino también de los barrios circunvecinos como: El Ejido, Sendoya, Chile, Bernal, Santa Bárbara, Lorenzo de Aldana, entre otros, teniendo la necesidad de conformar una junta organizadora, siendo su primera presidenta la señora Carmen Alicia López, y desde 1974 el periodista vallecaucano Carlos Enrique Pérez Londoño, quien estuvo al frente de la misma por espacio de treinta años. Es de destacar el invaluable servicio que Pérez Londoño le prestó a esta región del país, en lo que a comunicaciones y civismo hacer referencia.

En esta época, también se amplió el recorrido del Carnavalito alrededor del Hospital Departamental, que por entonces estaba en plena construcción. Posteriormente, la senda fue alrededor del parque Bolívar y la avenida Colombia, saliendo y llegando a la casa donde nació el Carnavalito con la participación no solo de carrocitas, sino también murguitas y comparsitas, para finalmente quedar insertado en el Carnaval de Negros y Blancos y desfilar a partir de 2004 por la gran Senda del Carnaval.³⁴

A Mario Rodríguez desde temprana edad le apasionaba la idea de vestir carrozas, imitando las que veía a lo largo del Carnaval. Su padre, don Segundo, lo respaldaba y le permitía hacer empresa con Javier Granja. En 1969, se atrevieron a salir con la pequeña gallada del barrio, allá frente al costado oriental del Hospital Departamental, a plena calle, con las carrocitas - réplica. Hubo jurado calificador. En 1971 se le creció el enano al barrio, y el desfile de las dieciocho carrocitas llegó hasta el Parque Primero de Mayo para imprimirle fuerza así, al invento lindo que tuvo con sus inmediatos discípulos a Henry Burbano, Javier Granja, Jaime Castro y Mario Fernando Villota. En 1975, el señor Héctor Bolaños Astorquiza, era Jefe de Prensa del Carnaval en la Alcaldía y allí llegó Mario Rodríguez de brazo con sus compañeros de empresa a solicitar respaldo. Se pusieron en contacto con la directora del Carnaval, la señora Elba Chávez de Jurado y por primera vez el Carnavalito figuró en un boletín oficial de prensa tuvo premios por parte de la directiva de la fiesta y figuró en el programa grande.

Y ha ido creciendo y ampliando más su recorrido, escoltado por miles y miles de personas, que admiran y aplauden a los niños artistas, que replican con tanta maravilla como las carrozas del Desfile Magno del seis de enero.

Desde entonces, el Carnavalito se ha convertido en una fiesta que cuenta con la facultad de fomentar en las nuevas generaciones el amor por la tradición, al mismo tiempo que estimula la creatividad y la habilidad en la población infantil y adolescente, constituyéndose en el semillero de los Carnavales del futuro. De esta manera se prolongan las tradiciones y se logra unir aún más a la estirpe nariñense con los turistas y visitantes.

Esto dicen los cantares del Carnavalito:

El tres de carnavalito,
los niños a desfilar,
por avenidas y calles,
Su talento es de admirar.

Carrocitas y comparsas,
Desfilan el tres de enero,
Es la infancia con talento,
El futuro comparsero.

Que viva el Carnavalito!
Se escucha por dondequiera,
Son los artistas en ciernes,
La escuela carnalera.

Sobre la participación de los niños y las niñas en el Carnavalito, escribe Juan Carlos Moyano Ortiz: "El 3 de enero se efectúa el Carnavalito y la tradición se multiplica y se transmite porque son los niños los que realizan, en una versión más pequeña, lo que los grandes luego



harán en la versión plena y fantástica del Carnaval. Es la manera natural de transmitir el conocimiento, de reproducirlo, dándole bríos y herramientas y experiencias a las nuevas generaciones. De hecho, los equipos de trabajo para hacer las carrozas o las comparsas están acompañadas casi siempre por familiares y allegados. Es la práctica más directa para conservar en forma dinámica lo que podría entenderse como tradición cultural y de expresión lúdica y carnavalesca”.³⁵

También la antropóloga Claudia Afanador Hernández, escribe que el Carnavalito, “además de ser un espacio para que el niño nariñense participe de esta manifestación cultural, es la escuela de los futuros cultores del carnaval; es el espacio en donde ellos pueden expresar sus inquietudes artísticas e invitar a otros a formar parte de esta gran celebración”. Más adelante, señala: “El Carnavalito, es donde los niños se inician en el proceso de valorar el patrimonio cultural, el conocerlo porque lo viven a partir de elaborar muñecos, bailar, interpretar música, etc., les hace tener un sentido de valoración, respeto y protección hacia ese bien cultural que es su carnaval”.³⁶

5.6 CANTO A LA TIERRA

Canto a la Tierra es el homenaje al sentimiento andino, a la pacha mama, la madre tierra; a mama Cocha, madre de agua; a taita Inti, padre sol; a mama Quilla, madre luna; a taita Urcunina, montaña de fuego; a la memoria ancestral escenificada en un desfile presentado por colectivos coreográficos, que son grupos numerosos de músicos y danzantes, quienes realizan danzas itinerantes a lo largo de la senda del Carnaval. El desfile se realiza el 3 de enero en horas vespertinas, concluyendo en una coreografía de hermandad y en una gran velada de música latinoamericana, que se ha convertido por fuerza de la tradición en un verdadero concierto internacional de músicas y danzas andinas. El desfile concluye en una gran coreografía en el Estadio Libertad en un gran concierto de músicas y danzas andinas en el que participan agrupaciones locales, nacionales, como del continente andino: Ecuador, Perú, Bolivia, Chile; al ritmo de huayno, saya, 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
Eso sí es Carnaval.

“El cuerpo habla, tú lo escuchas?”
Es el canto general,
Con las danzas y las músicas,
A Taita Inti, ofrendar.

Los colectivos coreográficos: Indoamericanto, Raíces, Indidansur, Runallacta, Abriendo caminos, Triángulo, De la misma tierra, Semilla Carnaval, Arte Williams, Etnia, Raza y

Libertad, son algunos de los grupos de músicos y danzantes que desde hace varios años participan en Canto a la Tierra. Lo mismo que agrupaciones musicales tales como: Tierra Mestiza, Raíces Andinas, Ñanda Mañachi, Los Jarkas, Altiplano de Chile, Dama Wha, Fortaleza Andina, Wancara, entre otras. Es de resaltar que los colectivos coreográficos locales (música y danza), cuentan con su propia escuela y organización.

2.8. CANTO A LA TIERRA



Llegada de la Familia Castañeda



Fotos: Carlos Benavides Díaz - Corpocarnaval

5.7 LLEGADA DE LA FAMILIA CASTAÑEDA

El desfile de la llegada de la Familia Castañeda que se celebra el 4 de enero en el marco del Carnaval de Negros y Blancos, tiene sus orígenes hacia el año de 1928, cuando de la población de El Encano, ubicado al suroriente del Municipio de Pasto, llega una familia campesina conformada por los padres, hijas e hijos, en pos de una romería a Las Lajas, para pagar una promesa a la Virgen. Consigo traen carretas cargadas de utensilios como baúles, canastos, puros, petacas, sillas, cafeteras y animales de granja, en una singular composición que dio origen al desfile que hoy los recuerda y los pone en escena año tras año. La llegada de la Familia Castañeda, recuerda el paso de una familia transeúnte que con sus personajes, estampas y parafernalia es invitada a disfrutar de las fiestas, simbolizando desde entonces, el encuentro, el retorno, la memoria colectiva, la hospitalidad y el encanto y amabilidad de pastusos y nariñenses.

Sobre el origen de la llegada de la Familia Castañeda, escribe Guillermo Abadía Morales: "La comparsa de los Castañedas también se hace allí (evocación de la de El Guarne) y el 4 de enero abre los festejos. El desfile llega con los ancianos, bebés, niños, jóvenes, caballos, burros, gallinas, carretas y acompañados del cura, el barbero, el boticario, el curandero y la banda de músicos. Son recibidos con un discurso al que debe responder "papá Castañeda", papel que desde hace catorce años desempeña don Sergio Antonio Arellano".³⁶ En todo caso, son representados o recreados en la parada de este día como una familia caricaturizada que viaja con todo su equipaje y menaje de cocina, para prepararse la comida en cualquier lugar del camino. Se suele representar con sus miembros más pintorescos o característicos, incluyendo la abuela extravagante, la hija lista para casarse de blanco pero en evidente estado de embarazo y los niños traviesos (usualmente adultos caracterizados) que ponen en aprietos a sus niñeras. No falta la comparsa de mujeres de "vida alegre", que generalmente son hombres disfrazados, así como el cura borracho.

Por eso no podía faltar el cantar en homenaje y a la llegada de la Familia Castañeda, quienes son los invitados al carnaval d Negros y Blancos:

Qué viva Pasto Carajo,
se escucha por dondequiera,
las fiestas han comenzado,
con la estirpe Castañeda.

Una de las teorías que hacen alusión al origen de la llegada de la Familia Castañeda y de su personaje "Pericles Carnaval", es la que sustenta la historiadora Lydia Inés Muñoz Cordero, quien en el año de 1982, entrevisto a uno de los protagonistas de este acontecimiento, el señor Alfredo Torres Arellano, quien junto a Carlos Martínez Madroñero ("Panquiaco"), Neftalí Benavides Rivera, entre otros, fue por muchos años entusiasta organizador de las fiestas carnavaleras. El texto de la entrevista se publicó en 1985, en la Revista No. 53-54 de la Academia Nariñense de Historia, el cual en sus apartes más importantes dice lo siguiente:

"Si ya en 1929, se celebraban como días del Carnaval los días 5 y 6 de enero, en 1928 se incorporaría otro elemento cultural fundamental: la llegada de la familia Castañeda, que se inscribiría dentro de la clásica Mojiganga de tres días. Empezando por el de 4 de enero de cada año. Sobre la versión del origen de esta tradición, el periodista Don Alfredo Torres Arellano explicó con gran propiedad debido a que él mismo es uno de los protagonistas del evento.

'Después de varios años de permanencia en Quito, regresé a la ciudad y me encontré con un amigo, Hernando Dorado -el tipo más selecto que tenía el humorismo en la ciudad de Pasto-. Al verme me dijo: hombre Alfredo has llegado a tiempo, por qué no hacemos revivir estos carnavales que parecen estar muertos? Le respondí vamos a tomar cartas en el asunto, vamos donde el Gobernador Zarama. Así conseguimos que nos prestara la Banda Departamental y dos bueyes para salir con Hernando Dorado.

La cabalgata dio 4 o 5 vueltas a la ciudad hasta las 7 de la noche. Pero sólo años después nacería la Familia Castañeda. El 4 de enero de 1928, reunía en mi Casa de San Agustín a los siguientes amigos: Neftalí Benavides, alias Karamelo, Hernando Dorado, Clímaco Ortiz, Gonzalo Ocaña, Alberto Erazo Zambrano, Clemente Montenegro, dos amigos Lunas, unos 20 a 21 caballos, después de haber tomado unos whiskys en mi casa, invité a dar una vuelta a la ciudad.

Karamelo propuso: hombre tengo unas amigas allá en El Ejido que venden aguardiente barato. Nos enrumbamos allá. Eran las cuatro de la tarde y cuando ya los invitaba a regresar a la ciudad, precisamente en ese instante llegaba una familia que venía de El Encano y que iba a pagar una promesa a la Virgen de las Lajas.

Esa familia estaba compuesta por un señor que iba en un jamelgo blanco, la señora montaba un gancho que en ese tiempo se usaba, cuatro niñas en distintos caballos y cuatro muchachos, traían una carga de almofreg y unas petacas, dos corderos y unos gatos. Al verla grité: VIVA LA FAMILIA CASTAÑEDA. Quedó bautizada de Familia Castañeda. Así regresamos con esa familia y dimos unas vueltas a la ciudad. Los llevé luego a una pensión en el barrio de Las Mercedes, para que las atendieran como era debido.

Usted me preguntará por qué le puse Familia Castañeda, ya le voy a contestar: 'Durante los cinco años que permanecí en Quito, conocí a una familia Castañeda oriunda de Guayaquil, compuesta de siete personas, cuatro muchachos y tres señoritas. Todos artistas, la mayor parte cantantes, poetas y bailarines de primera, es decir, que donde no había familia Castañeda en Quito, no había función, al ver la familia de El Encano me trajo a la memoria aquella familia Castañeda que yo conociera en 1920.

La representación de la Familia Castañeda conservó la tradición cerca de 8 años. Después se deslustró. En ella participaba la gente del pueblo. Yo fui Director de la Junta de Carnavales cerca de 40 años, y era el encargado de saludar a la familia Castañeda y el padre, la madre o la hija era el personaje encargado de contestarme el discurso.

Cuando nació Pericles Carnaval? Este personaje nació en 1932, cuando presentamos un tipo bien parado, con guantes blancos, frac, con cubilete; este Pericles Carnaval bien presentado saludaba a la Familia Castañeda y era representado por el Director de la Junta de Carnavales

durante casi cuatro años pero allí quedó el asunto. Murió a los cinco años de haber nacido".37

El desfile de la Familia Castañeda que se realiza el 4 de enero reúne a los campesinos de los diferentes corregimientos del Municipio de Pasto, quienes llegan en sus carretas y acompañados de bandas musicales, carrozas, personajes típicos, comparsas y disfraces sobre mitos, leyendas y costumbres de antaño, que amenizan con temas guapachosos y tradicionales de la región, dándole un estilo autóctono y tradicional. El desfile recorre la Senda del Carnaval, al grito de ¡Viva la Familia Castañeda! ¡Viva Pasto y sus Carnavales! ¡Viva Pasto carajo! Con la llegada de la Familia Castañeda comienza el Carnaval de Negros y Blancos, lo dicen los cantares:

La familia Castañeda
Con corotos y petacas,
En carretas van llegando,
Al sonar de mil maracas.

La Familia Castañeda,
Evoca la tradición,
La hospitalidad pastusa,
Es toda una invitación.

En lo bueno de la juerga,
Aparecen los cusillos,
Asustando a todo el mundo,
A los guaguas y chiquillos.

Con los negros y los blancos
Y Pericles Carnaval,
La Familia Castañeda,
Esta fiesta es pa'gozar.

La travesía de la Familia Castañeda se hace a pie y en carretas, a cuyo recibimiento sale "Pericles Carnaval", quien es el encargado de representar a la ciudadanía pastusa. Pericles es el gran animador de la fiesta, pues se mueve al ritmo de las bandas de músicos acompañado siempre de su consorte doña Tremebunda, que según dicen las malas lenguas, "es una mujer muy alegre y un poquito vagabunda". También se cuenta que doña Tremebunda acompaña a Pericles justo hasta el momento de la lectura del Bando en la Plaza del Carnaval, espacio que aprovecha para "Iluspirse" (escabullirse, resbalarse) y no volver a casa sino hasta el 7 de enero, cuando ha finalizado el carnaval.

Pese a que este personaje carnavalesco del 4 de enero, había surgido en 1932, sólo hasta 1939 se arraiga en el Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, según lo sustenta Muñoz Cordero:

"A estas alturas de la vida organizada y animada del Carnaval Andino de Negros y Blancos de San Juan de Pasto, el personaje de pre-carnaval, es el Año Viejo, creado en 1930, además PERICLES CARNAVAL, cuya representación cobra su máxima expresión en los festejos de 1939. Pero el personaje de ancestro mítico predominante es el CUSILLO.

La programación del Carnaval, es oficial desde 1927. El día 5 de enero de 1939, llega triunfal Pericles Carnaval:

'La carroza de la reina, algunas comparsas salieron hasta el Egido a recibir a Don Pericles Carnaval, el que llegó a la ciudad a las tres de la tarde presidido por la bandas de la policía y los numerosos disfraces. Desde esa hora se inició por las calles de la ciudad el desfile el que pudo marchar organizado por algún tiempo, ya que después de unos momentos los carros alegóricos y comparsas tomaron el camino que más les vino a su parecer.

Sin embargo notamos bastante entusiasmo en este día sobre todo en las horas de la tarde pues hubo momentos que nos hizo recordar la alegría colectiva de este día de blancos experimentada en otros tiempos".40

En el programa adicional que la Junta de Carnavales de 1942 publica, se puede leer lo siguiente: "A las 12:00 p.m. Será el sonado entierro de Pericles Carnaval en Aranda. Efraín Eraso Hidalgo, Kar A. Melo y Servio Tulio se encargarán del muerto... Los derechos de fosa, lápida, caja mortuoria, estarán a cargo de la Colonia del Norte, pues tampoco van a divertirse gratis."41

Para pastusos y nariñenses en general, "Pericles" es un forastero, que viene cada año, procedente de Europa. Su nombre rememora a ese gran personaje histórico, modelo de hombre de Estado democrático que vivió en Grecia, entre 495 a. C. y 429 a. C., sobre quien Karina Donángelo Katzellis, escribe:

"Cuando se quiere personificar el período de grandeza de Atenas, se ha hablado siempre del "siglo de Pericles", por haber estado gobernada la ciudad por uno de los jefes más notables que tuvo a lo largo de su historia. Hizo posible el acceso a los más altos cargos del Estado -los arcontes- de la clase popular, hasta entonces imposibilitada de llegar a ellos, mediante la remuneración oportuna, que permitía a los trabajadores dedicarse a la política sin pensar en el trabajo necesario para subsistir. Poseía este hombre genial algo que constituía principal motivo de admiración para los griegos: una oratoria fácil y convincente que se apoyaba siempre en la verdad y no temió las críticas de aquellos a quienes acusaba, incluso de sus propios conciudadanos. Por eso pudo regir la ciudad de Atenas durante quince años y su actuación ha quedado como modelo de hombre de Estado democrático.

(...) Pero Pericles, tuvo la debilidad de enamorarse de Aspasia de Mileto. Y los poetas griegos, que nos cuentan, al contrario de la arqueología, toda la historia con motivaciones eróticas, nos hablan de Aspasia como de una hetaira concidísima (hetaira, mujer que hace de la práctica del amor un arte). Aspasia era muy bella y espiritual; se dice que enseñó elocuencia a Pericles y su casa se convirtió en el centro de reunión de los filósofos griegos. Procedía de Mileto y su padre era, por tanto, un simple extranjero.

Este hecho impediría que Pericles se casase con ella; era la antítesis de lo que recomendaba la ley. Pero Pericles repudió a su legítima esposa y vivió muchos años con Aspasia, y los nobles ciudadanos y sus esposas los trataron y agasajaron como si no existiese tan anómala situación. Los poetas, atribuyen a Aspasia el motivo de dos guerras: Pericles atacó

Samos para vengar a la ciudad de Mileto, patria de su amada hetaira; y Arsitógenes también escribe en los Acarnianos: Unos jóvenes, excitados por el vino, van a Megara y raptan a la hetaira Simete. Los de Megara, irritados, raptan a dos de las pupilas de Aspasia y, de esta forma, tres prostitutas son la causa de la guerra del Peloponeso.

Muerto Pericles, la causante del fin de su carrera política, Aspasia, casó con Lisicles, rico comerciante a quien ayudó a triunfar en las lides políticas. Aspasia, para no perder la dorada vida de su juventud, fundó una "Academia de Elocuencia y Arte Amatorio", a la que iban a aprender cuantas jóvenes deseaban ser hetairas. Una de sus más célebres discípulas fue Lais de Corinto".42

Según lo anterior, "Pericles Carnaval" haría referencia al personaje histórico griego, Pericles, y "doña Tremebunda", evocaría a Aspasia.

Esto es lo que dicen los versos sobre estos dos personajes carnavalescos:

Don Pericles Carnaval
Y su esposa Tremebunda:
una mujer muy alegre
Y un poquito vagabunda.

Esto dijo don Pericles,
A su amante Tremebunda,
Si algún día me abandonas,
Mujeres es lo que abundan!

Esto dijo Tremebunda,
A Pericles, su consorte:
Si no me llevas al baile,
Busco otro de mejor porte.

El pregón carnavalero,
Por todos los barrios suena;
alegría que no para,
Del pueblo que canta y sueña.

Don Pericles Carnaval,
Es un tipo bien parado,
Viste frac y cubilete
Y va bien acompañado.

Alégrese bailarines,
Que Pericles ya llegó,
Inaugurando la fiesta,
Primero el bando leyó.

Una voz ceremoniosa,
Hace lectura del bando,
Es la voz de Don Pericles,
Y a jugar está invitando.



Invitando al juego limpio
Y a vivir en armonía,
Saludando a los turistas,
Pericles es simpatía.

En medio'e la algarabía,
Una voz se va escuchando,
Es la voz de Don Pericles,
que por decreto lee el bando:

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

Esto dijo don Pericles,
leyendo en la plaza el bando:
Beban hasta cuando quieran,
Pero no de contrabando.

El mandato de Pericles,
Prende la celebración,
invitando a los turistas,
a gozarse el parrandón.

Es la invitación fiestera,
De Pericles Carnaval,
Gritando a los cuatro vientos:
¡A jugar el carnaval!

Esto dijo Pedro Bombo
A Pericles Carnaval:
Si no me toca el pregón,
Me devuelvo pa Tescual.

"El goce es obligatorio",
Es la norma superior,
El mandato de Pericles,
Del festejo es anfitrión.

Vivir y dejar vivir,
Es el lema de la fiesta,
El carnaval de la vida,
A todos gana la apuesta.

El desfile de la Familia Castañeda se ha constituido en la antesala, en la bienvenida, a los Carnavales de Negros y Blancos. En medio de la euforia Pericles Carnaval, un sujeto vestido de negro, guantes blancos y sombrero de copa, acompañado por todo un séquito de juglares, teatreros y toda suerte de personajes fantásticos, con una voz ceremoniosa hace lectura del Bando donde asume como máxima autoridad de la fiesta, expresa su complacencia, hace el recibimiento de la Familia Castañeda, da la bienvenida a los



visitantes, prohíbe la tristeza, invita al juego limpio, a vivir en fraternidad, alegría y respeto el Carnaval; decreta el cese de hostilidades cotidianas, del aburrimiento y la tristeza y desata la memoria colectiva para que desfilen las estampas típicas, los cuadros de la remembranza, las bandas musicales y las coreografías. En fin, autoriza a miles de nariñenses y visitantes, a gozar la festividad. Finalmente, advierte: "Queda terminantemente prohibido, prohibir".

Según la tradición, en 1932, aparece el personaje "Pericles Carnaval", un tipo bien parado, con guantes blancos, frac, con cubilete y sobre zancos³⁸. En referencia a este personaje, Germán Zarama de la Espriella, quien cita a Lydia Inés Muñoz Cordero señala: "En 1932, la Elite instauró a Pericles Carnaval, personaje que de alguna forma la representaba, así como los motivos predominantes del Carnaval de esta Primera Epoca: elementos de cultura europea (v.g. Don Quijote, Sancho Panza y Dulcinea), orientales (v.g. "Los Chinos", "Las Orientales"), y los mexicanos"³⁹.

Todo el jolgorio y locura carnavalesca se inicia a través de la expedición de un documento, donde se consignan normas y se anuncia el inicio del festín, declarando que todos han entrado en época de carnaval. Este documento se conoce con el nombre de Bando, que no es más que un Edicto donde están contenidas todas las disposiciones que se esperan sean aceptadas y puestas en práctica por los participantes en el carnaval. Es sabido por la tradición que en las primeras décadas del Carnaval, "El Bando" era un texto literario (poema), inspiración de reconocidos poetas y escritores de la comarca, el cual era leído por Pericles Carnaval en el inicio del Carnaval, el 4 de enero, en la bienvenida a la Familia Castañeda.

Según el Diccionario de la Lengua Española, Bando tiene dos acepciones: a) edicto o mandato solemnemente publicado de orden superior, b) solemnidad o acto de publicarlo. Publicar un edicto o mandato. El cuatro de enero, en plena llegada de la Familia Castañeda, se da lectura del Bando, una especie de mandato en el que Pericles Carnaval, ordena y dispone que se establezca el imperio de la alegría en la ciudad. Es un poema conformado por varias estrofas de cuatro versos decasílabos y rima consonante o asonante. Su lenguaje se caracteriza por ser festivo y de buen sentido del humor.

Ante la imposibilidad de recuperar alguna de las versiones del Bando, se decidió que como un aporte al Carnaval de Negros y Blancos de Pasto del siglo XXI, y siendo fieles a los parámetros de la poesía popular, construir el poema "El Bando del Carnaval", estructurado por veintiún estrofas de cuatro versos decasílabos, con rima consonante en el segundo y cuarto verso. Su contenido abarca cuatro partes: Preámbulo, Considerando, Parte Resolutiva y Epílogo. El poema fue leído por primera vez por el personaje Pericles Carnaval, en la Llegada de la Familia Castañeda, el 4 de enero, en el marco del Carnaval de Negros y Blancos de 2010. Su texto completo dice así:

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.

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 todas maneras,
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,
Por temporada de carnaval,
Para mantenerse optimistas,
Y liberados de todo mal.

Sendos homenajes rendiremos,
A Mamacocho 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 tengo algo mejor.



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

Desde Buesaquillo y Pejendino,
Gualmatán, Genoy y Morasurco,
Hasta Santa Bárbara y Tescual,
Ofrenda al valle de Atriz y Taita43 Urco44.

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

Abrir las puertas de la utopía,
Dispone Pericles Carnaval,
Pero que nadie invente disculpas,
Que la vida no es para llorar.

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

En Constanza se refrenda en Pasto,
Al cuarto día del mes de enero;
Infórmese, aparte de advertirse,
Que para cumplir seré el primero.

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

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

Viva la Familia Castañeda!
Vamos a jugar los carnavales,
Viva el juego de Negros y Blancos!
Vivan nuestras fiestas ancestrales!

Los versos que a continuación se transcriben, aparecen publicados en el libro "Estampas Iluminadas de los Carnavales de Pasto" de Nefalí Benavides Rivera, texto que se atribuye al poeta Carlos Martínez Madroñero, quien acostumbrada firmar sus escritos con el seudónimo de Panquiaco:



"Consignado queda ya, que por muchos años el célebre Negro Panquiaco, fue el entusiasta y activo Secretario Perpetuo de la Junta de Carnavales. De un programa elaborado por él para los festejos del año de 1959, tomamos los apartes que siguen: "JUBILOSO, SONANTE Y BRILLANTE PROGRAMA que el Secretario Perpetuo de la Junta de Carnavales presenta a la consideración y desarrollo de los habitantes del Viejo y Nuevo Continente.

Portico

*Carnavales, Carnavales,
fiestas ilusas y finas,
que sólo con serpentinas,
derrotáis a nuestros males.*

*Carnavales que en Enero,
Prenden en el corazón
la llama de la ilusión,
que fulgura el año entero.*

*El año que se aproxima,
tendréis más luz y alegría
ya que sois la Epifanía,
de la paz que todo anima.*

Día 4 de Enero de 1959. Alborada a cargo de las fuerzas armadas de la ciudad, en señal de recocijo por la llegada de la Familia Castañeda.

A las 9:00 a.m. Izada del Pabellón de Carnavales en la Alcaldía y en todos los edificios públicos y privados de la ciudad.

A las 12:00 m. Gran recepción a S.M. LUZ MARINA ZULUAGA y MERCEDITAS BAQUERO, Miss Universo y Miss América, respectivamente, en el aeropuerto de Cano. La entrega de las Llaves de la Ciudad estará a cargo del señor alcalde municipal., Doctor Mario Córdoba Pérez.

A las 2:00 p.m. Concentración de Jinetes en los Cuarteles de la Policía Nacional, para recibir a la Familia Castañeda.

*El cuatro para esperar,
los hombres y las mujeres,
han de dejar sus quehaceres
para salir a encontrar,*

*a pie, en casos o en ruedas,
al grupo tan consentido,
que engrandece el apellido
de Familia Castañeda.*

Día 5 de Enero. 9:00 a.m. Como preámbulo de este día, la Junta de Carnavales encabezada por el señor alcalde recorrerá las calles de la



ciudad derramando a manos llenas alegría, cosméticos, serpentinas y otras cosas de mayor cuantía, mientras todo el mundo en coro hará vivir los NEGRITOS.

*El pastuso, el forastero,
los grandes y los chiquitos,
harán vivir los negritos,
en este cinco de enero.*

*Ya las viejas arrugadas
-con paciencia y maquillaje-
Están cambiando el visaje
Y están quedando alisadas.*

*Y es que todas en enero
Recibirán mil lunares
Y propuestas y cantares
De algún "negrito" trovero.*

*Los solteros y casados,
los viejos y los muchachos
los cobardes y los machos,
los ricos y los varados,*

*tienen ya listos los "riales"
o si nó -alguien precisa-
que empañarán la camisa
para jugar Carnavales.*

A las 10:00 a.m. Comparsa, murgas y fiestas populares.

*El cinco con emoción,
al balcón y a la ventana,
iremos en caravana,
a ofrecer nuestro carbón...*

*hombres grandes y chiquitos,
a la muchacha sin par,
han de ponerle un lunar
para jugar los negritos.*

Día 6 de Enero 9:00 a.m. La Junta de Carnavales recorrerá las calles y vericuetos de San Juan de Pasto, para despertar el humor. En esta gira, el señor alcalde y su alegre comitiva repartirán confetis, serpentinas y talco y desde luego plata y sonrisas.

*Ya todo está preparado:
confetis y serpentinas,
cosméticos y anilinas,
y el talco bien perfumado,*

*para jugar con mesura,
-cual lo manda la razón,-
estos juegos así son,
un certamen de cultura".*

*Gritaremos un verso,
Que ascienda cual serpentina:
"Que viva Miss LUZ MARINA,
que viva Miss Universo".*

A la 1:00 p.m. Concentración de comparsas, carrozas y disfraces en el Parque Bolívar.

A las 2:00 p.m. Desfile de carrozas y corzo de flores por la calles y avenidas de la ciudad.

A las 3:00 p.m. Juego general de "Blancos".

*El seis -lo sabe el más lego,-
es el día de los "blancos",
y hasta los cojos y mancos,
se meten en el juego.*

*CARLOS MARTINEZ MADROÑERO,
Secretario Perpetuo de la Junta de Carnavales."45*

Las siguientes son las impresiones de Juan Carlos Moyano Ortiz, sobre la Llegada de la Familia Castañeda a la ciudad de San Juan de Pasto, el 4 de enero:

"El cuatro de enero Pericles Carnaval asume poderes plenipotenciarios e inicia el evento. Entonces las autoridades legales son suplantadas por autoridades de la fiesta y la parodia. Después, se efectúa el desfile de la familia Castañeda, que de alguna u otra manera es una alegoría de la migración que siempre ha caracterizado los rumbos de este corredor andino, cruce de caminos, nudo de paradojas políticas y metáforas culturales. La familia Castañeda es un desfile donde se percibe el proceso de inmigración de las generaciones y las épocas, en el tiempo tornadizo que genera los descubrimientos y las imágenes del arraigo, los inventarios de la memoria. En el anecdotario del Carnaval la familia Castañeda viene de la Laguna de la Cocha, va para el santuario mestiza de las Lajas, pero cuando pasa por Pasto se encuentra con la fiesta y se integra a la celebración. En el desfile de la familia Castañeda, como en una secuencia de fotogramas vivientes se rehace la memoria colectiva y entonces desde el pasado desfilan cuadros alusivos, situaciones del pasado, personajes que habitan el laberinto del recuerdo parroquial y todo lo que ha constituido una historia, que al fin y al cabo, se vuelve tangible cuando el pueblo de nuevo la exhibe, la disfruta y la consagra".46



El Juego de Negros

Fotos: Carlos Benavides Díaz - César Exmely Villota - Aura Patricia Orozco

El 5 de enero es el día del Juego de Negros, -que conmemora el día en que los esclavos de origen africano tenían libre para dar rienda suelta a sus desahogos lúdicos-, donde la gente baila en las calles y en los lugares públicos y juega a pintarse de negro, usando cosméticos elaborados con ese fin. El juego es sin lugar a dudas la identidad del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, lo diferencia de otros carnavales y eventos similares. En él participan como jugadores quienes acuden al carnaval, de ser espectadores, todos pasan a ser actores. En este día, la expresión tradicional es "la pintica" o "juego caricia", como lo ha denominado la poeta e historiadora Lydia Inés Muñoz Cordero, Presidenta de la Academia Nariñense de Historia desde hace varios años. En él, sin distingos, se entrelazan los jugadores extrovertiendo su alegría y entusiasmo, que con travesura convoca a propios y visitantes hasta llegar a una euforia colectiva, aflorando el niño reprimido que aún a través del tiempo, vive en nosotros. "La Pintica" es un rito al que nadie escapa. La gente se desplaza por calles, barrios y plazas, jugando y pintándose unos a otros, recordando el origen del Carnaval de Pasto. En los tablados y casetas las orquestas locales e internacionales animan el baile y la alegría de nariñenses e invitados.

Sobre los antecedentes de la fiesta de los negritos, escribe el investigador Germán Zarama Vásquez:

"Durante la época de la colonia y a raíz de las condiciones infrahumanas en que vivían los esclavos negros, se empezó a escuchar un clamor general de esta raza por obtener por lo menos un solo día de descanso, luego de 365 días de ardua y extenuante labor. Por otra parte empezaron a suscitarse algunos levantamientos de los negros en Colombia, iniciando en la población de Remedios (Antioquia) en 1607. Este primer brote, al igual que otros que lo sucedieron, fueron aplastados por los representantes del Rey de España. No obstante la rebelión de los mineros negros se extendió por todo el territorio colombiano y se mantuvo durante dos siglos. La forma más generalizada de manifestar su rechazo a la esclavitud era la creación de "palenques", es decir, poblaciones, donde antiguos esclavos se congregaban para vivir en libertad. Estas poblaciones generalmente se asentaban en regiones selváticas, muy lejos de los centros urbanos".47

Estas revueltas y la justa petición de los esclavos movieron al Rey de España a otorgar como día libre el 5 de enero, víspera del día de los reyes magos, como homenaje al rey negro. Al conocer la noticia, los negros se lanzaron a festejar en las calles donde danzaron al son de tambores y muchos de ellos se dedicaron a pintar con trozos de carbón a todas las personas, especialmente a los blancos, embriagados por un sentimiento de igualdad y libertad producido. Así, poco a poco se fue reconociendo la igualdad de todos los hombres y mujeres; sin saber exactamente desde qué momento, terminaron unidos en una fiesta en donde ya no existen razas pues las caras pintadas de negro se constituyen en la mejor expresión de hermandad y alegría.

Cuenta la historia que para conservar la paz social, la Corona Española concedió el día 5 de enero y para tal efecto promulgo el siguiente Edicto: "El Príncipe, día vaco para los negros esclavos". Ahora entendiendo dicha relayón e solicitud de muchos esclavos negros de dicha provincia vengo a deciros a voz que se acoge paternalmente dicha solicitud y se dará día

vaco enteramente a los negros y será el 5 de enero, víspera de la fiestas de las Santas Majestades y venerando estima a la Santa Majestad del Rey Negro. Fechada en Madrid. "Yo el Príncipe".48

Esta noticia fue dada a conocer por bando en Popayán y así fue como el 5 de enero, se declara día libre para las gentes de color; la población negra de la capital del Cauca salió a las calles a bailar al ritmo de la música africana y empezaron a pintar de negro las afamadas paredes blancas de esa población. Posteriormente esta costumbre se regó por el sur, tomando una inusitada fuerza en Pasto, donde cuenta el cronista José María Cordobés Moure, ya hay vestigios de que se jugaba hacia 1854.

En el libro "Colombia país de regiones", publicado por Colciencias en 1998, aparece publicada la siguiente nota sobre el origen del Carnaval de Negros y blancos de Pasto: "La Fiesta de Negros y Blancos se remonta al año de 1607, cuando los negros huidos de la población antioqueña de Remedios, indultados por Cédula Real, siguieron hacia el sur. En Popayán se enteraron de lo sucedido en Remedios y los esclavos en masa se presentaron a las autoridades coloniales para solicitar que se les concediera un día totalmente libre de verdad, en recompensa por el trabajo de doce meses. La solicitud fue a España y retornó con la declaratoria del día 5 de enero, vísperas de los Reyes Magos, como el día de los negros. En el día libre todos los negros del Gran Cauca se lanzaban a las calles, revivían su música ancestral, vestían trajes de colorines y tiznaban a todos los blancos que se encontraran en el camino".49

La fiesta de los negritos asumía su propia singularidad en Popayán, capital de la Provincia del Cauca, a la cual pertenecía Pasto en el siglo XIX, fiesta que según Muñoz Cordero tenía las siguientes características:

"La fiesta de los negritos es de cuna caucana, nace en Popayán, como expresión de las reivindicaciones sociales del sector más deprimido, los descendientes de africanos en estado de esclavitud y servidumbre frente al "amo" blanco. Se presenta como el culmen de todos los movimientos de rebeldía liberados desde el propio tiempo de la llegada de los primeros africanos a suelo neogranadino.

Su historia de origen, ubicación de espacio y tiempo, solo maneja hipótesis y aproximación. Si se sabe que a mediados del siglo XIX, estaba en pleno vigor en Popayán, práctica que duraría hasta el siglo XX, años en los cuales decae, para florecer y evolucionar con nueva fuerza en la ciudad de San Juan de Pasto, primero y luego en las demás poblaciones del Departamento de Nariño.

A mediados del siglo XVIII, los fastuosos liberaban a sus esclavos en atención a sus buenos servicios, por afecto, o por agradar a Dios. Después de la Ley 1814, se contaba con el "día del esclavo", señalando el primer día de Pascuas de Resurrección para: "...la manutención de esclavos, pagando a sus amos el valor de una justa tasación y escogiendo a los más ancianos para soltarlos". (TISNESJIMENEZ, Roberto).

En el Cauca, área de enorme población en estado de esclavitud, las mojigangas o fiestas de negritos (Negritos: según la crónica de Cordobés, no se trata del desfile de esclavos, sino de blancos tiznados de

negros), significan desde su origen como el sueño de todo un año para el disfrute de un día pagano inscrito en un calendario sagrado.

A don José María Cordovés Moure, no le contaron cómo era la fiesta de los negritos, él mismo la pudo observar, en los años 50 del siglo XIX, en Popayán:

"el 5 de enero a la hora nona, como dirían los antiguos romanos, se daba preparativos para divertirse, y antes que las sombras de la noche envolviera a Popayán se encendían luminarias en la ciudad invadidas por mojigangas ridículas, tiznadas las caras, por lo cual se les llamaba los negritos. El hecho de tomar parte activa en la diversión, era como patente de corso para ejecutar las locuras y liviandades...

Así se entiende que por los años de 1840 ó 1850, aproximadamente el juego de negritos se celebraba en Popayán, desde el atardecer y durante la noche. La parafernalia de carnaval, con mojigangas y rostros tiznados del pueblo, bajo el gobierno republicano se hace cada vez más visible y se arraiga.

(...) Quizá años más tarde y hasta comienzos del siglo XX, se extiende el juego en el día de los negritos en la ciudad de Popayán.

Se difunde entonces el juego de la pintica como un gesto galante: "un lunarcito en la mejilla" de la dama.

Hasta el año de 1886, las crónicas revelan las fiestas del país más destacadas: "Bogotá tiene sus octavas y sus matachines, Neiva y el Cauca, su San Juan, Popayán, sus negritos". (Pombo Manuel. Los Diablitos). La formación de grupos musicales como "La Chirimía", se estabiliza gracias a la fiesta. Para el caso de Popayán, según el autor Carlos Miñana Blasco: "nos recuerda las llamadas "fiestas de Niño" donde aparecieron conjunto improvisados conformados por flautas, tambores y otros instrumentos de percusión, en la "fiesta de los negritos" era común que éstos grupos visitaran las casas y alrededor de su música se iniciara el baile..." (Narvéz Tovar, Frida. Comentario Bibliográfico: De Fastos a Fiestas Navidad y Chirimía en Popayán).

Es así, como la chirimía se liga íntimamente al feliz inicio y desenlace de la fiesta de los negritos en Popayán y más tarde se va a encontrar como la matriz de "la comparsa con músicos", o murga propiamente dicha en el carnaval Andino de San Juan de Pasto."50

El escritor e historiador caucano José María Cordovés Moure (Popayán, 1835 - Bogotá, 1918), quien hizo parte del grupo de intelectuales y escritores que se formó en la escuela costumbrista de El Mosaico, la cual marcó toda una corriente literaria de 1858 a 1870, estuvo por espacio de varios días en Pasto hacia 1854, pudiendo vivir de cerca la fiesta de los Negritos, la que describe de la siguiente manera:

"Todos se vuelven locos y las mujeres no reparan en medios para embadurnar a los hombres sin que en aquellas bacanales se ofenda el poder de nadie. Lejos de enfriarse -dice

Gloria Valencia Diago-, el entusiasmo se acrecienta. A fines del siglo XIX los hacendados escogían sus mejores caballos para el desfile en que competían las cuadras de Pandiaco, El Potrerillo, La Josefina, Pucalpa, Aranda, Los Lirios y La Carolina mientras que el pueblo miraba temeroso hacia la cima del volcán e invocaba a la 'Mamitica Linda de las Mercedes', que no llueva el cinco porque todos saben que "Morasurco nublado, pastuso mojado". El día cinco todos se tiznan de negro y el día seis de blanco, con polvos de talco. Hasta los años veintes se realizaba el "corso de las flores", en que los caballeros esparcían pétalos de flores a las damas pastusas y obsequiaban ramilletes a la elegida".51

La abolición de la esclavitud en Colombia fue un proceso largo y con muchos contratiempos e inconsistencias. Fueron varias las décadas que tuvieron que esperar los afrodescendientes para que se hiciera realidad la abolición definitiva de la esclavitud. Con la abolición de la esclavitud en 1852, culminó el largo proceso de manumisión republicana que se había iniciado 40 años atrás con la expedición de la Constitución de Cartagena de 1812. Este acontecimiento fue un "buen motivo para festejar", dice Muñoz Cordero:

"Si bien el 20 de abril de 1814, por ley se concede "libertad a los hijos de los esclavos que nacieran a partir de esa fecha, solo en 1821, se logra promulgar, "la libertad de vientres y se reglamentó el trabajo semilibre". Estos procedimientos de apertura, servirán de antecedentes a la ley de manumisión de los esclavos, el 21 de mayo de 1851 y a la abolición definitiva en 1852.

Fueron las reformas liberales de los años 50, las que dieron jaque al sistema colonial aun operante en muchas esferas de la vida republicana, junto con la abolición de la esclavitud, estaba contemplada la eliminación del estanco de tabaco, la supresión de ejidos y resguardos indígenas, cambio hacia el mercado libre y fiscalización directa.

Sobre estos hechos, cobra una relevancia, la oposición de parte del sector hegemónico y conservador del sur occidente del país, por una razón evidente. Las nuevas medidas gubernamentales vendrían a afectar al grupo de los terratenientes y esclavistas de la zona:

"La región comprendía las provincias de Barbacoas, Buena ventura, Cauca. Chocó y Popayán y tenía el 63% de los esclavos del país en 1851"

Pese a todos los obstáculos, la ley de abolición de la esclavitud fue una realidad, una conquista social y un buen motivo de festejar."52

Más adelante, Muñoz Cordero señala: "En Pasto, las celebraciones del 5 de enero, para el caso reseñado de 1887, se conjugan las mascaradas, los disfraces, y las cuadrillas de los jugadores de la "pintica", que al parecer son jóvenes de clase social alta, quienes anuncian su visita mediante tarjeta oficial. Para esta época se trata de un juego de cortejo, galante y espontáneo que conserva su esencia carnavalesca. Otro elemento que se destaca, es la socialización que se provoca y la diversión "espiritual" y "decente" según el canon ético de la época, pero también la reciprocidad por parte de los escogidos para la visita de los jugadores".53

También el educador Jorge Buendía Narváez (La Cruz, 1895 - Pasto, 1991), escribe sus impresiones sobre la fiesta de los Negritos en Pasto, la cual ya se celebraba por los años



1912-1916, cuando cursaba estudios secundarios en la Normal Nacional de Varones de Pasto: "Luego los asuetos de Pascua se tomaban desde el 23 de diciembre hasta el 2 de enero, fecha que generalmente se prorrogaba hasta el 7 y aún el 10 de dicho mes, pues, la fiesta de 'negritos' existía en Pasto desde cuando el sur colombiano era parte integrante del Cauca. Posteriormente se amplió con la de los 'blancos'".⁵⁴ Más adelante, añade Buendía Narváez: "'La fiesta de los 'Negritos', que era la única popular de esos años, la celebrábamos con fervor singular y éxito sorprendente, pues disfrutábamos de numerosas amistades que nos prodigaban atenciones generosas y sinceras. En ocasiones especiales hubo también la fiesta de toros, la que se realizaba en la Plaza de San Andrés con gran regocijo del público y sin las tragedias y consecuencias de que habla Cordovés Moure en sus Reminiscencias. Por las calendas se presentaba alguna compañía de Teatro que rivalizaba con las funciones que daban los alumnos de los colegios o de aficionados del lugar, y que servían de obligado comentario durante algún tiempo".⁵⁵

"El 5 y 6, -dice Lydia Inés Muñoz Cordero-, juego de negros y blancos, se realizaron en forma espontánea y libre, hasta 1927, fecha en la cual por primera vez se organizó en forma oficial un programa de carnaval para los días 5, 6 y 7 de enero. Con la elección de Rosa Elvira Navarrete, en su calidad de primera Reina de la Alegría. Así, se iniciaba la historia y memoria sobre el CARNAVAL ANDINO DE NEGROS Y BLANCOS en la ciudad de San Juan de Pasto. Fue la ocasión en la que desfilaron los primeros autos alegóricos o carrozas, que habían hecho su aparición reciente en el Festival Estudiantil de la Cultura".⁵⁶

En la actualidad, esta tradición se mantiene en Pasto y cada 5 de enero, las gentes de toda las razas se confunden con sus caras pintadas con cosmético⁵⁷, en un sentimiento único de jolgorio y amistad. De esta manera, cada cinco de enero, blancos, negros, indígenas y mestizos, nariñenses y turistas en general, salen a las calles cargados de cosméticos con la esperanza de encontrar en cualquier persona un espacio, que no esté pintado de negro por supuesto, para poder regalarle una "pintica". El día comienza con el recorrido que hace la Reina del Carnaval por los barrios de la ciudad, repartiendo cosmético en medio de emotivos gritos de ¡Vivan los Carnavales de Pasto! ¡Viva el cinco de enero! ¡Vivan los negritos", y por supuesto las solicitudes amables de "una pintica por favor", a la que todo mundo accede, porque se hace con respeto y amor. En el Palenque lúdico se vive un juego de extroversión progresiva que se inicia con la aplicación de cosmético de color negro sobre la piel, "la pintica", donde grupos de cuadrillas, desde los barrios equidistantes a la Plaza del Carnaval se desplazan al son de tonadas que anudan las raíces del afrocolombiano, como: currulaos, bundes, jugas, abosaos, andareles y aguabajos, ritmos tradicionales del Pacífico; involucrando en su desplazamiento a los espectadores, quienes se suman en forma espontánea al desfile. En la tarde el gran concierto afrocolombiano en los tablados especiales que para tal efecto se han preparado.

Las cuadrillas terminan su recorrido en la Plaza del Carnaval realizando la presentación de sus coreografías, previamente preparadas. Es el homenaje que nariñenses y visitantes rinden a sus hermanos afroamericanos. Los descendientes de Nagó, Yoruba, Congo, Caraballi, algunos revueltos con Emberas y Awa, emprendieron el eterno cimarronaje, adaptándose a paisajes nuevos, aferrándose a sus memorias, recreando sus vivencias, apropiándose de valores desconocidos, con olores y sabores extraños, moldearon una cultura arrullada al son de marimbas, cununos, guasá y tambores, entonada con cantos de amor y libertad, enredada en danzas y juegos, cargada de mitos y leyendas, de tundas y de rievies, envuelta en magia, ritos dioses y visiones.

Así cantan las tonadas en homenaje a la raza africana y su aporte al mestizaje cultural latinoamericano:

Quando miro jugar, juego,
A los negros y los blancos,
Quando quiero bailar bailo,
Con alpagate o con zancos.

Festejo, magia y color
Eso sí que es carnaval,
Donde todos afinamos,
El canto a la libertad.

Cuatro, cinco y seis de enero,
Vamos todos a bailar,
Con los negros y los blancos
Y Pericles Carnaval!

Ya llegó el cinco de enero,
Lo mejor del carnaval,
buenos talcos y cosméticos
y a los vecinos pintar.

El cinco pinto de negro,
Un tatuaje por amor,
Gritando por todas partes,
La pintica por favor!

Ya llegó el cinco de enero,
Dos pinticas por favor,
Una para divertirnos
Y la otrica por amor.

El cinco con los Negritos,
nos iremos a bailar,
Con marimbas y tambores,
Qué rico es carnavalear!

Quando oigo sonar marimba,
Se me hace que es currulao;
Tambores, guasá y cununos
y mi negra aquí a mi la'o.

Lindo es el día de negros,
Porque es del juego caricia,
Con una pintica al aire,
Pero nada de malicia.

Esto fue lo que pasó,
Pero nadie más lo supo,
Una turista coqueta,
Me hizo la operación pupo.

De negro todos se pintan,
El día cinco de enero;



El seis se pintan de blanco,
las carrozas son primero.

Sobre el Juego de Negros del 5 de enero, en pleno Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, se refiere Juan Carlos Moyano Ortiz:

"El cinco de enero es el día de los negros. Se dice que ese día comenzó, un poco al norte, en las haciendas del Valle del río Patía o en los caserones de Popayán, como un reconocimiento a la libertad que los amos le concedían una vez al año a los esclavos. Lo cierto es que ese día sucede algo insólito: todos juegan a la pintica usando maquillaje negro, que comienza siendo un toquecito en la mejilla y se expande por todos los rostros de cualquier color.

Al final de la tarde miles de seres embebidos en el delirio dionisiaco, bajo el sagrado tatuaje de la pintura, son negros, bailan como negros, sienten como negros y afirman el yo disolviendo el ego, porque como no hay distinción de persona o de clase todos comparten el regocijo de la fiesta y la libertad que produce precisamente una tradición donde lo que se celebra es la expansión del espíritu y la posibilidad del contacto colectivo. En una ciudad donde, aparentemente, la gente es recatada y distante, se entra en comunicación directa, piel con piel. De hecho, la sensualidad y el juego le dan a la fiesta una importancia definitiva, para que la calidez humana y el fuego de lo placentero siga cultivándose en este crisol de las culturas".58



El Juego de Blancos

Fotos: Corpocarnaval - César Exmely Villota

*"El Carnaval es una oración a la vida, porque sentimos el palpitar de los seres que, siendo de papel, con esqueleto de hierro o de madera, rellenos de cartón o de icopor, reciben el halito de la vida que le da el artista del Carnaval, porque recibe el arte; y es una oración porque el arte es divino. El Carnaval es el poder del pueblo, es la verdadera democracia, allí el pueblo es el rey y aún los sencillos artistas del carnaval se revisten de poder, el poder del arte convocatoria multitudinaria a la fiesta."*59 Asociación de Artistas del Carnaval-ASOARCA-

Uno de los antecedentes lejanos de las fiestas del seis de enero en Pasto, es traído a la memoria por Armando Oviedo Zambrano y Jesús Alberto Cabrera, en el libro "La Historia no contada del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto" (Ipiales, 2010), en donde se afirma que el 19 de diciembre de 1728, el Cabildo de Pasto fue notificado de una Real Provisión expedida por la Real Audiencia de Quito, la cual favorece la petición del Presbítero Agustín Zambrano y Benavides, vecino de Pasto. El contenido de dicha Real Provisión, que según los autores se encuentra en el Libro Capitular de 1742, fojas 5 r, a 9v., del Archivo Histórico de Pasto, es el siguiente:

"Dn. Phelipe por la Gracia de Dios, Rey de Castilla, de León,... que por petición presentada por Francisco Murillo y el decreto del Fiscal de la Audiencia que en 1719 ciertos vecinos otorgaron escritura de obligación de celebrar las fiestas de Toros, fuegos, Comedias y Dansas en honrra del Glorioso Mártir San Sebastián por espacio de siete años continuos que se cumplieron y con este pretexto introducido bayles y regocixos profanos, torpes y escandalosos así en la Ciudad como en la playa (sic) del río del Culumpio (sic) a costa de bodigos y verbenas (sic) costosas y los graves Ynconbenientes, daños y perjuicios que se seguían por que el Cavildo Justicia y Reximiento de dicha Ciudad de Pasto pretendió las perpetuasen en fuersa de dicha obligación sin embargo de ser pasado el tiempo de ella, de que se dio Vista a Vuestro Fiscal con cuya respuesta en Vista de dicha representación del dicho Don Francisco Gomes Murillo y el informe de mi parte con los Ynstrumentos presentados fue servida Vuestra Altesa de proveer que (foja 6r.) el Cabildo cesase en la exigencia de la escritura del uno de febrero de 1719 y de los demás autos provistos para su continuada ejecución sobre toros y demás regocijos profanos del glorioso mártir San Sebastián y lo mismo de los gloriosos Apóstoles San Pedro y Santiago... (y solo) por lo que mira al Culto Divino y para ello se despachó Real Provisión la que se perdió en dicha Ciudad (sic) con cuya notisia parese que por entonces suspendió dicho Cavildo y Justicia y Reximiento la selebridad (sic) de las fiestas de toros, fuegos, comedias, Danzas y regosijos profanos y... los Vailes y rregosixos del Columpio hasta oi (sic) que con mavor fervor y empeño pretende dicho Cavildo... se rrepitan nuevamente dichas fiestas de toros y regosijos profanos principalmente el comandante Don

Nicolás Burbano de Lara Theniente de Gobernador y Justicia mayor de dicha Ciudad de Pasto compeliendo a dichos Vesinos (foja seis vuelta) con autos y penas a que bajo de dicha escritura de obligasión las continúen en el todo como de antes quando (ya) se consideran muy olvidadas y borradas de la memoria y por que desto se esperan plagas y ruinas de la tierra por castigo de Dios temerosos los hombres elevan el clamor a Vuestra Altesa para por medio de mi parte se guarde, cumpla y execute dicho Auto (el de la Audiencia) como en él se contiene obligándolos solo quanto a lo que mira al Culto Divino según lo menta del Auto de Vuestra Altesa y despachando para ello nueva Real Provisión con fuerza de sobre Carta (foja siete r.). Se agrega que el abogado Francisco de Arostegui dice que el cura párroco de Pasto ha solicitado al Cabildo se separe las fiestas profanas de la celebración que tiene el culto divino quedando así "separado de los toros, Comedias, saraos y Bodigos costosos considerando que semejantes actos son la causa de la Ynopia de este lugar" (foja nueve r.) no obstante que los Regidores se han excitado a que se hagan dichas fiestas con más vigor y con bodigos que ayudan a cada día de toros (foja nueve vuelta) se consume mucho y se bebe vino, y finaliza con danzas y bailes profanos (foja nueve vuelta) y otras deudas costosas de que resulta la pobreza de los vesinos".

Según Oviedo Zambrano y Cabrera, la fiesta profana del 6 de enero en Pasto se instituyó porque había necesidad de separarla de la fiesta propiamente religiosa que se celebraba en honor a San Sebastián el 20 de enero, lo que indicaba un triunfo relativo de los eclesiásticos pues tal fue la final sugerencia del P. Agustín Zambrano y Benavides al Cabildo, y tal vez a los vecinos de la parroquia en cuestión y a algunos cabildantes o miembros de la élite local que estaban asombrados o disgustados por los excesos festivos de los pobladores y cofrades en el día consagrado al Mártir.

Sobre los inicios del juego de blancos en Pasto en los albores del siglo XX, Lydia Inés Muñoz Cordero, nos trae la versión oral de Don Angel María López acopiada por Héctor Bolaños Astorquiza y Héctor Arturo Gómez Martínez, cuyo texto dice así:

"Habíamos bebido todo el día de negros y al otro día estábamos sin plata, entonces nos apegamos a donde "Las Roby" que tenían una cantinita en la esquina de Don Julio Bravo. Las dueñas del estancuillo eran de apellido Roby. Fuimos directamente y dijimos que estábamos son plata, que si nos fiaban. Como allí era nuestro bebedero, dijeron que por supuesto que nos fiaban. Bien, nosotros pedimos una botella de aguardiente champurreado, sabroso. En ese tiempo era puro aníz y era hasta barato, no como ahora cuanto vale esa porquería y es solo puro alcohol y perfume. Nos pusimos a beber- Uno pidió una media, otro una botella. Eramos cuatro o cinco, ya no me acuerdo. En la mesa de estas señoras, las Roby tenían su apartamento de tocador, allí estaban las cajitas de polvos con pluma. Entonces un sastre cogió la cajita y la pluma y nos fue echando a nosotros, este hombre. Nos dimos nuestros modos para conseguir las cajitas de polvos, para conseguir los de ellas. Las Roby, por su parte no se enojaron sino que se reían de vernos



"polviándonos". Ya nos llevaron las cajitas con las plumas y ya pintados salimos a la calle. Bajamos por el andén de la Calle Real hasta la plaza, gritando: ¡Viva el blanquito!, "Viva el negrito!

Ah, las cajitas de polvo también eran fiadas, pero eso sí con plumas y todo. Al año siguiente empezó el "bochinche" y empezó el juego con harina. Ya se vulgarizó".60

A partir de 1913, según Muñoz Cordero, los juegos de negritos y el de blanquitos, se festejarían seguidos y se desarrollarían por prescripción ritual y espontánea sin organización oficial, cobrando su pleno significado la libertad carnavalesca.61

A finales de 1925, Guillermo Edmundo Chaves, en ese entonces estudiante de la Facultad de Derecho de la Universidad de Nariño, y Presidente de la Federación de Estudiantes organiza el Festival Estudiantil, el cual se desbordó en actos sociales y culturales, con desfiles de autos alegóricos, comparsas, cabalgatas e inauguración de centros educativos. Este Festival, se convertirá en el prelude del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto. Según Muñoz Cordero, "el festival estudiantil de 1925, incluyó tres días de corridas de toros en la Plazuela de San Andrés. La 'Sociedad Literaria Alvarez Lleras', representó en esos días el drama 'Como los muertos'. Concluyéndose con la función de cine público. Desfile de Autos alegóricos, comparsas, disfraces individuales, cabalgatas, baile de club, reinado, teatro, corridas de toros, conjugan la parafernalia de las celebraciones estudiantiles del arte y la cultura en directo abre bocas del carnaval de 1927".62

Sin duda, el escritor Guillermo Edmundo Chaves, es el más importante animador del Festival Estudiantil de 1925. Pero dejemos que sea él mismo quien con su pluma nos describa el acto de coronación de la reina Romelia I (citado por Muñoz Cordero):

"La tarde sorprendió a la ciudad en un movimiento febril; era una tarde azul, inmensamente azul bajo la seda del crepúsculo. El recorrido del Alcázar de la Reina al teatro Imperial, lucía el prodigio del mil flores de luz, que festoneaban los balcones y los artesanatos y daban a las calles una ensoñación de amanecida. Suenan los clarinetes y principia del desfile... La multitud aclama a la reina en un vitore de salmos. Es la diosa del triunfo; es la gloria que pasa como en las fiestas Imperiales de la Antigua Roma.

El teatro Imperial está pleno. Bajo la batuta insuperable del viejo Maestro, la Gran Orquesta formada por nuestra Banda Departamental-gloria de Nariño y de toda la República- y por una selección de nuestros artistas, inicia la sinfonía de Fra diábolo. Sobre la concurrencia absorta flota el alma milenar de Daniel Aubert como en el silencio perfumado de un templo...

Sigue el acto de Coronación. El señor Presidente del Gran Concejo y el señor Ministro de Gobierno, portan la corona; y las de las princesas, señoritas Josefina Benavides y Alicia Rodríguez, vestida de luminoso azul, colocan la triunfal diadema en la frente radiante de su Majestad doña Romelia. Hay música de alas y torbellinos de pétalos. El teatro se apenumbra; toda la luz, toda la emotividad, todo el fervor de mil

generaciones que esperaron, se condensan en el instante soberano en el marco auroral de un apoteosis... Lucía Velasco -una dulce princesita-recita los inspiradísimos sonetos de su padre señor Don Tomás Velasco Daste, todo musicalidad y sugerencia...

Se leen los Decretos Reales, el primero de los cuales, dona el peso en oro de la Corona real, para la canónica coronación de la Virgen María en su dulcísima advocación de Virgen de las Lajas. Como finalización de la noche y en los aristocráticos salones del Club Unión... El dulce sabor de (i), deja con toda tristeza de lo que se va definitivamente, de lo que se esfuma, de lo que se acaba... La melancolía del verso otoñal del viejo cisne, volvió a torturarme entonces, mientras las parejas pasaban felices como en el desfile de una fiesta blanca... "63

De lo expuesto por Muñoz Cordero, y en particular de la crónica de Guillermo Edmundo Chaves, se puede inferir que expresiones artísticas como el arte, la danza, el teatro, la música, la literatura, la artesanía, ya estaban presentes en el Festival Estudiantil de 1925, considerado como la antesala del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto. Sin embargo, la primera versión del Carnaval de Negros y Blancos propiamente dicho, comienza en Pasto hacia 1927, cuando se lleva a cabo una programación especial que incluía reinado, cuadrillas, comparsas, disfraces, batalla de flores, carros magníficos y desfile de carros alegóricos. Muñoz Cordero afirma que: "La historia del carnaval de negros y blancos en su sentido literal, comienza en Pasto en 1927. Aparecen los días 6 y 7 de enero como las fechas indicadas para el regocijo popular, siendo el 7, el día principal. La primera elección de "Reina del Carnaval", recayó en la señorita Rosa Elvira Navarrete, más conocida como Elvira I, la encargada de presidir los actos sociales, los desfiles y festividades en general. El desfile de autos alegóricos, comparsas, disfraces, "la batalla de las flores", cabalgatas, recitales poéticos, en su conjunto inauguran la estructura carnavalesca, a partir de finales de la segunda década del siglo XX, a partir de entonces adquiere ritmo propio como proceso etnocultural".⁶⁴

El juego de blancos, la lúdica del polvo, el talco del carnaval, se toman las calles y las plazas, con los cuerpos ataviados de fiesta y disfraz, todos para vivir una sola fiesta popular adornada por el mágico desfile de música, danza y colorido arte de murgas, comparsas y gigantescas esculturas de papel elaboradas por artistas populares. El evento central del seis de enero, es el desfile majestuoso de disfraces individuales, murgas, comparsas, colectivos coreográficos, carrozas no motorizadas y carrozas, donde la tradición y la sabiduría de los artistas del Carnaval tienen su más alta expresión.

Los artesanos comenzaron a participar en 1927 con las carrozas o autos alegóricos del carnaval, donde plasmaban todo su ingenio y capacidad de trabajo manual en pequeñas esculturas de papel, colocadas sobre autos de la época. Actividad que pasará a convertirse con el tiempo en el centro de una expresión cargada de gran significación social. Anteriormente, los artistas del carnaval formaban parte del sector popular y desempeñan los oficios más variados como zapateros, choferes, maestros, pintores, decoradores, carpinteros, soldadores, plomeros, peluqueros, albañiles, cerrajeros. En la actualidad, son profesionales egresados de distintos programas como artes plásticas, diseño gráfico, música, diseño industrial, etc. Los artistas se preparan durante todo el año para participar en las festividades carnavaleras. Piensan los motivos, reflexionan las evocaciones, consultan las temáticas y recuperan los más diversos materiales que se integrarán luego al proceso de construcción de las carrozas y de otros objetos artísticos y artesanales.



En la actualidad, los artistas del carnaval, en especial los de las modalidades de carroza no motorizada y carroza, se encuentran organizados en asociaciones, fundaciones y corporaciones, tales como: Asociación de Artistas del Carnaval -ASOARCA-, Caminantes del Carnaval, Asociación Hatunllacta, entre otras.

El día de los Blancos del seis de enero, no podían faltar los cantares que se narran la alegría, el arrobamiento y la satisfacción que sienten propios y peregrinos, todos identificados en el juego, la risa, el baile y el arte carnavalesco, a través de sus múltiples singularidades: disfraz, murga, comparsa, colectivos coreográficos y carros alegóricos:

Vivir y dejar vivir,
Es el lema general,
Cuatro, cinco y seis de enero,
A jugar el carnaval.

Incitando a la bebida
Y al baile desenfrenado,
Con guarapo y sonsureño,
Nadie quedará agraviado.

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

En histeria colectiva,
Se convierte carnaval,
Aquí no hay espectadores,
Pues todos a jugar van.

Las modalidades artísticas que por tradición se quedaron en el alma del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, y en particular del Desfile Magno del seis de enero, son las siguientes:

Disfraz Individual. El disfraz esconde, disimula. Detrás de su traperío o sus armazones nuestro atuendo cotidiano desaparece. Se sale de la vida civil, la del hábito que es a la vez costumbre y vestido, y se asumen, mediante el artificio de un estrafalarío ropaje, los indicadores de otros estratos sociales del presente o del pasado, propios de nuestra cultura o de las ajenas. La voz 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 le viene de *farse*, relleno. Se trata de lo que en español se conoce como entremés. Pero lo que interesa es el blanco y no la flecha: farsa equivale a enredo o tramoya que procura engañar al prójimo. El disfraz engaña, nos viste con prendas que remiten a lo ridículo, a lo grotesco o a lo fantástico. Hubo, desde la prehistoria, disfraces que mentaban el reino animal: el caballo, el oso, el lobo, el gallo. Otros se orientan hacia lo terrorífico o fantasmal: los blancos y talaes atuendos de los aparecidos; la Señora Muerte y sus símbolos -la guadaña, la tijera, la clepsidra-; el Diabolo y su cohorte de demonios menores: los gigantes y los cabezudos; las brujas y su mundo. Otros, finalmente, eran disparates semovientes: grandes marmitas, tetas descomunales, catalejos con brazos y piernas, y todo lo que cabe en el magín calenturiento y transgresor del género humano.

El disfraz apela a lo cómico o a lo terrorífico, al lujo de los trajes cortesanos de otrora o a los harapos de los mendigos de siempre, a la imaginación doméstica, que se las arregla con lo que tiene a mano, o al alquiler de disfraces fastuosos, lindantes en lo ridículo a fuer de solemnes. El disfraz individual como modalidad del Carnaval del Negro y Blancos, es una representación carnavalesca ejecutada por un solo individuo, quien personifica con su disfraz y sus movimientos situaciones o personajes del ámbito regional, nacional o universal. El disfraz realizado con técnicas artesanales lo constituye el mascarón, el vestuario y parafernalia. En el disfraz individual el artesano representa o recrea un personaje específico encontrando una armonía y equilibrio entre su cuerpo y el personaje que encarna. Puede presentarse en bicicleta o en moto. Un elemento fundamental del carnaval de Negros y Blancos desde sus orígenes, es 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.

El disfraz y la máscara surgieron en todos los pueblos, 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. La costumbre del disfraz -con máscara o sin ella- tiene sus antecedentes en las farsas teatrales y en las ceremonias paganas. Máscara en latín significa "persona". 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. El antifaz, máscara simplificada, fue durante mucho tiempo atributo de la fiesta erótica y de la conspiración.

Murga. La murga es lo que comúnmente se conocería como una comparsa de disfrazados con música, los instrumentos pueden ser tradicionales o modernos, van representando una estampa alegórica con sus vestidos y maquillajes alusivos. La murga es un grupo de músicos que participan en los desfiles de Carnaval y se desplazan realizando coreografías al ritmo de los instrumentos que interpretan. Los músicos van disfrazados de acuerdo al tema inscrito. La murga, es conceptualmente, un natural medio de comunicación; trasmite 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. La murga en el Carnaval de Negros y Blancos, es un grupo de personas disfrazadas uniformemente con un atuendo alegórico que se trasladan por la Senda del Carnaval interpretando melodías populares pertenecientes al folclore tradicional. No existe ninguna clase de restricción en el empleo de los instrumentos para la representación de las tonadas, más son los de percusión una esencia fundamental, dotando a la interpretación de un sonido particular que caracteriza a este tipo de agrupaciones dentro del Carnaval. Por eso hay murgas con diferentes instrumentos musicales: de cobre, de cuerdas y andinos.

Comparsa. La comparsa es la reunión de máscaras, motivo de Carnaval constituido por un grupo no menor a siete participantes y un máximo de treinta, que portan sobre sí figuras, máscaras, mascarones, estructuras con figurillas carnavalescas, elementos que van integrados entre tema, vestuario y movimiento. Es un grupo con el objetivo de llevar una representación específica y donde intervienen varios elementos que la determinan, como la música, la danza, el disfraz, el vestido, etc. Los integrantes de la comparsa se desplazan acompasadamente a pie e imprimen movimiento mecánico o expresivo a sus motivos, manejando gestos teatrales espontáneos. Sus orígenes se remontan a la época de la Colonia en forma de "mascaradas". La mascarada 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.

Colectivo Coreográfico. La Real Academia de la Lengua define 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". 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 (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. También se utiliza la coreográfica en ciertas situaciones, cómo, eventos o presentaciones artísticas las famosas coreografías en la cinematografía o el teatro.

El colectivo coreográfico como modalidad del Carnaval de Negros y Blancos, es un grupo conformado por un número no menor a sesenta (60) integrantes, quienes desarrollan danzas itinerantes durante el desplazamiento con estampas o figuras alegóricas al ancestro andino, a la memoria y tradición folclórica con coordinación coreográfica y música andina.

Carroza. El término Carroza deriva del italiano carrozza, que tiene entre otras acepciones, las siguientes: a) Coche grande, ricamente 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: en la cabalgata de Reyes desfilaron muchas carrozas; d) en Latinoamérica también se dice carroza al coche fúnebre. Las carrozas son los carros o autos alegóricos tirados por fuerza motriz, que representan temáticas completas inspiradas en leyendas, mitos, personajes, en la vida cotidiana, etc., a través de esculturas gigantes de papel sobre un escenario de madera que proporciona un camión. En el reglamento del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, se define la carroza como un auto alegórico, una composición escultórica de grandes dimensiones elaborada principalmente con papel maché65, cola y yeso o con técnicas artesanales, que recrea, mitos, leyendas, personajes o pasajes de la historia regional, nacional 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. Otra modalidad de Carroza es la *No Motorizada*, que es auto alegórico o composición escultórica elaborada principalmente con técnica tradicional, papel, cola y yeso o con técnicas artesanales; que recrean, mitos, leyendas, personajes o pasajes de la historia regional, nacional o universal. La carroza no 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 animarán el motivo durante el desfile haciendo el recorrido a pie.

Sobre los símbolos que incorporan los artistas en sus carrozas, se refiere el Maestro Alfonso Zambrano, en entrevista que concediera al profesor Jaime Guerrero: "Siento un gran placer representando en mi obra poemas, cuentos, leyendas, canciones, personajes típicos. Pero no lo 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"⁶⁶. El maestro Zambrano, participó con sus obras en los carnavales de 1951 a 1967, siendo el ganador en la mayoría de sus participaciones, fue el autor de motivos autóctonos como: el Escudo de Pasto, "Chambú", Folleco, el Gato con Botas de Rafael Pombo, y la Turumama, los que se quedaron en la memoria de propios y visitantes. Pues como dice el Maestro: "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".⁶⁷

Los cantares resaltan la imaginación y creatividad de los artistas del Carnaval, en sus diversas modalidades y expresiones:

Qué vivan los carnavales,
De mi Pasto capital!
Y que viva el artesano,
que como él no hay otro igual.

Son hábiles artesanos,
Los hijos de Carnaval,
confeccionan sus carrozas
y el desfile engalanar.

"Unos le pintan los labios,
Otros le adornan la cara,
otros le cantan arrullos,
alegría que no para".

Homenaje merecido,
Artista del Carnaval,
En el desfile de blancos,
Es figura principal.

Esto dijo un artesano,
Buen cultor del carnaval:
Si no me ayudan con esto,
Me voy pa'la capital.



Personaje de leyenda,
Es el Maestro Zambrano,
Por eso lo recordamos,
Como el mejor artesano.

El Maestro Alfonso Zambrano,
Una página en la historia,
Sus carrozas inmortales,
Viven en nuestra memoria.

Hablar del Maestro Zambrano,
Nos quitamos el sombrero,
Por eso hoy lo evocamos,
El siempre será primero.

Sus obras inolvidables,
Cómo no vamos a recordar:
"Hasta el diablo se divierte",
Asustando en carnaval.

"Conchita en la fiesta brava",
"Gallera de Buesaquillo",
"Turumama y sus compinches",
Divisando el Potrerillo.

Hermanos Ordóñez Parra,
"El carro de la otra vida",
"El espíritu burlón",
Obras de arte a la medida.

Hermanos Ordóñez Parra,
Y su "Espíritu Burlón",
"El regreso de los ángeles",
Don Carnal es coquetón.

José Ignacio Chicaíza,
"El carnaval del terror",
"El Riviel" y "La Tunda",
Carnaval es un primor.

David María Victoria,
"Reina de los Carnavales",
Es personaje obligado,
De las fiestas populares.

"Reserva de la Planada"
Y la "Pacha Carnaval",
Creación de Roberto Otero,
Superando lo banal.

Pero también Tinkuni,
Concurrencia de las aguas,



Fusión cultural armónica,
Como el río y sus piraguas.

Viva el sol, viva la luna,
El artista y el artesano,
Personajes de la fiesta,
Que se ocupan todo el año.

También Miguelito Ortega,
Padrino del Carnaval,
Su sapiencia y talento,
Son dignos de valorar.

Los artistas y artesanos,
Le aportan al carnaval,
El Maestro Diego Caicedo,
"Expreso y Felicidad".

El Desfile Magno lo inician los disfraces individuales, seguidos de las murgas y las comparsas, y los colectivos coreográficos, terminando las carrozas no motorizadas y las carrozas. Por eso dicen los cantares:

Histriones de Carnaval,
Son las murgas y disfraces,
Las máscaras y los zancos,
Y el pueblo con antifaces.

En la mitad de la plaza,
afinando están las murgas,
Pa' que escuchen los turistas,
Las coplas carnavaleras.

Las murgas de carnaval
Con sus bellas melodías,
Bambucos y sonsureños,
alegran mis tristes días.

Las murgas y las comparsas
Se alternan en carnaval,
Con danzas y disfraces,
los sentidos reanimar.

Ahora si estoy contento,
Ya no siento la tristeza,
Llegaron las comparsas,
Y a menearse sin pereza.

Juegos, murgas y comparsas,
Eso si es el carnaval,
Y al ritmo de sonsureño,
Vamos todos a bailar.



Ahora, veamos lo que sugieren los cantares sobre los diferentes motivos que participan en el desfile carnavalero, como son: carrozas y carrozas no motorizadas, murgas y comparsas, disfraces individuales y danzantes:

Un manojo de carrozas,
Va cruzando la ciudad,
esculturas de papel,
por la Senda'el carnaval.

El desfile de carrozas,
Es el gran Desfile Real,
Con bandas y danzantes,
Como él no hay otro igual.

Confetis y serpentinas,
pinturas multicolores,
y talcos que van cayendo,
al sabor de mil licores.

El seis nos vamos de rumba
A la Plaza'el Carnaval,
Y al son del Miranchurito,
Hoy si me tocó gastar!

Qué hermoso Día de Blancos,
Con talcos en la cabeza,
Qué lindos los carnavales,
De Pasto, Ciudad Sorpresa.

Veamos cómo describe Juan Carlos Moyano Ortiz, sus impresiones sobre el Desfile Magno del 6 de enero, en la conclusión del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto:

"En el carnaval de Pasto no solo la rumba predomina: junto con la alegría desbordante existe y coexiste una visión artística sorprendente, una suma de fuerzas creativas que alcanzan esplendor en la construcción de carrozas y comparsas, donde sobresalen figuras de gigantescas proporciones y muy buena resolución técnica. Tal vez porque los pastusos, descendientes de Pastos y Quillacingas, heredaron de los antiguos habitantes del Valle de Atriz la capacidad de moldear la arcilla y esculpir la realidad. Antes trabajaban el barro y la roca volcánica y ahora lo hacen con papel, cola negra, yeso, madera y otros materiales más recientes como el icopor o la fibra de vidrio. Se obtienen propuestas delirantes, de vida efímera, pintorescas, que en determinado momento consiguen una versión de la realidad, que se acomoda, precisamente, al mundo de los sueños, a la fugacidad de las imágenes inolvidables que se diluyen en el tiempo. Son construcciones maravillosas, que se han desarrollado con arte con una suerte de ingeniería popular que articula los muñecos o figuras, otorgando movimiento a lo inanimado. Y en esta fiesta es donde se encuentra lo que casi todos hemos perdido: la fuente de la memoria, que no es inmóvil: al contrario, escapando de cualquier noción arqueológica, es



viva y mantiene la vigencia de valores que no se ha perdido y que se renueva de manera constante. Antes de que existiera la "globalización", los pastusos ya se sentían universales y por eso las temáticas que se manejan oscilan entre el costumbrismo y las tradiciones terrígenas, hasta alcances polidimensionales donde la mitología, la ciencia, la política y la cultura reconfiguran un nuevo mapa de realidades e invenciones, nutriendo un imaginario donde lo particular y lo general, donde lo propio y lo foráneo, se encuentran y se conjugan y hacen la sacrosanta alquimia de los símbolos, los esfuerzos y las costumbres.

En el sur occidente de Colombia, en Nariño, es un sitio donde abundan las expresiones artísticas. Posiblemente porque la industria no ha desarrollado sus tentáculos y la noción de tiempo permite practicar el ocio creativo o también porque es un lugar donde las sensibilidades se afinan con los vientos de las grandes alturas, los insondables paisajes y las proporciones humanas que son cálidas y sutiles. Podemos afirmar que en el Carnaval de Negros y Blancos la violencia disminuye. A veces se piensa que cuando hay festejos, multitudes, extroversión, se fomenta el choque y el antagonismo y, sin embargo, los pastusos han demostrado lo contrario, pues en esas épocas de fiesta los índices delictivos y los homicidios disminuyen. La gente acepta abrir su espíritu, desplegarse y entregarles a los demás ese tesoro que es la cultura que durante siglos se ha conservado, se ha transformado y aun hoy en día continúa vibrando. El instrumental sonoro que utiliza la cultura pastusa es igual al usado en el sur, en el resto de la topografía andina: zampoñas, quenás, pincuyos, bombos, charangos, cuerdas, cobres de banda de pueblo".68

En el otoño del carnaval, no queda sino la nostalgia de propios y visitantes, quienes sueñan el carnaval como eternidad del instante. "El que se va, se va cantando, y el que se queda, se queda llorando", "Hay que partir con la esperanza de volver, y hay que volver con la esperanza de partir", dice el poeta. Una vez finalizado el festejo carnavalero, cada cual vuelve a asumir su papel en el mundo de las apariencias, el reino de una moral con grandes dosis de hipocresía. El mundo continúa girando como debiera. Lo dicen los cantares:

Carnaval, carnavalito,
No me vayas a dejar,
Pues solito no me amaño,
esta vida es pa' animar.

No te vayas carnaval,
Quédate un poquito más,
Si de pronto quieres irte,
No me dejes muy atrás.

Se acaba la mascarada,
Ya me voy a trabajar,
trabajar todito el año,
Pa'l otro año regresar.

Bueno aquí ya me despido,
me voy feliz y cantando,



Sin cinco en los bolsillos,
Por andar carnavalesando.

Quedate un poquito más
No te vayas carnaval,
Que la vida es un instante
Un instante muy fugaz.

Ya se van las comparsas,
Nadie puede detener,
Ojalá regresen pronto,
Y nos traigan más placer.

Ya se despide Carnaval,
Qué triste la vida mía,
Lo mejor será decirle,
Que ya empieza mi agonía.

A mi casa me retiro,
Después de mucho rumbiar,
Ya gocé estos carnavales,
Y me toca trabajar.

Ahora ya me despido
Cabizbajo a trabajar,
Trabajar todito el año,
Las deudas hay que pagar.

Yo me enamoré de ti,
Por culpa del carnaval,
Ahora no se quia'cer,
me van a matrimoniar.

Se despide el Carnaval!
Qué tristeza que me da,
Lo mejor será rogarle,
Que se quede un poco más.

De todo nos olvidamos,
Cuando llega carnaval
Y después de baile y trago,
Nos vamos a trabajar.

Si anizado apetece,
Las Roby tendrán que fiar,
Pero después de la juerga,
Las deudas hay que pagar.

También la nostalgia es tema de los cantares que filosofan de la vida, del amor y de la muerte, pero también de la fugacidad del tiempo y de nuestro paso por este mundo. "la vida es sueño y los sueños, sueños son", dirá el poeta Pedro Calderón de la Barca. Son las coplas viajeras, que salieron de lo profundo del alma para expandirse en el universo:

Un impulso nos motiva,
nos empuja hacia adelante;
una fuerza incontenible,
recurre como garante.

Solo el viaje nos alienta,
son las ansias de soñar;
que viajando alimentamos,
nuestras ganas de volar.

Sueños grandes, leves sueños,
la medida del que sueña;
viaje arriba, riesgo viaje,
de la vida que es risueña.

Qué difícil es la vida,
Mucha gente se lamenta,
qué tan corto es el camino,
pero nadie se da cuenta.

Olvidamos la tristeza,
recorriendo los caminos,
encontramos alegría,
como si fuéramos niños.

Eterno viaje es la vida
y nosotros, pasajeros;
la vida da muchas vueltas,
los últimos son primeros.

Nuestra madre es la tierra,
nuestra patria, es el mundo,
el amor es siempre viva,
que ronda cual vagabundo.

Es hora de asumir riesgos,
llegó la hora de partir,
para mantenerse en vida,
mil riesgos hay que sufrir.

Sólo quien arriesga es libre,
dijo el sabio antes de morir:
el vivir es aventura,
cambiar, amar y reír.

NOTAS Y CITAS BIBLIOGRAFICAS

1. MUÑOZ CORDERO, Lydia Inés (2007). Memoria de espejos y de juegos. Edinar, Pasto, pp. 59-61.
2. MUÑOZ CORDERO, Lydia Inés (1998). Carnaval Andino de Negros y Blancos en Pasto: Juegos profano en tiempos sagrados. Manual de Historia de Pasto. Graficolor, Pasto.



3. MUÑOZ CORDERO, Lydia Inés (1998). Op. Cit., p. 8.
4. MUÑOZ CORDERO, Lydia Inés (2007). Op. Cit., p.192.
5. QUIJANO VODNIZA, José (2007). Estudio de Astronomía de Posición del Pictógrafo "Quillacinga del Higuerón". En: Revista Mopa Mopa. Universidad de Nariño, Pasto, p. 13.
6. QUIJANO VODNIZA, José (2007). Estudio de Astronomía de Posición del Pictógrafo "Quillacinga del Higuerón". En: Revista Mopa Mopa. Universidad de Nariño, Pasto, p.15.
7. CIEZA DE LEÓN, PEDRO (1553-1962). La crónica del Perú. Colección Austral, Madrid, pp.113-114.
8. MUÑOZ CORDERO, Lydia Inés (1988). En: Pasto 450 años de historia y cultura. Instituto Andino de Artes Populares -IADAP-. Universidad de Nariño. Pasto, p.422.
9. MUÑOZ CORDERO, Lydia Inés (1988). Op. Cit. pp.422-423.
10. MUÑOZ CORDERO, Lydia Inés (2007). Op. Cit., p. 6.
11. MUÑOZ CORDERO, Lydia Inés (2007). Op. Cit., p. 62.
12. MUÑOZ CORDERO, Lydia Inés (2007). Op. Cit., pp. 67-69.
13. MUÑOZ CORDERO, Lydia Inés (2007). Op. Cit., p. 68.
14. MUÑOZ CORDERO, Lydia Inés (1998). Carnaval Andino de Negros y Blancos en Pasto: Juegos profano en tiempos sagrados. Manual de Historia de Pasto. Graficolor, Pasto.
15. FRIEDEMANN, Nina (1993). La saga del negro. Instituto de Genética Humana. Facultad de Medicina, Pontificia Universidad Javeriana, p.34.
16. FRIEDEMANN, Nina (1993). Op. Cit., p. 35.
17. FRIEDEMANN, Nina (1993). Op. Cit., p. 43.
18. FRIEDEMANN, Nina (1993). Op. Cit., p. 54.
19. EL CURRULAO: RITMO, SABOR Y FOLCLOR. En Diario del Sur. Coordinación Evelyn Katherine Villota. Inform. Víctor Manuel Correa. Pasto, 13 de Junio de 2006.
20. PLAN DE DESARROLLO DE NARIÑO 2004-2007. Asamblea Departamental. Pasto, 2004.
21. MUÑOZ CORDERO, Lydia Inés (2007). Op. Cit., p.72.
22. 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.
23. ZARAMA DE LA ESPRIELLA, Germán (1992). Pp. 16-17.
24. MUÑOZ CORDERO, Lydia Inés (2007). Op. Cit., pp.120-122.
25. MUÑOZ CORDERO, Lydia Inés (2007). Op. Cit., p. 122.
26. ZARAMA VASQUEZ, Germán (1999). Luces y sombras del carnaval de Pasto. Primera Edición. Prisma III. Bogotá.
27. PAZ, Octavio (1959). El laberinto de la soledad. Ediciones Cuadernos Americanos, México, p.65.
28. MEJIA Y MEJIA, Justino (1934). Costumbres de la provincia de Obando. En: Ensayo sobre Prehistoria Nariñense. Pasto, p. 23-24.
29. MUÑOZ CORDERO, Lydia Inés (2007). Op. Cit., pp. 183-184.
30. GUERRERO, José Humberto (2001). Prospectiva de los Carnavales en Ipiales. Empresa Editora de Nariño. Ipiales, pp. 71-72.
31. AGREDA, Vicente (2000). Las Iglesias de Pasto. En: Manual de Historia de Pasto. Tomo IV. Academia Nariñense de Historia. Pasto, pp. 206-207.
32. MOYANO ORTIZ, Juan Carlos (2003). En los Territorios sin Fronteras de la Memoria Colectiva. En www.Xexus.com.co. Consulta: 10-11-87.
33. ARTURO BRAVO, Jorge (2010). Historia del Carnavalito. Pasto, pp.6-12.
34. ARTURO BRAVO, Jorge (2010). Historia del Carnavalito. Pasto, pp.6-12.
35. MOYANO ORTIZ, Juan Carlos (2003). En los Territorios sin Fronteras de la Memoria Colectiva. En www.xexus.com.co. Consulta: 10-11-2007.
36. AFANADOR HERNANDEZ, Claudia (2007) Carnaval de Negros y Blancos. Valoración del Patrimonio. En: Memoria Encuentro Global de Carnavales. Pasto, junio de 2007.

36. ABADIA MORALES, Guillermo (1983). Compendio General de Folklore Colombiano. Cuarta Edición. Biblioteca Banco Popular. Bogotá, p. 342.
37. MUÑOZ CORDERO, Lydia Inés (1985). En: Revista No. 53-54 de la Academia Nariñense de Historia. Pasto.
38. Los zancos son unos simples artilugios contruidos con unos palos de madera, metálicos, plástico, o incluso para los más pequeños hechos con latas atadas por una cuerda; y que colocados en los pies permiten caminar a una cierta altura sobre el suelo. Un elemento muy utilizado a lo largo y ancho de nuestra geografía y de nuestra historia, y que aún hoy en día sigue vigente en diversas fiestas patronales, carnavales, etc., donde los zancudos o zanqueros se exhiben y forman parte de la animación. En el Carnaval de Negros y Blancos, los zanqueros acompañan todos los desfiles por la Senda del Carnaval. El uso de los zancos se ha convertido en muchas ocasiones en un ritual. En ciertas regiones de Africa, se prohibía la utilización de zancos a las personas normales, por ser esta prerrogativa exclusiva de los sacerdotes al ejecutar sus rituales mágicos. Los Ketou realizaban danzas y representaciones en las que aparecían divinidades que iban montadas en zancos para distinguirse de lo terrenal.
39. ZARAMA DE LA ESPRIELLA, Germán (1992). Op. Cit., p.10.
40. MUÑOZ CORDERO, Lydia Inés (2007). Op. Cit., p. 194.
41. BENAVIDES RIVERA, Neftali (1974). Estampas Iluminadas de los Carnavales de Pasto. Pasto, p. 25.
42. DONÁNGELO KATZELLIS, Karina (2006). La Sexualidad en la Grecia Clásica. De otros lados, Divagaciones. Editorial Losada. Buenos Aires, p.43.
43. Tayta. Del quechua Tayta, padre. El papá de cualquier persona y por extensión, el padre de cualquier animal.
44. Urco. Del quechua cerro, montaña, volcán.
45. BENAVIDES RIVERA, Neftali (1974). Estampas Iluminadas de los Carnavales de Pasto. Pasto, pp. 25-28.
46. MOYANO ORTIZ, Juan Carlos (2003). En los Territorios sin Fronteras de la Memoria Colectiva. En www.Xexus.com.co. Consulta: 10-11-87.
47. ZARAMA VASQUEZ, Germán (1999). Luces y sombras del carnaval de Pasto. Primera Edición. Prisma III. Bogotá, p. 41.
48. BENAVIDES RIVERA, Neftalí (1969). Origen del juego de negritos. Revista Cultura Nariñense, Vol. 2, No. 18, Pasto, diciembre de 1969, p. 43.
49. COLOMBIA PAÍS DE REGIONES. Tomo III. Centro de Investigación y educación popular-Colciencias. Santafé de Bogotá, 1998. 4v.: II
50. MUÑOZ CORDERO, Lydia Inés (2007). Op. Cit., pp. 136-138.
51. CORDOVEZ MOURE, José María (1899). Reminiscencias de Santafé y Bogotá. Tomos I y II. Librería Americana. Bogotá, p.134.
52. MUÑOZ CORDERO, Lydia Inés (2007). Op. Cit., p. 139.
53. MUÑOZ CORDERO, Lydia Inés (2007). Op. Cit., pp. 143-144.
54. BUENDÍA NARVAEZ, Jorge (1974). Historia de la Escuela Normal de Varones de Pasto en el período comprendido entre 1911 a 1932. Imprenta Departamental. Pasto, p. 20.
55. BUENDÍA NARVAEZ, Jorge (1974). Op. Cit., p. 42.
56. MUÑOZ CORDERO, Lydia Inés (2007). Op. Cit., p. 16.
57. Los cosméticos, también llamados maquillaje, se utilizan para realzar la belleza del cuerpo humano. Su uso está extendido entre las mujeres y ocasionalmente hombres. Generalmente, el objetivo del maquillaje es lograr que el usuario se vea más atractivo. Una teoría sociológica sobre el maquillaje (entre otras cosas) clama que el papel de los cosméticos modernos no es tan sólo lograr una apariencia más joven y saludable, sino además, en cierta medida, conseguir un despertar sexual. Ojos grandes, mejillas sonrojadas y labios rojos, pueden ser todos indicadores de un despertar, aunque probablemente

muchas mujeres llamarían a este estilo "verse sexy". En los pueblos precolombinos los cosméticos tenían un carácter mágico. En el Carnaval de Negros y Blancos se usa el cosmético de color negro en el día de Negritos, el cinco de enero, en donde se pide consentimiento para plasmar en el rostro una "pintica".

58. MOYANO ORTIZ, Juan Carlos (2003). En los Territorios sin Fronteras de la Memoria Colectiva. En www.Xexus.com.co. Consulta: 10-11-87.

59. ASOCIACION DE ARTISTAS Y CULTORES DEL CARNAVAL DE PASTO - ASOARCA -, Comunicado de Prensa n02-072010, A la querida opinión pública. Con motivo de los primeros 30 años de labores. San Juan de Pasto, Julio de 2010.

60. MUÑOZ CORDERO, Lydia Inés (2007). Op. Cit., p 149.

61. MUÑOZ CORDERO, Lydia Inés (2007). Op. Cit., p. 149.

62. MUÑOZ CORDERO, Lydia Inés (2007). Op. Cit., p. 160.

63. MUÑOZ CORDERO, Lydia Inés (2007). Op. Cit., pp.151-152.

64. MUÑOZ CORDERO, Lydia Inés (2007). Op. Cit., p. 163.

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

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

67. El Papel Maché es una técnica antigua, originaria de la China, India y Persia, consistente en la elaboración de objetos, generalmente decorativos y artísticos, usando pasta de papel. Su denominación proviene de la expresión francesa papier maché (papel masticado o machacado), pues, antes de existir molinos, la pasta se elaboraba masticando los desechos de papel. En Italia se conoce a esta técnica como carta pesta, término que algunos asignan más específicamente a la técnica de formar capas con trozos de papel engomados, o usando engrudo dándole la forma deseada, generalmente sobre una base o molde, mientras que prefieren la de papel maché a la técnica del modelado de la pasta de papel.

68. MOYANO ORTIZ, Juan Carlos (2003). En los Territorios sin Fronteras de la Memoria



Madrina del Carnaval: Trinidad Vallejo - Comparsas - Jesús Burgos

Fotos: Corpocarnaval - César Exmely Villota

COLOFON

“El patrimonio cultural intangible, 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”. YVES DE LA GOUBLAYE DE MENORVAL1

En la primera década del siglo XXI, el Carnaval de Negros y Blancos de Pasto ha sido objeto de importantes reconocimientos a nivel nacional como internacional. Veamos: en 2001, fue declarado Patrimonio Cultural de la Nación por el Congreso de la República; Bien de Interés Cultural de la Nación por el Ministerio de Cultura en 2007; Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la Unesco en 2009; incluido en la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial y aprobado su Plan Especial de Salvaguardia en 2010. A lo anterior hay que agregar la inclusión de las Músicas de Marimba y Cantos Tradicionales del Pacífico Sur de Colombia, en la lista de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la Unesco en noviembre 12 de 2010, pues la esencia del Carnaval de Negros y Blancos es el juego, “la pintica”, el cinco de enero, el día de negritos, que nace en los primeros años del siglo XVII, cuando la Corona Española promulga el Edicto cuyo texto reza: “Agora entendiendo dicha relasyon e solicitud de muchos esclavos negros de dicha provincia vengo a deciros a voz que se acoge paternalmente dicha solicitud y se dará día vaco enteramente a los negros y será el 5 de enero, víspera de la fiestas de las Santas Majestades y venerando estima a la Santa Majestad del Rey Negro. Fechada en Madrid. “Yo el Príncipe”. En el ámbito local, en el Plan de Desarrollo Municipal 2008-2011, Eje Cultura y Deporte, Programa “Carnaval Patrimonio de Todos”, se estipulan doce metas que apuntan a la salvaguarda del patrimonio inmaterial.

Es decir, el Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, cuenta con todo un marco legal de carácter local, nacional e internacional, el cual no obstante, queda en letra muerta, porque el poder en todos sus ámbitos y dimensiones, utiliza todas las estrategias para su desconocimiento e incumplimiento. Por eso, hoy más que nunca siguen vigentes los planteamientos de que: “El carnaval es una fiesta que nadie le ha otorgado al pueblo, sino que el pueblo se dio a sí mismo” de Goethe y “El Carnaval como ejercicio de la soberanía popular” de José María Pérez. En la democracia representativa los sujetos (los ciudadanos) son objetos para sus representantes (los políticos), que se arrogan la exclusividad de ser sujetos. Pero en la fiesta carnavalesca es la vida en común y la de cada persona la que juega e interpreta, la que piensa y decide. En el juego del carnaval está implícita una concepción del mundo que borra de un plumazo la alienación que supone la separación del sujeto de su objeto y establece nuevas relaciones humanas, experimentadas concretamente mediante el contacto vivo, material y sensible. El ideal utópico se aproxima a la realidad en la visión carnavalesca. Pues en el Carnaval ese nuevo orden puesto al revés procede del desorden, que al principio siempre es caos, el punto de partida de todos los mundos posibles e

imaginarios. El tiempo carnavalesco se vive entonces como apropiación colectiva del orden social, al que se conjura mediante el desorden y el juego.

Veamos algunas implicaciones y repercusiones de las normas, declaraciones y planes que se mencionan:

La Ley 706 de Noviembre 26 de 2001, por la cual el Congreso de Colombia declara Patrimonio Cultural de la Nación el Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, en su Artículo 1º, reconoció la especificidad de la cultura nariñense, a la vez que le brinda protección a sus diversas expresiones. El Artículo 2º, se ordenó que: “Para el debido cumplimiento de lo dispuesto en la presente ley, el Gobierno Nacional podrá incorporar en el Presupuesto General de la Nación las apropiaciones requeridas para la compra de bienes, la ejecución y terminación de las siguientes obras: a) Construcción de escenarios adecuados para la realización de los carnavales y de todo evento callejero de tipo cultural; b) Construcción y adecuación de escuelas folclóricas que sirvan de apoyo a las expresiones auténticas de los eventos declarados patrimonio cultural en la presente ley; c) Construcción de la Plaza de los Carnavales de Pasto. Las apropiaciones autorizadas en el Presupuesto General de la Nación deberán contar para su ejecución con los respectivos programas y proyectos de inversión”.2

A una década de la promulgación de esta ley, de las obras que se ordenaron, la única que se ejecutó fue la de cemento, la construcción de la Plaza del Carnaval; sin embargo, de los recursos asignados no se dejó absolutamente nada para la construcción y adecuación de las escuelas folclóricas que sirvieran de apoyo a las expresiones auténticas del carnaval, tal como lo establecía la ley.

Ahora bien, el 2 de junio de 2010, la Sala Plena de la Corte Constitucional mediante Sentencia C-434-10, ante la demanda de inconstitucionalidad contra los artículos 1º (parcial) y 3º (parcial) de la Ley 706 de 2001, por considerarlos violatorios de los artículos 2, 7, 13, 44, 67, 70 -incisos 1 y 2-, 71 y 72 de la Constitución; declaró exequibles las expresiones demandadas. Los siguientes fueron los argumentos de la Corte:

“En suma, en sentir de la Sala, (i) los carnavales de blancos y negros que se celebran en Pasto y en otros municipios del departamento de Nariño no son asimilares, pues aunque es posible que tengan un mismo origen histórico, cada uno ha evolucionado de manera independiente y refleja la idiosincrasia y las tradiciones propias de cada localidad de conformidad con su propio contexto social, geográfico, étnico, etc. Si en gracia de discusión se concluye que son asimilables, (ii) en todo caso para la Sala no existe desconocimiento del mandato de no discriminación, toda vez que (1) la presunta diferenciación no se basa en ninguno de los criterios sospechosos indicados en el artículo 13 superior o en el artículo 2 del PIDESC; (2) la diferenciación persigue un fin valioso desde el punto de vista constitucional: la protección de una manifestación cultural; (3) la medida es efectivamente conducente a lograr el objetivo perseguido, en tanto faculta al Ministerio de Cultura a contribuir a la modernización del carnaval de Pasto; (4) el criterio de diferenciación (la categoría del municipio) que empleó el legislador en ejercicio de su amplio margen de configuración en materia de fomento de la cultura, es un criterio válido desde la perspectiva constitucional; y (5) el no reconocimiento de los carnavales de municipios distintos a

*Pasto como patrimonio cultural de la Nación no significa su desprotección: existen otros instrumentos nacionales e internacionales que protegen manifestaciones culturales como los carnavales.*³

Más adelante, la Corte señala que la no extensión de la disposición demandada a los demás carnavales distintos al de Pasto, no conduce a su desprotección como manifestaciones culturales sumamente valiosas. Al respecto, expresó:

*“Antes de terminar, la Sala reitera que la presente decisión no implica un desconocimiento del valor cultural de los carnavales que se celebran en los municipios de Nariño distintos a Pasto, ni significa una negación de su pertenencia al patrimonio cultural de la Nación. Como se indicó en líneas anteriores, el reconocimiento del legislador sobre la pertenencia de una manifestación cultural al patrimonio cultural de la Nación tiene una naturaleza declarativa y no constitutiva; el que una manifestación cultural pertenezca al patrimonio cultural depende de que sus características se ajusten a la descripción contenida en el artículo 4 de la Ley 397 de 1997, interpretada de conformidad con el bloque de constitucionalidad y sus interpretaciones autorizadas. Además, la no extensión de la disposición demandada a los demás carnavales del departamento no conduce a su desprotección como manifestaciones culturales sumamente valiosas”.*⁴

En el Artículo Primero de la citada providencia, la Corte resolvió INHIBIRSE “de adoptar una decisión de fondo respecto del cargo por violación del artículo 302 de la Carta, formulado por el actor contra la expresión “de Pasto” contenida en los artículos 1 y 3 de la Ley 706 de 2001”. En el Artículo Segundo, la Corte declaró EXEQUIBLE la expresión “de Pasto” contenida en los artículos 1 y 3 de la Ley 706 de 2001.

En el citado fallo, la Corte Constitucional no desconoce la importancia cultural de los carnavales celebrados fuera de Pasto, cuyo desarrollo es independiente y refleja las vivencias, tradiciones y costumbres de cada municipio, las cuales son particulares precisamente por la independencia de cada comarca. El Carnaval de Negros y Blancos, como se dijo, se festeja en cerca de un centenar de municipios y comarcas de los departamentos del Valle, Cauca, Huila, Caquetá, Putumayo, y en la mayoría de los municipios del departamento de Nariño. Por eso son muy populares los carnavales de Mocoa, Villagarzón (Putumayo), Bolívar (Cauca), Túquerres, La Florida (Nariño); y a veces con denominaciones diferentes como: Carnaval Multicolor de la Frontera (Ipiales), Carnaval de los Rojos (Buesaco), Carnaval del Fuego (Tumaco), etc.

En 2007, mediante Resolución 1557 de septiembre 24, el Ministerio de Cultura declaró el Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, como Bien de Interés Cultural de Carácter Nacional. En su Artículo 2° dispuso: “Solicitar a las autoridades competentes implementar, en un plazo de seis (6) meses, una propuesta del plan de protección, acción, revitalización, salvaguarda y promoción. El Ministerio de Cultura, a través de la Dirección de Patrimonio, Grupo de Patrimonio Inmaterial y el Instituto Colombiano de Antropología e Historia, ICANH, brindará toda la asesoría que sea necesaria y acompañará a los actores locales durante el proceso de elaboración del plan”.⁵ El Artículo 3°, estableció que el plan de protección, acción, revitalización, salvaguarda y promoción referido en el artículo 2° deberá contar con la aprobación del Ministerio de Cultura.

Del referido Plan, en particular de su formulación y ejecución, nunca se tuvo en cuenta a la comunidad y menos a los artistas del Carnaval.

El Patrimonio Inmaterial de la Humanidad forma parte de las declaraciones de la Unesco para la salvaguardia del patrimonio cultural, en este caso no tangible, conocido como oral o inmaterial. Según la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, firmada en París el 17 de octubre de 2003, el patrimonio cultural inmaterial, "es el crisol de la diversidad cultural y garante del desarrollo sostenible".⁶ En el Numeral 1 del Artículo 2 de dicha Convención, se define "patrimonio cultural inmaterial" como los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. En el mismo numeral, se establece que se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible.⁷

El Numeral 2 del mismo artículo, estipula que el "patrimonio cultural inmaterial" se manifiesta en particular en cinco ámbitos: a) tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial; b) artes del espectáculo; c) usos sociales, rituales y actos festivos; d) conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo; e) técnicas artesanales tradicionales.⁸ En el Numeral 3, se define "salvaguardia" como las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión -básicamente a través de la enseñanza formal y no formal- y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos.

El Artículo 11 de la Convención, estableció que es incumbencia de cada Estado Parte: "a) adoptar las medidas necesarias para garantizar la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial presente en su territorio; b) entre las medidas de salvaguardia mencionadas en el párrafo 3 del Artículo 2, identificar y definir los distintos elementos del patrimonio cultural inmaterial presentes en su territorio, con participación de las comunidades, los grupos y las organizaciones no gubernamentales pertinentes".⁹

En el mes de junio de 2007, se realizó en Pasto, el "Encuentro Global de Carnavales: Ciudad, Cultura y Carnaval", en el que participaron los Carnavales de once países, así: Bélgica (Carnaval de Binche), Francia (Carnaval sin Fronteras), Italia (Carnaval de Viareggio), Suiza (Carnaval de Basilea), Grecia (Carnaval de Patras), Ecuador (Carnaval de la Mama Negra), Bolivia (Carnaval de Oruro), México (Carnaval de Veracruz), Brasil (Carnaval de Río de Janeiro), España (Carnaval de Barcelona), Colombia (Carnaval de Barranquilla), Carnaval de Bogotá, Carnaval de Ríosucio, Carnaval del Perdón - Putumayo), Carnaval del Fuego - Tumaco, Carnaval de Negros y Blancos de Pasto. Los representantes de los once países, conscientes de la importancia del aporte de los Carnavales a la cultura y al desarrollo socio económico de sus países, consideraron oportuno al final de las deliberaciones, intercambio de experiencias y propuestas, firmar una Declaración Final, cuyas decisiones más importantes fueron las siguientes:

“Crear la “Red Internacional Carnaval, Cultura y Ciudad” en tanto que el espacio y mecanismo principal de encuentro, concertación, consenso, innovación y prácticas colectivas de la comunidad internacional y cada sociedad, en especial, desde los que se trabajará por impulsar el espíritu, visión estratégica y prioridades señaladas en la parte declaratoria anterior.

Institucionalizar el “Encuentro Global de Carnavales” a partir del presente de forma bianual, otorgando a cada continente una prioridad especial en su organización. Felicitar en este contexto a las autoridades nacionales de Colombia, departamentales de Nariño y de la Alcaldía Municipal de Pasto por la iniciativa de haber convocado a este primer encuentro en el 2007.

Adoptar como componentes orientadores principales del trabajo de la “Red Internacional Carnaval, Cultura y Ciudad”: a) Las ciudades; b) Las universidades y centros de investigación; c) Los cultores del carnaval; d) Las instituciones y las formas de gobierno.

a) Las Ciudades. Establecer vínculos operativos y programáticos con la “Red Internacional de Ciudades Patrimonio de la Humanidad” cuya secretaría se encuentra en el Canadá, y presentar a esa Secretaría y a la próxima asamblea general de la Red la presente declaración, así como otras propuestas específicas. Solicitar expresamente al Señor Alcalde de Quito, quien se ha hecho presente al más alto nivel en este Encuentro y representa la primera ciudad incluida en la Lista del Patrimonio de la Humanidad de la UNESCO, que se constituya en el vocero natural primero de esta iniciativa de la Red Internacional de Carnavales, ante la Red Internacional de Ciudades Patrimonio de la Humanidad.

b) Universidades y centros de investigación. En el marco de la Red Internacional, Carnaval, Cultura y Ciudad, la Universidad de Nariño colaborará con la puesta en servicio de su portal informático en apoyo a la creación del espacio virtual de la Red en los siguientes niveles: Red Académica de Especialistas en Carnavales, Red de Municipios de Ciudades de Carnaval y Red de Especialistas en Gestión Cultural de Carnavales. Estimular al Instituto de Educación Superior para América Latina y el Caribe de la UNESCO, al igual que otros mecanismos de esta organización en ese mismo nivel de enseñanza e investigación en otros continentes para que creen en el próximo milenio presupuestado 2009 – 2010, líneas de investigación y estudio en lo cultural, dando énfasis especial al tema del Carnaval y al Patrimonio Intangible en general. Se insta, así mismo, a otros organismos regionales en los distintos continentes e instituciones financieras internacionales para que de forma prioritaria y urgente canalicen recursos hacia este dominio. Presentar por parte de la nueva Red, ante la Segunda Conferencia Mundial de Educación Superior”, a celebrarse en la sede de la UNESCO en Paris en el año 2009, una propuesta integral de políticas, programas y áreas de investigación estudio que refuercen en los distintos continentes, tanto la promoción de la cultura y civilización, como de las manifestaciones culturales, destacándose dentro de éstas, el Carnaval.

c) Cultores del Carnaval. Siendo la cultura un factor de identidad decisivo en toda sociedad, el fortalecimiento de marcos para la genuina expresión de todas sus manifestaciones obliga a valorar social y económicamente a los cultores del carnaval y otras manifestaciones culturales, abrirles espacios para su actuación transdisciplinar e interinstitucional, ofrecerles el debido respaldo institucional y financiero en las políticas y programas de desarrollo e inversión de cada país destacando los niveles de la administración nacional, regional y local. Por esta vía se recomienda que en el corto plazo la Red Internacional de Carnavales contribuya a que se conviertan en el futuro en su ente activo y proactivo más destacado para asegurar el cumplimiento del conjunto de resultados esperados de la Red.

d) Las instituciones y las formas de gobierno. La cultura ha sido y será la máxima expresión de todo ser humano y sociedad, dimensión desde la cual su participación plena en toda democracia puede lograr brillo y aportes singulares. Así mismo, la calidad de las instituciones vigentes y una gobernabilidad transparente y volcada a la plena contribución del ser humano y cada grupo poblacional están llamados a ser pilares centrales de la búsqueda de una sólida expresión cultural en paz con un desarrollo humano sostenible.

En consecuencia se decide vincular la Red Internacional de Carnavales a los esfuerzos y acciones que, en particular, el sistema de las Naciones Unidas a través del PNUD, sus agencias y programas promueven en el campo de la gobernabilidad, el fortalecimiento de la democracia y de sociedades sostenibles en el futuro. Se hace una invitación especial al sistema de las Naciones Unidas para que de inmediato procure espacios y recursos que promuevan y consoliden el anhelo y expectativas que los once países presentes en este primer Encuentro han manifestado".¹⁰

Varios años después de haberse realizado este evento de singular trascendencia, el cual reunió a investigadores del carnaval de Europa y América; sin embargo, de sus dos propósitos más importantes, como la creación de la Red Internacional Carnaval y la institucionalización del Encuentro Global de Carnavales, ninguna se ha cristalizado, pues todo quedó plasmado en un acta de buenas intenciones; la voluntad política y el interés por la cultura de los gobiernos de turno y el carnaval, una vez más, brillaron por su ausencia.

El 30 de septiembre de 2009, el Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, fue inscrito en la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por parte del Comité Intergubernamental de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Unesco reunido en Abu Dhabi (Emiratos Árabes Unidos). La selección de las candidaturas se realiza con base en una serie de criterios, entre los cuales figura el de promocionar el patrimonio cultural inmaterial, contar con medidas de salvaguardia que permitan conservarlo, figurar en inventarios nacionales o regionales y que la candidatura cuente con el apoyo de la comunidad que lo practica. Sin embargo, aunque existe ya un Plan Especial de Salvaguardia de estas expresiones, una de las condiciones fundamentales para aspirar a la inclusión en la lista, es que esta distinción debe llevar a la implementación efectiva de este plan. La inclusión debe servir, más que como un motivo de orgullo, como un reconocimiento más de la necesidad de salvaguardar y proteger expresiones que están efectivamente en peligro en



nuestro medio, así como la herencia de estas comunidades, sus tradiciones, su identidad, y el lugar que pueden llegar a ocupar en un ámbito internacional.

Sin embargo, la inclusión en la Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad no constituye de ninguna manera un premio o una distinción internacional; no tiene ningún tipo de reconocimiento monetario ni un interés turístico. Se trata, más bien, de una manera de hacer visibles prácticas culturales invaluable que representan la diversidad de expresiones a lo largo del mundo, muchas de ellas en peligro de ser perdidas para siempre, y que merecen y exigen cuidado por parte de la humanidad.

De conformidad con la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003, incorporada al ordenamiento colombiano mediante la Ley 1037 de 2006 y promulgada por medio del Decreto 2380 de 2008, el Estado colombiano profirió el Decreto 2941 del 6 de agosto de 2009, por el cual se reglamenta parcialmente la Ley 397 de 1997 modificada por la Ley 1185 de 2008, en lo correspondiente al Patrimonio Cultural de la Nación de naturaleza inmaterial. El Artículo 14 del Decreto 2941 de 2009, definió el Plan Especial de Salvaguardia, como “un acuerdo social y administrativo, concebido 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 Inmaterial”.¹¹ Es decir, que para las manifestaciones culturales de carácter inmaterial es imprescindible contar con esta protección frente a las amenazas y riesgos que le pueden desvirtuar sus características principales como carnaval popular y mutarlo en feria o espectáculo.

En el mismo Decreto 2941, se destacan los aspectos a tener en cuenta el proceso de construcción del Plan Especial de Salvaguardia:

“1. La identificación y documentación de la manifestación, de su historia, de otras manifestaciones conexas o de los procesos sociales y de contexto en los que se desarrolla. 2. La identificación de los beneficios e impactos de la manifestación y de su salvaguardia en función de los procesos de identidad, pertenencia, bienestar y mejoramiento de las condiciones de vida de la comunidad identificada con la manifestación. 3. Medidas de preservación de la manifestación frente a factores internos y externos que amenacen con deteriorarla o extinguirla. Esto implica contemplar en el Plan Especial de Salvaguardia la adopción de medidas preventivas y correctivas frente a los factores de riesgo o amenaza. 4. Medidas orientadas a garantizar la viabilidad y sostenibilidad de la estructura comunitaria, organizativa, institucional y de soporte, relacionadas con la manifestación. 5. Mecanismos de consulta y participación utilizados para la formulación del Plan Especial de Salvaguardia, y los previstos para su ejecución. 6. Medidas que garantizan la transmisión de los conocimientos y prácticas asociados a la manifestación. 7. Medidas orientadas a promover la apropiación de los valores de la manifestación entre la comunidad, así como a visibilizarla y a divulgarla. 8. Medidas de fomento a la producción de conocimiento, investigación y documentación de la manifestación y de los procesos sociales relacionados con ella, con la participación o consulta de la comunidad. 9. Adopción de medidas que garanticen el derecho de acceso de las personas al conocimiento, uso y disfrute de la respectiva manifestación, sin afectar los derechos colectivos, y sin

menoscabar las particularidades de ciertas manifestaciones en comunidades tradicionales. 10. Medidas de evaluación, control y seguimiento del Plan Especial de Salvaguardia".12

Mediante el Decreto 4934 de diciembre 18 de 2009, por el cual se reglamenta el artículo 470 del Estatuto Tributario, adicionado mediante el artículo 37 de la Ley 1111 del 27 de diciembre de 2006, en su parte considerativa dispuso: "Que los municipios y/o distritos cuyas actividades culturales y artísticas hayan sido declaradas como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) tendrán derecho a que del porcentaje asignado se destine el cincuenta por ciento (50%) para la promoción y fomento de estas actividades". En el numeral 4 del Artículo 5 de dicho decreto, en lo relacionado a la inversión de recursos para la cultura, se establece: "Incentivar la formulación y puesta en marcha de Planes Especiales de Salvaguardia de manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial incluidas en la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial".13

Una vez más, los gobiernos de turno tanto local como departamental, se disputan el derecho a manejar los recursos, desconociendo el acuerdo social y administrativo como es el Plan Especial de Salvaguardia, concebido por la normatividad vigente 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 Inmaterial, en este caso del Carnaval de Negros y Blancos.

Ahora bien, en cumplimiento de lo ordenado por el Decreto 2941 de 2009, el Ministerio de Cultura realizó en el mes de marzo de 2010, una convocatoria para la implementación del Plan Especial de Salvaguardia del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, siendo seleccionada la propuesta presentada por el investigador Germán Zarama Vásquez, quien empieza a trabajar en el mes de mayo del mismo año, en un proceso de construcción participativa en el que interactuaron más de medio centenar de organizaciones entre oficiales y no gubernamentales. El 9 de julio de 2010, es presentado ante el Consejo Nacional de Patrimonio, el Plan Especial de Salvaguardia del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, cuyo veredicto de los consejeros es unánime en su aprobación y se recomienda al Ministerio de Cultura, contemplar este Plan Especial de Salvaguardia como referente nacional por sus aspectos participativos y pedagógicos. Es así como el Ministerio de Cultura, por medio de la Resolución 2055 de septiembre 22 de 2010, incluye el Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, en la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial y se aprueba su Plan Especial de Salvaguardia.

El Artículo 6º de la Resolución 2055 de 2010, contempla el siguiente objetivo general del Plan Especial de Salvaguardia del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, el siguiente: "El PES del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto busca fortalecer los procesos sociales de salvaguardia de esta manifestación, consolidando una perspectiva de cultura dinámica, que permita empoderar a los ciudadanos para garantizar la protección colectiva del patrimonio inmaterial como la mayor riqueza humana y fuerza social en la construcción del desarrollo integral".14

En el Artículo 7º, se contemplan como objetivos específicos del Plan Especial de Salvaguardia, los siguientes: a) Empoderar en los actores, artistas y participantes del carnaval en sus distintos ámbitos sobre los significados del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto como Patrimonio Cultural Inmaterial. Consolidar y fomentar las escuelas del carnaval en sus distintas modalidades de expresiones; b) Recuperar el significado ancestral y cultural



del día que dio origen al carnaval, el 5 de enero (la fiesta de los negritos) con una proyección que valorice y posicione las culturas y comunidades afros en sus aportes a la riqueza de la cultura colombiana y del patrimonio actual. Igualmente, rescatar el significado ancestral y cultural del 4 de enero (Día de la Familia Castañeda) para posicionar este día con claridad patrimonial fortaleciendo al sector rural como principal protagonista histórico de esta jornada, que abre la recta final del carnaval; c) Generar una nueva comprensión y práctica de la publicidad limpia que no contamine el patrimonio. Ser pioneros en Colombia en posicionar imagen empresarial con sello patrimonial. Fomentar las iniciativas emprendedoras asociadas a productos del carnaval y la marca empresarial asociada a la responsabilidad social patrimonial; d) Fortalecer el ente organizativo del carnaval, como una organización competente con perfil de empresa cultural patrimonial, que sea un ejemplo de salvaguardia y protección en los distintos componentes de la cultura del carnaval y que responda a los retos contemporáneos del carnaval local, regional, nacional y mundial; e) Dignificar las condiciones de vida de los artistas del carnaval y reconocer sus aportes a la cultura y al fortalecimiento del patrimonio; posibilitar espacios de trabajo apropiados para los motivos del carnaval, acompañando el paulatino cubrimiento de la seguridad laboral de los artistas. Propiciar la construcción de los hangares y la "ciudadela del carnaval" como proyecto urbanístico y patrimonial; f) Posicionar conceptual y metodológicamente la fiesta y el carnaval como constructores de cultura ciudadana. Demostrar que el carnaval es el mejor escenario pedagógico y lúdico de las transformaciones de actitudes y comportamientos agresivos y que una manifestación fuerte contribuye a la autorregulación ciudadana y el fortalecimiento de la cultura de paz; g) Lograr una sana competencia entre las modalidades del carnaval que fomente la solidaridad, la emulación, el conocimiento y especialización de técnicas, los estímulos para estudios e intercambios. La premiación debe contemplarse como un proceso para consolidar el patrimonio cultural y colectivo; h) Recuperar y resignificar las esencias del carnaval asociadas al juego y la participación desde la casa, el vecino, la cuadra, el barrio, la vereda, el corregimiento, la ciudad. Empoderar a las y los ciudadanos como actores esenciales del ritual carnavalesco; i) Posicionar al carnaval desde sus mensajes de juego limpio, respetuoso y afectuoso. Empoderar a los ciudadanos sobre los nuevos conceptos de seguridad y corresponsabilidad frente a los delincuentes y agresores.15

En el Artículo 8° del mencionado acto administrativo, se determinaron como acciones del Plan Especial del Salvaguardia del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, las siguientes:

"Dignificación al trabajo y reconocimiento a los artistas y cultores del carnaval: construir hangares o talleres adecuados para los artistas del carnaval según sus modalidades; adquirir planchones motorizados para los carros alegóricos o carrozas; construir la "Ciudadela del Carnaval" como centro de referencia municipal.

Revista y/o periódico educativo del carnaval: crear un órgano, apoyado y coordinado con el Consejo de Salvaguardia del Carnaval, de carácter permanente, dirigido a la ciudadanía, que dé cuenta del proceso y sus avances del carnaval como Patrimonio Cultural Inmaterial.

Valoración y reconocimiento del día 5 de enero como origen del carnaval: resignificar simbólicamente, conceptual y ritualmente el "juego de negritos", retomando los aportes de las Culturas Afros a la riqueza y diversidad colombiana. Fomentar encuentros, seminarios, intercambios de culturas afrocolombianas y globales durante todo el año.

Valoración del patrimonio histórico del 4 de enero como Día de la Familia Castañeda: valorar y posicionar durante ese día al sector rural de Pasto y sus corregimientos como protagonistas históricos fundamentales de la fiesta. La participación de otros sectores artísticos y educativos no debe desvirtuar la esencia cultural e histórica de este día.

Fortalecimiento y fomento de las músicas del carnaval: apoyar la música regional, campesina, andina y rock. Valorar el significado de la música propia del carnaval de Pasto y fomentar proyectos, estímulos y reconocimientos que posicionen su importancia en el patrimonio cultural del carnaval.

Estímulo a la creación y sostenimiento de los Centros de Comunicación, Documentación y Memoria de la Cultura del Carnaval de carácter público y beneficio colectivo.

Estímulo a procesos de investigación y sistematización de la cultura del carnaval".16

Las anteriores líneas de acción se han establecido teniendo en cuenta las amenazas y riesgos, detectados en múltiples eventos realizados por los artistas e investigadores, como el Cabildo Abierto por el Carnaval de Negros y Blancos, realizado en marzo de 2008, y en el proceso de construcción participativa del Plan Especial de Salvaguardia del Carnaval de Negros y Blancos, en el primer semestre del 2010. Entre las amenazas y riesgos detectados, se cuentan los siguientes:

“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 dignidad del trabajo de los artistas. Se recoge este clamor histórico de los artistas del carnaval, quienes consideran que las condiciones de trabajo en los improvisados "talleres" de los protagonistas del carnaval son inapropiadas logísticamente; el uso de equipos y materiales ponen en peligro su salud y bienestar humano, su seguridad social es vulnerable al no contar con un seguro de protección en riesgos profesionales en las actividades relativas al carnaval; de la misma manera, durante el año existen pocos estímulos y reconocimientos para la cualificación humana, cultural, técnica y de emprendimientos de los artistas y sus familias.

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 carnaval.

La pérdida paulatina del juego y sus escenarios barriales. Sobresale esta reivindicación, que considera casi perdido el sentido del juego, que tradicionalmente nace y se desenvuelve desde la familia, los vecinos, la cuadra, el barrio y la vereda hacia la ciudad; el ciudadano ha dejado de ser protagonista y participante activo del carnaval en el escenario principal de la calle y los espacios públicos, reduciendo su rol al de observador de los desfiles de la senda y los tablados.

El aumento de agresiones y del juego irrespetuoso. El carnaval con su evolución actual va perdiendo sus competencias de autorregulación ciudadana y cada día se necesita mayor vigilancia o control frente a las agresiones, robos y juego irrespetuoso. Se remarca que este fenómeno de inseguridad es un indicador de la pérdida del significado de la fiesta como patrimonio, donde el disfrute colectivo de todas y todos contribuyen a la celebración y control de la misma.

Privatización y comercialización del carnaval. La presencia de la publicidad y el mercado.

La organización del carnaval. Hay muchas observaciones frente al ente organizador del carnaval. Se precisa de un modelo organizacional contemporáneo con tres dimensiones básicas: la dimensión cultural con referentes patrimoniales, una eficiente dimensión administrativa y financiera, y una dimensión organizativa y logística a la altura de la manifestación.

Los concursos y las premiaciones. Entre las propuestas sobresalen las de construir un sistema de apoyo y estímulos a la creatividad y a la investigación en función de la apropiación y al fortalecimiento del patrimonio del carnaval. Un buen referente es el sistema de becas y estímulos de la institucionalidad pública cultural y educativa".¹⁷

La implementación efectiva del Plan Especial de Salvaguardia, es una necesidad prioritaria e inaplazable, de lo contrario, en poco tiempo se verá el Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, convertido en el carnaval/espectáculo como se han convertido otros carnavales de Latinoamérica y del mundo, para lo cual la maquinaria de la industria cultural genera un producto homogéneo, el que instala como el verdadero producto. Valga decir, el mercado, con sus reglas y mecanismos, adopta un modelo único, homogéneo, borrando particularismos y eliminando lo genuino y lo heterodoxo. Y lo instala como el mega espectáculo global, el modelo mediático de carnaval para el mundo. La industria cultural hace de este modelo un producto definitivamente desacralizado, vaciado de sentido mítico. El carnaval se transforma en un producto de consumo, en el que el espectador no es ya participante sino que está relegado a su condición de espectador.

A nivel local, por medio del Acuerdo 007 de mayo 30 de 2008, el Concejo Municipal de Pasto adoptó el Plan de Desarrollo Municipal de Pasto 2008-2011 "Queremos más - Podemos más", en el cual en su Artículo 54 se establecieron las siguientes estrategias en relación al Carnaval de Negros y Blancos: Promoción de procesos de formación y capacitación para los cultores y artistas del Carnaval; Generación de procesos paralelos de "diálogos de Cultura de Carnaval", con la inclusión de aspectos técnicos, históricos y conceptuales; Inclusión y diversificación en las diversas modalidades y expresiones del carnaval; Adopción de una política educativa municipal con énfasis en nuestros valores de identidad como el Carnaval de Negros y Blancos; Articulación de los sectores académico, público y privado para que fomenten y apoyen proyectos de arte, cultura y carnaval; Inclusión de la Cátedra Carnaval en

los Planes Educativos Institucionales del Municipio; Construcción de mecanismos efectivos para la formulación e implementación del Plan Estratégico de Cultura que sea participativo, sostenible, coherente y consecuente con las realidades del Municipio y la Región; Articulación a procesos productivos y de competitividad a artistas y cultores del carnaval.

El balance del Plan de Desarrollo Municipal 2008-2011, a tres años de su adopción, en lo que al Carnaval de Negros y Blancos hace referencia, es negativo, pues poco o nada se ha avanzado sobre lo propuesto.

A propósito de riesgos y amenazas, de creación e investigación, de éticas y estéticas del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, traemos a la memoria la reflexión del Maestro Alfonso Zambrano Payán (Pasto, 1915-1991), gracias a la evocación que del artista hace el investigador Jaime Guerrero Albornoz, en “Una aproximación al Carnaval de Pasto”:

“Muchos compañeros vienen a decirme: Maestro: ya no sabemos qué hacer, todo lo regional, todo lo nuestro se ha agotado; no nos quedan motivos; nuestros campesinos, nuestros indios, todo ha sido mostrado. Entonces, yo les doy mi receta: váyanse a los pueblos, cuando hay alguna fiesta, cuando festejan al patrono, o simplemente en la misa principal, y allí encontrarán siempre una nueva idea. Váyanse solamente un domingo al parque de la provincia y allí encontrarán: culebreros, vendedores especializados, parejas de enamorados, matrimonios, velorios, castillos, paisajes. De todo eso se sacan los principales elementos y se forma un cuadro para la carroza. La imaginación, alimentada así, se llena de parajes, de episodios, de anécdotas, de historias y hechos que se pueden trasplantar a un seis de enero en Pasto. Esto es lo que le da personalidad a nuestro Carnaval. Si los artesanos se aperezan en este aspecto, el Carnaval pierde su atractivo. El es como las ciudades que tienen su fisonomía propia. Y ahora, con edificios cuadrados, cemento con vidrio, ¿qué ciudad le puede gustar a uno, cómo puede escoger si todas son iguales? El carnaval no puede correr el mismo riesgo, y el impedirlo depende en mucho de los artesanos”.¹⁸

Es de resaltar que Alfonso Zambrano Payán le dio una versión nueva a la hoja blanca del 6 de enero; la temática y la ejecución de sus motivos dejan con la irrupción sus lineamientos de los días primigenios de la fiesta para someterse a cánones más exigentes. La participación de su obra va eliminando la carroza con los temas manidos y el subfolclor y eleva el trámite del Día de los Blancos a un nivel artístico superior.

No podríamos concluir el presente volumen de esta obra, sin dejar de hacer alusión a la manera cómo nos leen desde afuera; en especial cómo observan los artistas el Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, en sus múltiples dimensiones: creativa, estética, epistemológica y organizacional, amenazas y riesgos. Por ello, transcribimos algunos apartes del “Informe de Jurado” que el artista antioqueño Pascual Ruiz Uribe, entregó en calidad de integrante del Jurado Calificador de la modalidad Carrozas, en el Desfile Magno del 6 de enero de 2008. En relación a los recursos, el Maestro Ruiz Uribe, recalcó:

“Me impresionó la pobreza turgural en la que los artesanos deben realizar estas carrozas espectaculares, exceptuando las carrozas 7, 11 y 16 que tenían unos espacios inadecuados, pero un poco más seguros y las carrozas 9, 14 y 19 que dispusieron de unos espacios más dignos. Es

importante cuidar este aspecto ya que el carnaval de Pasto es patrimonio de la humanidad, no pertenece a la categoría de los "eventos parroquiales que se realizan a la buena aquí y allá", sino que tiene unas raíces culturales profundísimas; estamos en el siglo XXI y es imposible pretender que estos artistas continúen realizando sus obras de arte con las inclemencias que lo hacían hace un siglo; esta manifestación cultural congrega cerca de un millón de personas, sus imágenes e impresiones le dan la vuelta al mundo y mueve miles de millones de pesos exigiendo de las autoridades locales y nacionales un esfuerzo para dotar a estos artistas de espacios dignos donde, sin romper el ambiente de trabajo, realicen las carrozas y ojalá, elementos artesanales alusivos a ellas durante el resto del año, generando empleo, difundiendo en otras latitudes la fuerza mayor del Carnaval, prolongando en el tiempo este esfuerzo creativo".19

También se refiere el Maestro Ruiz Uribe al proceso creativo del Carnaval de Negros y Blancos y su renovación permanente: "En esta área cabe destacar como el Carnaval se renueva cada vez, implementando creatividad en el diseño de las carrozas gracias a la superación del simple aspecto de la creación, que deberá existir siempre para no perder la identidad cultural, y que no le ocurra lo de la mayoría de los carnavales en el mundo, que han cedido su identidad para atraer más turistas. San Juan de Pasto debe apostar a un turismo especializado que lleve a sus lugares de origen la impresión obtenida en el Carnaval, convirtiéndose en factor multiplicador, sin pretender cambiar lo que se le ofrece".20

En cuanto a la logística urbana, el Maestro Ruiz Uribe señala: "En este aspecto la ciudad debe hacer un esfuerzo grande, dotando al carnaval de un cómodo sendero por el cual circulen los diferentes eventos que cada año se programan, ampliando las calles en los sectores deprimidos, estimulando la construcción de edificaciones que permitan recibir a los espectadores de manera cómoda y canalizando todos los cables de conducción de energía, televisión y teléfono de manera subterránea como lo hizo Popayán, para permitir el libre desplazamiento de las carrozas y por ende un enriquecimiento en los diseños. Durante los 3 días centrales del Carnaval se debe prohibir la circulación de todo tipo de vehículos por el sendero del Carnaval y se debe restringir el acceso de los vehículos particulares al centro de la ciudad".21

Respecto al valor escultórico, Ruiz Uribe escribe: "Encontré al comenzar las visitas que se hablaba de artesanos y muñecos, pero pienso que se trata en cambio de artistas y esculturas; las carrozas son en su conjunto unas instalaciones, obras de arte de vanguardia, que en lo único que difieren es en la intencionalidad, las carrozas tienen un lenguaje carnavalesco. Los elementos empleados para construir las figuras son los mismos que se emplean para hacer los originales de grandes esculturas, vaciadas en bronce, cemento o en resina".22

Las anteriores consideraciones, a efectos de que los artistas, quienes son los verdaderos artífices del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, en todas sus modalidades y expresiones, sean reconocidos como el recurso más valioso y su fuerza impulsora más importante, ahora que ha sido reconocido como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la Unesco y se ha sancionado su Plan Especial de Salvaguardia por parte del Ministerio de Cultura.

1. DE LA GOUBLAYE DE MENORVAL, Yves (2007). Patrimonio Intangible e Identidad. Memoria del Encuentro Global de Carnavales. Pasto, p. 12.
2. LEY 706 de Noviembre 26 de 2001. En: www.minjusticia.gov.co.
3. SENTENCIA C-434-10 del 2 de junio de 2010. En: www.minjusticia.gov.co. Consulta: 10-10-10.
4. SENTENCIA C-434-10 del 2 de junio de 2010. En: www.minjusticia.gov.co. Consulta: 10-10-10.
5. RESOLUCIÓN 1557 de septiembre 24 de 2007. En: www.mincultura.gov.co. Consulta: 10-10-10.
6. CONVENCIÓN PARA LA SALVAGUARDIA DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL (2003). Unesco. París, 17 de octubre de 2003, p.1.
7. CONVENCIÓN PARA LA SALVAGUARDIA DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL (2003). Unesco. París, 17 de octubre de 2003, p. 2.
8. CONVENCIÓN PARA LA SALVAGUARDIA DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL (2003). Unesco. París, 17 de octubre de 2003, p. 2.
9. DECRETO 4934 de diciembre 18 de 2009. En: www.mincultura.gov.co. Consulta: 06-06-10.
10. CONVENCIÓN PARA LA SALVAGUARDIA DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL (2003). Unesco. París, 17 de octubre de 2003, p. 5.
11. ACTA DE INTENCIÓN (2007). Encuentro Global de Carnavales. Corpocarnaval. Pasto, junio 28 de 2007.
12. DECRETO 2941 DEL 6 DE AGOSTO DE 2009. En: www.mincultura.gov.co. Consulta: 06-06-10.
13. DECRETO 2941 del Agosto de 2009. En: www.mincultura.gov.co. Consulta: 06-06-10.
14. RESOLUCION 2055 de septiembre 22 de 2010. Ministerio de Cultura. En: www.mincultura.gov.co. Consulta: 06-010-10.
15. RESOLUCION 2055 de septiembre 22 de 2010. Ministerio de Cultura. En: www.mincultura.gov.co. Consulta: 06-010-10.
16. RESOLUCION 2055 de septiembre 22 de 2010. Ministerio de Cultura. En: www.mincultura.gov.co. Consulta: 06-10-10.
17. RESOLUCION 2055 de septiembre 22 de 2010. Ministerio de Cultura. En: www.mincultura.gov.co. Consulta: 06-10-10.
18. GUERRERO ALBORNOZ, JAIME (2007). Una aproximación al Carnaval de Pasto. En: Memorias Encuentro Global de Carnavales. Pasto, junio de 2007, pp. 36-37.
19. RUIZ, Pascual (2008). Acta del Jurado Desfile Modalidad Carrozas. Carnaval de Negros y Blancos. Pasto, enero de 2008.
20. RUIZ, Pascual (2008). Acta del Jurado Desfile Modalidad Carrozas. Carnaval de Negros y Blancos. Pasto, enero de 2008.
21. RUIZ, Pascual (2008). Acta del Jurado Desfile Modalidad Carrozas. Carnaval de Negros y Blancos. Pasto, enero de 2008.
22. RUIZ, Pascual (2008). Acta del Jurado Desfile Modalidad Carrozas. Carnaval de Negros y Blancos. Pasto, enero de 2008.



BIBLIOGRAFIA

- ABADIA MORALES, Guillermo (1983). Compendio General de Folklore Colombiano. Cuarta Edición. Biblioteca Banco Popular. Bogotá.
- ABELLO, Ignacio (2000). En Gálvez, M.C. y Cabrera J. H. (compiladores), Cultura y carnaval, Ediciones Unariño, Pasto.
- AFANADOR HERNANDEZ, Claudia (2007). Carnaval de Negros y Blancos. Valoración del Patrimonio. En: Memorias Encuentro Global de Carnavales. Corpocarnaval. Pasto, junio de 2007.
- AGREDA, Vicente (2000). Las Iglesias de Pasto. En: Manual de Historia de Pasto. Tomo IV. Academia Nariñense de Historia. Pasto.
- ALVAREZ, Jaime. S.J. (1988) Este Día en San Juan de Pasto y en Nariño. Biblioteca Popular de Nariño. Pasto.
- ARTURO, Aurelio (1977). Morada al Sur. Biblioteca Básica Colombiana. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá.
- ARTURO BRAVO, Jorge (2010). Historia del Carnavalito. Tipografía Visión Creativa. Pasto.
- BASTIDAS URRESTY, Julián (2003). El Sonsureño. Tipografía Graficolor. Pasto.
- BAJTIN. Mijail (1987). La Cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais. Traducción de Julio Forcat y César Conroy. Alianza Editorial, D.L. Madrid.
- _____ (1971). Carnaval y literatura. Sobre la Teoría de la Novela y la Cultura de la Risa. En: ECO, vol.23, Nº. 129.
- BENAVIDES RIVERA, Neftalí (1974). Estampas Iluminadas de los Carnavales de Pasto. Pasto.
- _____ (1983). Puntos de Kar A. Melo. Estampas del Pasto Antiguo. Pasto.
- BOTERO, Luis Fernando (1991). Compadres y priostes en la fiesta andina (como espacio de memoria y resistencia cultural). Colección Antropología No. 3. Editorial Abya – Yala. Quito.
- CAICEDO JURADO, Cecilia (1990). La novela en el Departamento de Nariño. Cuadernos del Seminario Andrés Bello. Instituto Caro y Cuervo. Bogotá.
- CALERO, Luis Fernando (1991). Pastos Quillacingas y Abades 1535-1700. Biblioteca Banco Popular, colección Textos Universitarios, Bogotá.
- CARO BAROJA, Julio (1965). El Carnaval: análisis histórico-cultural. Taurus. Madrid.
- CASTORIADIS, Cornelius (1989). La institución imaginaria de la sociedad. Vol.2: El imaginario social y la institución, Barcelona, Tusquets.
- CASTRO, José Félix (1974). La Carta Provinciana. En: Acuarela de mi raza (poemas típicos del sur). Pasto.

- CIEZA DE LEÓN, Pedro (1962). La crónica del Perú. Colección Austral, Madrid.
- CORDOVEZ MOURE, José María (1899). Reminiscencias de Santafé y Bogotá. Tomos I y II. Librería Americana. Bogotá.
- CORTÉS ORTIZ, Manuel (2001). El cuy con papa. Graficolor. Pasto.
- COSTAS ARGUEDAS, José Felipe (1967). Diccionario del Folklore Boliviano. Sucre UMSFX.
- CHAVES, Guillermo Edmundo (1985). Chambú. Editorial Bedout. Medellín.
- CHAVEZ, Melina (2001). Tres apuntes sobre Teoría Literaria. En: GRAMMA Virtual, Publicación de la Facultad de Filosofía, Historia y Letras de la Universidad del Salvador. Año I Nº 3 Febrero de 2001.
- DELIGE, Christyel (2007). El Carnaval de Binche. En: Memorias Encuentro Global de Carnavales. Corpocarnaval. Pasto, junio de 3 2007.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Emiliano (1987). San Juan de Pasto Siglo XVI. Fondo Nacional del Ahorro. Santafé de Bogotá D.C.
- DONÁNGELO KATZELLIS, Karina (2006). La Sexualidad en la Grecia Clásica. De otros lados, Divagaciones. Editorial Losada. Buenos Aires.
- DOSSIER CARNAVAL DE NEGROS Y BLANCOS. Bien de interés cultural de Colombia. Paula Marcela Moreno Zapata. Ministra de Cultura de Colombia. Bogotá, Septiembre 23 de 2008.
- ECO, umberto (1989). Los marcos de la "libertad" cómica, en ¡ Carnaval! Traducción de Mónica Mansour. Fondo de Cultura Económica. México.
- ECO, Umberto y Otros (1984), Carnival!, Berlín, Editado por Thomas A. Sebeok, Mount Publishers.
- ECHAVARRIA, Rogelio (1998). Quien es quien en la poesía colombiana. El Ancora Editores. Bogotá.
- FALS BORDA, Orlando (1959). El vínculo con la tierra y su evolución en el Departamento de Nariño. Revista de la Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales: 10 (12): 9-14 Bogotá.
- FREUD, Sigmund (1973). Totem y Tabú. Ediciones Biblioteca Nueva. Tercera edición. Madrid.
- FRIEDEMANN, Nina (1993). La saga del negro. Instituto de Genética Humana. Facultad de Medicina, Pontificia Universidad Javeriana.
- GEMMI, Guido (2007). El Carnaval de Viareggio. Fundación del Carnaval de Viareggio.
- GONZALEZ PEREZ, Marcos (2005). Carnestolendas y Carnavales en Santa Fe y Bogotá. INTERCULTURA. Bogotá.

- GONZALEZ PEREZ, Marcos y Otros (2007). Fiestas y carnavales en Colombia. La puesta en escena de las identidades. La Carreta Editores. Bogotá.
- GUERRERO ALBORNOZ, JAIME (2007). Una aproximación al Carnaval de Pasto. En: Memorias Encuentro Global de Carnavales. Corpocarnaval. Pasto, junio de 2007.
- GRANDA PAZ, Oswaldo (2001). Leyendas de Nariño. Editorial Kelly. Bogotá.
- GUERRERO, José Humberto (2001). Prospectiva de los Carnavales en Ipiales. Empresa Editora de Nariño. Ipiales.
- HEERS, Jaques (1988). Carnavales y fiestas de locos. Publicado por la Librairie Arthème Fayard de París en 1983 - Traducción de Xavier Riu I Camps. Ediciones Península, Barcelona.
- HUIZINGA, Johan (1987). Homo Ludens. Alianza. Madrid.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1979). Introducción a la obra de Marcel Mauss. En: Sociología y antropología de Marcel Mauss, Tecnos, Madrid, p. 20.
- LOPEZ GARCES, Claudia Leonor (1996). Pueblos del Valle de Atrés, actuales habitantes del antiguo territorio quillacinga. En: Geografía Humana de Colombia Región Andina Central, Tomo IV - Volumen I. Colección Quinto Centenario. Instituto Colombiano de Cultura Hispánica. Santafé de Bogotá, D.C.
- LOPEZ, Nelson (2007). Carnaval de Riosucio. En: Memorias Encuentro Global de Carnavales. Corpocarnaval. Pasto, pp.210.
- MAMIAN GUZMÁN, Doumer (1996). Los Pastos. En: Geografía Humana de Colombia Región Andina Central, Tomo IV - Volumen I. Colección Quinto Centenario. Instituto Colombiano de Cultura Hispánica. Santafé de Bogotá, D.C.
- MEDINA HERNÁNDEZ, Andrés (2007). Los carnavales de la ciudad de México. Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Autónoma de México. México D.F.
- MEJIA Y MEJIA, Justino (1934). Ensayo sobre Prehistoria Nariñense. Imprenta Departamental. Pasto.
- MONTOYA H., Héctor Jaime; ZAPATA VINASCO, Arcesio; VALENCIA y otros. Cantares del diablo. Aproximación histórica al carnaval de Riosucio. César Editores. Bogotá, 1984.
- MONTEZUMA HURTADO, Alberto (1982). Nariño tierra y espíritu. Editorial Banco de la República. Bogotá.
- MORA BENAVIDES, Roberto (1985). Folclor de Nariño. DANE. Pasto.
- MORILLO, Orlando (2007). Los Espacios del Carnaval. En: Encuentro Global de Carnavales. Corpocarnaval. Pasto junio de 2007.
- MUÑOZ CORDERO, Lydia Inés (1998). Carnaval Andino de Negros y Blancos en Pasto: Juegos profano en tiempos sagrados. Manual de Historia de Pasto. Pasto.

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

_____ (1986). Historia del Carnaval Andino de Blancos y Negros en San Juan de Pasto. Talleres Gráficos del IADAP, Quito.

_____ (2007). Memorias de espejos y de juegos. Historia de la fiesta y de los juegos del Carnaval Andino de San Juan de Pasto. Edinar, Pasto.

ORTEGA, Miguel (2000). Fiestas Decembrinas y Carnavales de Pasto. Tipografía La Hormiga. Pasto.

ORTIZ, Sergio Elías y Otros (1946). Cantares del Departamento de Nariño (Primera Serie). Publicaciones del Instituto "Juanambú", Número 5. Editorial Cervantes, Pasto.

ORTIZ MONTERO, Alfredo (2007). De la casa y el azar. La casa de los naipes. Editorial Universitaria. Universidad de Nariño. Pasto.

OSPINA, William (2007). Juan de Castellanos. Cuatro siglos después. En: Revista Número, No. 54. Bogotá.

PARDO TOVAR, Andrés (1965). La poesía popular colombiana y sus orígenes españoles. Editorial Tercer Mundo. Bogotá.

PAREJAS MORENO, Alcides (1999). El Carnaval Cruceño a través del tiempo. Santa Cruz de la Sierra: La Hoguera.

PAZ, Octavio (1965). Las peras del olmo. Universidad Nacional Autónoma de México. México.

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

PAZOS BASTIDAS, Arturo (1966). Glosario de Quechuisms Colombianos. Imprenta Departamental. 2ª Edición. Pasto.

PEREZ, José María (1997). Tiempo de Carnestolendas. Así era el Carnaval según Julio Caro Baroja. España. Madrid.

PLAN DE DESARROLLO DE NARIÑO 2004-2007. Asamblea Departamental de Nariño. Ordenanza No. 007 de Mayo 29 de 2004. Pasto, 2004.

PONZIO, Augusto (1998). La revolución bajtiniana. La ideología de Bajtin y la ideología contemporánea. Cátedra Universitat de Valencia. Frónesis.

QUIJANO GUERRERO, Alberto (2004). Luz en Arcilla. Alcaldía Municipal de Pasto, Oficina de Cultura. Graficolor. Pasto.

QUIJANO VODNIZA, Armando José (2007). El pictógrafo quillacinga de "el higerón" como marcador del solsticio de verano. Empresa Editora de Nariño -EDINAR-. Pasto.



- RAMOS BARAJAS, Fernando (2007). Los Carnavales en México. En: Memorias Encuentro Global de Carnavales. Corpocarnaval. Pasto, junio de 2007.
- ROMERO FLORES, Javier (2007). Fiestas Patronales en Bolivia. Narrativas y representaciones. En: Memoria Foro Global de Carnavales. Corpocarnaval. Pasto, junio de 2007.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir (1979). CARNAVAL / ANTROPOFAGIA / PARODIA. En Revista Iberoamericana, v. 45, nº 108-109, julio-diciembre 1979. p. 401-412. Universidad de Yale.
- RODRÍGUEZ ROSALES, Héctor (2001). Ciencias Humanas y Etnoliteratura. Ediciones Unariño. Pasto.
- _____ (2005). El imaginario popular en Nariño. Biblioteca del Centenario 1904-2004. Empresa Editora de Nariño—Edinar-, Pasto, 2005.
- RODRIGUEZ RUANO, Eillen (2010). Simbiosis de Carnaval. Origen de la Simbología en el Carnaval de Negros y Blancos. Tesis de Grado. Cesmag. Pasto.
- RODRIZALES, Javier (2008). Cantares de Carnaval. Maestría en Etnoliteratura. Depto. Humanidades y Filosofía. Universidad de Nariño. Pasto.
- RUIZ, Juan - Arcipreste de Hita (1967). El libro del buen amor. Edición crítica de Joan Corominas, Madrid, Editorial Gredos.
- SANCHEZ, Luis Alberto (1942). Historia general de América. Ediciones Ercilla. Santiago de Chile.
- SCHINCA, Milton (2007). Otra historia. Origen del carnaval. En: Boulevard Sarandi, Tomo 5. Memoria anecdótica de Montevideo.
- VERDUGO PONCE, Jorge (2004). Sobre el canon y la canonización de la narrativa en Nariño en el siglo XX. Graficolor. Pasto.
- VICARIO LEAL, Fernando (2000). El Encuentro de Don Carnal y Doña Cuaresma. En Cultura y Carnaval. Ediciones Unariño. Pasto.
- VIDART, Daniel (1997). El espíritu del Carnaval. Editorial Graffiti. Montevideo.
- YÁNEZ DEL POZO, José (1991). Runa Yachai. Socialización y lógica de subsistencia de los pueblos indígena del Ecuador. Editorial Abya-Yala. Quito.
- ZARAMA VÁSQUEZ, Germán (2000). El Carnaval y la Cultura en el Contexto del Desarrollo. En Cultura y Carnaval. Ediciones Unariño. Pasto.
- _____ (1990). El rol del artesano frente a la significación y a la simbología del Carnaval de Negros y Blancos en Pasto, Colombia. Institut Universitaire Ežtudes Du Developpement. Ginebra, Suiza.
- _____ (1999). Luces y sombras del carnaval de Pasto. Primera Edición. Prisma III. Bogotá.

BENLLIURE GIL, José (). Los carnavales en el mundo. En: http://www.data-eventos.com.ar/archivo_de_informes_especiales.htm. Acceso: 11-01-10.

ESCOBAR, Luis Antonio. La Música en Cartagena de Indias. En: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/muscar/marimba.htm>. Acceso: 23-11-10.

FERNÁNDEZ-TRUJILLO, Julio de la torre. ¿Qué opinan los gaditanos, sobre el empleo de sus símbolos religiosos en el carnaval? Un proyecto de investigación. En: <http://club.telepolis.com/torrefdz/antropusi56.htm>. Acceso: 10-03-10.

GARCIA, Carlos. Marimba de chonta, canto africano en el pacífico colombiano. En: www.semana.com.co

GARCIA, Carlos. Marimba de chonta, canto africano en el pacífico colombiano. En: www.semana.com.co. Acceso: 23-11-10-

MARTINEZ, Liliana Angélica. El aporte árabe en nuestra cultura. En: <http://archivo.elnuevodiario.com.ni/2001/septiembre/27-septiembre-2001/>. Acceso: 12-07-10.

MOYANO ORTIZ, Juan Carlos (2003). En los Territorios sin Fronteras de la Memoria Colectiva. En www.Xexus.com.co. Acceso: 10-11-07.

OSORIO, Luis Enrique. Historia del Carnaval de Barranquilla. En: <http://carnavaldebaranquilla.leosorio.com/historia.html>. Acceso: 17-11-07.

OVIDO MICRO, Carlos A. Primer Festival del Son sureño. Bogotá, 2003. Para que Nariño muestre su identidad musical. En: <http://sonsur.4t.com>. Acceso el 16 de Octubre de 2006.

OVIDO ZAMBRANO, Armando y CABRERA, ALBERTO (2010). "La Historia no contada del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto". Ipiales.

PADILLA, Paola. Los orígenes del Carnaval de Río de Janeiro. En: <http://acasta.com.ar/paginas/detalle>. Acceso: 13-12-05.

RESEÑA HISTORICA SOBRE EL CARNAVAL DE RIOSUCIO. ¿QUÉ ES EL DIABLO? En: <http://riosucio.8m.com/historia.htm>. Acceso: 01-09-06.

RIASCOS, Carlos. Los Artesanos. Pasto, 2007. En: www.carnavaldepasto.org. Acceso: 18-08-07.

RODRIGUEZ, Rebeca (2007). Las letras en las culturas precolombinas. Literatura Hispanoamericana. En: http://www.temas-estudio.com/Literatura_hispanoamericana/. Acceso: 01-11-07.

TULCAN, Fidencio. Reseña histórica de La Guaneña. Pasto, Diciembre de 2004. En www.xexus.com.co. Acceso: 14-09-05.

TORRES GUERRERO, Andrés. Chambú rasgadura de la esclerosis retínica (1). 2004. En:

<http://www.henciclopedia.org.uy/autores/ATorres/Chambu1.htm>. Acceso: 01-04-05.

ZARAMA VASQUEZ, Germán (2004). El Carnaval de Pasto: oxígeno de una identidad. UNP No. 68. Bogotá. En: <http://unperiodico.unal.edu.co/ediciones/68/14.htm>. Acceso: 01-11-06.

Este libro se imprimió en el año 2001
en la imprenta de la Universidad Nacional de
Pasto, en la ciudad de Pasto, Colombia.
Se imprimieron 1.000 ejemplares.
Impreso y hecho en Colombia / Printed and made in Colombia

Este libro se imprimió en enero de 2011
en **Mados Print** Cra. 1ª No. 17-29 Lorenzo
Telefax 7303394 - Teléfono 7300239
Pasto - Nariño - Colombia

Se imprimieron 1.000 ejemplares

Impreso y hecho en Colombia / Printed and made in Colombia





Carnacolito - Hugo Ariel Moncayo

Foto: Carlos Benavides Díaz