

LAS “ACCIONES CARNAVALESCAS”: UNA PROPUESTA METODOLÓGICA PARA ABORDAR LA FIESTA A PARTIR DE DOS EJEMPLOS CARIBEÑOS

Laura De la Rosa Solano

Faculdade de Sociologia Universidade Santo Tomás. Bogotá, Colombia.

Resumo

Neste artigo fazemos uma proposta metodológica para abordar os carnavais a partir da análise das festas caribenhas: o carnaval de Salvador de Bahia em Brasil e as Festas da Independência em Cartagena de Indias, Colômbia. Além de entender o carnaval como uma catarsis o “mundo ao avesso”, consideramos que as celebrações públicas contemporâneas têm que serem interpretadas no seu contexto. As teorias clássicas para abordar os carnavais não dão conta da diversidade e complexidade dos contextos caribenhos onde as festas reúnem diferentes tipos de interações e significados deixados fora por aquelas. A partir da análise de algumas “ações carnavalescas”, mostramos, por um lado, como alguns desfiles mostram maiores diferenças sociais, por outro, como os tradicionais modelos de gênero podem ser reforçados pelo travestismo.

Palavras-chave: Carnaval de Salvador de Bahia, festas da Independência, Cartagena de Indias, diversidade.

Resumen

En este artículo hacemos una propuesta metodológica para abordar los carnavales a partir del análisis de dos fiestas caribeñas: el carnaval de Salvador de Bahía en Brasil y las Fiestas de la Independencia en Cartagena de Indias en Colombia. Más allá de entender el carnaval como un momento de catarsis o como el “mundo al revés”, consideramos que las celebraciones públicas contemporáneas tienen que entenderse en su contexto. Las teorías clásicas para abordar los carnavales no dan cuenta de la diversidad y complejidad de los contextos caribeños donde las fiestas reúnen diferentes tipos de interacciones y significados que dichas explicaciones dejan por fuera. A partir del análisis de algunas “acciones carnavalescas”, mostramos, por un lado, cómo en algunos desfiles las diferencias sociales son enfatizadas en lugar de desaparecer y,

por otro, cómo los roles de género pueden ser reforzados a través de la inversión.

Palabras Claves: Carnaval Salvador de Bahia, fiestas de la Independencia Cartagena de Indias, diversidad.

Abstract

In this article we propose a methodological approach to study carnivals. This is based on the analysis of two Caribbean celebrations: the carnival of Salvador de Bahia, Brazil and the Independence Day celebration in Cartagena de Indias, Colombia. Beyond understanding carnival like a catharsis moment or the "upside down" world, we consider that public contemporary celebrations have to be understood in their current context. The classical theories to study carnivals do not take into account the diversity and complexity of Caribbean contexts where celebrations are the sum of different types of interactions and significances that this explanations do not consider. Departing from the analysis of "carnival actions" we show, on one side, social differences emphasized instead of disappearing in some parades and, on the other hand, how gender roles can be reinforced through inversion.

Key words: Carnival of Salvador de Bahia, Independence Day in Cartagena de Indias, diversity.

Las explicaciones más comunes y citadas sobre el carnaval no son suficientes para dar cuenta de la complejidad contemporánea de los carnavales caribeños. Esta certitud fue evidente mientras realizábamos el trabajo de campo en las ciudades de Cartagena de Indias, y Salvador de Bahía, pues las festividades de estas ciudades eran mucho más que un espacio tiempo donde las relaciones sociales se invierten o donde las diferencias sociales se diluyen. Al contrario, las acciones "hechas para ser vistas" en estas dos ciudades eran más complejas y en muchos momentos las diferencias sociales eran enfatizadas en vez de disueltas o invertidas. Por lo tanto consideramos que era necesario entender las complejidades de la sociedad que celebra más allá de las explicaciones "clásicas" dadas a los carnavales. Para poder entender el contexto festivo, nos basamos en la propuesta de Michael Houseman sobre los *modos de acción* para proponer las "acciones carnavalescas" como una manera de analizar las interacciones que tienen lugar en estas festividades.

Para poder entender las "acciones carnavalescas" es necesario primero aclarar nuestra definición de carnaval. Entendemos los carnavales como celebraciones de masa, públicas y puntuales que condensan eventos marcados por una búsqueda de alegría o diversión. Los carnavales, como eventos comunitarios, son los lugares de expresión de las dinámicas de la sociedad que los celebra. Su carácter no ordinario, la participación de diversos sectores de

la sociedad y la ficción de una “permisividad total” crean un espacio-tiempo privilegiado para encontrar las identidades colectivas. Estas características nos permiten diferenciar los carnavales de las ceremonias religiosas, desfiles militares y de encuentros festivos privados como las fiestas de cumpleaños.

Los estudios sobre carnavales, su organización, su puesta en escena, sus máscaras y sus disfraces nos permiten comprender las dinámicas y las tensiones presentes en la sociedad al momento de hacer la fiesta. La participación de las personas en estas festividades es voluntaria y se puede dar a través de la ejecución de danzas, cantos, músicas y piezas de teatro o simplemente observando; los límites entre espectadores y protagonistas son, en todo caso, imprecisos en el espacio-tiempo carnavalesco. Otra característica es la capacidad de actualización constante de los carnavales: cada año la sociedad pone al día las representaciones que hace de sí misma. Así mismo, nuestra definición, que no está restringida a un momento del año, incluye las festividades que no tienen lugar los días antes del Miércoles de Ceniza, sino que presentan las características distintivas que acabamos de exponer, como la Fiesta de la Independencia en Cartagena.

El carnaval, en tanto es una fiesta pública, profana y comunitaria, es el lugar de expresión de las dinámicas de la sociedad que lo celebra. Que tenga lugar en febrero o noviembre, en Goa o Niza, mantiene como común el carácter no ordinario, la participación de diversos sectores sociales y la ficción de una “permisividad total” que crea un espacio-tiempo privilegiado para el encuentro de las identidades colectivas. Los estudios de las fiestas, de su organización, de sus puestas en escena, de sus máscaras y de sus disfraces nos permiten comprender las dinámicas y las tensiones que tienen lugar en la sociedad al momento de celebrar la fiesta.

Aproximaciones clásicas al carnaval

A partir de los análisis de los carnavales medievales europeos, las fiestas carnavalescas han sido durante largo tiempo concebidas como momentos donde las diferencias estructurales de la sociedad pasan desapercibidas o disminuyen. Éstas desaparecerían mientras que los participantes asumen roles diferentes a los de su vida cotidiana. Sin embargo, consideramos que en las Fiestas de la Independencia de Cartagena y en el Carnaval de Salvador de Bahía son muchas las estructuras y jerarquizaciones presentes que se deben estudiar, por lo tanto estas festividades deben ser analizadas dentro de las dinámicas globales y locales en las cuales están insertas, más allá de la trasposición de los análisis de los carnavales europeos. Veamos a continuación las explicaciones sobre el carnaval medieval europeo de Peter Burke (1999), Julio Caro Baroja (1979), Mijail Bakhtine (1982) y Le Roy (1979)

para luego señalar cómo algunas de las características por ellos señaladas como la catarsis colectiva, la confrontación simbólica entre grupos enemigos y la inversión de estatus han sido identificadas en festividades caribeñas por otros autores.

Burke (1999) estudia el carnaval europeo como un “mundo al revés”, afirmando que la supresión de normas durante el evento festivo es una manera de acentuar las restricciones. El momento de impunidad lo que hace es profundizar la normativa social. Así, el carnaval sería tanto un espacio de solidaridad comunitaria como una afirmación de poder. El mismo autor (BURKE, 1999, p.193) extiende sus análisis del fenómeno carnavalesco más allá de las celebraciones que preceden la cuaresma ya que él encuentra todas las características que atribuye al carnaval como las inversiones de roles sociales, los excesos de comida, sexo y violencia en otros festejos como la fiesta de San Juan, el Corpus Christi, Navidad o la Epifanía. Estas fiestas públicas se desarrollaban en las calles y plazas de ciudades y pueblos volviéndose un tiempo – espacio privilegiado para expresar las críticas, cambiar de rol social a través de máscaras y disfraces y utilizar símbolos fálicos sin tener consecuencias.

Por su parte, Caro Baroja (1979) explica el carnaval como un tiempo – espacio donde la presión moral que ejercía diariamente el catolicismo desaparece. El rol de las fiestas sería validar las normas que rigen la cotidianidad, razón por la cual el fin de la fiesta con el entierro del rey o de un personaje principal se relaciona con el comienzo de la cuaresma. Bakhtine (1982) distingue las fiestas oficiales de las fiestas populares. En las primeras se evidencian las divisiones sociales mientras que en las segundas la inversión de roles y el exceso de comida, bebidas, euforia y baile están a la orden del día. El carnaval como fiesta popular sería el teatro de una segunda vida del pueblo donde la libertad y la abundancia serían ilimitadas en un tiempo limitado. Inspirados en estos planteamientos, algunos autores han descrito los carnavales caribeños como “el mundo al revés” donde todo es posible (BENITEZ, 1998), como el triunfo del pueblo en un tiempo de libertad y de violación de las normas (REY SINNING 2000), o como un espacio para el frenesí de una multitud heterogénea (FRIEDEMANN 1985). Este tipo de estudios pretende demostrar que a través de la diversión, el culto a personajes simbólicos, las máscaras, los bailes y los disfraces, se realiza una catarsis colectiva de las tensiones sociales.

Le Roy (1979) señala otro tipo de acción frecuente de las fiestas públicas: la confrontación simbólica de grupos enemigos. Los enfrentamientos físicos y violentos dan lugar a una competencia a través de las danzas, letras de canciones o representaciones teatrales. El grupo vencedor se burla de su adversario y lo humilla, sin embargo, después del período festivo, todo volverá al orden y cada uno retornará a su vida cotidiana. La confrontación simbólica tendrá el efecto de una catarsis y las tensiones serán resueltas o, al menos, apaciguadas hasta el próximo evento festivo. Sin embargo los límites entre el enfrentamiento físico y la confrontación simbólica son en sí borrosos. El carnaval se puede convertir en el

escenario de una gran violencia como en 1580, en Romans-sur-Isère, cuando los hugonotes y los católicos disfrazados se masacraron los unos a los otros durante todo el período festivo (LE ROY, 1979).

En el contexto caribeño, la danza del Congo en el carnaval de Barranquilla pone en escena los conflictos de grupos jóvenes de diferentes barrios de la ciudad; las provocaciones verbales y musicales son seguidas de parodias de combates de bastones en madera, sin embargo, ninguna persona resulta lastimada (FRIEDEMANN, 1985). Así mismo, el antropólogo cubano Fernando Ortiz (1960, p.38), evoca las danzas guerreras de Cuba de los siglos XVIII al XIX. Un fenómeno similar es resaltado por Spielmann en Puerto España, Trinidad, donde después de la emancipación de los esclavos, las tensiones entre los antiguos esclavistas y antiguos esclavizados tenían lugar durante el carnaval. Los grupos “*Nègre Jardin Bands*” se oponían simbólicamente a las fuerzas del orden colonial a través de la danza y la música. A pesar de esto, en 1881 y 1884, hubo lugar para enfrentamientos mortales en esta ciudad (SPIELMANN, 2010, p. 271).

Mientras que un grupo concentre en gran medida el poder y ejerza una fuerte explotación del otro, puede que se manifieste al momento de las celebraciones una inversión del status: aquellos que se encuentran en el escalón más bajo de la estructura social pueden convertirse en reyes o llegar al nivel más alto durante la fiesta. Jacques Heers (1983) muestra que durante las fiestas medievales de bufones, los niños se convierten en los protagonistas, mientras que los miembros de la iglesia o de la corte tienen que aceptar de buen grado las críticas. En tanto que una persona se “convierta”, durante el carnaval, en un rey o un político reconocido, debe aceptar los insultos, los golpes y las agresiones de la multitud. En ese preciso momento, la persona disfrazada invierte su status y le permite a sus semejantes dominados efectuar una catarsis. Se tiene la libertad de expresar aquello que no está permitido durante la cotidianidad, por lo que el carnaval es denominado a veces “el mundo al revés”. De esta manera, las tensiones son liberadas –así no estén resueltas- y la estructura social se perpetúa con sus desigualdades. En Cartagena de Indias, durante el período colonial, los esclavizados desfilaban con las joyas y las vestiduras de quienes los esclavizaban el día de Nuestra Señora de la Candelaria. Ellos escogían un rey y una reina que dirigía el grupo (POSADA, 1865, p. 197-210).

Los carnavales en tanto fenómenos sociales han sido durante largo tiempo analizados como un conjunto de un solo significado. Así, muchas monografías que describen las fiestas concluyen que los carnavales son una puesta en escena de un mundo al revés que permitiría a la sociedad entregarse a una catarsis que impediría el surgimiento de un conflicto social. Sin embargo, al querer aplicar estas teorías a los carnavales caribeños contemporáneos resultan simples, pues muchos aspectos quedarían fuera. Frente a este tipo de estudios, proponemos estudiar las interacciones que tienen lugar en el espacio-tiempo festivo a partir de los modos de

acción para comprender mejor la dinámica relacional dentro de estas fiestas y dar cuenta de las interacciones que ocurren entre los protagonistas y los espectadores de grupos carnavalescos.

Las “Acciones Carnavalescas”

Proponemos estudiar las interacciones que tienen lugar dentro del espacio-tiempo festivo con el fin de obtener una mejor comprensión de los carnavales caribeños, inspirándonos en las explicaciones sobre *los modos de acción* expuestos por Houseman (2012) para abordar el análisis de las acciones rituales. Este autor separa las acciones ordinarias de las acciones “hechas para ser vistas”, las primeras realizadas en “función de aquello que se piensa y se siente” (HOUSEMAN, 2012, p. 23), las segundas estando presentes en los juegos, espectáculos, rituales y, nosotros agregaremos, los carnavales. Siguiendo estas reflexiones, intentaremos dar cuenta del tipo de relaciones que están en juego dentro de los carnavales, sus principios de funcionamiento y sus relaciones con la cotidianidad.

Es necesario aclarar que no entendemos los carnavales como rituales, sin embargo, los planteamientos de Houseman nos parecen pertinentes para analizar las festividades públicas ya que concebimos que las dinámicas festivas, a las que denominaremos acciones carnavalescas, forman parte de las acciones “hechas para ser vistas”. Durante nuestros análisis de las celebraciones de Salvador y de Cartagena, haremos referencia a otras fiestas públicas para una comprensión más profunda de las dinámicas carnavalescas.

Para comprender las interacciones sociales, Houseman (2003, p. 296-297) analiza las relaciones entre las disposiciones (sentimientos, emociones e intenciones) y las acciones (comportamientos y discursos) de los sujetos que participan de una interacción. Sobre esta base, el autor diferencia cuatro modos de acción, a saber: interacción ordinaria, ritual, juego y espectáculo. Este modelo no debe ser comprendido como un sistema de clasificación cerrado y absoluto, ya que está propuesto como una caja de herramientas que permite comprender las actividades u otros modos de interacción que tienen lugar. Puede haber rituales donde las interacciones se parezcan a aquellas de los juegos o de los espectáculos, pero también casos donde diferentes tipos de interacción tienen lugar como en la práctica terapéutica. Para diferenciar estas modalidades de acción, se debe tener en cuenta la experiencia y el punto de vista de los actores.

Durante la vida cotidiana, se supone que las personas actúan de acuerdo a lo que están sintiendo, mientras que dentro de los rituales el tipo de acción que tiene lugar va imponer los sentimientos. En una acción cotidiana, si alguien llora, los otros comprenderán que está triste o que tiene un problema; evidentemente las acciones pueden disimular los sentimientos, pero se presupone que los actos corresponden a las disposiciones. Por el contrario, los participantes

de un ritual no pueden asumir que las acciones de los demás expresan sus sentimientos ya que las interacciones que tiene lugar dentro de un ritual pueden ser contradictorias y ambiguas, es el hecho de estar en el centro de estas acciones lo que impone las emociones de cada uno. Para aclarar este punto Houseman cita el ejemplo de las mujeres que lloran cuando los niños jóvenes que van a ser iniciados parten al bosque a donde supuestamente van a convertirse en víctimas de un monstruo:

Algunas de estas mujeres pueden estar más o menos tristes o en cólera, las otras estarán enojadas o ansiosas o más que todo divertidas. Hay bastantes posibilidades de que ellas experimenten una mezcla de sentimientos contradictorios, especialmente porque un buen número de ellas son conscientes de que la realidad del monstruo es todo, menos verdadera, contrariamente a aquello que se pueden imaginar los niños que escuchan sus gritos y llantos de desesperación (HOUSEMAN, 2003, p.298)

Dentro de los otros modos de acción como los juegos y los espectáculos, factores diferentes intervienen en la relación entre acciones y disposiciones. En los juegos los comportamientos no deben depender de aquello que los jugadores sienten sino de las convenciones que determinan las reglas del juego. Los actos no corresponden a las emociones personales sino a las normas, así las disposiciones estarían subordinadas a las reglas del juego. Evidentemente, las emociones personales entran en el juego pero las interacciones que tienen lugar no deberían motivarlas. Así el vínculo entre las disposiciones y las acciones no es continuo.

En los espectáculos como el teatro las acciones son creadas para provocar las disposiciones, pero las emociones son sentidas por los espectadores y no por aquellos que realizan las acciones, es decir: el actor debe transmitir las emociones al espectador. Ahora bien, un desdoblamiento tiene lugar ya que el actor no debe transmitir sus propias emociones sino aquellas de su personaje; el actor mismo no debe mostrar aquello que siente. El vínculo entre acciones y disposiciones está entonces interrumpido, Houseman ilustra esto así:

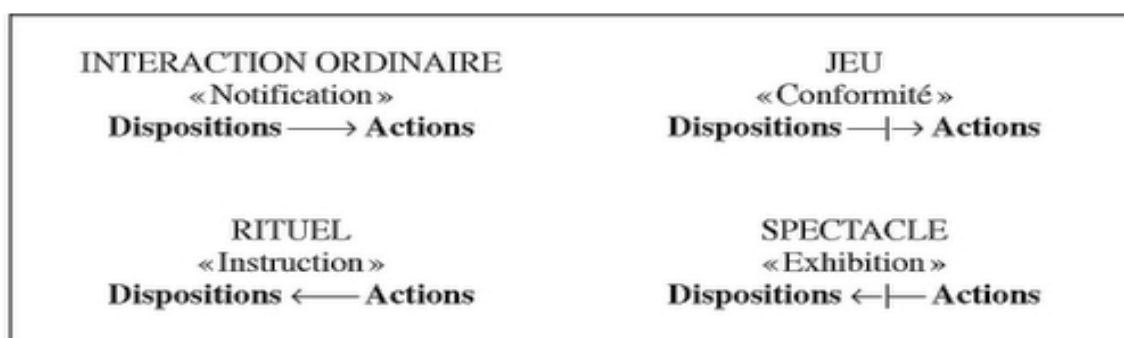


Figura 1. Modos de interacción según HOUSEMANN 2003, p.96

Consideramos que las *acciones carnavalescas* en tanto que modos de interacción se encontrarían a medio camino entre el ritual y el espectáculo. La existencia de un desfile reúne a los protagonistas y a los espectadores y la búsqueda de juego y diversión son dos características propias de un contexto carnavalesco y deben ser tenidas en cuenta.

Ahora mostraremos a partir del análisis de dos tipos de acción carnavalesca como en lugar de ser el escenario de la desaparición de los roles sociales, dos de los desfiles de Cartagena y Salvador son el escenario de la reafirmación de la estructura social. Luego mostraremos cómo los roles de género pueden ser reafirmados o puestos en duda dentro del carnaval a diferencia de las aproximaciones clásicas que considerarían todo travestismo una inversión de roles.

Desfile de carrozas alegóricas: el refuerzo de las representaciones hegemónicas

En el año 2011, el desfile de carrozas tuvo lugar el 10 de noviembre, es decir, la víspera del bicentenario de la independencia de Cartagena. El tema del desfile eran los pájaros de Colombia y *no había mención al hecho histórico que se celebraba*. Las candidatas al título de Miss Colombia bailaban y saludaban al público sobre estructuras móviles decoradas con flores y con pájaros. De los dos costados de la Avenida Santander, una veintena de palcos fueron instalados, la mayoría patrocinados por las empresas de bebidas (de agua, de gaseosas, de cervezas o de aguardiente). Una de estas tribunas fue construida por la alcaldía de la ciudad. El derecho a mirar el desfile desde estas estradas y de escuchar directamente la música cuesta entre 20 a 35 euros (entre 50000 y 80000 pesos colombianos), pero mientras que las multitudes invaden la avenida y las calles adyacentes, los palcos están medio vacíos. Los hoteles de lujo que se encuentran sobre la avenida ofrecen servicios confortables en sus terrazas para sus clientes. Otra opción para mirar el desfile es la de rentar sillas plásticas que están dispuestas sobre el andén por un precio diez veces menor. Ciertas familias llevan sus propias sillas. Las personas que quieren observar el desfile sin estar en medio del pueblo eligen los bordes de las murallas, entre otros los estudiantes de universidades públicas en huelga.

Antes del inicio del desfile, el público se instala en la avenida y baila al ritmo de los grupos que tocan en los palcos. El animador de cada palco invita a las personas a bailar y a lanzar espuma o agua a sus vecinos. La "lluvia" de espuma y el ambiente festivo atrae a los ladrones de billeteras, de celulares y de cámaras fotográficas. En los alrededores, vendedores ambulantes ofrecen pinchos de carne, bebidas y latas de espuma. Mientras que el desfile se aproxima, los policías piden a las personas correrse hacia alguno de los dos lados de la avenida. El grupo al inicio del desfile es *Ekobios*, con su presentación Fantasía Africana. Siguen las

carrozas y los grupos de danza que interpretan los ritmos de otras regiones de Colombia. Las candidatas son acompañadas por dos policías en cada carroza, el público aplaude en los lugares donde ellas lanzan dulces, tapas o termos o si ellas bailan bien y muestran su entusiasmo, pero les chiflan sin piedad si se muestran apáticas o cansadas.

Desde su creación, el Concurso Nacional de Belleza ha sido un punto de encuentro entre la élite de Cartagena dentro de las fiestas de la Independencia (BOLÍVAR, 2007, p.78) y se ha convertido en el evento del mundo del espectáculo más seguido por los medios de comunicación colombianos durante todo el año. Los estudios de Bolívar (2005, 2007) muestran como el concurso es un espacio de legitimación entre pares y reúne las familias de las candidatas a la mayoría de las élites regionales. Cunin (2004) por su parte, expone la manera en la que el concurso nacional introduce y reproduce una ilustración de la identidad nacional movilizadora por las élites del país.

Las tarifas del concurso dan una idea del medio del que provienen las mujeres que pueden participar. Así la organización y los patrocinadores ofrecen los tiquetes de avión, el alojamiento por quince días en Cartagena, la alimentación, la mayor parte de la ropa y los trajes de baño así como los maquilladores y los estilistas, mas, cada candidata al título de Miss Colombia gasta en promedio de 8200 euros (23 millones de pesos colombianos) durante el concurso. Las entidades departamentales públicas pueden contribuir sólo un porcentaje, pero el resto proviene de las familias de las candidatas, algunos pueden considerar este dinero como una inversión ya que incluso si no ganan, algunas candidatas se convierten en presentadoras de televisión, actrices o modelos. Los patrocinadores privados pueden así aportar para la participación de una candidata, pero la proximidad de ciertas candidatas a traficantes de droga es tal que el reglamento del concurso invita a evitar el uso de recursos ilícitos para la preparación de las candidatas (CNB, 2013, 6).

A través del análisis de periódicos y revistas de moda de las décadas de 1940 y 1950, Bolívar (2005, 2007) demuestra que el concurso ha edificado la imagen de una élite cuyas características físicas son asociadas a una superioridad moral, la que se convierte entonces en “natural” y suficiente para justificar que sus representantes masculinos ejerzan el poder político. Las candidatas son, en efecto, presentadas como parte de familias distinguidas, descendientes de los héroes de independencia, hijas de hombres políticos y de mujeres misericordiosas, cuyos pasatiempos preferidos incluyen la lectura, la poesía, la pintura y la práctica de piano. Su belleza y cualidades son muestra de su superioridad moral, así como “En el reinado, contrincantes políticos dejan a un lado sus diferencias y se aseguran mutuamente el lugar de rivales políticos gracias ya no a la contingencia histórica sino a la prueba de que ocupan un lugar destacado y predominante en sus distintas regiones; prueba inscrita en la belleza de las mujeres con las que se casan o están vinculados en condición de padres y hermanos” (BOLÍVAR, 2007, p.77). A puertas cerradas, el concurso se constituye entonces

en un espacio de reproducción y validación de las élites.

En nuestros días, las candidatas hacen estudios universitarios y sus profesiones son cada vez más diversas. Mientras que en 1998 la mayor parte de las chicas estudiaban comunicación o administración de empresas (CUNIN 2004, p.167), nos encontramos en 2013 con una música independiente y estudiantes de antropología, derecho, ingeniería industrial y administración de empresas. Más que su origen familiar, los medios de comunicación señalan sus acciones caritativas, su devoción a otros, su carácter emprendedor¹ y la experiencia de las chicas como modelos. Su legitimidad hoy en día no pasa exclusivamente por los vínculos de sangre, sin embargo la ciudad de Cartagena es invadida todos los meses de noviembre por hombres políticos que vienen de todas las regiones del país para garantizar su lugar en las páginas sociales de los periódicos nacionales y así mantenerse como parte de la élite nacional.

Al medio económico y social de las candidatas se anexa el ideal femenino que el concurso promueve. Sólo pueden participar chicas entre 18 y 25 años, solteras, que nunca hayan estado embarazadas ni hayan sido fotografiadas desnudas después de sus 15 años. Tienen prohibido realizar acciones contrarias a la moral y tener malas costumbres que afecten la seguridad y la reputación colombiana (CNB 2013, p.22-23). Si bien el reglamento del concurso establece una estatura mínima de 1,65m, las chicas miden en promedio 1,74m y medidas de 90-61-92 cm. Así un cierto tipo de belleza física está asociada a un comportamiento social. Cunin (2004, p.167) compara este estilo de reina nacional y aquel promovido por el otro concurso de belleza que se lleva a cabo en la ciudad al mismo tiempo: el de la Independencia. Allí todas las candidatas representan diferentes barrios de Cartagena, tienen 1,65m de promedio en altura y 87-61-91 cm de medidas. Sin embargo, así no esté dicho explícitamente, la diferencia más marcada entre los dos concursos es la identificación racial de las candidatas, aquellas del concurso nacional se asumen como “blancas” y aquellas del concurso local como “negras”:

En los dos concursos la identificación racial está bastante presente y aparece como un elemento determinante en la elección del jurado, así mismo que las características físicas raciales no son nunca mencionadas dentro de los criterios oficiales de evaluación de las candidatas (como lo son la estatura, las medidas, la silueta, los trajes, etc.). Se podría casi que decir que, más que un factor de clase, la conformación racial es un pre-requisito, una primera etapa necesaria ante la clasificación posible de las candidatas (CUNIN 2004: 168).

Cunin (2004, p.149-152) demuestra por otro lado que la única vez que una candidata “negra” ha ganado el Concurso Nacional de Belleza, no se ha tratado de una subversión multicultural sino más bien de la integración de una diferencia suficientemente estereotipada. En efecto Vanessa Mendoza, representante del departamento de Chocó, elegida Miss Colombia en 2001, llamada la “Barbie negra”, ha estado asociada (por ella misma y por los medios) a ciertos clichés sobre la “raza negra” así, el periódico *El Tiempo* menciona “su raza alegre y

1 Ver por ejemplo: <https://www.cromos.com.co/category/reinados/reinado-2013/minicromos>

musical”, la revista de moda *Fucsia* hizo referencia a las lluvias, el bosque tropical y a los deseos de exploración para describir el pueblo de Vanessa y ella misma evoca “la musicalidad que tienen los negros” (CUNIN 2004, p.150). Podemos así citar los ejemplos equivalentes de dos otras candidatas “negras” que han cautivado a los medios y a los jurados del concurso: Jeyimmy Paola Vargas, representante de la ciudad de Cartagena en 2003 y Zuleika Suárez Torres, candidata del departamento de San Andrés y Providencia en 2013, ambas elegidas virreinas.

En cuanto al público que asiste al desfile de carrozas, éste está compuesto principalmente de dos grupos, los habitantes de Cartagena y los turistas. Los primeros se ubican en los bordes de la Avenida Santander, atrás de las barras metálicas puestas por la policía mientras que una gran parte de los segundos prefiere las terrazas de los hoteles o los palcos. Así la separación entre protagonistas y público está bien definida al contrario de los otros desfiles de estas fiestas: el de la Independencia y los de los cabildos en los cuales las personas presentes en la ruta pueden bailar con los miembros de las comparsas o integrarse al cortejo de la candidata de su barrio y acompañarla durante el desfile. En ese momento el pueblo debería poder acercarse a las reinas, sin embargo, ellas son separadas todo el tiempo del público.

Se espera de las candidatas al concurso nacional que aporten a la alegría del público. Ellas buscan crear empatía con la gente como en cualquier otro desfile: “lo que debemos hacer es tener la mejor actitud siempre y sonreír aunque eso no es una tarea difícil después de andar durante un mes en desfiles... La presión es la misma sólo que con mayor dificultad física porque es extenuante estar bajo el sol por cinco horas en tacones”².

Así, la relación entre acciones y disposiciones de las candidatas es semejante a aquella que conocen los actores de un espectáculo, actos tales como bailar con energía deben divertir al público y transmitirle sentimientos como la alegría, sin embargo las disposiciones que deberían motivarlas no son las de un personajes sino las de ellas mismas.

Las personas del público, llamadas “los súbditos de las reinas” por los medios, van al desfile a pasar un buen momento. En general todo el mundo baila y ríe tanto con conocidos como con desconocidos, antes del inicio del desfile o en la ausencia de carrozas alegóricas o comparsas, pero ver a una candidata nacional es un instante de atención y, según la presentación de la chica, sujeto de alegría o de decepción. Como en la vida cotidiana, el público muestra sus disposiciones a través de su comportamiento, sin embargo sus disposiciones son motivadas por la presentación de las reinas. Se puede afirmar que estas son evaluadas en función de las reacciones del público. En 2012, por ejemplo, se puede leer en las páginas de *El Universal*:

En grupos de tres, todas transmitieron su mejor energía al público, moviendo sus caderas y hombros al ritmo de sus comparsas... *Élida* Castro, la candidata de Cartagena, fue de las más aclamadas y aplaudidas por el público. *Elida* bailó al

2 Diálogo por internet el 19 de enero de 2014 con la Señorita Laura Archbold, representante de San Andrés y Providencia en 2012.

ritmo cumbia, cantó y se ubicó en diferentes lugares de su carroza para no dejar a ninguno de sus admiradores sin su saludo³.

Cada año los artículos de *El Universal* sobre el evento valoran a las candidatas que obtienen la atención de los habitantes de la ciudad y testifica así la importancia de complacer al público. El éxito de las chicas es funcional a las reacciones del público, así en 2011 la candidata victoriosa fue la más aplaudida: "Laura fue sin duda la gran triunfadora de la jornada. Su popularidad, simpatía y hermosa figura hizo contagiar de alegría al público que a lo largo del recorrido la ovacionó hasta el cansancio"⁴ y en 2010 la presentación que más recibió aplausos fue la de la candidata que bailó todo el desfile: "el jolgorio estalló cada vez que una de las 14 carrozas en las que iban las candidatas pasaban ante el público expectante apostado en la Avenida, en especial causó júbilo la señorita Cartagena, Karen Visbal, quien bailó sin descanso durante todo el recorrido"⁵.

Podemos contrastar el desfile de carrozas con el desfile de *los blocos de Trio* de Salvador de Bahía. Los blocos están conformados por un grupo de música que está algunas veces acompañado por bailarines, pero sobre todo por personas que desfilan detrás de los músicos, vestidos todos con una camiseta que señala su pertenencia al grupo y rodeados por los *cordeiros*, personas encargadas de separar con una cuerda aquellos que pagaron de quienes quieren seguir el camión orquesta sin pagar. Los blocos de Trio contratan artistas conocidos para interpretar durante diez horas sus canciones más famosas acompañados por los coros de las personas que han pagado para seguirlos.

Los blocos de Trio se caracterizan por la presencia de un camión equipado con un fuerte sistema de sonido los cuales constituyen una de las características principales del carnaval de Salvador. Desde que existen estos camiones, mediados del siglo XX, personas de muchas clases sociales participan de los desfiles del carnaval, sin embargo, no todos se integran a la fiesta de la misma manera, pues hay diferentes maneras por las cuales las diferencias son enfatizadas (RIBARD 1999: 185).

El derecho a participar en un bloco cuesta aproximadamente 140 euros (el equivalente a 380 reales) por persona y por día, pero los más costosos pueden cobrar más de 350 euros (952 reales). Un bloco desfila en promedio tres veces en los seis días de carnaval, así que la inscripción a un grupo alcanza un promedio de 420 euros (1140 reales). Así aunque en principio todas las personas pueden seguir los camiones orquestas en las calles, las cuerdas

3 Las reinas se lucen en el Caribe. *El Universal*. Publicado el 9 de noviembre de 2012. <http://www.eluniversal.com.co/cartagena/sociales/las-reinas-se-lucen-en-el-caribe-97626> Consultado el 20 de noviembre de 2012.

4 ¡Belleza, al vuelo! *El Universal*. Publicado y consultado el 10 de noviembre de 2011. <http://www.eluniversal.com.co/reinado/2011/nacional/noticias/%C2%A1belleza-al-vuelo-361>

5 "Batalla" de belleza y flores. *El Universal*. Publicado el 12 de noviembre de 2010. <http://www.eluniversal.com.co/reinado/2010/nacional/noticias/%E2%80%9Cbataalla%E2%80%9D-de-belleza-y-flores> consultado el 20 de noviembre de 2012.

marcan un límite entre quienes pueden pagar y quienes no, los argumentos esgrimidos para ser parte de un bloco de trio son el acceso a los beneficios de un camión con servicios sanitarios y una supuesta “seguridad” que habría dentro de las cuerdas y no fuera de ellas. Sin embargo, consideramos que esta separación corresponde a un interés de reforzar las diferencias de clase en un espacio donde supuestamente los límites sociales tenderían a desaparecer.

En el desfile de carrozas la tendencia hegemónica no está representada por un grupo que evaluará sobre las condiciones privilegiadas como los blocos de Trio en Salvador, sino por las chicas candidatas que son las protagonistas indiscutibles del evento. No se trata acá de pagar por ser parte de un grupo que obtiene ganancias ventajosamente de la fiesta (en la calle pero “con seguridad”). Para el público, el objetivo del desfile es observar a las candidatas. Algunas comparsas hacen parte de un cortejo pero este desfile del concurso de belleza es la manifestación con mayor asistencia en noviembre en Cartagena por el hecho de contar con la presencia de las candidatas al título de Miss Colombia. Estas chicas deben bailar bien y transmitir alegría a la gente.

¿Podríamos pensar que los desfiles de blocos de Trio en Salvador y este de carrozas en Cartagena tienen similitudes con desfiles militares? Scott (1990) estudia las acciones de resistencia de los grupos subordinados contra las estructuras de dominación personales, este autor diferencia cuatro tipos de discursos desde los cuales las relaciones entre dominantes y dominados ocurren. Cuando las personas de estos grupos están presentes, las diferencias de status deben ser enfatizadas *y así es efectuado en el texto público. Cada grupo produce en respuesta su texto escondido de la vista del otro. Los rumores y los chismes se encuentran en un tercer tipo de texto, es el del anonimato y de la transformación.* El cuarto nivel de discurso aparece a través de una ruptura radical con las convenciones del texto público, es decir mientras los comportamientos asistidos no se realizan más. De acuerdo a esta propuesta, los desfiles militares serían una de las situaciones más representativas del texto público (SCOTT, 1990, p.58). En efecto, si bien son eventos públicos al igual que los carnavales y reúnen diferentes sectores de la sociedad, Scott ubica a los primeros en el texto público y los segundos en el tercero, donde la resistencia está disimulada. La diferencia entre los dos tipos de eventos sería la representación de poder a través de la puesta en escena: los desfiles militares reafirman la jerarquización de la sociedad mientras que los carnavales la desvían.

Los desfiles militares son, entonces, el momento de la manifestación extrema de poder, donde tienen lugar las jerarquías tal como los dominantes las conciben, Los participantes son relacionados según su status y su función, así quienes ostentan el poder se muestran al tiempo que los subordinados dan prueba de su sumisión. Por otro lado el público está claramente separado de los actores del desfile y los signos de espontaneidad o de irrespeto a los códigos están prohibidos. Para Scott estos desfiles tienden a representar una sociedad unida y obediente; con el fin de ilustrar sus argumentos, él describe un desfile organizado por

el partido comunista de Laos durante la década de los ochenta:

El desfile es el más obvio ejemplo. Por su misma naturaleza, un desfile de este tipo es una demostración viviente de disciplina centralizada y control. Su lógica asume, por definición, una inteligencia unificada al centro que dirige todos los movimientos del "cuerpo" o, tal vez más apropiado, un partido de vanguardia leninista que provee el cerebro pensante de la clase trabajadora. Los líderes se ubican por encima y al lado mientes, bajo su dirección, sus subordinados, escalonados en orden de precedencia del mayor al menor, marchan en la misma dirección y al tiempo con la misma música, pasan en revista. En su totalidad, la escena alude visible y forzosamente a unidad y disciplina bajo una única autoridad llena de propósito, una sociedad que está virtualmente conjurada a existir bajo la voluntad del desfile militar leninista. Todo es conducido con la seriedad típica de la mayoría de los rituales estatales (SCOTT, 1990, p.60)

Para Scott el carnaval hace parte entonces de un tercer tipo de discurso, aquel de las acciones disimuladas y anónimas opuestas de grupos dominantes. Después de demostrar que estas fiestas son el espacio del excesos y de relajación horizontal de las normas, el autor (1990, p.174) explica que en tanto que un evento de carácter extraordinario que relaciona una multitud enmascarada y disfrazada, el carnaval permite dar cuenta de aquello que está reprimido en lo cotidiano por miedo a posibles represalias: "El carnaval es, por excelencia, una ocasión para la recriminación de los grupos subordinados, presumiblemente porque las relaciones normales de poder operan para silenciarlas". Las autoridades son ridiculizadas, las instituciones son el objeto de burla, los abusos son denunciados por las canciones de doble sentido, los disgustos se expresan por medio de representaciones teatrales caricaturescas, y así los pensamientos del texto oculto se muestran dentro del texto público. Estas festividades se convierten entonces en un tipo de disfraz político que se equipara a quejas, eufemismos, inversiones simbólicas y sabotajes:

Lo que es más interesante acerca de la figura del carnaval es la manera en que le permite a ciertas cosas ser dichas, a ciertas formas de poder social ser ejercidas que han sido calladas o suprimidas fuera de la esfera ritual. El anonimato de la configuración, por ejemplo, permite las sanciones sociales de la pequeña comunidad normalmente ejercidas a través del chisme para asumir una voz con más fuerzas. Entre otras cosas, el carnaval es "el tribunal informal de la gente", en el que las canciones mordaces de la gente y versos con regaño pueden ser cantados directamente a los irrespetuosos y malhechores (SCOTT, 1990, p. 173).

Ahora bien, aunque consideramos, en efecto, que el espacio-tiempo carnavalesco puede ser el escenario de burla al poder, nos parece importante añadir a los análisis de Scott el hecho de que ciertas acciones carnavalescas permiten la reafirmación de jerarquías sociales. Así las puestas en escena semejantes a los desfiles militares pueden tener un lugar al mismo tiempo que las sátiras críticas de los dominantes. Evidentemente, en los desfiles de tropas la presencia de armas, los uniformes y la marcha disciplinada imponen un ambiente de solemnidad en el que cada persona está obligada a permanecer en su lugar: los participantes

ratifican su poder de cara al público y confirman su lugar al interior de la institución en tanto que el público muestra su impotencia. Podemos decir que en ese caso la afirmación de poder dentro del discurso público se hace por coerción.

En el caso de los carnavales caribeños estudiados, en tanto que los entendemos como parte de las festividades que hemos estudiado, la jerarquización de la sociedad y la diferenciación entre grupos son enfatizadas, sin embargo el ambiente es casual y alegre. No se trata acá de ratificar la potencia de los detentores de la violencia legítima sino de hacer pasar ciertos valores y atributos como superiores a otros. De esta forma, mientras que los *blocos* de trio de Salvador y las carrozas de las candidatas al concurso de belleza en Cartagena desfilan, cierto poder está siendo enfatizado y ciertos valores movilizados, sin que se trate de la dominación de una fuerza colonizadora reafirmando ni de la potencia del Estado validada. Proponemos que las reafirmaciones de poder que tienen lugar en el centro de los carnavales buscan la creación de un consentimiento que no se obtiene por la imposición.

Las ambigüedades de las relaciones de poder, las luchas cotidianas, las desviaciones, evasiones y afirmaciones de los valores hegemónicos se manifiestan en los carnavales, y es ahí donde volvemos a los argumentos de Scott (1990, p. 178), cuando él rechaza la teoría según la cual estas fiestas estarían alentadas por las élites como un mecanismo de controlar “La existente y evolutiva forma de carnaval es el resultado de conflicto social, no de una creación unilateral de las élites. Sería plausible ver los carnavales como una victoria política ambigua de los grupos subordinados frente a las élites.

Como ha sido visto acá, los desfiles de carrozas alegóricas no se parecen a un desfile militar donde la coerción se produciría por la demostración del poder por el ejército, se trata más bien de la reafirmación de la ideología promulgada por el concurso. La separación entre las carrozas de las candidatas y el público, denominados “reinas” y “súbditos” tienen el mismo sentido que las otras actividades del concurso: la legitimación de una élite nacional. Al mismo tiempo las relaciones entre las *acciones* y *disposición* de las candidatas y del público que muestran sobre todo un juicio individual a las chicas donde el público se convierte en el jurado. Incluso si las candidatas representan una élite nacional, su validación en este desfile pasa por la aprobación del público. Los aplausos para ciertas candidatas pueden volverse apabullamientos para otras.

Si el desfile de carrozas está lejos de mantener una solemnidad del mismo tipo que los desfiles militares, su carácter de divertimento no implica una permisividad total ni mucho menos una inversión de las estructuras de poder. Consideramos que se trata más bien de un espectáculo como los conciertos musicales o los partidos de fútbol donde las acciones de los cantantes o de los jugadores influyen las disposiciones de los espectadores. Dentro de otras festividades identificamos manifestaciones donde las tendencias hegemónicas son legitimadas dentro de un ambiente jovial, mostrando que los carnavales no permiten un mundo

a la inversa, así esta idea está expandida dentro de los estudios consagrados a las festividades públicas.

Los desfiles de blocos de trio en Salvador y de carrozas alegóricas en Cartagena son ejemplos de celebraciones que sobrepasan la división que se asume a veces en los estudios sobre carnavales, entre las fiestas oficiales o los desfiles militares de un lado y las fiestas populares y desfiles de carnaval del otro, las primeras entendidas como una expresión de poder y las segundas vistas como el espacio donde la gente se burla del poder y donde las normas sociales son aliviadas.

En todo caso, las características del carnaval cambian y se actualizan pero la celebración pública de carácter alegre continúa siendo uno de los momentos importantes de la vida de la sociedad que las celebra. Ciertamente hoy en día la separación entre fiestas oficiales y fiestas populares no tiene lugar en el carnaval de Bahía y las fiestas de independencia en Cartagena. El carnaval se puede convertir en el teatro de una legitimación de lujo y en una fiesta republicana como la de la independencia puede ser el lugar de crítica y de sátira. Al mismo tiempo, estas festividades no son la desaparición de las jerarquías cotidianas, como lo hemos visto los valores hegemónicos pueden ser reafirmados en esta ocasión.

Los roles de género en el carnaval; ¿inversión o reafirmación?



Imagen 1. Integrantes de un bloco de travestis.



Imagen 2. Un miembro de la comparsa Farotas de Talaigua en el desfile del Cabildo de Getsemani, Cartagena.

El travestismo de los roles de género es una de las acciones carnavalescas más ampliamente registradas y uno de los argumentos más citados para sostener las hipótesis que sustentan el carnaval como una inversión del mundo cotidiano. Grupos de hombres disfrazados de mujeres desfilan llamando la atención del público en los carnavales tanto del Caribe como de Europa. Aunque este tipo de inversión puede partir de un proceso de disidencia, consideramos que la transformación que tiene lugar en los blocos travestis en Salvador de Bahía constituye una acción carnavalesca de tendencia hegemónica y que reafirma una masculinidad heterosexual.

Las tardes de los días de carnaval, los grupos de travestis desfilan en dos de los recorridos habilitados para el carnaval: Barra-Ondina y Campo Grande – Castro Alves. Detrás de un camión-orquesta animado por los músicos que tocan los ritmos de arrocha o pagode, centenares de hombres se disfrazan de mujeres pero no pretenden hacerse pasar por ellas. A diferencia de los blocos de trio, los miembros de estos últimos, exclusivamente masculinos, no utilizan las camisetas como vestimenta de identificación sino un disfraz. Si los vestidos, las pelucas, los peinados, el maquillaje, las joyas y otros accesorios hacen referencia a representaciones de la feminidad muy específicas como la geisha o la novia, algunos de sus atributos y de sus comportamientos no dejan lugar a dudas sobre su heterosexualidad:

Bromistas, humoristas, son así muy machos dentro de su apariencia (bigotes y pelos) y dentro de su representación de la feminidad, que ellos convierten en espectáculo: sus disfraces desfiguran la feminidad dentro de la insensatez, reproducido por el mismo machismo dominante de la sociedad brasileña y bahiana. Si hay ambigüedad, es que el machismo mismo, en tiempos ordinarios, es ambiguo⁶ (AGIER, 2000, p. 43).

Al lado de las características físicas, los pasos de baile con connotación sexual y el acoso que normalmente está reservado para las mujeres refuerzan las características del hombre dominante. En efecto, los miembros de estos blocs buscan abrazar las mujeres que se encuentran a lo largo de su recorrido, las encierran, les bloquean el paso y les impiden seguir con su camino. Si rehúsan el beso, ellas pueden recibir chorros de agua provenientes de pistolas de plástico. Cabe anotar que ciertos miembros de estos blocos no siguen el camión-orquesta a lo largo de todo el desfile, incluso otros ni siquiera llegan a reunirse con el bloco y caminan en pequeños grupos, alrededor de una decena de personas disfrazadas por toda la ciudad, siempre en búsqueda de mujeres y divirtiéndose. Así, en Salvador, los grupos utilizan el travestismo para afirmar su heterosexualidad a través de la distorsión de símbolos al disfrazarse de mujeres, mientras se comportan como hombres fuertes y dominantes.

6 « moqueurs, humoristiques, ils sont aussi très « machos » dans leur apparence (moustachus et poilus) et dans les représentations de la féminité qu'ils mettent en spectacle : leurs déguisements défigurent la féminité dans la déraison, reproduisant par là même le machisme dominant de la société brésilienne et bahianaise. S'il y a ambigüité, c'est que le machisme lui-même, en temps ordinaire, est ambigu » (Agier 2000 : 43).

En Cartagena no encontramos las comparsas de hombres disfrazados de mujeres, sin embargo a veces es invitada una comparsa muy conocida en el Caribe colombiano, Las Farotas de Talaigua. El pueblo de Talaigua se encuentra en el departamento de Bolívar a 300 kilómetros del sur de Cartagena. Con alrededor de 11000 habitantes, este pueblo riberano del mar Caribe es conocido en la región por su comparsa. Doce hombres organizados en dos rangos iguales siguen las órdenes de otro. Usan faldas largas con flores de colores vivos, un suéter de algodón sobre el que está sobrepuesto una especie de cuello decorado con lentejuelas, sombreros con tocados de grandes flores de diferentes colores y paraguas. Todos están maquillados con dos círculos rojos en los cachetes y usan joyas falsas grandes y coloridas. Los pasos de la danza combinan una imitación de las actividades domésticas como lavar la ropa y juegos de seducción y de disimular la vista con el paraguas.

Las primeras fuentes que tratan de las Farotas remontan los orígenes de esta danza a los tiempos de la colonización. Los hombres de Talaigua, molestos por los abusos de los españoles en contra de sus mujeres, decidieron disfrazarse de ellas. Mientras que los colonizadores tomaban a las mujeres del grupo amerindio los Farofos, aquellos lanzaron un ataque y vencieron a los españoles. La danza sería una manera de conmemorar la batalla (FRIEDEMANN, 1995, p. 176). En este caso la transformación de hombres en mujeres representaría una acción disidente de un grupo colonizado en contra de un poder hegemónico.

En lo que concierne a las relaciones de género hoy en día, mientras que las Farotas desfilan, los miembros de la comparsa no intentan abrazar a las mujeres que se cruzan en su camino, sucede más que todo que las personas del público lanzan piropos como “¡¡¡que linda!!!” o que los hombres intenten acariciar a las Farotas para burlarse de los hombres travestis. Los hombres de la comparsa no reafirman su masculinidad en sus relaciones con el público pero su presentación se puede interpretar como una caricatura de la actitud de las mujeres frente a los españoles, como lo señala Nina de Friedemann (1995, p.175-176) en su estudio sobre las fiestas en Colombia: “En las farotas, la historia misma del abuso sexual de las indígenas parece sometida a la injusticia de un ritual adicional de inversión. Mediante el ridículo las mujeres indias son quienes aparecen como “culpables” de su envilecimiento con los españoles. Esta inversión, en el seno de una sociedad patriarcal, debió a su vez hacer posible el arraigo y la difusión de la danza en los poblados ribereños y más adelante su inversión en el carnaval de Barranquilla”.

Si nos interesamos en los disfraces individuales, se evidencia que algunos hombres se disfrazan de mujeres ya sea para homenajear a una mujer en particular como es el caso de la cantante Celia Cruz que desfila todos los años en Cartagena, o ya sea para burlarse de la comunidad LGTBI como los disfraces de mujeres que esconden bajo sus faldas penes grandes de plástico que muestran al público. Al contrario, los disfraces individuales de mujeres en hombres son más bien raros en el contexto de las dos fiestas que estamos estudiando. Por

otro lado, directores y bailarines de comparsas se quejan de la estigmatización que sufren los chicos que integran los grupos quienes, aunque no se disfrazen de mujeres, son el objeto de burlas y encuentran exclamaciones que ponen en duda su heterosexualidad. Así, el espacio-tiempo carnavalesco permite a los hombres disfrazarse de mujeres y reafirmar su identidad heterosexual mientras que al mismo tiempo quienes no se entregan a esta inversión son cuestionados.

Por otro lado, los blocos exclusivamente femeninos de Salvador no llevan a cabo una inversión de roles, se trata de blocos donde los valores femeninos son exaltados pero no por ese medio. Es más, las menciones de grupos femeninos con disfraz de hombre son raras dentro de la literatura sobre fiestas y carnaval. Puccio (2002, p. 22-39) estudia el ciclo festivo del valle de Resia en los Alpes italianos, cercanos a la frontera eslovena. En este estudio etno-histórico, ella muestra como durante la primera mitad del siglo XX, entre la Anunciación y el carnaval, las chicas jóvenes del pueblo se disfrazan de *babaci*, personajes masculinos viejos y sucios, para irse transformando progresivamente durante el carnaval en *maškire*, jóvenes chicas a punto de casarse. Participar del carnaval como *maškire* representa la transición entre la infancia y la vida adulta, ni las niñas ni las personas casadas se pueden convertir en *maškire*; así en este caso preciso, la transformación de mujeres en hombres hace parte de diferentes ceremonias que conciernen al matrimonio, lo que convertiría a la transformación en una acción ritual más que una acción carnavalesca.

Las acciones carnavalescas no se excluyen las unas a las otras, ellas pueden coexistir o superponerse con repercusiones diversas y una multitud de significaciones dentro de un mismo carnaval. En el carnaval de Salvador de Bahía, existe un grupo de travestis u hombres heterosexuales que se disfrazan y toman los roles estereotipados de las mujeres: enfermeras, jóvenes casadas, muñecas o personajes como la “Mujer Maravilla” o Cleopatra. Esta inversión de roles son resaltadas en tanto que sean hombres heterosexuales, dígame macho (AGIER 2000, p. 43). Al mismo tiempo, el carnaval de Salvador es extremadamente importante para la comunidad LGTBI; ellas y ellos lo usan como un espacio de reivindicación de sus derechos y de la visibilidad de sus problemáticas. Así mismo, la alcaldía de la ciudad patrocina la elección de un rey travesti y múltiples desfiles y blocos de esta comunidad.

En este artículo nos hemos concentrado en las acciones carnavalescas. Siguiendo las reflexiones de Houseman (2012) sobre los modos de acción, hemos propuesto que las acciones realizadas en los carnavales y fiestas públicas hacen parte de las acciones “hechas para ser vistas”. Hemos analizado los desfiles de carrozas y los blocos de Trio con el fin de mostrar que el carnaval puede ser el escenario de una reafirmación de poder y que la representación de la inversión no está siempre presente. También hemos estudiado los roles de género para mostrar los diferentes tipos de acciones carnavalescas, donde si bien pueden existir situaciones invertidas como las de los blocos travestis, estas no son los únicos tipos de acciones carnavalescas. El hecho de integrar las acciones carnavalescas dentro de los análisis del carnaval

nos permite comprender estas festividades en su complejidad. En efecto, consideramos que en lugar de estar dentro de un desvío caricaturesco del poder, los carnavales caribeños son una expresión de las contradicciones de la sociedad.

REFERÊNCIAS

- AGIER, Michel. *Anthropologie du carnaval: la ville, la fête et l'Afrique à Bahia*. Marseille, Paris: Parenthèses, IRD. 2000.
- BAKTHINE, Mikhail. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*. Paris: Gallimard. 1982 [1941].
- BENÍTEZ ROJO, Antonio. *La Isla que se Repite*, Madrid: Editorial Casiopea. 1998.
- BOLÍVAR RAMÍREZ, Ingrid Johanna. "El Reinado de Belleza: Descubrir la Política en lo «natural»". In: Chloe Rutter Jensen, ed. Pasarela, Pasarela. *Escenarios de la Estética y el Poder en los Reinados de Belleza*. Bogotá : Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2005, Pp.: 16–22.
- BOLÍVAR RAMÍREZ, Ingrid Johanna. "Reinados de belleza y nacionalización de las sociedades Latinoamericanas. *Revista de Ciencias Sociales*. Bogotá, No. 28, 2007, Pp.: 71–80.
- BURKE, Peter. *Popular Culture in Early Modern Europe*. London : Ashgate Publishing Limited. 1978.
- CARO BAROJA, Julio. *El Carnaval. Análisis Histórico – Cultural*. Madrid: Taurus. 1979.
- CONCURSO NACIONAL DE BELLEZA CNB. *Reglamento Concurso nacional de belleza 2013 – 2014*. 2013. Disponible en: <http://www.bolivar.gov.co/documentos/ReglamentoConcursoNacionalBelleza20132014.pdf>
- CUNIN, Elisabeth. *Métissage et multiculturalisme en Colombie (Carthagène) : le « noir » entre apparences et appartenances*. Connaissance des hommes. Paris, Budapest, Torino: L'Harmattan. 2004.
- FRIEDEMANN, Nina S. *Carnaval en Barranquilla*. Bogotá: La Rosa. 1985.
- HEERS, Jacques. *Fête des fous et carnivals*. Paris: Fayard. 1983.
- HOUSEMAN, Michael. *Le rouge est le noir. Essais sur le rituel*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail. 2012.
- LE ROY LADURIE, Emmanuel. *Le carnaval de romans. De la chandeleur au mercredi de cendres, 1579 – 1580*. Paris: Gallimard. 1979.
- ORTIZ, Fernando. *La antigua fiesta Afrocubana del "Día de Reyes"*. La Habana : República de Cuba. Ministerio de Relaciones Exteriores. Departamento de Asuntos Culturales. División de Publicaciones. 1960.
- POSADA GUTIÉRREZ, Joaquín. *Memorias Histórico – Políticas*. Bogotá: Imprenta a Cargo de Foción Mantilla. 1865.
- PUCCIO, Deborah. *Masques et dévoilements. Jeux du féminin dans les rituels carnavalesques et nuptiaux*. Paris: CNRS. 2002
- REY SINNING, Edgar. *El Carnaval, la segunda vida del pueblo*. Bogotá : Plaza y Janés. 2000.
- RIBARD, Franck. *Le carnaval noir de Bahia. Ethnicité, identité, fête Afro à Salvador*. Paris : L'Harmattan. 1999.
- SCOTT, James C. *Domination and the Arts of Resistance*. New Haven, London: Yale University Press. 1990.
- SPIELMANN, Florabelle. Une approche pluridisciplinaire des combats de Bâtons. Un rituel inscrit dans les festivités du carnaval de Trinidad. In: Biringanine Ndagano, ed. *Penser le Carnaval: variations, discours et représentations*. Paris : Karthala. 2010. Pp.: 273–281.