

Un Continente de Carnaval: Etnografía Crítica de Carnavales Americanos *

Resulta difícil de comprender, como un hijo pródigo del catolicismo y culturas del Mediterráneo, –el carnaval-, ha adquirido durante los últimos siglos una proyección y alcance tan importantes en el mundo. En especial, sorprende el éxito y arraigo que dicha fiesta, recreada y transformada en modo vario, ha cobrado entre las culturas amerindias, mestizas y urbanas de América Latina y el Caribe.

Ante el carnaval, nos situamos frente a un objeto de estudio multiforme, fascinante en su complejidad, y que resulta estratégico en la indagación en el fenómeno de las identidades y la teoría social, para explicar los procesos de creación y composición estética y cultural desde lo local (un carnaval de una localidad) de un afuera distante, pero globalizado.

Con este texto, se pretende abordar desde ángulos más incisivos, y perspectivas cruzadas poco usuales, algunas de las versiones actuales del Carnaval que se fraguaron en las sociedades americanas (indígenas, mestizas, urbanas) en el Nuevo Mundo. Al mismo tiempo, se proporcionará un sintético estado de la cuestión, teórico-antropológico, sobre el carnaval, enfatizando las aproximaciones teóricas de mayor relevancia e interés –producidas curiosamente dentro del ámbito académico y crítico iberoamericano-, para las actuales y futuras investigaciones. Por último, las siguientes páginas representan asimismo un esfuerzo para estimular una perspectiva crítica con respecto a los sobreentendidos y tópicos más aceptados entre los estudiosos del Carnaval, y para profundizar en el conocimiento de algunas etnografías de carnavales americanos –dada la pluralidad y riqueza cultural y estética que éstos condensan-.

* Este texto supone una primera plasmación y reflexión de las ideas y materiales expuestos en las sesiones del seminario *Etnografías e interpretación de carnavales americanos*, que impartí entre el 26 de febrero y el 2 de marzo de 2001, en el Aula de Estudios Americanistas del Museo de América.

I. TRAZAS EN EUROPA Y AMÉRICA

El origen del carnaval ha sido un tema muy discutido, y que muchos historiadores y estudiosos polemizan entre sí por remontarlo a tiempos remotos en la cuenca Mediterránea, insistiendo en remarcar ciertos antecedentes históricos del carnaval. Los griegos ya celebraban en el año 1100 a.C lo que algunos investigadores reclaman como precedentes del carnaval, insistiendo en su carácter de festividades "paganas" -precristianas- muy antiguas. El carnaval suele relacionarse con la evolución y el mantenimiento de la adoración de Isis (la diosa de la maternidad y la fertilidad en la mitología egipcia), con las Bacanalia, las Lupercalia y las Saturnalias romanas, todas ellas festividades vinculadas a fiestas, banquetes y a una extrema liberalidad en las relaciones sexuales y corporales.

El carnaval fue introducido y desplegado en Europa durante la edad media, y es una composición estética y cultural ligada estrictamente al cristianismo. En estos carnavales se podían ver combates de confeti, carros alegóricos, carreras de caballos y jorobados, así como muchas otras manifestaciones populares enriquecidas con iluminación de velas. Algunos rastros de violencia, que eran parte del ritual, se eliminaron gradualmente y el supuesto "libertinaje" fue parcialmente reemplazado por el gusto de sensaciones macabras y lúgubres. El Renacimiento vio nacer los bailes de disfraces, introducidos por el papa Paulo II en el siglo XVI, llevándose a cabo los más famosos en Francia e Italia. En el siglo XIX, la celebración del carnaval empezó a mostrar un toque artístico, caracterizado por bailes y desfiles de carros alegóricos.

La palabra "carnaval" cambia de un lugar a otro, por ejemplo, en francés es *Mardi-Gras*. Es un prelude a los rigores de la Cuaresma, un lapso de tres días de supuesta desinhibición y "locura", sobre todo en los territorios tradicionalmente católicos. La palabra carnaval proviene de la expresión latina *carnelevare*, luego modificada a *carne vale*, que quiere decir "sin carne", "dejar la carne", en referencia al periodo ritual de abstinencia y rigores para el cuerpo que suponía la Cuaresma que comenzaba al día siguiente de la finalización del carnaval, el miércoles de ceniza.

Para explicar el sentido social del carnaval, desde una perspectiva antropológica, seguimos las reflexiones de Manuel Gutiérrez Estévez. Según él, el combate de Don Carnal y Doña Cuaresma, -pergeñado y escenificado por el Arcipreste de Hita en *El Libro del Buen Amor- es, "el drama ritual que sintetiza la concepción popular sobre algunos temas centrales para el cristianismo europeo; es en este contexto moral en el que debe insertarse la significación social de los carnavales...Mediante la dramatización ritual de dicha oposición, las sociedades señalan el valor que debe concederse a lo que no es ni una cosa ni otra, ni carnaval, ni cuaresma, lo que es, en cambio, la vida social ordinaria" (Gutiérrez Estévez, 1989: 34-35). De este modo, la que resulta cada año vencedora de este combate, es la vida social ordinaria. Esa vida cotidiana, que aún percibida a ratos con rutina, es enfatizada moralmente, como un valor en sí mismo. Una vida cotidiana que carece de la regularidad esquemática de una procesión, o de la armonía concertada de una representación dramática, como carece también de la confusión propia de un cortejo carnavalesco.*

En suma, el carnaval es una festividad plenamente cristiana primero, y católica después, aún cuando algunos eruditos y estudiosos se empeñan, todavía nuestros días, en teñir de un mar-

cado tono "pagano". Así concluía Julio Caro Baroja, sobre el reflejo de la sociedad medieval de la cristiandad europea en el carnaval que contribuyó a crear: *"el Carnaval es una fiesta de mucha mayor significación que la que le han dado los que la consideran como una mera supervivencia o adaptación de una sola creencia pagana. Es mucho más que esto: es casi la representación del Paganismo en sí frente al Cristianismo, hecha, creada, en una época acaso más pagana en el fondo que la nuestra, pero también más religiosa... Es todo un tipo de sociedad, en efecto, el que ha creado el Carnaval, el que está reflejado en él."* (Caro Baroja, 1984: 153-154).

No obstante, el carnaval cobra relevancia y se convierte en un objeto de plantea numerosos retos de comprensión a la antropología americanista, cuando "salta" a las colonias americanas a partir del siglo XVI. Este paso más o menos formalizado, pero sobre todo su posterior reelaboración y difusión por todo el continente americano, estuvieron jalados por los intentos de control y de "depuración" de la fiesta por las autoridades eclesiásticas y civiles del entramado colonial, y en un momento posterior por toda una serie de prohibiciones y acciones de represión sobre la misma. Dentro de la versión de "cultura de conquista" que España proyectó en América (Foster, 1962) son bien conocidas las instrucciones y prácticas de vigilancia que se adoptaron para evitar que elementos de la cultura y religiosidad popular de la Península Ibérica, pudieran difundirse en los territorios recientemente colonizados, y así poder configurar un calendario festivo católico del Nuevo Mundo libre de conmemoraciones y festejos que pudieran apartarse de la ortodoxia religiosa y social de la época.

Hablemos algo de las intervenciones de la Iglesia católica y los gobiernos virreinales en lo que a fiestas populares del ciclo religioso anual se refiere. Para estas instituciones, la celebración popular de las fiestas religiosas como alegres celebraciones que rompían con el monótono ritmo de los días y que permitían salirse de las normas habituales de comportamiento y libertar deseos normalmente reprimidos, debía ser combatida con fuerza y tenacidad: todo lo que no fuese recogimiento y gravedad debía desaparecer de estas fiestas.

Las autoridades civiles se ensañaron especialmente contra dos celebraciones religiosas que poseían una honda significación para los habitantes de las poblaciones de la América Colonial: el Carnaval y el Día de los Muertos. Estas dos fiestas, cada una a su manera, provocaban una inversión del orden natural y social.

Los elementos de inversión eran numerosos: los indios, negros, mulatos y otros sectores populares durante el carnaval invadían y controlaban la traza urbana, espacio que en teoría era habitado y dominado exclusivamente por los españoles y criollos; las pautas de conducta moral eran trastocadas; los roles sexuales se volvían intercambiables; y el uso de las máscaras, al ocultar la personalidad social de los participantes, acentuaba su "individualidad" en una época en que los seres humanos se definían no tanto por sus características psicológicas y morales, sino por su ubicación dentro de la jerarquía social, del mundo del trabajo, del linaje familiar y de la red de intercambios recíprocos o desiguales.

En ocasiones el ataque contra el carnaval provenía del poder civil y fue mucho más fuerte y decidido y sus resultados más contundentes. En el siglo XVIII se publicaban bandos prohi-

biendo el uso de máscaras "en atención a los graves inconvenientes que resultan de (su) uso, experimentándose delitos escandalosos y la ruina de algunas familias". El bando también prohibía a los hombres vestirse de mujeres y a éstas de aquellos.

En la mentalidad de las autoridades coloniales el desorden nacía de la mezcla de la desaparición de las barreras entre gentes de "distintas cualidades, sexos y condiciones". La disolución de las diferencias de casta y estamento era considerada como altamente perjudicial al orden social. Era sin duda alguna la desaparición momentánea de las rígidas diferenciaciones sociales que propiciaban los festejos de carnestolendas lo que provocaba, en buena medida, la hostilidad de las autoridades hacia el carnaval.

En América Latina, la población africana llevados como esclavos, y sus descendientes continuaron representando sus ritos y sus fragmentos y piezas teatrales, las cuales adquirieron caracteres particulares por el sincretismo religioso y las prohibiciones a que dieron lugar. Sin embargo, en algunos países donde había núcleos afro importantes, se desarrolló un teatro propio que pervive hasta nuestros días generalmente adscripto al carnaval, como fiesta/período insertada en el ciclo festivo anual.

II. TEORÍAS

Un historiador ruso de la literatura y de la cultura popular europea, Mijail Bajtin, en sus trabajos sobre la obra y época de Rabelais que produjo en la primera mitad del siglo XX, ha sido el responsable de una corriente teórica decisiva en la consideración y el enfoque más abierto del carnaval, en su interpretación en íntima conexión con los contextos sociales y hablas entreveradas en su gestación y desarrollo. Más allá de esta constatación, hay que destacar además la influencia y gran peso que los análisis y abordajes críticos de este autor han supuesto para el campo de las ciencias sociales y las humanidades, desde el punto de vista de la renovación teórica y crítica, dentro de los debates postmodernos que contribuyeron, en los años ochenta y noventa del pasado siglo, a refrescar y dinamizar la investigación en dichas áreas. Destaca la abundancia y calidad de exégetas que ha generado la obra de Bajtin, -entre otros Huerta Calvo (1989), Zavala (1991)-.

Para Mijail Bajtin, el Carnaval es una manifestación cultural primordial -la fiesta de fiestas- con la que ejemplifica su teoría de los géneros, y que simboliza la oposición y efímera transgresión de la cultura oficial o, en sus propias palabras, "*el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes.*" (Bajtin, 1987:15).

Este autor se sintió atraído por las repercusiones que la visión del mundo carnalesca, que identificó en las ciudades europeas de la Edad Media y del Renacimiento, tenían en el dominio lingüístico y literario. Así descubre en la plaza pública, el territorio específico de la cultura popular extraoficial de la época, y el espacio propio de la literatura y discursos carnalescos, donde

mediante hablas familiares y directas, vocabularios desinhibidos, se gestó una lengua ligada estrechamente al Carnaval¹.

Su aportación quizás más notable a la teoría de las ciencias sociales, quizás sea el concepto de "carnavalización", aplicado tanto a los textos literarios –orales, escritos–, como a la sociedad que los produce. Aunque es difícil encontrar una clara definición de "carnavalización" en Bajtin, se puede afirmar que un texto "carnavalizado", sería un texto estructurado por la cultura carnavalesca en sus diferentes planos –narración, contenido narrativo, las imágenes empleadas–. Para este autor, son siete los motivos sobre los que actúa la carnavalización, a los que denomina "*series carnavalizadas*": el cuerpo, la vestimenta, la comida, la bebida, el sexo, la escatología y la muerte (Huerta Calvo, 1989:26).

La noción bajtiniana de *carnavalización*, a pesar de su amplia difusión y profusión de exégetas, aparece una fuerte imprecisión y opacidad. Es frecuente encontrar la utilización de "lo carnavalesco", "realismo grotesco", "parodia" o "cultura de la risa" como sinónimos de "carnavalización". Mi propia interpretación de este concepto, deudora de los textos de Bajtin, 1987; Pimenta, 1995:304-305,316; Rodríguez Monegal, 1979; Satrduy, 1973:175; Zavala, 1989:259; y Zavala, 1991:70-78, va más allá de los sentidos de parodia y autoparodia, de la burla de motivos, instituciones sociales y autoridades. Considero la carnavalización como una estrategia de lucha simbólica activa, con un marcado sentido político-corporal, que procedería a la escenificación de una sociedad dada a través de la farsa. Pero de una farsa centrada en enfatizar los contrastes/contradicciones y en yuxtaponer las diferencias, exhibiendo dramática y jocosamente las fuerzas y vectores que rigen ese microcosmos social. En suma, una cultura "*carnavalizada*" estaría cruzada por procesos rituales, estéticos y míticos de producción del exceso, e impelida a teatralizar las experiencias de confusión, distorsión y subversión.



Figura 1. *Duelo de máscaras con puñales*. Fotografía: Joaquín Santamaría, Fondo Joaquín Santamaría, Archivo General de Estado de Veracruz, Xalapa.

¹ "A lo largo de los siglos de evolución, el Carnaval medieval originó una lengua propia de gran riqueza, capaz de expresar las formas y símbolos del Carnaval y de transmitir la cosmovisión carnavalesca unitaria pero compleja del pueblo (...) Todas las formas y símbolos de la lengua carnavalesca están impregnadas del lirismo de la sucesión y la renovación, de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes...En la plaza pública se escuchaban los dichos del lenguaje familiar, que llegaban casi a crear una lengua propia, imposible de emplear en otra parte, y claramente diferenciado del lenguaje de la iglesia, de la corte, de los tribunales, de las instituciones públicas, de la literatura oficial, y de la lengua hablada por las clases dominantes (aristocracia, nobleza, clerecía alta y media y aristocracia burguesa" (Bajtin, 1987).

Resulta cuando menos curioso constatar en la actualidad, como las reflexiones teóricas antropológicas de mayor relevancia y utilidad para el abordaje del carnaval, proceden de autores iberoamericanos. Julio Caro Baroja, Roberto Da Matta y Antonio Benítez Rojo, que se han gestado personal e intelectualmente en sociedades de cultura católica y ámbito iberoamericano, despliegan una sensibilidad y perspicacia importantes al entender y explicar diversos carnavales, españoles, brasileños y caribeños.

Se puede afirmar con rotundidad que el trabajo de Julio Caro Baroja, *El Carnaval* (1984), sigue siendo la obra de referencia –etnográfica y conceptual- insustituible para el estudio de los carnavales españoles. Sus reflexiones, análisis e ideas sobre la cultura popular y el carnaval, son bastante distintas y originales con respecto a las que profesan la mayor parte de los antropólogos de su generación y los posteriores. Sus investigaciones y análisis están basados en un exhaustivo trabajo empírico, -de campo, archivo y bibliográfico-, y en una enorme erudición, profesando además la más absoluta independencia crítica con respecto a escuelas y corrientes teóricas.

Este autor desarrolla, un enfoque contextual del carnaval, dentro de la cultura católica y europea, entendiendo el carnaval como un hito o momento clave en el orden pasional establecido por la religión cristiana en su calendario, y explicando su éxito y perdurabilidad como ritual, por combinar la eficacia estética y su carácter de juego atractivo (1984:297).

Con respecto a las interpretaciones convencionales del carnaval, se mostró como un crítico feroz de los conceptos de "supervivencia" y de "pagano" para explicar el carnaval o cualquier otro segmento de la cultura popular contemporánea. Asimismo desmontó la teoría de "los cambios de significación" y los postulados simplistas del funcionalismo, que habían demostrado, y siguen demostrando en el presente, tener una cierta atracción e influjo en los estudiosos que intentan desentrañar el sentido del Carnaval. Planteó que el enfoque más adecuado y "rentable", en términos de resultados alcanzados, para estudiar el Carnaval debía transitar por dos sendas:

- a) La investigación sociológica *micro*, y luego comparativa.
- b) La investigación estética y formal detallada, atenta a los aspectos más sensibles.

La producción cultural del desorden a través de diversos rituales y fiestas "populares" entre las que se cuenta el carnaval, constituye una característica en algunas sociedades iberoamericanas, entre las que destacan la brasileña, siguiendo los trabajos de Roberto Da Matta (1991,1995). Este autor considera al carnaval como un microcosmos de la sociedad brasileña - la fiesta exhibiría y dramatizaría la interacción de los diferentes grupos étnicos y subculturas-, y por ello se centra en él para analizar el "dilema brasileño", el conflicto entre la igualdad y la jerarquía en Brasil. Dentro de esta sociedad, discrimina analíticamente entre las categorías de "rituales del orden" y "ritos de desorden" (1995:68-73), utilizando ésta última en su análisis de los carnavales brasileños. No obstante, señala las tendencias ordenancistas y la oficialización que "domestican" ese desorden de carnaval –convirtiéndolo en un "desorden organizado"-, y la ambigüedad y equilibrio entre orden-desorden, que llega a establecerse en el seno de distintos rituales.

Asimismo Da Matta (1985:25-24), analiza la oposición casa-calle en la sociedad brasileña, en tanto que a categorías centrales para su comprensión, y desarrolla los sentidos de estos espacios físicos -pero sobre todo entidades morales y dominios culturales- de uno desde el otro, de ambas en conjunción, o por separado. Destaca la existencia de intrusiones de calle en la casa, con espacios "arruados", y de una experiencia "casera" de la calle en determinadas circunstancias (*Ibidem*: 47-48). En especial y en conexión con el carnaval, destaca su interpretación de las diversas clases de "desfiles"² -de carnaval, de las fuerzas armadas, de procesiones y cofradías religiosas- como modos simbólicos de articular y dominar la calle.

Entre sus sugerentes conclusiones sobre los carnavales brasileños, destacan por sus implicaciones para la teoría social dos ideas:

- En primer lugar, la incertidumbre del carnaval - por oposición a la vida social ordinaria-, como generadora de procesos de carnavalización. *"Si en el "mundo real" de la vida cotidiana yo busco la certeza, en carnaval estoy absolutamente convencido de que yo encontraré la incertidumbre. Esta es indudablemente una de las paradojas del mundo ritual. Es algo como en las películas, en que sabemos que el Bien podría triunfar al final sobre el Mal, pero seguimos la farsa hasta el fin. Tanto un ritual como en un film, revelan que lo importante no es la "racionalidad" , o el "conocimiento" o la "moral de la historia": p.e. la llegada a un cierto destino. En ellos lo que importa es lo que significa el camino, el viaje mismo."* (Da Matta, 1991:105) [Mi traducción].

- En segundo lugar, el carnaval brasileño puede leerse como una autointerpretación nativa que la sociedad brasileña se da a sí misma, -siguiendo las tesis de Clifford Geertz (1988): *"Es entonces cuando crean sus rituales, sus fiestas y sus ceremoniales, con el fin de recordar y celebrar sus valores. Es decir, empleando la famosa fórmula de Clifford Geertz, se trata de momentos en los que la sociedad puede verse (y leerse) a sí misma a través de sus historias o sea, de sus modos favoritos de concebirse o de castigarse: a través de sus dramas y héroes más excitantes, destructivos e intrigantes."* (Da Matta, 1995:66).

Desde el campo de la crítica literaria y estética, un investigador cubano, Antonio Benitez Rojo, se ha convertido en uno de los teóricos del Caribe cultural que ha planteado en los últimos tiempos las propuestas más novedosas y útiles para entender los carnavales caribeños. En su obra, *La isla que se repite* (1998), postula configurar y emplear un "pensamiento acriollado" (mestizo, supersincrético) ya que, ninguna perspectiva del pensamiento -premoderna, moderna o postmoderna- puede definir por sí sola la interacción compleja de una sociedad "caribeña", y del carnaval

² "Mientras el "desfile" o "marcha" (militar) cotidiana es funcional y desagradable, cuyos medios están definidos y calibrados con precisión para ciertos fines, el desfile ritual de carnaval es agradable, abierto y sin objetivos rígidamente definidos...En la trayectoria ritual de carnaval no hay una relación precisa y racional entre medios y fines; lo importante es como se marcha a lo largo del desfile, no donde se está marchando."(Da Matta 1991:105).[Mi traducción]

caribeño. Este mismo autor propone como cuarto paradigma teórico, el representado por un tipo de pensamiento "acriollado" para la realización de los estudios postcoloniales en dichas sociedades, que se caracterizaría por incorporar estrategias premodernas, modernas y postmodernas, y que intentaría superar el rodillo epistemológico occidental, cuestionando sus códigos binarios y su afán de síntesis (*Ibidem*, 392, 414-415). Basándose en esa "promiscuidad entre paradigmas" propuesta por este autor, creemos útil mantener esta perspectiva "acriollada" para pensar unas culturas y carnavales, de carácter postcolonial como son las caribeñas.

Ciudades como La Habana, Veracruz, Nueva Orleans, Río de Janeiro, Puerto España, presentan una fuerte densidad sociocultural -una alta concentración de diferencias, jerarquías y paradojas étnicas y sociales-. Todas ellas comparten también el poseer un carnaval importante y de una tradición apreciable. En su caso, el carnaval sería un síntoma de las tensiones derivadas de esa densidad sociocultural, siguiendo a Benitez Rojo (1998:363).

El autor considera el carnaval como la gran fiesta del Caribe, que se dispersa a través de los más variados sistemas de signos: música, canto, baile, mito, lenguaje, comida, vestimenta, expresión corporal, anclándose especialmente en el ritmo (1998:45-46). Esta fiesta es -entre todas las prácticas socioculturales- la que mejor expresaría *"las estrategias de los pueblos del Caribe para hablar simultáneamente de sí mismos y de sus relaciones con el mundo, con la historia, con la tradición, con la naturaleza, con Dios"* (1998: 349).

Desde su enfoque el carnaval caribeño se revela como una práctica paradójica, en el que los grupos de poder canalizan la violencia de los grupos oprimidos para mantener el orden establecido, al tiempo que los subyugados canalizarían la violencia de los poderosos para que no se vuelva a repetir (1998:364). Y algo más importante: el carnaval sería un complejo instrumento de memoria cultural, una suerte de artefacto o espejo "transformista" (travestista) mediante el cual las sociedades caribeñas exorcizarían cíclicamente la violencia de la Historia de la plantación y la esclavitud (1998:368).

Un historiador de la cultura popular, en este caso escocés, pero configurado también por la cultura católica, Peter Burke, demuestra en un reciente artículo "La traducción de la cultura: el carnaval en dos o tres mundos" (2000:191-206), una buena comprensión de los carnavales del Nuevo Mundo, y algunas reflexiones de hondo calado a tener cuenta en su investigación. Centrándose de modo especial en los carnavales de Brasil, Burke identifica de modo perspicaz las principales peculiaridades de los carnavales americanos³, y sus transformaciones con respecto a los tradicionales carnavales europeos, perceptibles en tres aspectos:

³ *"El carnaval del Nuevo Mundo es mucho más que una importación europea. Como tantos otros elementos de la cultura europea se ha transformado durante su estancia en América, se ha transpuesto o "traducido" en el sentido de adaptarse a las condiciones locales. Estas transformaciones son más importantes o, al menos, más perceptibles en tres aspectos: el lugar de las mujeres, de la danza y de la cultura africana".* (Burke, 2000: 195).

- 1) Importancia y papel activo concedido a las mujeres.
- 2) La importancia de la danza en estos carnavales. Además se trata de danzas mixtas: hombres-mujeres.
- 3) Elementos culturales africanos vinculados de forma nítida al baile y carnaval en América.

Los carnavales del nuevo Mundo, sobre todo brasileños y caribeños, estarían desde su perspectiva sobredeterminados, en el sentido de que han surgido del encuentro de dos tradiciones festivas: la europea y la africana. En los carnavales brasileños, no existe apenas ningún papel para los elementos culturales amerindios originarios, salvo las "fantasías indias" que negros, blancos y mestizos del país escenifican en sus escuelas de samba y carros alegóricos.

Destaca también el paralelismo que Burke establece entre la trayectoria de los carnavales en el Nuevo Mundo en los últimos 200 años, y la trayectoria de los carnavales europeos entre los siglos XVI y XIX (Ibídem, 204-206). Un proceso que a ambos lados del Atlántico, y en diversas franjas temporales, ha pasado por cuatro fases:

- 1- Participación.
- 2- Reforma.
- 3- Retirada.
- 4- Redescubrimiento de la cultura popular, por parte de las élites. Que en los carnavales americanos, se materializa en una reafirmación del carnaval, con el interés por recuperar –mediante procedimientos de "invención"- las culturas populares afroamericanas.

III. LA CRÍTICA

Algunas de las ideas e imágenes más estrechamente vinculadas al carnaval en los estudios del pasado y del presente, no por su amplia difusión y aceptación entre sus eruditos e investigadores, mantienen en ocasiones una sólida posición o conexión con la realidad cultural en la que creen participar. De hecho, puede pasar que su aceptación acrítica, y uso como punto de partida o conclusión en investigaciones sobre carnavales americanos, puedan desorientar y provocar una importante pérdida de tiempo y esfuerzo –en el mejor de los casos-, o simplemente contribuir a la escritura de monografías que presentan, de forma clónica, "carnavales" que significan lo mismo, desde la antigüedad grecolatina, hasta las aldeas y ciudades de la Europa Occidental y la América indígena y mestiza de la actualidad.

El carnaval, por sus múltiples naturalezas, constituye un terreno movedizo, repleto de sorpresas, en el que no conviene dar nada por sabido ni por sentado en el inicio y desarrollo de su investigación. Es por ello que me permitiré someter a discusión y contraste algunas de los sobreentendidos y tópicos más habituales en los estudios sobre el carnaval, consciente de que sería pro-

vechosa y necesaria una tarea más detallada de deconstrucción de dichas ideas/imágenes –tarea que postergo para otro momento, dadas las limitaciones de extensión del presente trabajo-, entre las que elegiré para su comentario sólo cuatro de ellas: el carnaval como liberación, el carnaval como fiesta pagana, el carnaval como fiesta popular, el carnaval como fiesta universal. Mi objetivo es estimular una perspectiva crítica en los acercamientos al carnaval.

- El carnaval como liberación

Desde un punto de vista individual, el deseo de perder la identidad propia y convertirse durante un día por completo en otra persona, es el núcleo de la experiencia del carnaval. Además, es de todos conocida la vinculación de la máscara –en tanto que soporte material como símbolo por excelencia del carnaval, como medio para "revelar" los deseos ocultos, y permitir la desinhibición del sujeto ¿Pero qué pasa en los carnavales donde no hay máscaras, o no hay una transformación formal o estética visible en el individuo? ¿En qué mecanismos fundamentan en esos casos su liberación? La "liberación" conectada "universalmente" con todas las ediciones y formas de carnaval, viene a desplegar un enfoque psicologista que eleva al sujeto como protagonista, y obvia las diferencias culturales y sociales en que se gestan los diversos carnavales.

Es cierto que al menos durante unos días, los individuos se lanzan al espejismo de la libertad total, jugando a romper, pero sobre todo a confundir las normas aceptadas comúnmente para el buen orden social. Pero, todo esto se realiza para poder luego sobrellevar la austeridad y el ascetismo que implica el periodo de Cuaresma, inmediatamente posterior al Carnaval.

Un estudio atento de una fiesta como el carnaval, supuestamente un momento de "libertad" y "liberación" (sobre todo para una imaginación clasemediera nostálgica y deseosa de liberarse de las servidumbres de su estilo de vida), que permitiría la desinhibición y la ignorancia de reglas y límites sociales, revela la paradoja de los esfuerzos materiales, rituales y simbólicos que se despliegan para trazar límites, órdenes y activar disciplinas en el terreno corporal, en ocasiones más duras y ascéticas que las del tiempo cotidiano –entre las que cabe reseñarse la contención corporal y de la agresión en aglomeraciones masivas o el control de los esfínteres durante las horas en que miles de personas se hallan encajonadas en una avenida improvisada para contemplar un desfile-. En el caso del carnaval del Puerto de Veracruz, se pone en escena un "desorden", un "desmadre" pero bien reglamentado, existiendo claramente unos "guiones" y unos límites claros para armar y vivir ciertos "desmadres", manteniendo la peculiaridad de la presencia de unos límites y márgenes fluidos y cambiantes, que muestran poca rigidez y aristas cortantes en lo social y en lo corporal.

Desde mi experiencia etnográfica, considero más ajustado a los factores analizados, el abordar el carnaval como un espacio y tiempo para lo que podemos denominar una clase de "imaginación libertina" o "fantasía liberadora", pero que en ocasiones –como apuntan algunas de las etnografías esbozadas de modo esquemático en el artículo- dista mucho de constituir una vía de liberación, culturalmente sancionada.

- El carnaval como fiesta pagana o "religión popular"

Resulta complicado encontrar publicaciones que describan o interpreten carnavales contemporáneos –en aldeas, municipios rurales, pequeñas y grandes ciudades- que no inserten referencias explicativas o de autoridad sobre el sentido del Carnaval como "religión del cuerpo", "religión popular" y rito de una antigua religión "de la naturaleza" que conmemora la primavera y la fertilidad de las cosechas. Igual de complicado es constatar la ausencia del concepto de "pagano" en estos trabajos, para fijar el origen y sentido oculto de esta fiesta.

Situándonos en la perspectiva crítica del "paganismo" del Carnaval, iniciada y defendida por Julio Caro Baroja, –ya hemos afirmado su radical herencia y gestación en el seno del cristianismo-, interesa además remarcar que empleando el concepto "pagano" como calificativo de carnaval, se adopta generalmente una perspectiva clerical y prejuiciada moralmente –además de desinformada-, algo a evitar desde una perspectiva antropológica y de las ciencias sociales. Detengámonos en un texto, una constitución sinodal de la diócesis de Annecy en Saboya, que en 1773, se expresaba del siguiente modo: *"Exhortamos en fin a los señores arciprestes, curas y vicarios a que se apliquen lo mejor que puedan, sobre todo en los burgos y ciudades, a arrancar de raíz el abuso de las mascaradas que no son sino un vestigio vergonzoso del paganismo. Para lograrlo, se opondrán violentamente a ellas en sus prédicas e instrucciones, sobre todo desde la Epifanía hasta la Cuaresma; mostrarán su ridículo y sus peligros, señalando al pueblo que ese desorden es injurioso para Dios, cuyas imágenes desfigura; que deshonra a los miembros de Jesucristo prestándoles personajes burlescos y desviados, y que favorece el libertinaje porque facilita toda suerte de atentados contra el pudor"* (citado en Chartier, 1995:24-25, nota 11).

El Carnaval no debe ser reducido a una "supervivencia", a una mera reminiscencia "pagana" –siendo además el término de *Pagano*⁴ de índole muy general, negativo, y etnocéntrico: pagano es todo lo no cristiano, lo propio de "infieles", de los adoradores de "falsos ídolos".

- El carnaval como fiesta popular

Otra idea muy aceptada y prácticamente no cuestionada, en torno al concepto del Carnaval, es su carácter estrictamente "popular": sería la creación festiva y con protagonismo exclusivamente del pueblo. En ocasiones, las imágenes que alimentan esta representación del carnaval como de un fragmento y carácter protagónico popular, son –una vez más desde la perspectiva de las clases medias y élites- las de escenario para la orgía de las clases bajas de la sociedad, y la irreverencia de éstas hacia sus instituciones. Pero esto hace olvidar que los grandes carnavales fueron siempre los de los reyes y la nobleza, y su papel como impulsores de dichas fiestas y bailes

⁴ *Pagano, na.* Adj. Aplícase a los idólatras y politeístas, especialmente a los antiguos griegos y romanos. Ú.t.c.s. // 2. Por ext., aplícase a todo infiel no bautizado. Ú.t.c.s. (Draet, 1992).

de máscaras. También suele obviarse que la refundación y rescate del Carnaval, fundamentalmente en siglo XIX e inicios del siglo XX, en muchas de las ciudades multiétnicas y multiculturales de América Latina no corre a cargo de las masas populares, sino de clubes o sociedades de élite, que partiendo de sus privados "bailes de máscaras", "elecciones de reina y rey", etc., consiguen extenderlo y sacarlo a la calle, aunque luego, con el tiempo, es reapropiado y reelaborado por el pueblo -que de invitado originario, pasa a convertirse en anfitrión y protagonista-.

Tal es el ejemplo del "nacimiento" del carnaval en Veracruz, en 1925, como pude constatar en investigación hemerográfica en el Puerto. La idea de celebrarlo anualmente con las coronaciones de la reina de la belleza y del rey feo, con desfiles de carros alegóricos, comparsas y bailes, surge en los clubes y asociaciones del Veracruz pudiente. Fueron la Cámara de Comercio, la Sociedad Española de Beneficencia, la Cruz Roja, el Real Club de España, la Lonja Mercantil, el Club Rotario, el Círculo Español y, particularmente, el periódico *El Dictamen*, quienes encabezaron la iniciativa de organizar la fiesta regularmente. Y ello con unos objetivos muy concretos: por un lado relajar las fuertes tensiones sociales que en el primer lustro de los años veinte se manifestaron en el Puerto -rebelión Delahuertista, huelga inquilinaria, huelgas de los sindicatos de la ciudad- proporcionando unos días de diversión a los más humildes y desheredados; por otro, dinamizar económicamente la estancada vida comercial de Veracruz, y atraer visitantes y turistas con motivo del carnaval. No obstante, existen registros documentales que nos hablan de que las raíces de éste carnaval se encontraban en la vocación festiva de la ciudad, remóntandose a mediados del siglo XIX, pero dichos antecedentes se reducen a los bailes de máscaras para la élite porteña que eran celebrados en sus exclusivos salones sociales. En estos festejos era notable la profusión de máscaras y disfraces, solicitando los participantes el permiso de cubrirse el rostro y portar disfraz a las autoridades.

- El carnaval como fiesta universal

Existe asimismo un tratamiento transcultural de la fiesta del carnaval que presupone, explícita o tácitamente, que dicho festejo tiene una presencia y vigencia en todas las sociedades del mundo, y que además estaría transmitiendo los mismos sentidos en los diversos contextos culturales analizados. O dicho de otro modo, se trataría de una perspectiva ahistórica que pondría el énfasis en la universalidad de las categorías que actúan en la fiesta carnavalesca⁵.

Desde esta asunción generalizada, más que corriente discreta, el carnaval existiría en todas

⁵ Un exponente claro de esta perspectiva, son los trabajos de Gaignebert (*Le Carnaval*, Payot, París, 1975]. Con cierta ironía, Roger Chartier sintetizaba así los resultados a los que llegan los estudios con este enfoque: "*El carnaval queda así constituido como el tiempo central de una verdadera "religión popular o folclórica", campesina y prehistórica, cuyos fundamentos míticos y expresiones rituales se pueden identificar a través de diversos sistemas culturales"* (1995:32)

las culturas, aunque éstas se empeñen en nombrarle de distinta manera y en otorgarle otro sentido y significación del que le otorga el investigador, un significado y simbolismo igual para todos los lados, que puede resumirse en el culto a "los espíritus vegetales" ..

Como contrapeso a este modo de abordar la fiesta, sabemos que no existían carnavales en África –aún cuando las aportaciones de las culturas africanas han sido determinantes en la conformación de muchos carnavales actuales de América Latina y el Caribe-, y sólo ahora existe en Cabo Verde (antigua colonia portuguesa), y Reunión (antigua colonia francesa, y de mayoría católica), según refiere Peter Burke (2000:199). A pesar de algunos intentos de "ver" en festivales y celebraciones religiosas hindúes ejemplos de carnavales –e incluso el origen primigenio del carnaval-, todo parece indicar que no existieron ni existen carnavales en el continente asiático. Junto a ése, la mirada de islas de Oceanía, tampoco –salvo alguna muestra en territorios anglosajones de Australia y Nueva Zelanda- parecen desplegar carnavales, aunque en ambos abunden las máscaras que participan en danzas y representaciones dramáticas "populares" de toda índole.

Otra perspectiva, que rehusa ese tratamiento transcultural de la fiesta, pone la atención ante todo en la raíz local, la forma particularizada en que arraigan las categorías carnalescas. Desde este enfoque histórico, si se quiere particularista, es preciso hacer un uso exhaustivo de la historia local y las investigaciones microsociológicas en dicho contexto cultural, para así poder diferenciar niveles de interpretación y de lectura simbólica (histórica, conmemorativa, litúrgica) de un ritual de esta complejidad. Las diferencias regionales o locales en las formas de encarnar el significado central de la práctica carnalesca cuentan más aquí que su supuesta universalidad (Chartier, 1995:32).

IV. ETNOGRAFÍAS

Bajo este epígrafe, y dado el carácter de artículo del presente texto, se pretende proporcionar de modo condensado una somera descripción etnográfica y comentario analítico de algunos carnavales iberoamericanos –y fiestas carnavalizadas-, tanto indígenas, como mestizos y urbanos. La selección de uno o dos casos para cada categoría, ha sido realizada teniendo en cuenta mi mejor conocimiento y manejo de las sociedades y culturas de México y el Caribe, y buscando eludir centrarme en aquellos carnavales más conocidos, o que constituyen una referencia obligada –a veces pesadamente obligada- en la literatura antropológica.

- ¿Carnavales indígenas?

Conviene decir unas palabras sobre la naturaleza de las danzas, más o menos indígenas, que constituyen ejes centrales o aspectos relevantes en las representaciones dramáticas y carnavales iberoamericanos. La Iglesia Católica estimuló –y en ocasiones "inventó" *ad hoc*- danzas autóctonas, a partir de autos teatrales de carácter religioso, aprovechándolas para fines didácticos en su tarea evangelizadora. Las danzas actuales son productos híbridos, en permanente transformación incluso en el presente, a partir de la conjugación de elementos de la cultura indígena con la cultura católica mediterránea llevada por los españoles, pero con una labor ya hecha de apropiación de

éstas por la perspectiva e intereses (estéticos, simbólicos) indígenas. México es uno de los pocos países donde la Iglesia católica permite el baile ritual en el atrio de sus templos. En las últimas décadas algunas danzas han ido despojándose de su carácter "sagrado" (si es que alguna vez lo llegó a tener desde el punto de vista católico y europeo, en la recepción estética nativa de participantes y asistentes a las mismas) para quedar en gran parte como expresiones populares, cuyo propósito es la mera creación y recreación estética.

En una reunión de antropólogos americanistas, al realizar la prueba de intentar recordar y bosquejar un listado de carnavales indígenas, se experimenta una clara dificultad: se vienen a la memoria muy pocos nombres/localizaciones, y de modo singular, se instala un titubeo generalizado en al menos dos sentidos: En buena medida, se duda de que algunos de los carnavales identificados sean netamente indígenas, bien porque pertenezcan a poblaciones indígenas fuertemente aculturadas, bien porque se trate de municipios o ciudades con una mayoría social y cultural mestiza, o bien porque en realidad se traten de carnavales gestados por influencia –poblacional y estética- africana. Y de modo paralelo, se empiezan a traer a colación, numerosas danzas, bailes de máscaras y representaciones de naturaleza dramática, en las que se comprueba su marcado carácter indígena, junto a su carácter "religioso": así aparecen ligadas a celebraciones y festejos que tienen lugar durante todo el año, a lo largo del continente americano.

Por alguna razón, el carnaval no parece haber tenido mucho éxito en su inserción como referencia simbólica de las culturas amerindias –como si lo ha tenido en las sociedades mestizas y culturas nacionales de Iberoamérica, y desde luego para la heteróclita comunidad afroamericana en las Américas-, y en su conversión en hito importante dentro de la regulación moral y pasional de su ciclo anual festivo. Aunque como señalaremos de inmediato, si se constata una cierta carnavalesización de otras fiestas y rituales -sobre todo de carácter religioso- o su desarrollo plástico y simbólico "al modo carnavalesco".

Pero no es sólo destacable esta tendencia a la "carnavalesización" de fiestas populares y religiosas en América Latina, y de modo más nítido en Brasil, sino que además resultaría central poder responder de modo detallado al siguiente interrogante: ¿por qué a la mirada de los antropólogos españoles, un gran número de fiestas patronales, religiosas y danzas de los pueblos indígenas americanos nos "parecen carnavales", con sus máscaras y aparato plástico/ rítmico? Para ello queda pendiente una tarea de indagación en la sensibilidad estética y canon de imágenes "populares" de los antropólogos españoles, y de investigación histórica acerca del papel del carnaval -a la española, a la europea- como modelo o referencia dramática en la génesis y desarrollo de dichas fiestas en América Latina.

Dentro de la pluralidad de plasmación formal y de contenido simbólico/social en los carnavales indígenas americanos, me parece de interés plantear para su contraste en investigaciones y etnografías detalladas, la siguiente hipótesis que trataría de explicar el diferente modo de articular y teatralizar el carnaval autoparódico, escenificando las jerarquías y componentes de la estructura social nativa.

A partir de la revisión de casos, fundamentalmente de México y Centroamérica, propongo que:

- En aquellas comunidades indígenas cuya inserción y autopercepción social incluía a una sociedad mayor no indígena –criolla, mestiza-, asumieron el carnaval al modo paródico español y del catolicismo popular europeo.
- En aquellas comunidades indígenas subordinadas, pero con un alto grado de independencia/aislamiento de la red colonial urbana, no se pudieron permitir el lujo de hacer su carnaval de un modo paródico, sino que lo construyeron buscando reafirmar los principios fundamentales de su estructura social y de sus relaciones interpersonales, su universo moral, valores y creencias religiosas, etc.

También sorprende encontrar en estos contextos indígenas unos carnavales "impuros", no canónicos, entre los que puede esbozarse, de forma tentativa, la siguiente clasificación:

- 1) Carnavales en los que se entrecruzan y enfatizan al tiempo rasgos propios de la Semana Santa y del Carnaval.
- 2) Semanas santas o fiestas religiosas carnavalizadas, que se conmemoran como auténticos carnavales entre las que abundan las celebraciones del *Corpus Christi*. Esta tendencia a la carnavalización de fiestas religiosas, ha sido también detectada por Roberto Da Matta (1995:68) en Brasil, pero sobre todo en contextos más mestizos.
- 3) Danzas sagradas/profanas que se han desarrollado y desplegado –en complejidad estética y duración-, a menudo coincidiendo con una fiesta titular o patronal, hasta constituir una suerte de "pequeños carnavales". Entre ellas destacan las danzas de *Moros y Cristianos*, y las que tienen como protagonista o eje central a un Toro: danza del torito, Danzas de *Arrieros* y *Morenos* (Acayucan, Veracruz) (fig.2).



Figura 2. Danza de arrieros y morenos, carnaval de Acayucan, Veracruz. Fotografía: Guido Münch

Como ejemplo de carnaval indígena, nos detendremos en el carnaval de San Juan Chamula⁶, denominado por sus protagonistas en tzotzil "*K'in Tahimoltik*" -"fiesta para jugar" o "festival de los juegos"- . Dicho "festival" dura cinco días y se celebra en febrero, coincidiendo por lo general, con el carnaval que precede a la cuaresma en el calendario católico. Se trata de una secuencia festiva con un entramado de complicadas acciones rituales, que sintetiza aspectos jocosos y extremadamente serios, profanos y sagrados.

⁶ Existe un excelente video etnográfico, *Sacred Games: Ritual Warfare in a Maya Village*, realizado por el antropólogo Thorn Anderson (University of California Extensión Center of Media, Berkeley).

San Juan Chamula es un municipio indígena de unos 80.000 habitantes, de mayas tzotziles, hablantes de tzotzil, situado a menos de una hora de San Cristóbal las Casas, en el estado de Chiapas, Sureste de México. Para la descripción y análisis de este ritual, utilizaré la monografía de Gary H. Goossen (1979), un clásico de la etnografía mesoamericanista, en la que realiza una completa descripción e interpretación del universo de los chamulas. También me apoyaré en el afinado análisis realizado por Manuel Gutiérrez Estévez⁷.

El municipio se halla constituido por tres barrios, que en realidad son tres amplias demarcaciones territoriales, con numerosos "parajes" y "caseríos". Cada barrio designa a un *pasión* (una suerte de mayordomo), que es el responsable de los gastos de las fiestas del carnaval. El puesto de "primer pasión" (de los tres existentes cada año/carnaval), va rotando por barrios cada año. Cada pasión nombra a los alféreces *ojob* que enarbolan la bandera emblemática de su barrio.

La estructura ritual de cargos para el carnaval de que va a disponer cada barrio va a contar con; pasión; alféreces *ojob* y una bandera; músicos; *mashes* (hombres-monos) que llevan unos sombreros cónicos de piel de mono; cada uno de ellos dirige a un numeroso grupo de "mashes" del barrio, que danzan todos los días de carnaval y coheteros.

Todos ellos deben observar una estricta abstinencia sexual desde el martes anterior hasta el domingo de carnaval.

Nos hallamos ante una festividad que dentro del ciclo festivo anual chamula tiene importancia profana y sagrada al mismo tiempo. Proporciona a la vez diversión por toda una serie de juegos rituales para adultos, y la ocasión para el culto al Sol (Jesucristo) y a la Luna (La Virgen María).

Así como los juegos proporcionan un medio para el control social de los adultos, la Fiesta de los Juegos suministra una reafirmación del orden normativo social: la creación de los ciclos solar y lunar, el comienzo de las festividades y la agricultura, la integración de los tres barrios de Chamula como miembros en situación de igualdad, -de una unidad federal -, y el conocimiento del bien y del mal.

Si en el carnaval español es apreciable un modo de representar la "desorganización" ritual de la sociedad (Gutiérrez Estévez, 1989), el carnaval chamula expresa ceremonialmente los roles tradicionales del pueblo. Todas las gentes son identificadas por su rol, por su papel ritual dentro del carnaval y sistema de cargos local, que además van a tener durante todo el año para regular las relaciones sociales en la vida cotidiana, puesto que no son roles o papeles de un solo día.

No hay hostilidad burlesca. Los barrios constituyen la vertebración del ritual. No sólo no se agreden ritualmente entre sí, sino que se reverencian –mediante el permanente saludo e inclina-

⁷ Clases de su asignatura "Etnología de América Central", durante el curso 1988-1989 (Licenciatura de Antropología y Etnología de América, UCM, Madrid).

ción de las banderas/lanzas sagradas de cada barrio- y se articulan entre sí para unirse en ofrendas y ceremonias a Dios Totik. Además los trajes especiales de esos cargos de carnaval están destinados a resaltar la singularidad de los individuos. Tienen más que ver con los trajes de las representaciones dramáticas de la Pasión en España, que singularizan, no confunden, a excepción de los trajes de los mashos o monos, gentes consideradas de una humanidad o creación fallida, o creadas por el demonio a imitación del hombre. Estos monos no poseen un paralelismo con los disfraces de animales de carnavales europeos. No son objetos de burla y expulsión. Sino que fustigan a las gentes, de modo similar a las botargas flageladoras castellanas.

Un aspecto que destaca en este carnaval indígena es el mantener durante el mismo una rígida abstinencia sexual -algo que contrasta poderosamente con la imagen del carnaval como liberación y la imaginación occidental-. Por el contrario, en el mismo, carnaval se manifiesta constantemente la reverencia, y se producen numerosos actos piadosos.

En el carnaval chamula se reproducen y se reafirman los límites simbólicos del pueblo, y se reafirman los propios códigos morales de la comunidad, al considerarse como un período en que puede generarse contaminación ritual. Asistimos a un drama ritual que representa la unión de dos figuras, Carnaval-Cuaresma, en una sola. Representa de modo directo la estructura social, la expresión personal, la relación con la naturaleza. Los chamulas muestran simbólica y directamente el valor de la vida cotidiana social en su carnaval. La sociedad chamula no puede permitirse el lujo de "jugar con la estructura social", de parodiarse a sí misma, ya que es una cultura que se ha mantenido en una marcada situación de subordinación.

No un carnaval, sino una semana santa de manufactura y protagonismo indígena, que recuerda en bastantes aspectos al mismo- pudiéndose hablar quizás de semana santa carnavalizada-, será nuestro objeto de atención ahora, en concreto la llamada Semana Mayor de Coacotla. En su descripción y comentario, seguiré el trabajo del etnógrafo Guido Münch (1994:332-334).

Coacotla se encuentra al sur de Veracruz, México, en el interior, y es un municipio de indígenas nahuas. Constituye una zona petrolera, y es conocida en la comarca por ser un lugar de muchas víboras. Su iglesia está dedicada a San Pedro. Hay una cruz en el atrio de dicho templo, que se "viste" con hojas de palma. Las cruces de dicho espacio son "vestidas" también con flores rojas y amarillas. La cruz en la que se realizan las curaciones es verde con espinas y motivos amarillos.

En una esquemática simbología del color de Coacotla, importa resaltar que el color rojo preserva de la maldad en su sistema estético y simbólico, y además encarna la actividad. La camisa blanca es un símbolo de distinción, de cierta penitencia. Los músicos llevan camisa blanca. Un papel ritual importante en la celebración es el de los santos varones, que van vestidos íntegramente de blanco. Están obligados a realizar grandes ayunos sexuales, para poder tocar al santo, y a ellos la gente no les puede tocar. De modo análogo, en la fiesta hay dos tamboreros: uno de rojo, otro de blanco. El tamborero que da comienzo a todo el ciclo ritual lleva una bandera roja.

En Coacotla, la celebración de la Semana Santa es muy importante, participan los mayordomos, las hermandades, las autoridades del gobierno parroquial y el pueblo. El miércoles por la

noche encierran a Jesucristo denominado "El Divino Presico", en una prisión hermosamente adornada con flores de exquisito aroma. Adentro de esta enramada llamada El Calvario hay dos niños vírgenes, llamados los "angelitos", cuya función es cuidar permanentemente la imagen del "Divino Presico", en cuyas vestimentas predominan los colores; allí uno toca el tambor y otro que hace sonar unas cadenas sobre una tabla. Los devotos llegan a dejar sus limosnas y prender veladoras. El jueves "se cierra" la Gloria, y empieza a andar suelto el diablo por el pueblo, cuyos atributos de bestialidad son representados por los "judíos" o seres del mal. Es en este viernes Santo cuando toman el pueblo los "judíos" o "arrieritos" disfrazados con máscaras de toros, venados, tigres, coyotes, changos, muñecos, conejos, o de mujer. Asimismo les lidera "el Centurión" o el rey de los animales, que los manda y controla sus acciones. Traen reatas de lazar, hacen algunos juegos bruscos para divertir a la gente, muchos de ellos de tipo sexual y homosexual. Exhiben un lenguaje de confusión, un no-lenguaje. Se acompañan con música de tambor y jarana (fig. 3).



Figura 3. *El Centurión* de Coacatla, Veracruz. Fotógrafo: Guido Münch.

El viernes Santo tiene lugar la procesión más importante con los cuatros santos varones que cargan el Santo Entierro, los apóstoles, así como los hermanos que cargan a la Virgen y a San Pedro. Los santos varones son ancianos que tienen que cumplir 14 años en sus funciones, y si algunos mueren antes de llegar al término, se piensa que el santo les quitó la vida por alguna de sus faltas. Entonces se produce la "bajada" del Santo del Altar Mayor a un sitio donde se le pueda tocar. Es entonces cuando tiene lugar la "sobada" de las reliquias (fig. 4)



Figura 4. *Paseo del carnaval de Veracruz*. Fotógrafo: Juan Antonio Flores.

En la dramatización, son visibles dos centuriones: uno "bueno", vestido de rojo, y otro "malo", vestido de negro –según la exégesis nativa-. El centurión de negro, también llamado "el Gallo", entra a caballo en el atrio de la iglesia, corta con un machete tres flores en la puerta del templo, dos de color amarillo y una roja. Creen que la flor roja tiene mucho poder, es repartida en pedacitos entre los judíos, quienes la comen para limpiar sus pecados. Finalmente, el centurión profiriendo gran cantidad de maldiciones rasca y golpea con su lanza sobre el piso, enfrente del Santo Entierro que se encuentra en la ramada de flores. El sábado se abre la Gloria, se retiran las fuerzas del mal y todo vuelve a la normalidad. El domingo a la una de la mañana se hace la procesión de la Virgen María, y múltiples banderas rojas son exhibidas al paso de la virgen de Coacotla. A las ocho de la mañana tiene lugar el rezo con el que termina la fiesta de Semana Santa.

- Carnavales mestizos e híbridos

Pero antes de abordar un carnaval, esta vez de carácter híbrido o mestizo, detengámonos ahora en otra semana santa, ahora en un municipio de población mayoritariamente mestiza, pero que además de su naturaleza "carnavalizada", nos sirve como ejemplo de cómo las fiestas populares pueden ser renovadas –actualizadas, reelaboradas– por las corrientes de la globalización. El hecho ocurrió en un pueblo del estado de Veracruz, y nos da referencia de él Carlos Monsivaís (1996:57) en su obra *Los rituales del caos*: "*Por eso en el campo de la fe con intención estética, también Lo Sublime tiene que actualizarse. Hace unos años, antes de las ceremonias de Semana Santa, un grupo de vecinos de un pueblo veracruzano convocó al alcalde y al cura. "No podemos seguir con los ritos tal cual", les dijeron. "A nadie le importan los centuriones y los fariseos ni nadie sabe quiénes fueron. Esa historia quedó muy lejos. Hoy, los enemigos del Señor necesitan otro aspecto". La discusión fue muy acre, los vecinos no cedieron, las autoridades tampoco, y al final, al representarse la Pasión, hubo un desfile alternativo. Por un lado las cohortes romanas y los funcionarios de la Sinagoga; por otro...pitufo, goonies, ewarks de Star Wars, el Freddy Krüger de Pesadilla en Elm Street, Darth Vader... El pueblo aplaudió. Lo más entendible, se quiera o no, se demostró en este caso, es lo más tradicional.*"

Si existe un área cultural que ejemplifique en más alto grado la experiencia de la hibridez en el Nuevo Mundo, esa es el Caribe⁸. Leyendo el excelente trabajo del poeta antillano Derek Walcott, *Las Antillas: fragmentos de una memoria épica* (1996:87-109), resulta posible comprender algo de la naturaleza y complejidad de las sociedades caribeñas. No se trata sólo de que éstas posean una identidad fragmentada por ecos de culturas y de sociedades que en su momento dejaron un aporte poblacional y cultural sino que, además y sobre todo, poseen fragmentos identitarios de ecos de voces y culturas lejanas, no recordadas sino "inventadas".

"El hombre despojado se ve empujado de nuevo hacia esa fuerza elemental que le asombra, hacia su mente. Ésta es la base de la experiencia antillana, éste naufragio de fragmentos estos ecos, estos pedazos de un enorme vocabulario tribal, esas costumbres parcialmente recordada pero no podridas sino sólidas. Sobrevivieron a la travesía del Atlántico y al Fatel Rozack, el barco que transportó a los primeros braceros indios, desde el puerto de Madrás hasta los campos de caña de Felicity, el que transportó al convicto encadenado cromwelliano y al judío sefardí, al tendero chino y al comerciante libanés que viajaba en bicicleta ofreciendo muestras de paño. Y aquí están todos ellos reunidos en una sola ciudad caribeña, Puerto España; la suma de la historia, el "no pueblo" de Trollope. Una babel urbana de carteles y calles, mestiza y, políglota, un fermento sin historia, como el cielo." (Walcott, 1996:93-94).

⁸ El mapa no geográfico sino cultural del Caribe, incluiría partes del Brasil y los Estados Unidos, que poseen varios carnavales famosos a escala internacional, y una fuerte densidad y tensiones socioculturales.

Las sociedades caribeñas así proceden, con un modo de componer e imaginar motivos culturales tan estéticos como históricos, con importante papel de la ensoñación y la imaginación en su elaboración identitaria. De este modo, en estas sociedades no se enfatizaría tanto una memoria cultural o fisiológica de España y Europa, China, Japón, Líbano o África, sino más bien los ecos erráticos de una memoria efímera, circunstancial e inventada inspirándose en las mercancías, en las imágenes y palabras insertadas en la prensa local y medios de comunicación local, nutriéndose en ocasiones de imágenes de las redes globales de estereotipación imaginaria de Occidente.

Considero que desde el punto de vista de los estudios de carnaval, resulta pertinente abordar esta región cultural —el Caribe— como área rítmica. Uno de los rasgos más singulares de la estética y culturas caribeñas es el de importancia del ritmo⁹ como objeto estético y de las configuraciones polirrítmicas en las expresiones culturales, festivas, que permiten incluso el entendimiento del conjunto del Caribe como área rítmica —yendo más allá de la caracterización de Sidney Mintz (1966:912-937) como "*societal area*"— en la propuesta de Benítez Rojo (1998:393).

En contextos caribeños, podemos referirnos a sus carnavales como una clase de "artes de la memoria" cultural e histórica de estas poblaciones. Un arte efímero que escenifica y compone una memoria subalterna de la Plantación —como la institución hegemónica del régimen esclavista que marcó sus cuerpos, vidas y cultura—. En los diversos carnavales de éste ámbito, se puede observar procedimientos tendentes a encarnar plásticamente eso que los occidentales llamamos "Historia" y "Geografía", desde el punto de vista de esa Periferia. En esos recorridos plásticos, rítmicos y corporales que serpentean en dichas sociedades con motivo del carnaval, se vislumbra un pasaje de creatividad cultural terrible y de hondas resonancias: de la encarnación a la migraña de la Historia.

Seguimos a Benítez Rojo (1998:351-363) en su análisis de la fiesta afrocubana de los Cabildos de Reyes, —estudiada por Fernando Ortiz (1992)—, y en concreto su interpretación del baile de "matar la culebra" o "*Sensemaya*", que se incorporó a las dramatizaciones de las comparsas en los carnavales habaneros. Si durante ese breve lapso los esclavos negros disfrutaban de libertad, era porque las autoridades coloniales querían preservar el orden violento de la sociedad y economía esclavista de la Plantación. La gente negra deseaba lo contrario: representaba la pantomima de matar la culebra, "*Sensemaya*", para desinflar la violencia del día de mañana, cuando debían reintegrarse como esclavos al orden y disciplina de la Plantación, a sus duras condiciones de vida y de trabajo. Esta danza puede interpretarse como un exorcismo de la esclavitud (Benítez Rojo, 1998:353).

Como ha sugerido Derek Walcott, en estas sociedades caribeñas se puede encontrar una manipulación poética del carnaval, para transformarlo en Historia, para insertar una historia de

⁹ "*Pensar que un ritmo no es más que la referencia a un patrón de vibraciones, es una reducción flagrante: un ritmo es timbre, es instrumento, es ejecución, es volumen, es emoción, es sabor; además, constituye una línea de tiempo que se relaciona de múltiples modos con las otras líneas del conjunto polirrítmico; un ritmo es, sobre todo, cultura.*" (Benítez Rojo, 1998:409-410).

agravios y explotación en una secuencia rítmica, para acabar "bailando la Historia", ya despojada de su pasado doloroso. Así lo expresa en un fragmento de su poema *Drums and Colours*:

*"Vosotros, hombres de todos los credos y clases
Sabemos que sois hermanos en tiempos de carnaval
El blanco baila con el negro, el negro con el indio, pero tiempo atrás
todo fue rebelión
No importa cuál sea vuestro color ahora es acero y tambor
Dancemos juntos con los brazos abiertos
Mirad ahora a nuestro escenario y veréis
La Felicidad de un país nuevo".*
(cit. En Benítez Rojo, 1998:358).

De este lado del Atlántico, el carnaval de Cádiz, cuyo origen se enmarca en la influencia comercial con marinos genoveses, venecianos y florentinos que recalaban en este puerto, además de las influencias culturales "de vuelta" que traían los barcos de América, es quizá uno de los carnavales más discursivos que existen. Las letras de las coplillas y canciones críticas y satíricas de las chirigotas, apoyada en un fondo musical, revelan el papel concedido a la palabra ingeniosa, a los contenidos orales, en este carnaval.

Pero otro ejemplo bien interesante de un carnaval basado en la palabra, es caribeño. Se trata del carnaval que se celebra en la isla de Carriacou, una pequeña isla caribeña de unos 20 kilómetros cuadrados, con siete mil habitantes, la mayoría de orígenes africanos, que son súbditos del gobierno de la isla de Granada. Carriacou es una antigua colonia británica, con el inglés como lengua oficial, y el criollo (o créole) como idioma usual, un híbrido de lenguas africanas y europeas.

Su carnaval es de los más singulares del mundo, y ha sido estudiado por Fayer y McMurray (1994:242-254), y glosado de modo atractivo por Benítez Rojo (1998: 363-368). Se trata de una *performance* o dramatización popular denominada *Shakespeare Mas'*. En actuaciones callejeras, se recita la tragedia de Shakespeare "*Julio César*", la más carnavalesca y sacrificial de todas. Se trata de un combate verbal entre dos rivales por determinar quién puede recitar la mayor cantidad de líneas de la obra, sin equivocarse. Las recitaciones no siguen la trama original del dramaturgo inglés, ni se limitan a un sólo personaje (los intercambian), incluyendo los contendientes palabras suyas o incluso vulgares. Los rivales, armados con un látigo, cuando uno se equivoca, golpean al contrario con el látigo, con lo cual la competencia verbal puede convertirse en una clara pelea. Estamos ante un torneo eliminatorio entre posibles "césares"/conspiradores, del cual emergerá un ganador, un nuevo "rey" del carnaval.

En cada localidad, estos participantes pelean una serie de combates para poner a prueba sus respectivas memorias y habilidades. Una vez que uno de ellos es aclamado y reconocido como campeón por el público allí congregado, marcha con su gente a retar al campeón de otra localidad. Después, en la tarde noche, la muchedumbre se va hacia el pueblo principal de la isla, donde la gente se divierte recitando libremente líneas del *Julio César*, y bebiendo grandes cantidades de cerveza y aguardiente.

La colectividad de Carriacou persigue "bailar" el lenguaje de *Julio César*. Las recitaciones están relacionadas con el ritmo y la entonación que las líneas de Shakespeare adoptan en el créole local, y poco con la representación dramática de *Julio César* propiamente dicha.

A partir del análisis de esta performance caribeña, "*la violencia sociocultural que proviene de la vieja plantación, al ser procesada por la máquina del carnaval, ha sido convertida en un espejo travestista que refleja a la vez lo trágico y lo cómico, lo sagrado y lo profano, lo histórico y lo poético, Próspero y Calibán, la muerte y la resurrección, en fin, el signo bifurcado de Sensemayá.*" (Benítez Rojo, 1998:368).

- Carnavales urbanos

"En la práctica, esas fiestas se confunden y mezclan entre sí. De este modo, la historia de muchas fiestas brasileñas revela una extraña dialéctica, mostrando tanto la oficialización del Carnaval -hoy domesticado como un show de masas, donde se paga entrada para ver los principales desfiles, minados por la presencia de políticos y empresarios que en el fondo odian el carnaval- como la carnavalización de ciertas fiestas religiosas en las que la Virgen o el Santo son contaminados por ritos africanos o afrobrasileños, añadiendo al culto católico valores de otras tradiciones culturales y de otros espacios sociales. El resultado de todo esto es un conjunto de cultos donde lo profano y lo sagrado, el orden y el desorden, conviven en una ambigüedad o equilibrio admirables." (Da Matta, 1995: 68).

Para la sociedad brasileña, el carnaval se presenta como una especialidad brasileña. Esta hegemonía y éxito alcanzado por el carnaval en América Latina ha sido absoluto, hasta el punto de que el carnaval más famoso del mundo es el del Río de Janeiro, y de que para los propios brasileños y para una buena parte de los ciudadanos del mundo globalizado actual, el carnaval pareciera ser un asunto de "invención" y "propiedad" exclusivamente brasileña. Además, no sólo se ha convertido en referencia paradigmática de otros carnavales del resto del mundo, sino como señalaba el fragmento citado arriba, se ha erigido en una fiesta que mediante procesos de "carnavalización" genera un poderoso influjo sobre otras fiestas populares de diversa naturaleza en Brasil.

Existe un marcado "Ríocentrismo" en el abordaje y la mayoría de los estudios del carnaval en Brasil, del que intentaremos alejarnos en las presentes páginas, analizando un carnaval urbano no brasileño –el veracruzano, en México-, y haciendo alguna referencia a un carnaval, el de Recife en el nordeste brasileño, que se halla más conectado con la tradición cultural de sus gentes. La reconstrucción de las tradiciones africanas es más evidente precisamente en los carnavales más tradicionales del nordeste brasileño, en Olinda, Recife, Salvador de Bahía, donde participan grupos de Maracatú -grupos organizados de danza, al tiempo que procesiones de adeptos al candomblé (Burke, 200:199).

Un interesante documental de la BBC titulado "*La actriz, el obispo, y la reina de carnaval*", proporciona una vívida etnografía de uno de estos grupos de Maracatú, el del barrio de Porto Rico en la ciudad de Recife, Pernambuco. En el se explica el origen de estas sociedades de carnaval / religiosas.

Para crear rivalidad entre los esclavos y evitar que se sublevaran, en esta ciudad del nordeste brasileño los blancos les "inventaron" un tipo de folklore que hacía que compitiesen en grupos de danzas cortesanas, vestidos a la manera de los reyes y cortejos reales de la vieja Europa. Pero lo que en principio era algo gracioso, un divertimento para los blancos que formaban parte de la cúspide de la piramidal sociedad colonial, acabó cargándose de significado para los negros esclavos, y sus descendientes, que no habían olvidado las tradiciones monárquicas de los reinos de la costa occidental africana, de donde fueron sacados por la fuerza, ni a sus dioses. Así nació el grupo de Maracatú¹⁰ que cada año sale en este carnaval, manteniendo viva una identidad africana (negritud, africanía) y una monarquía a caballo entre los modelos europeos y africanos. Detrás del Maracatú se encuentra la religión afrobrasileña del Candomblé, un culto de posesión. La "reina" de este grupo, es además *mae de santo*, o sacerdotisa del Candomblé, de ahí que su discurso sobre el carnaval sea religioso. Los protagonistas insisten en que cuando se visten de carnaval, "se sienten otra persona", "se sienten auténticas mujeres negras africanas", o que sienten como si los espíritus entraran dentro de su cuerpo, como si estuvieran poseídas por los mismos espíritus que reciben en sus ritos de posesión de Candomblé.

Doña Elda, la Reina del Maracatú de Porto Rico, interpreta el carnaval como el festival de *Exu*, un dios importante del panteón de Candomblé, rebelde y que iconográficamente presenta similitudes con nuestro diablo del cristianismo, al menos para la jerarquía católica. Dentro de la estructura del grupo de Maracatú, que dramatiza una corte real, con siervos y esclavos, está una mujer que lleva una muñeca negra, que representa la primera reina negra de este grupo de Maracatú, doña Inés, la diosa del Candomblé, *Iansa*. Es llevada y cuidada por una mujer que debe ser soltera y virgen, con muchas obligaciones rituales, como si de la figura de un santo cargada de poder espiritual se tratase.

Existe una fuerte rivalidad y competencia entre los grupos de Maracatú en los distintos barrios, entre iguales en cuanto extracción socioeconómica (humilde o marginal). Los miembros de estos grupos orientan sus deseos y esfuerzos de todo un año a conseguir ganar a sus rivales/enemigos del otro barrio. Como el segundo grupo que desfila en el video el Maracatú, *Los Elefantes*, cuya reina es la reina de Maracatú más anciana, con 89 años, que es llevada en un carrito con ruedas, y apenas puede moverse.

Pero removamos ahora nuestra atención y foco hasta un punto situado geográficamente en el Golfo de México, y sociocultural y estéticamente en pleno Caribe, que atesoró durante algunos siglos coloniales, su condición de principal puerto de América y puerta de entrada y salida de gentes y mercancías: nos referimos a la ciudad y Puerto de Veracruz. Conformado poblacionalmente por una elevada proporción de colonias de extranjeros, con la española a la cabeza, acompañada de la sirio-libanesa, la norteamericana, la cubana, la italiana, francesa, etc., que han mantenido su acti-

¹⁰ Tenemos constancia de la participación en el carnaval de Recife de 1872, de un grupo de Maracatú, dirigido por una reina y una virreina (Burke, 2000:199).

vidad comercial en él, y un aporte importante de gentes y culturas africanas, es uno de los territorios de México donde está más patente la influencia de la "tercera raíz", la africana. Como señalábamos en un epígrafe anterior, la fundación de su carnaval es un asunto relativamente moderno (1925), y está atravesada del gusto e intereses de la élite comercial local, con un alto grado de influencia de la colonia española. Bien es cierto que desde el año siguiente de su primera edición, comenzó un activo proceso de participación y "reapropiación" del carnaval por parte de los sectores populares que habían sido excluidos del mismo en un principio, a través del protagonismo de cobraron los sindicatos portuarios, la elección de un "rey feo", que acompañara a la "reina de la alegría" del carnaval, elegida entre las familias acomodadas de la ciudad, y la fundación y activación de las "comparsas"; un proceso que continúa en el presente, visible en las pugnas y tensiones entre la organización e instituciones implicadas en la dirección del carnaval veracruzano¹¹ – el Comité de Carnaval-, y la organización y protagonistas informales del mismo, las comparsas.

Los *paseos* (desfiles) de carnaval, eje principal del desarrollo de la fiesta, se realizaron hasta primeros de los años 70, en las calles más céntricas de la ciudad, y a partir de entonces fueron trasladados a un extenso bulevar costero –el Ávila Camacho-, fundamentalmente para evitar el colapso de participantes/visitantes, y en buena medida, por necesidades técnicas y logísticas de contar con amplios espacios que permitieran una retrasmisión televisiva¹² de calidad, en concreto por la presión de TELEVISIA en esos primeros años 70, cuando empieza a retransmitir a nivel nacional, algún paseo del carnaval veracruzano.

Este carnaval expresa una "teoría veracruzana de lo social", mediante la articulación y encarnación de dos categorías nativas: la *gente bonita*, de nivel socioeconómico acomodado y piel clara, y la *gente fea* o "*plebe*" de extracción humilde, residencia en colonias populares y tono de piel más oscuro. Esta división, y oposición implícita es dramatizada de un modo plástico y directo en el carnaval de Veracruz, en sus figuras señeras, –"la reina de la alegría", "el rey feo", pero también los "comparseros" y las "edecanes" o modelos/bailarinas-, y en sus actos y desfiles, en especial en sus paseos por el bulevar. En los desfiles de carnaval, y atendiendo a un enfoque espacial arriba/abajo, se despliega la dicotomía *gente bonita* vs. pueblo o "*gente fea*". La *gente bonita* realiza y ve transcurrir el desfile, –de unos 8 o 10 kilómetros de recorrido-, subida a las plataformas de los carros alegóricos, mientras que el resto del contingente, especialmente comparsas, lo llevan a cabo a pie, bailando y con unas condiciones de temperatura y humedad ambiente bastante extremas. La *gente bonita* tiene

¹¹ Mi investigación del carnaval veracruzano, contó con el apoyo brindado por las autoridades del carnaval, que me permitieron colaborar activamente con el Comité de Carnaval en la organización y desarrollo del carnaval de 1997, lo cual me proporcionó una visión desde su interior. Para una revisión de la evolución de los carnavales veracruzanos del pasado, véase mi trabajo "Los encapuchados del carnaval del Puerto de Veracruz: una indagación etnográfica en la memoria cultural e imaginación urbana" (1998).

¹² Quizás no se ha explorado y enfatizado suficientemente el papel que ha jugado la retrasmisión televisiva de los carnavales en América, su modelamiento y transformación estética y su conversión en espectáculos para el consumo masivo.

así una visibilidad marcada, al tiempo que una accesibilidad restringida, en los paseos (desfiles) de carnaval, encarnada sobre todo en la reina y las princesas -y sus respectivas cortes y comités de apoyo-, en las edecanes (modelos), y en una buena parte de las chicas y chicos que van subidos en los carros alegóricos.. La gente bonita ocupa aquí también una posición, en términos espaciales y figurados, privilegiada en el panorama social de Veracruz.

En cambio, una de las singularidades del carnaval veracruzano, se despliega en su paseo por el bulevar, en el que los "uniformes", de los *marinos* o policía naval y de los policías de tránsito, y los "disfraces" y trajes de fantasía, llevados por los miembros de las comparsas y tripulantes de los carros alegóricos, son visibles en ese mismo territorio festivo, y "desfilan" por igual y al mismo tiempo ante el público. Esta copresencia transmite y conjuga para los asistentes preceptos sobre autoridad, impostura, formalidad y desinhibición en un sólo escenario y momento ritual. El bulevar Ávila Camacho, en esta dinámica, múltiple y turbulenta dramatización en que se convierte durante cuatro días al año, con motivo de los paseos de carnaval, se perfila como un cronotopo sensible y fantástico, cargado de valencias poéticas, estéticas y sociales para sus asistentes/participantes, y de modo especial para los veracruzanos.

Entre mis informantes destaca la tendencia a calificar de "carnaval" o "carnavalito" cualquier fiesta o evento público o privado, refleja tanto la hegemonía e influencia de esta fiesta con respecto a cualquier otra, como el deseo de "carnavalizar", "disfrazar" cualquier reunión o celebración social, para darle sentido, hacerla significativa y atractiva como objeto de comentario o recuerdo. Esta reiteración social y festiva también apunta a un énfasis en la capacidad para la transformación y metamorfosis continua de los veracruzanos, de sus vidas diarias de trabajo y rutinas por las otras "rutinas" que son los convivios y fiestas, los "desmadres" que jalonan su calendario festivo y ciclo vital anual. Todo ello apunta a la hegemonía que ostenta en Veracruz el carnaval como fiesta y hecho social durante todo el ciclo anual.

Dando el carácter paradigmático e influencia estética del carnaval de Río de Janeiro en el resto de carnavales urbanos americanos, descubrí en Veracruz lo que puede ser llamada una corriente de "brasileñización" "carioquización" del carnaval porteño, apreciable en la segunda mitad de los setenta, y en una buena parte de los años ochenta, y patente en la fundación de *batucadas* y *escolas de samba*. Ésta fue impulsada y tolerada oficialmente por las autoridades responsables de la organización del carnaval, coincidiendo con el traslado de los desfiles carnavalescos del centro al bulevar, la retransmisión del desfile por una cadena de televisión nacional Televisa y la afluencia masiva a esta fiesta del turismo nacional. En 1997 participaron cuatro batucadas en el carnaval: "*Marea Roja*", "*Porto Alegre*", "*Tradiciones de Brasil*" y "*Sugar Machado*". Precisamente la figura clave en la introducción de las "batucadas" y de la imitación de ciertos aspectos de las escuelas de samba en Veracruz, es Sugar Machado, un brasileño que creó el grupo "*Tradiciones de Brasil*", hace más de 25 años.

De manera análoga, en los noventa son claros los intentos de "cubanizar" y "tropicalizar" este carnaval. Algo que no deja de ser paradójico ya que esta fiesta se celebra en una ciudad ubicada en latitudes tropicales, y con claros lazos y cercanía geográfica, histórica y cultural con Cuba, pero a la vez encontramos un carnaval "a la veracruzana" singular, e incluso distante del carnaval habanero.

Desde mi colaboración y estancia en las oficinas del Comité de Carnaval pude comprobar estos intentos de cubanizar el carnaval porteño -o más estrictamente "recubanizar", si tenemos en cuenta que hubo un tiempo en que la rumba y la estética de "huarachero" cubano tuvieron importancia en el mismo-. Según los recuerdos de Concha Díaz Cházaro, las comparsas de los años cuarenta y cincuenta bailaban la rumba, y sus integrantes iban vestidos en buena parte como las rumberas y rumberos cubanos, con estética tropicalona "a lo Carmen Miranda". Una indumentaria "tropical" y al modo cubano que fue común en las comparsas el pasado, y que de modo minoritario algunas comparsas o personas, todavía sacaban en los paseos de 1997, como el rey del carnaval de 1992, "Tiburón" González¹³, llevando pantalón y zapatos blancos, camisa blanca bordada en colores vivos y sus collares de santería cubana. (fig. 5)

La contratación del coreógrafo y bailarín cubano, Aquiles Benítez, como experto para las comparsas, asesor/diseñador de sus trajes y coreógrafo de sus tablas de baile en el carnaval de 1997, estuvo dirigida a orientarlo hacia una estética más cubana. A Aquiles como bailarín profesional cubano, que estuvo varios años en el *show de Tropicana*, le costaba entender la importancia que podía tener para los miembros de estas comparsas el desfile de carnaval, el único acto anual en que se exhiben y muestran a la sociedad veracruzana. Un acto de representación social, y donde simbólicamente están presentándose como acreedores del concepto de "elegancia", al ponerse el traje, el sombrero, la camisa y la corbata, que el resto del año no visten o ni siquiera tienen para usar. Así, ante la insistencia del representante de una comparsa en no cambiar el diseño de sus trajes (saco, camisa y pantalón blancos, y chaleco y corbata de tela amarilla de fondo con algún estampado), Aquiles emitía alguna frase peyorativa sobre lo "naco" (hortera) del gusto de los veracruzanos, o enjuiciaba como errónea la com-



Figura 5. Francisco "Tiburón" González, "Rey feo" del carnaval de Veracruz, 1992. Fotógrafo: Juan Antonio Flores.

¹³ Este informante, ha participado en comparsas de carnaval desde los años cuarenta, encumbrando su carrera carnavalesca con el trono de "rey feo" de 1992. Su estética cubana se ve reforzada por considerarse, y ser considerado en la ciudad, como "negro", por ser el líder de una comparsa "Los Guaracheros de Regla", que tiene su homónima y comparsa "matriz" en Cuba, y por haber sido invitado -gracias a sus dotes de bailarín y simpatía- a participar varias veces con ésta comparsa cubana de carnaval y en otros espectáculos en Cuba.

binación de colores proponiendo una más efectista, por ejemplo cambiando el color del "saco" por uno de color "azul rey", con las solapas de "azul metal".

Una comparsa "institucional", la del Instituto Veracruzano de la Cultura (IVEC) y en menor medida otras, como "*Los Huaracheros del Buenavista*", fue la que en ese año se convirtió en abanderada de este ensayo oficial de instalar unos ritmos y trajes más afrocubanos y "tropicales". Los hombres vestidos con mangas de volantes (holanes) tropicales, chaquetillas de lacayo colonial con solapas de brillo metálico, zapatos de hebilla, y las mujeres llevando colas cortas detrás de los "chorsitos" (pantalones cortos ajustados) y mallas, pañuelos atados a la cabeza "a la cubana", etc. De esta renovación/recuperación cabe además de una lectura estética o cultural, una lectura económica, las imágenes y los motivos "cubanos" son más vendibles y tienen un mayor atractivo para el turismo nacional e internacional, y otra política: ese año y el anterior, se hicieron notorios los intentos del gobierno municipal del PAN (Partido de Acción Nacional, de índole conservadora), y del Comité de Carnaval de reglamentar y ordenar el carnaval, intentado "uniformar" con motivos y elementos "cubanos" y "tropicales" todo: los diseños de los trajes, los colores, y hasta las músicas y pasos de baile de las comparsas.

Este intento no fructificó, reaccionando la mayoría de las comparsas de barrios y colonias con la reiteración de sus trajes de comparseros "*entacuchados*", con los colores, diseños y combinaciones "tradicionales", y con sus pasos y coreografías propias para bailar la salsa. De este modo afirmaban en el paseo de carnaval su guión y gusto local, y resistían de forma silenciosa la orientación y planificación estética impulsada desde estas instancias oficiales.

Tras la farsa y quema del "Mal Humor", -el número con que se abre el programa oficial de actos del carnaval veracruzano-, se inaugura una nueva lógica distinta a la del ruido, de la disarmonía y del mal humor, operativa en la vida cotidiana y cuyos signos han sido exacerbados antes de comenzar la farsa por el presentador, y comienza la lógica y "disciplina" sensible propia del carnaval: la del ritmo y la música¹⁴. Además de una interacción directa e intensa entre el público y los protagonistas de un espectáculo público, espectadores-actores de la farsa del "Mal Humor", o público-miembros de las comparsas en un paseo de carnaval, que no se da en forma tan desinhibida y directa en el tiempo cotidiano, el carnaval jarocho inaugura un "orden" estético, social y de conviviazgo, en el que la música y el ritmo imperan en la ciudad hasta su finalización. Como desarrollaremos con posterioridad, el sugerente trabajo de Benítez Rojo (1998) destaca que para las sociedades caribeñas, a las que se refiere como "Pueblos del Mar", y con las que comparte muchos rasgos el puerto de Veracruz, el ritmo es el elemento que preside sus manifestaciones culturales, y su "orden" estético y social, sustrayendo o exorcizan-

¹⁴ La auténtica reina del carnaval de Veracruz, es la Salsa, música y ritmo que conduce las evoluciones y bailes de las comparsas más tradicionales y que no deja de escucharse en todas las calles, paseos y fiestas que tienen lugar en la ciudad durante el carnaval.

do un caos y desorden previo¹⁵.

Desde mi investigación del carnaval del Puerto de Veracruz, me parece difícilmente sostenible que este carnaval "cuenta" historias a sus participantes/asistentes. Coincido con Roberto Da Matta (1991:105) en tratar esta fiesta desde la perspectiva del placer estético que el sujeto social experimenta al verse envuelto en una farsa previsible y tramposa, donde lo narrativo o el lenguaje es más bailado y corporeizado que interpretado como unas "historias" vehiculadas por la fiesta, en las que gobernarían la moral, la racionalidad o el conocimiento de nuestros hábitos cartesianos. Compartiendo la posición teórica de Clifford Geertz (1988) sobre la fiesta como una interpretación -y autoimagen- nativa que es desplegada en una sociedad, este carnaval, en su peculiar combinación de los elementos y énfasis que hemos apuntado esquemáticamente, es sobre todo "veracruzano", idéntico a sí mismo -aunque comparable con otros carnavales caribeños o atlánticos-, y una ocasión efímera, pero también diseminada en la ciudad y el año, para que los habitantes de este Puerto puedan pensarse, y especialmente, sentirse veracruzanos, necesariamente ante ópticas e instancias externas.

Si el carnaval de Nueva Orleans, insertado por Roach (1996) en las corrientes culturales y *performances* atlánticas de ida y vuelta, expresa la propia visión que tiene esta ciudad de sí misma como ciudad latina, francesa, gay, perversa, sofisticada y sutilmente lasciva que coincide, según Edmonson (1956: 240), con lo que los estadounidenses "anglos" atribuyen a "lo latino" estereotipado. El carnaval porteño condensa como Veracruz se ve y experimenta a sí misma, en tanto que ciudad alegre y abierta, "amiguera", excesiva, sensual, travestida y de ambigüedad sexual manifiesta, en parte influenciada por el vuelco y giro experimentado por el carnaval hacia el turismo nacional mexicano, y sobre todo, desplegando y coincidiendo con las imágenes y cargas estereotipadas que la cultura nacional mexicana ha adjudicado a "los jarochos" del Puerto.

V. EPÍLOGO O "EL CARNAVAL NO ES CULTURA"

En una visita realizada en 1993 a la casa de doña Alicia García Rodríguez, vecina del patio Tanitos en el barrio de la Huaca del Puerto de Veracruz, delante de una botella de habanero "*Trapiche*" y unos refrescos, se entabló una discusión entre ella y su compañero, don José, acerca de si la delegación que enviaron desde Veracruz a Cuba era una delegación cultural ("*de cosas culturales*"), o una delegación del carnaval de Veracruz, punto que sostenía doña Alicia. Ella, que por entonces contaba con 80 años y una vida volcada en la participación en el carnaval porteño, afir-

¹⁵ *"De ahí que para Senghor el ritmo africano sea "la palabra eficaz", y que para Lyotard el relato rítmico de los Pueblos del Mar esté relacionado con "ideas de equilibrio interno y de convivencia, junto a las cuales el conocimiento científico contemporáneo [es decir, su ritmo] hace una pobre figura". En resumen, para los Pueblos del Mar, antes del Ritmo estaba el Caos; después de él, el Orden; sólo que con el tiempo, en Occidente, tal Orden comenzó a ser visto como Des-Orden."*(Benítez Rojo 1998:206).

maba que la delegación la enviaron a Cuba por julio, el mes del carnaval en Cuba¹⁶. A partir de ahí el pleito subió de tono, con insultos y bromas: para doña Alicia era un asunto serio, ella como líder de una conocida comparsa de carnaval -"Las Bastoneras del catorce"- intentaba sostener que el carnaval era un asunto "popular" y no un asunto "oficial", y que no podía ser comprendido sin entender el papel del baile y las comparsas en el mismo. Lo que se evidenciaba en esa conversación repleta de humor y de invectivas verbales, era el desagrado popular ante la "invención" y canalización del carnaval veracruzano como "cultura", promovida por las instancias oficiales (culturales, políticas) del municipio y estado de Veracruz, y la ignorancia e incomprensión de las "autoridades" del sentido del carnaval para las gentes de Veracruz. Doña Alicia dejándose llevar a veces por su irritación ante esta incomprensión oficial del carnaval, llamaba "pendejos" a las diferentes autoridades y responsables institucionales -aunque disculpándose constantemente por decir "groserías"-, y sobre todo no entendía como en la delegación habían enviado un número ritual/folclórico indígena, un grupo de "voladores de Papantla", región cultural de indígenas totonacos, al norte del estado de Veracruz:

"Ahora si hablando de verdad, el presidente municipal, el gobernador y las autoridades de Veracruz no apoyan de verdá al carnaval, son unos ignorantes del carnaval. Serán licenciados, serán muy estudiosos, pero son unos peñejos, no saben lo que es el carnaval, confunden el Carnaval con la Cultura, con las actividades culturales y son dos cosas distintas. El carnaval no es cultura...La esensia del carnaval son los bailables, la música tropical, la rumba y la salsa, la gracia que ponen las comparsas. Cuando mandaron de Veracruz una delegación del carnaval para participar en el carnaval de la Habana, no se les ocurrió a estos peñejos de las autoridades, namás que en la delegación que de Veracruz mandaron a Cuba, meter a los del palo volador de Papantla. ¡A la chingada esos peñejos!. ¿Qué tiene que ver los del palo volador de Papantla con el Carnaval?."

¹⁶ Durante muchos años, y a partir del triunfo de la revolución en Cuba, los carnavales cubanos, y de modo especial el habanero y el santiaguero, se trasladaron por decisión de las autoridades de sus fechas tradicionales al mes de julio, por coincidir con las campañas de la zafra azucarera, e interferir en el trabajo de las mismas. En los últimos años se ha vuelto a restaurar la celebración del carnaval en sus fechas originales (febrero-marzo), coincidiendo con el tirón turístico -y el giro de la economía hacia el turismo- experimentado en la isla.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTIN, Mijail (1987): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza Editorial, Madrid.
- BENITEZ ROJO, Antonio (1998): *La isla que se repite*, Editorial Casiopea, Barcelona.
- BURKE, Peter (2000): "La traducción de la cultura: el carnaval en dos o tres mundos", *Formas de historia cultural*, (ed. Peter Burke) pp.191-206, Alianza Editorial, Madrid.
- CARO BAROJA, Julio (1984): *El carnaval (análisis histórico-cultural)*, Taurus, Madrid.
- CHARTIER, Roger (1995): "Disciplina e invención: la fiesta," *Sociedad y escritura en la sociedad moderna*, pp.19-36, Instituto Mora, México.
- DA MATTA, Roberto (1985) : *A casa e a rua. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*, ed. Brasiliense, São Paulo.
- (1991): *Carnivals, Rogues and Heroes. An Interpretation of the Brazilian Dilemma*, University of Notre Dame Press, Indiana.
- (1995): "El carnaval como autointerpretación brasileña", *De Palabra y Obra en el Nuevo Mundo. Tramas de la identidad*, vol. 4 (Klor de Alva et al. Eds), pp. 63-74, Siglo XXI, Madrid.
- EDMONSON, Munro (1956): "New Orleans Carnival", *Caribbean Quarterly*, V.III, nº 4: 233-245.
- FAYER, Joan M. y Joan F. McMURRAY (1994): "Shakespeare in Carriacou", *Caribbean Studies*, vol. 27, 3-4, pp.242-254, University of Puerto Rico, Rio Piedras.
- FOSTER, George M. (1962): *Cultura y conquista. La herencia española en América*, Universidad Veracruzana, Xalapa.
- FLORES MARTOS, Juan A. (1998): "Los encapuchados del carnaval del Puerto de Veracruz: una indagación etnográfica en la memoria cultural e imaginación urbana", *Sotavento*, nº 4, pp. 57-115, Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales, Universidad Veracruzana, Xalapa, (México).
- GEERTZ. Clifford (1988): *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona.
- GOSSEN, Gary H (1979): *Los Chamulas en el mundo del Sol*, INI, México.
- GUTIÉRREZ ESTEVEZ, Manuel (1989): "Una visión antropológica del Carnaval", *Formas carnalescas en el Arte y la Literatura* (ed. Javier Huerta Calvo), pp.33-59, Ediciones del Serbal, Barcelona.
- MINTZ, Sidney (1966): "*The Caribbean as a Socio-Cultural Area*", *Cahiers d'Historie Mondiale*, V.IX, nº 4, pp.912-937.
- MONSIVÁIS, Carlos (1996): *Los rituales del caos*, Era, México.
- MÜNCH GALINDO, Guido (1994): *Etnología del Istmo Veracruzano*, UNAM, México.
- ORTIZ, Fernando (1992): *Los cabildos y la fiesta afrocubanos del Día de Reyes*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana.
- PIMENTA, Mónica (1995): "Don Quijote como símbolo de la carnavaflización. El modernismo brasileño de la década de 1920", *Visión de los otros y visión de sí mismos* (Del Pino y Lázaro, eds.), pp.293-319, CSIC, Madrid.
- ROACH, Joseph (1996): *City of the Dead: Circum-Atlantic Performance*, Columbia University Press, New York.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir (1979): "Carnaval/Antropofagia/Parodia", *Revista Iberoamericana*, nº 108-109, Pittsburgh..
- WALCOTT, Derek (2000): "Las Antillas: Fragmentos de la memoria épica", *La voz del crepúsculo*, (Derek Walcott), pp. 87-109, Alianza Editorial, Madrid.
- ZAVALA, Iris M. (1989): "Poética de la carnavalización en Valle-Inclán", *Formas carnalescas en el arte y la literatura* (Huerta Calvo, ed.), pp.257-277, Ediciones del Serbal, Barcelona.
- ZAVALA, Iris M. (1991): *La posmodernidad y Mijail Bajtín. Una poética dialógica*, Col. Austral, Espasa-Calpe, Madrid.