

# Relatos e imágenes disidentes en contextos subalternos

BERNARDO JAVIER TOBAR  
Universidad del Cauca, Colombia

## Stories and dissident images in subaltern contexts

---

### Abstract

I have been working on two Andean carnivals from the southwest of Colombia from long ago, these are, the "Carnaval de Negros y Blancos" which is celebrated in the city of Pasto, and the "Carnaval del perdón", which the Kamentsá community celebrates in the days before Ash Wednesday. From the perspective of the anthropology of the image I would like to defend that these carnivals are ritual events considered as spatial-temporal frames of re-existence. Arguing against the idea that sustains that the "carnival has died", either because it has lost its subversive strength or because the incidence of the market has turned it into spectacle, I will point out that in these carnivalesque chronotopes, the story and the image maintain the critical potential that traditionally has been attributed to the carnival. In these scenarios, the story and the image move as a thread that weaves and unravels the memory, or as a great artifice of the art of dissent.

**Key words:** Carnival. Narration. Image. Subaltern. Dissent.

---

### Resumen

Desde hace tiempo he venido trabajando dos carnavales andinos del suroccidente de Colombia: el "Carnaval de Negros y Blancos" que se festeja en la ciudad de Pasto y "Carnaval del perdón", que la comunidad Kamentsá celebra días antes del miércoles de ceniza. Desde una perspectiva de la antropología de la imagen, deseo sostener que estos carnavales son acontecimientos rituales que se proponen como espacios-tiempos de (re)existencia. Poniendo en discusión aquella idea que sostiene que el "carnaval ha muerto", sea porque se ha agotado su fuerza subversiva, sea porque la incidencia del mercado lo ha vuelto espectáculo, señalaré que en estos cronotopos carnavalescos, el relato y la imagen mantienen el potencial crítico que tradicionalmente se le ha atribuido. En estos escenarios, se dirá, que el relato y la imagen se mueven como un hilo que urde y deshila la memoria o como un gran artificio del arte de la disidencia.

**Palabras clave:** Carnaval. Relato. Imagen. Subalterno. Disidencia.

---

## I. El relato subalterno, el potencial oral y la mueca subversiva en el Carnaval del perdón<sup>1</sup>

La comunidad Kamentsá ubicada en el Valle de Sibundoy (alto Putumayo, Colombia), se distingue, entre otras cosas, por su lengua y vestuario, por los diseños de sus tejidos y por el arte de las máscaras. Entre los Kamëntšá, las máscaras permiten recordar la historia,

<sup>1</sup> En la lengua Kamentsá existen diferentes denominaciones: Betscnate, nuestro gran día; Cles-trinye, designa a un arbusto que florece en el tiempo de la fiesta, también se conoce como la fiesta de la alegría y del maíz.



F1 Pedro Juajibioy, carnaval comunidad Kamentsá.

2 BAJTIN, Mijaíl: *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México, 1998, p. 336.



F2 Máscaras Sanjuan mujer, carnaval comunidad Kamentsá.  
F3 Saraguay, carnaval comunidad Kamentsá.



Las máscaras y danza de los Sanjuaneros y los Saraguayes son imágenes que reaparecen en este carnaval, contrastando con la alegría y la policromía del lenguaje de las flores o del vestido; expresan la relación con la desposesión<sup>3</sup> y la muerte. Una relación que se ubica y yace inscrita en el devenir Kamentsá. Acontecimiento tallado en la memoria. Son personajes que nacidos de la historia fueron resucitados en el carnaval por la memoria ante un tipo de poder que no tolera la imagen, para estar por siempre, para jamás morir. Las relaciones expresivas de las

3 Sobre este concepto remito a HARVEY, David: *El nuevo imperialismo*, Ediciones Akal, Madrid, 2004.

máscaras y su danzar, su carácter ritual, lúdico y fúnebre, en el carnaval evocan las imágenes de un tiempo pasado: el de la llegada de los colonizadores y misioneros.

Se trata, por lo tanto, de imágenes sombrías como las que surgieron también en otras tierras indoamericanas y cuyos mundos, como expresan sus relatos, se pusieron al revés por la llegada de los conquistadores<sup>4</sup>. Inscripciones en las memorias indígenas que nos habla en varios lenguajes y con variadas imágenes. Como la de un arcoíris negro que trajo penumbra y tristeza. Los ríos con su venida ya no transportarían agua sino lágrimas; lágrimas de sangre:

“ ¿Qué paloma no estaría por su pareja delirante?  
(¿Qué) venado arisco por su corazón (no lloraría)?  
¿Lágrimas de sangre, despojado, despojado de su alegría (?)”

<sup>4</sup> El tema del Mundo al Revés es una idea recurrente en varios relatos e imágenes amerindias. Por ejemplo, los dibujos de Waman Poma de Ayala, confiere varios significados de la colonización y subordinación de los grupos andinos a la corona española.

Este poema hace referencia a la muerte del Inca Atawallpa. Las “cuatro regiones del mundo” habían llorado su muerte, refiriéndose sin duda a la llegada de los europeos. El negro del arcoíris alude a la muerte y a la destrucción; el sol del Cuzco con su llegada se opacaría y su luz se iría en otra dirección. En el relato poético, se siente una profunda tristeza, la llegada de este arcoíris parece haber traído una inmensa pesadez, un luto muy largo y oscuro:

“Dice que las nubes ya vienen  
a habitar la tierra, anocheciendo;  
Dice que la madre luna se entristece,  
se vuelve pequeña (sensible);  
también todas las cosas ya se ocultan,  
lamentándose”

El sol se dirige -según el poema- en otra señal; los ríos gritan de tristeza, por su cauce corren lágrimas de sangre, el corazón de los Andes lloraría despojado de alegría: la luna se entristece. Las cosas se lamentan. Con el “arcoíris negro” viene el “enemigo blanco”, “fiera colérica”:

“(La) casa llena (de) oro y plata, enemigo blanco,  
anda, traga, con su horrible corazón  
empuja, empuja, “más y más”, con incomprensible deseo,  
fiera colérica”

Es innegable que con la llegada de los españoles las diferentes sociedades indoamericanas sufrieron muchas transformaciones. El poema es muy dicente al respecto, pues manifiesta que los corazones se lamentan, que el sol (relacionado con la fiesta) se dirige en otras direcciones y los

5 Para mayor referencia de este poema ver TOBAR Javier y GÓMEZ, Herinaldy. *Perdón, Violencia y Disidencia*. Universidad del Cauca, Popayán, 2004.

6 La comunidad Inga se asientan también en el Valle de Sibundoy y comparten este territorio con los Kamentsá y los colonos.

7 MAMIAN, Dümmer. *Tiempos de encanto y desencanto*. En Memorias del Primer Seminario Internacional de Etnohistoria del Norte del Ecuador y Sur de Colombia, editado por Guido Barona y Francisco Zuluaga. Universidad del Valle y Universidad del Cauca, Cali, 1995, p 248.

8 JUAJIBIOY, Alberto en Bonilla Víctor Daniel. *Servos de dios y amos de indios*. Tercer mundo, Bogotá, 1968, p.15.

9 Conversación con Pastora Juajibioy, agosto de 1998.

corazones se despojan de alegría. Con la llegada del “enemigo blanco” adviene el ansia del oro y plata que condujo a la devoración del otro. La destrucción, la muerte, el hambre, el destierro, la desposesión van a producir una profunda desmoralización, abatimiento y aflicción<sup>5</sup>. Sin embargo, este suceso se relata de manera similar también en otros cronotopos, en los que distintas palabras y lenguas traducen en su diferencia, “la llegada de otro tiempo”. Tiempo que en los vecinos de los Kamentsá, los Inga<sup>6</sup>, se expresa de la siguiente forma: “el mundo se aclara dando término al tiempo del lucero y dando origen al tiempo hijo del hombre: tiempo destructor del mundo del tiempo del lucero. El hermano convertido en sol también acaba con el tiempo de lucero, tiempo de oscuridad, feliz porque no había diferencia entre hombres y animales; todos hablaban, no se les negaba el habla a los otros; todos eran cristianos como en el antiguo testamento”<sup>7</sup>.

Ahora, el “tiempo hijo del hombre” aclarará en demasía al mundo; la claridad y luz excesiva, la que enceguece, dio término al tiempo de lucero, que es tiempo también de oscuridad. El “tiempo hijo del hombre” aparece y en su llegada no permite el habla diferente, dejando como única salida el resistir, el huir, o “ascender por los espirales del humo”: “Al verse invadido por los blancos, muchos de ellos subieron al cielo por los espirales del humo de una hoguera, siendo las estrellas los resplandores de sus ojos”<sup>8</sup>.

Un nuevo ritmo, otras órdenes, las imperiales, vienen a imponerse al orden indoamericano: con las campanas se ordena que los bombos se silencien, con su repicar anuncian una territorialidad, desterrando al otro, confinándolo por medio de la ley y la misión. Pero a pesar del toque de campana misionero anuncia su territorialidad y, a la vez, la diferenciación de la palabra prohibida y la reglamentada, lo carnavalesco no renunció a ser su contraparte, su disidencia. El carnaval como el lugar de enunciación del subalterno interrumpe la continuidad, trazando la diferencia. Si la imagen poética advierten del dolor y el saqueo, las muecas advierte de un tiempo de la incomunicación: los gestos, las muecas, los labios dirigidos al otro, parece se preguntaban “quién es él, eso tal vez se preguntaban. Los gestos hacen referencia a las caras que los mayores les hacían de frente a los conquistadores por no entender su lengua”<sup>9</sup>.

Las máscaras evocan rostros que expresaron al colonizador su incertidumbre, su sufrimiento. En su silencio plantea su disidencia y protesta por la incomprensión de la lengua y el orden cultural propio.

Por recupera el lenguaje de la imagen, aquel pensamiento que como diría Nancy, condena la imagen<sup>10</sup>. Frente a este dictamen, el taita Crispin Chindoy recuerda que las máscaras debieron ser recuperadas en protesta a su prohibición, es decir, como actos de disidencia: “Lo de las danzas y de las máscaras estaba perdido. A los religiosos poco les gustaba. A ellos les disgustaba las máscaras de los Sanjuanes. La misión prohibió la danza de los Sanjuanes. Antes se hacía en junio. Más o menos en 1972 vuelven al carnaval pero ya en otra fecha”<sup>11</sup>.

Si las máscaras evocan otros tiempos y otros rostros, sus gestos, burlas, muecas y fieros también aluden a su incertidumbre y al gesto como pregunta, dolor y sufrimiento. Dolor y risa, vida y muerte, recuerdo y olvido, fuerza y abatimiento han hecho parte del devenir histórico Kamentsá. Pero en las máscaras –ya se dijo– se encuentran talladas las heridas del tiempo, sus lisiaduras, el sobrepeso de un mensaje que ha trascendido hasta el presente: la muerte. Con sus marcas ennegrecidas, con su lengua colgante y moribunda, las máscaras aluden también al suicidio: Un inmenso velo negro, el espíritu de la tristeza, cubriría a espacio-tiempos como los de esta comunidad, causando serios resquebrajamientos. Tal vez aquella sombra o aparición fantasmagórica de un diablo con “patas de gallina” de la que hablan los Kamentsá sean cercanas a la imagen de la muerte. Quizá sólo por la vía de las apariciones fantasmagóricas pueda explicarse lo inexplicable: lo que induce a lo que “no se quiere”, a apropiarse de la vida produciendo su propia muerte<sup>12</sup>.

10 NANCY, Jean Luc. *La representación prohibida*. Amarrortu Editores, Buenos Aires-Madrid, 2005, p26.

11 Conversación, agosto de 1998.



F4 Máscara del diablo, carnaval comunidad Kamentsá.



12 Esta relación del diablo con la desposesión, la explotación y la muerte en contextos andinos es también muy recurrente: así como utilizó el conquistador esta imagen para satanizarlo, el subalterno también lo hizo.

F5 y F6 Máscaras Sanjuanes, carnaval comunidad Kamentsá.

Las heridas, parecen estar entalladas; el hambre, la muerte y el dolor están inscritos en los cuerpos, en el espacio-tiempo, en los rostros, en las máscaras, en la lengua. Son ante todo trazas del sin lugar, del subalterno, por tanto actos de disidencia y marginalidad. Trazas disidentes, distintas de la norma y de la ley, digamos, de las pautas y comportamientos determinados por la sociedad dominante en el pasado o en el presente. Cortes fantasmales que hacen referencia a la extrañeza de la muerte. Pero al mismo tiempo son escrituras que sacan la imagen pálida de la muerte para ser ex-humada, hasta el punto de reírle, burlarse, como única forma de exorcizarle. Quizá el coraje del paso del danzante y del tallador se vincule con su compromiso con la vida, produciendo así el desvelamiento del velo mortuario y recordando el conflicto de la alegría y la melancolía: veneno y remedio; enfermedad y curación.

## II. Rugosidades de papel y el Carnaval de Negros y Blancos<sup>13</sup> como espacio de disidencia

13 El Carnaval de Negros y Blancos se celebra a finales de diciembre y comienzos de enero en la ciudad de San Juan de Pasto, Nariño, Colombia. Se trata de una fiesta heterogénea dinamizada por varias prácticas culturales.

Las representaciones carnavalescas constituyen elaboraciones simbólicas que tiene ver con la muerte y con la vida, con la dominación y la disidencia. Me detendré por ahora en profundizar en esta aseveración en las expresiones llamadas años viejos, figuras carnavalescas que encarnan el tiempo pasado, o, más exactamente, el año que agoniza. Fundamentales en los ritos del 31 de diciembre, estos monigotes son usados simbólicamente por la mayoría de las familias de Pasto para despedir el año que termina; ligados a varias prácticas culturales que se han ido trasformando, sus sentidos están vinculados con la renovación, la integración, el destronamiento, la risa colectiva, y a complejas formas del performance. Interesa, por lo tanto, resaltar algunos de los sentidos sociales que se hallan asociados en la realización de estos motivos carnavalescos.

Actualmente se utilizan dos tipos de monigotes. En la mayoría de las familias se hace o, como una práctica nueva, se compra un motivo para el proceso ritual de fin de año. En las casa que tienen la costumbre de elaborarlo durante parte de la mañana y con el transcurrir del día, la elaboración del viejo acapara la atención de los integrantes de la familia, tanto es así que pareciera que la habitualidad y la cotidianidad de la casa se transformarían como uno de los tantos talleres artesanales que se encuentran activos en estos momentos de la fiesta. Cada integrante, desde el más joven hasta el más viejo, se integra para dar forma a lo que será este motivo. Ya terminados, ataviados y enmascarados de las maneras más contras-

tantes, son objetos de comparaciones y de burlas. Aquí la burla se produce por los indicios de las semejanzas; el burlador también es burlado.



F 7, F8 y F9. Calles de San Juan de Pasto, venta de años viejos. Fotografías Harold Riascos.

Posteriormente el monigote es trasladado del interior de la casa, a los corredores y calles, no sin antes hacer una parada en la sala donde contrasta con las figuras sagradas de las navidad. Juntas estas imágenes sintetizan un complejo imaginario carnavalesco, religioso y político. En estos lugares de frontera, el *año viejo* es sentado e incluso amarrado para evitar su hurto, pues se dice que su robo traerá un mal año. Pronto, las calles, andes, esquinas, ventanas y demás rincones de la ciudad, se ven colmados por los *años viejos*, los cuales también son expuestos en automóviles que los exhiben por las calles.

Pero la compleja performance de este ritual se extiende o amplía a las calles mismas. No todos los monigotes elaborados en estos días permanecen en los umbrales de las casas familiares, negocios y almacenes que se queman con un propósito claramente ritual, por lo contrario, su destino es la calle y sus cometidos otros. Desde muy temprano del día, monigotes de tamaños más sobresalientes que son dirigidos por sus mismos creadores, salen desde de los talleres que les dieron vida en singulares carruajes a las procesiones carnavalescas. Entre los recodos de la ciudad asoman sus cuerpos asimétricos con rostros ciertamente públicos y notorios acompañados de personajes extraños y familiares. Mientras tanto, como una suerte de quien se dirige a una romería o manifestación, la multitud sale de sus casas para acudir a este encuentro. A diferencia de los muñecos que se quedan en casa, estos compartan rasgos distintos, ya sea de

forma o de significancia, lo que implica otras políticas de ejecución, un tanto más extensas como grupales.

Efectivamente, por su características y sentidos estas esculturas de papel empiezan adquirir forma pasada la navidad o incluso antes, en las manos de artesanos experimentados, amigos de barrio, colegas de instituciones públicas y culturales, sindicatos, estudiantes que se integran para dar forma a estas representaciones carnalescas, no sin que esté de por medio variadas motivaciones como el rencuentro, el compromiso social, la lúdica, la lectura de realidad vivida o simplemente el participar del carnaval. En este contexto de finalización de año, todos los colectivos organizan diferentes reuniones para conversar sobre los hechos políticos, económicos o personajes que dieron más que hablar en el transcurso del año. Los acontecimientos y personajes en los que más se fijan o son objeto de inspiración son los políticos de orden local o nacional: aquellos que con sus políticas afectaron la vida social del pueblo o sus acciones quedaron entredicho, deleitan la imaginación de los artistas. Políticos o personajes públicos son caricaturizados a través de diversos materiales: papel periódico o de azúcar, mache, cola, papel higiénico, lana, costales, pinturas: restos al fin y al cabo, que recuerda la relación subrayada por Jaques Derrida: entre la restancia y la resistencia<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Sobre esta relación ver CRAGNOLINI, Mónica. *Derrida, un pensador del resto*. La cebra, Buenos Aires, 2007.

La elaboración, el desfile y la quema de *años viejos* es la posibilidad de leer las vicisitudes de la vida y del año que transcurre, pues estos monigotes son ante todo expresiones simbólicas a través de las cuales se sienta una postura sincera y crítica sobre lo acontecido durante todo el año, en la vida cotidiana, social, política de la ciudad, del país o del mundo, no sin que esté por medio muchas de las formas literarias y performativas propias del carnaval como la sátira y la ironía, la inversión, la parodia, el rebajamiento, el disfraz y la teatralización. Por lo tanto, la elaboración de un año viejo está vinculada a un acontecimiento político, a los problemas sociales de lo cotidiano y más aún a las acciones individuales o colectivas de quienes ostentan el poder. Entendida "la realización de un año viejo como *actividad cultural*" o como una denuncia se plasma en primer lugar con él todas las problemáticas a nivel local, regional, nacional y mundial. La realización de un *año viejo* y la participación son vistas entonces como escenarios importantes de los agenciamientos sociales de sus creadores y lugares de enunciación alternativos. Expresa un ejecutante: "la denuncia aquí a nivel nacional es *estigmatizada* y sobre todo *reprimida*, ahí está el temor, pero para nosotros es una obligación, pues si nosotros prácticamente nos cerramos como colectivos de trabajo y dejamos a las comunida-

des sueltas no creemos que sea conveniente, sabemos que aquí estamos y el trabajo que debemos hacer, es sobre todo un trabajo político y como hemos siempre hemos dicho es un trabajo emancipatorio”.

Teniendo plena conciencia de que en países como Colombia la denuncia y la lectura crítica son estigmatizadas e incluso “castigadas”, la elaboración de estos monigotes son vistos claramente como lugares de enunciación y denuncia. Asimismo, con ellos se plantean varias discrepancias en la lectura que hacen los medios de comunicación imperantes de los hechos sociales, muestra de ello son la ridiculización que se hace de ellos en la escena carnavalesca. Diversos tipos de textualidades conjugan los ejecutantes para la elaboración y puesta en escena de estas modalidades: el año viejo o figura central alusiva a una figura generalmente de la vida política. Aquí está de por medio la caricatura: el artista reproduce de manera semejante y deforme el personaje. Lo dicho por Jabes parece aquí tener mucho sentido: “hacerse semejante, no es perverso placer de imitación; es un acto subversivo, la manifestación de una viril subversión de la naturaleza y el espíritu”<sup>15</sup>.

15 JABES, Edmund. *El libro de las semejanzas*. Alfaguara, Madrid, 1984, p. 118.



F 10, F11, F12, y F13, San Juan de Pasto, Desfile 31 de diciembre. Viudas. Fotografías de Harold Riascos, Cristian Estrella y Javier Tobar

Al monigote central lo acompaña una figura femenina que lo llora irónicamente: la viuda. Es un personaje grotesco, festivo y con gran fuerza

escénica. En estas figuras existe una plena vecindad entre lo grotesco y la caricatura. Un tercer elemento es el colectivo teatral (comparsa) que acompaña a estas dos figuras. Se trata de varios personajes disfrazados que ponen en escena los hechos que son objeto de crítica. El humor, la ironía, la música y el baile son algunos de sus lenguajes. Finalmente se encuentra el testamento: texto escrito críticamente y con humor que burla y ridiculiza al burlado y burlador. Todos estos elementos se conjugan en un desfile colectivo que se ríe irónicamente de su propia cotidianidad. Terminado éstos la mayoría de muñecos son quemados en medios de gritos y bailes en las calles o lugares donde se realizaron.



F14, F15, F16, F17, F18, F19 y F20. San Juan de Pasto, Desfile 31 de diciembre. Años viejos. Fotografías Cristian Estrella y Javier Tobar.

## Salida

Las máscaras y figuras de papel tallan el rostro de un tiempo pasado en un texto presente, pro-testándolo, irónicamente y graciosamente. Las máscaras de madera y los monigotes de papel configuran constelación de imágenes que expresan emociones, sentimientos de espanto, relatos de indignación frente a un presente desolador o un pasado que tiende a naturalizarse. Son formas que advierten obtusamente de lo escondido, lo soterrado o de lo evidente de los conflictos sociales que llevamos a cuestras y no podemos incluso expresar públicamente. Los gestos y muecas dicen de la destrucción traída por el otro o de la colonialidad constantemente sufrida. Quizá lo que no podía decirse mediante la palabra por pertenecer a una lengua o habla silenciada debe expresarse por estos lenguajes, relatar-se obtusamente. Condición que ha derivado en modos de expresar que se divorcian de la palabra oficial sea en sus formas, sea en sus sentidos. Probablemente, aquí el lenguaje no busca el éter de la comunicación, no obra como imitación o representación del habla única o maestra, sino como transformación. De ser así, diríamos que estos carnavales son lugares de confrontación pero de gran festividad que evidencian transitoriamente en el tiempo presente, los mundos que están al revés.

Las imágenes y los relatos que proliferan en su cuerpo, nos ofrecen interpretaciones que desvelan una comprensión crítica de la realidad social sufrida. Aquí el cuerpo no es ajeno ni distante: es parte del texto social. Quizá por tal razón la entalladura de la máscara, de una escultura de papel, sea la fractura del devenir del tiempo vivido; el locus, el relato de un alteridad desgarrada, desposeída, que, no obstante, le danza a la vida, tiempo en el cual se encuentra ya inscrita -como no ha dejado de estarlo- también la orden de alegrarse, que es el carnaval, como dicen lo Kamentsà. Acontecimiento asociado de por sí a la ruptura, a la convergencia y a la experiencia de aquel que confronta al ostentador del poder, en favor de la vida con los sonidos de un tambor, con una imagen de papel; inscribiendo y recuperando por otros medios no solamente las huellas de la memoria sino los de la expresión: proyectan una constelación de imágenes de la relaciones entre los subordinados y los dominantes. Son trazas que expresan pasiones y sentidos inagotables de la disidencia o reexistencia.