

La Catedral de Quibdó en el atardecer

LAS VOCES DEL PASADO

ES LA NOCHE del 3 de septiembre. En la tarde ha llovido e inmesas nubes permanecen suspendidas encima de la ciudad. Ya las golondrinas han llegado para posarse en las cuerdas del fluido eléctrico que rodean el parque y la catedral. A lo lejos, en los barrios, comienzan a sonar los voladores. La calle que corre paralela al río Atrato y el parque Centenario situado al frente de la catedral, son el punto de encuentro de las gentes que desde los confines de la ciudad llegan hasta allí.

Por oleadas irrumpen los grupos de los distintos barrios. Suena la tambora, las chirimías reclaman los cuerpos para la danza, clarinete y pólvora quieren ser invitación para iniciar la fiesta, grito y gesto quieren ser el lenguaje que les pertenece. Un canturreo interminable es la voz de la multitud y hacia las diez de la noche son varios miles los que allí se congregan.

El calor húmedo del ambiente se torna en goce que produce el roce indefinido de los cuerpos, aquí y allá se forman los círculos de bailarines, los cuerpos se juntan, se arremolinan creando zonas cálidas. Grupos de jóvenes se disponen en líneas y, tomados por la cintura, danzan como una culebra que penetra la multitud. Una fórmula única se descubre en la manera como se realiza el acompañamiento para la danza; como en África¹, consta de tres elementos: el grupo musical, que para el Chocó tiene su mejor expresión en la chirimía; el solista, que alterna con el coro, y la concurrencia, que en su danza se acompaña con batir de palmas y gritos.

¹ Isabel Aretz, "Música y danza (América Latina Continental, excepto Brasil)", en Manuel Moreno Fraginals (relator), *Africa en América Latina*, México, Siglo XXI/Unesco, 1977, pág. 246.

El barrio se constituye en el segmento que permite diferenciar a los individuos allí reunidos, y el solista, en su juego con el coro, debe hacer resaltar esas diferencias. El nombre del barrio se repite incesantemente y se torna en acompañamiento para la danza. Los coros no dejan de repetir que el barrio al cual se pertenece es el más alegre, el más importante y el que realmente goza la fiesta:

*Si a la calle no salimos
todo el mundo se va a lamentar*².

Noche imaginaria, que pone en comunicación todos los cuerpos y busca integrar los territorios reales que tienen su referencia en los barrios, pero que también establece el puente necesario con las voces del pasado portadoras de identidad para el grupo.

No es suficiente con llegar hasta la carrera primera para anunciar el comienzo de la fiesta. La alegría nacida en el centro debe penetrar todos los rincones de la urbe, y en grupo se van a recorrerla. La multitud, a su paso por los barrios, involucra a todos aquellos que habían renunciado a ir a los alrededores de la catedral. La imagen circular que las gentes van describiendo en su recorrido por los barrios, es enunciación de la fórmula que, de forma reiterativa, en los días posteriores ha de repetirse en el sinnúmero de acontecimientos propios de la fiesta. Ha pasado la medianoche, y las nubes que estaban esperando se desgranán de manera torrencial, pero el aguacero también ha sido asumido como componente necesario de la fiesta y se forman los coros que acompañan su danza con el estribillo que dice: “este es el aguacero que no ha de faltar”.

¿Cuál es la razón para que todos esos bailarores recorran las calles? ¿Qué vienen a buscar en el sitio donde se reúnen? El pretexto es celebrar al santo patrono de la ciudad: san Francisco de Asís —san Pacho, como en Quibdó se le llama—. En esa noche no habrá calma, aún no es tiempo para la oración y el santo permanece encerrado en la iglesia para dejar que los hombres jueguen sin conocer límite. San Francisco de Asís, que enseñó la paciencia como virtud, se dedica a esperar; sabe que un mes después, el 4 de octubre, todos esos bailarores recorrerán las mismas calles y alrededor de él se recogerán, poseídos de la beatitud extrema.

En las fiestas de san Francisco de Asís, como en todas las fiestas que se celebran a diversos santos por los ríos y poblados del Chocó, en apariencia es el contexto católico el que determina la lógica e intencionalidad del rito. La realidad es que durante la fiesta, tanto en el espacio como en el tiempo, se alternan series de acontecimientos de distinta naturaleza. Nina S. de Friedemann, en su estudio sobre la religiosidad en comunidades negras de la región de Barbacoas, llama la atención acerca de dos formas de contextos religiosos que se alternan en el ritual:

[...] una de las cuales se desenvuelve guiada por el sacerdote dentro de la estructura física de la iglesia [...] la otra forma de contexto religioso de desarrolla independiente de la autoridad sacerdotal, fuera de la estructura física del templo, pero alrededor de un buen número de símbolos católicos...³.

La manera como las gentes de Quibdó asumen la danza en la noche del 3 de septiembre permite que la colectividad transite un espacio libre de todo poder

² Aparte de uno de los tantos coros que cantan los barrios. Fiesta de 1982.

³ Nina S. de Friedemann, “Contextos religiosos de un área negra de Barbacoas (Nariño, Colombia”, en Revista Colombiana de Folclor, Bogotá, vol. IV, núm. 5, 1966, pág. 64.

institucional. La multitud que canta y baila en la calle no reconoce poder alguno del sacerdote en ese espacio y en ese día. Evidenciar la existencia y función del contexto religioso independiente donde la comunidad le imprime una dinámica particular al ritual, muchas veces antagónica con la racionalidad católica, ha de permitir descubrir aquello que las sociedades negras del Pacífico, en su evolución cultural y en el contacto con otras culturas, han preservado como territorio donde su propia identidad se revela.

La historia cultural de las sociedades negras en América enseña sobre el papel preponderante que desempeñó la religión, verdadero baluarte desde donde las comunidades enfrentaron la continua amenaza de destrucción física y espiritual⁴. Al decir de Manuel Zapata Olivella, los santos fueron de los mejores aliados para lo negros durante la colonia y aun después de la independencia⁵. La sociedad colonial tendía a reprimir las reuniones de los esclavos y sobre todo sus bailes y prácticas en que se manifestaran los contenidos del ritual africano, pero igualmente propiciaba momentos de fiesta donde se liberaban las tensiones entre las etnias, se permitía el encuentro de la comunidad y la expresión de ciertas formas culturales anteriores a la condición de sujeción⁶. Estos momentos de fiesta tenían siempre como motivo la celebración a los santos.

Si bien en los ritos que se observan en la región del Pacífico no persistieron, como en otras comarcas de América, los sistemas religiosos de origen africano, en la forma como se alternan los dos tipos de contextos religiosos se ha de percibir aquello que es específico del ritual. La máscara sonriente de la fiesta se desdobra para enseñar sobre la contradicción que la alimenta: los protagonistas son el misionero y la etnia negra. El misionero se expresa y un momento tenso se experimenta; depositario del lenguaje de la dominación, ha querido constreñir el cuerpo del negro en sus manifestaciones. La etnia negra posee alegría infinita, y con sus acciones concurre a moldear la fiesta en el lenguaje que la liga con sus antepasados. Al final, el misionero y la etnia negra se miran a través del santo; producto cultural nuevo es el que están prontos a descubrir, y en el discurrir de la fiesta encontrarán, tanto en el espacio como en el tiempo, la posibilidad de actualizar sus lenguajes de origen.

Preciso es retornar a la calle, donde la alegría se va dispersando por toda la ciudad; en los barrios se va quedando la gente y el amanecer parece irreal. La noche ha permitido a los afrochocoanos penetrar al espacio donde los fragmentos de una memoria colectiva disgregada esperan la gramática que les de sentido; tal posibilidad la instauran la música y la danza, como formas de lenguaje anteriores a toda condición de sujeción. El cuerpo errante de los bailarines recorre un camino que lleva al encuentro de un lenguaje arcaico, evocación muscular que busca actualizar los acontecimientos donde el grupo se experimenta en estado de libertad; momento de trance donde la colectividad descubre en el gesto las unidades básicas para la producción de la significación⁷.

El ciclo festivo alrededor de san Francisco de Asís se inicia el 20 de agosto y termina el 5 de octubre. El 3 de septiembre no es sino la culminación de una serie de alboradas realizadas por cada barrio. Desde el 20 de agosto hasta el 2 de septiembre, cada barrio participante en la fiesta realiza su alborada correspondiente, y de ese modo anuncian que un mes después saldrán por las calles en su día de fiesta. La complejidad de la fiesta y el sinnúmero de actos que la configuran, determina que la mayoría de la población deba participar en su organización.

⁴ Juana Elbein dos Santos y Deoscoredes Maximiliano dos Santos "Religión y cultura negra", en Moreno Fragnals, *op. cit.*, pág. 115.

⁵ Manuel Zapata O., seminario "Religiosidad afroamericana", Bogotá, 1983.

⁶ Roger Bastide, *Las Américas negras*, Madrid, Alianza Editorial, 1969.

⁷ Jean Duvignaud, *El sacrificio inútil*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, págs. 27-44, Roger Bastide, *El sueño, el trance y la locura*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1976, pág. 67.



"San Francisco de Asís permanece en la Iglesia"

* Johan Huizinga, *Homo ludens*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, págs. 128-129

LA BANDERA, GRAFO QUE DESCRIBE LAS REGLAS DEL JUEGO

Al comienzo de todas las competencias se halla el juego, esto es, un convenio para, dentro de ciertos límites espaciales y temporales, realizar algo en determinada forma y bajo reglas determinadas, que da por resultado la resolución de una tensión y se desarrolla fuera del curso habitual de la vida ⁸.

Hacia el mediodía del 20 de septiembre, en el parque infantil, la historia del poblamiento de Quibdó en el presente siglo está descrita por el conjunto de banderas que en círculo se disponen. Son doce las unidades territoriales allí representadas; cada bandera simboliza un barrio o un conjunto de barrios que se congregan alrededor de uno de los más antiguos.

Los barrios son los segmentos a través de los cuales los individuos se miran en el estrecho círculo que los reúne, y toda tensión acumulada debe ser borrada en el territorio imaginario que la fiesta instaura. En el círculo resalta la bandera sanfranciscana, la de mayor tamaño y a la cual todas las otras rinden honores. Cada uno de los barrios es llamado al centro del círculo; el orden es el mismo que se seguirá en los días posteriores, cuando la fiesta vaya pasando de un barrio a otro. El abanderado del barrio es quien oficia en el centro; su juego es danza y movimiento de la bandera; la chirimía realiza el acompañamiento necesario y el abanderado debe hacer su presentación con fuerza y ritmo.

En tanto los abanderados van pasando a realizar su actuación, el encargado de dirigir el rito no se cansa de recordar los preceptos cívicos que codifican la



El disfraz juega un papel importante en las fiestas de Quibdó.





Los grupos se van reuniendo poco a poco en las alboradas de cada barrio.



Las banderas representan a los barrios y se ondean en forma de saludo.

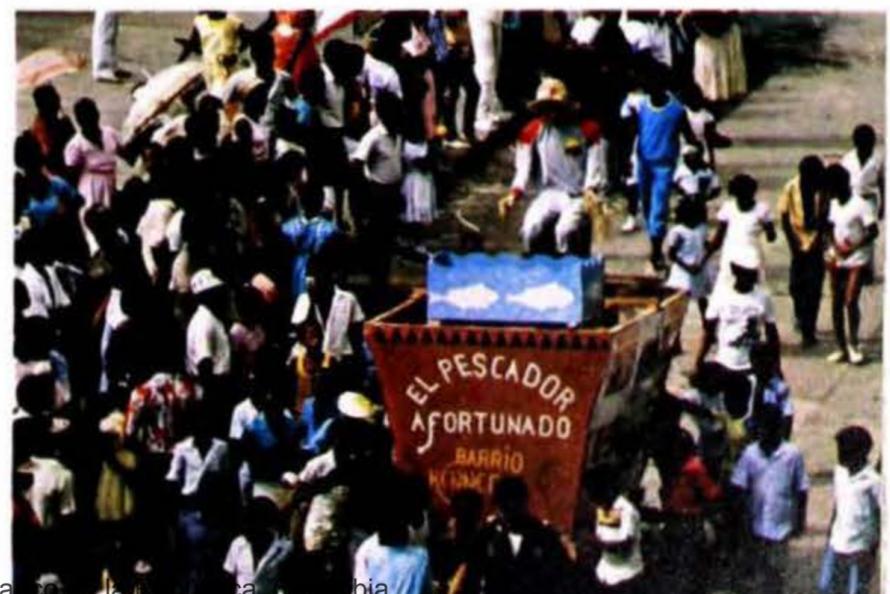
festividad. Habla del honor con el cual se ha de portar la bandera, de la alegría como único compromiso que ha de asumir toda la población, de renunciar a toda expresión de violencia y de hacer la fiesta para ser fieles a la tradición que los antepasados enseñaron.

La descripción geográfica, que es factible percibir en el círculo de banderas y la imagen-mundo que allí se instaura, no sólo permite conocer del poblamiento de Quibdó en el siglo XX. Cada una de las banderas son marcas que de forma inmediata remiten a la identificación de un territorio, pero que, en términos de la evolución de la fiesta, son la expresión política del camino recorrido por los afrochocoanos en busca de afirmar su identidad. Señala Rogerio Velásquez que es en la década del veinte cuando aparece la organización en barrios para la fiesta, y los barrios Alameda, Yesquita y Yescagrande son los que inauguran esta modalidad; además anota que es para esta época cuando los negros comienzan a tener preeminencia en la dirección de la fiesta ⁹.

El acceder la etnia negra a la dirección de la fiesta en la década del veinte no es producto del azar; una explicación adecuada ha de encontrarse en relación con los procesos políticos y económicos de la región. En el Chocó, como lo fue en general para las sociedades de negros en América, la liberación de los esclavos, en el orden de lo jurídico, no significó romper con la estructura discriminatoria en lo social ni en lo económico ¹⁰. El Quibdó de principios del siglo mantiene esa estructura discriminatoria heredada del mundo colonial; mundo dividido donde en la carrera primera, a la orilla del río, viven los blancos y mestizos que ejercen el poder económico y político regional, mientras en la periferia la etnia negra sigue desempeñando su papel de segundo orden. Es a partir del decenio del veinte cuando los

⁹ Rogerio Velásquez, "La fiesta de san Francisco de Asís", en *Revista Colombiana de Folclor*, vol. II, núm. 40, segunda época, 1960, pág. 31.

¹⁰ Germán Carrera Damas, "Huida y enfrentamiento", en Moreno Fragninals, *op. cit.*, pág. 35.



primeros intelectuales negros inician el proceso de darle cierta direccionalidad política a la etnia; aparece la educación como camino que permite el ascenso social, y en la esfera del Estado, en el dominio regional, comienza a verse a los primeros negros desempeñando cargos en la administración.

Pero no sólo el negro concurre a darle nuevo sentido a la fiesta; también el misionero deja su huella. En 1926, el cura Medrano compone los gozos al santo y crea la banda de san Francisco. Los primeros son la máxima expresión religiosa, y los coros no cesan de repetirlos en el último día de fiesta. La segunda es la institución que durante medio siglo ha reunido a los mejores músicos del Chocó, y sin ella la fiesta sería incompleta.

A comienzos de la década del treinta, otras tres unidades territoriales se integran a la fiesta. Los barrios Belén, Roma y Pandeyuca inician su participación. Es en este período cuando se consolida el proceso político que cohesiona a la etnia, aparece el Comité de Acción Democrática dirigido por Diego Luis Córdoba y se definen las fórmulas de participación, que aún siguen vigentes, en la política nacional. El ascenso de la etnia negra en términos de controlar la política regional y la posibilidad de asumir nuevos papeles en la economía, se convierten en la circunstancia apropiada para hacerse cargo de la dirección de la fiesta.

En el transcurso del siglo, con el ensanchamiento de la urbe, nuevos barrios se integran a la fiesta. En el momento en que su número amenaza volverse infinito, se limita la participación a doce barrios. Desde entonces, cuando un nuevo barrio ha querido participar, se ha anexado a uno de los doce ya instituidos.

Ahora el código que rige la festividad ha sido enunciado, el círculo de banderas se pone lo más alto posible, en el centro está la bandera de fiesta. Es el momento de rendir honores al pendón franciscano. El encuentro de los barrios en el círculo de banderas parece precario y los abanderados se van por toda la ciudad, llegan hasta cada uno de los doce barrios, se detienen en las esquinas tradicionales, allí donde vivieron los primeros organizadores de la fiesta, la mayoría de ellos ya muertos. En la esquina del barrio, espacio de referencia para todos los actos de la fiesta, las banderas ondean en verdadera comunión de la totalidad de los habitantes. La ciudad lentamente va siendo poseída por la risa colectiva, que no deja rincón sin penetrar. En los días siguientes, eclosión de alegría será la que se producirá cuando cada barrio vaya asumiendo la fiesta en el momento que le corresponde.

EL TEATRO DE CARNAVAL O UNA LECTURA DE LO POLITICO

Las fiestas de san Francisco de Asís se inscriben en un ciclo de carnaval del cual participan los poblados de la región conocida como alto Chocó. Es la época en la cual las puertas de las iglesias se abren, y los santos, engalanados con sus mejores joyas, salen a recorrer ríos y poblados. En Tadó, a orillas del río San Juan, la Virgen de la Pobreza instauro un nuevo orden, en el cual todas las teatralizaciones pueden ocurrir. En Istmina, el pueblo entero ha salido a esperarla; ya llega por el río San Juan, balsas multicolores la acompañan; es la Virgen de las Mercedes, que viene adornada de flores y frutos.

Todo el San Juan de Santos se va llenando, y la celebración no quiere acabar. En Nóvita, san Jerónimo invita a que los niños se pongan sus mejores trajes y a que la tambora despierte a las gentes para la fiesta. En Condoto, como en las demás poblaciones las comparsas salen día tras día a representar su obra teatral; en el último día de fiesta sale Nuestra Señora del Rosario. La acompaña todo el pueblo, y la danza da paso a la oración.

Para todos los poblados del interior del Chocó se descubre la misma tendencia en el modo como se asume la festividad, tanto en la estrategia adoptada para la organización como en el conjunto de actos que la configuran. Es el barrio el segmento básico para la organización de la fiesta y es la marca que les da identidad a los individuos cuando participan. La organización por barrios tiene en su origen la práctica religiosa del novenario. En el pasado era la novena al santo la que reunía a las gentes y en la familia recaía la función de organización. La relación entre barrio y familia es claramente perceptible en los poblados que reúnen pocos habitantes. El crecimiento de los pueblos lleva a que sean las juntas de fiesta, elegidas en el barrio para tal fin, las encargadas de darle direccionalidad al proceso y recolectar los dineros necesarios para un buen desarrollo del evento. En estas juntas siguen un papel preponderante las familias que fundaron la tradición. La labor de organización de la fiesta ocupa varios meses y el dinero se recolecta mediante bingos bailables, colecta en las casas del barrio, retenes en las calles del barrio, venta de comidas y todos los eventos que los organizadores imaginen.

Ya se inicia la marcha del barrio Pandeyuca, el abanderado va al frente, danza y juega sin conocer el cansancio. Suenan los voladores y la chirimía no cesa en su toque. Rumbo a la Yesca Grande se van los del Pandeyuca, al lado del abanderado vienen los grupos de niños que danzan, corren y no dejan de corear el nombre del barrio. Después, alrededor de la chirimía, se disponen los jóvenes, solista y coro alternan de continuo, todo lo que ocurre en la calle se convierte en motivo para el canto. El teatro que los del barrio quieren enseñar al resto de la ciudad y al cual se le nomina como disfraz, se coloca en el centro de la marcha. Tras el disfraz va la mayoría de la gente, y es la banda de san Francisco la que allí, con sus sones, impone un dominio absoluto.

Llega el disfraz con su gente al primer barrio. El abanderado de la Yesca Grande se dispone a recibirlos. En la esquina instituida para realizar el saludo, la bandera ondea de forma lenta y su cuerpo fluye a la expectativa. Llega el abanderado del barrio visitante y todo es movimiento; se forma el círculo donde el público, convertido en juez, crea el espacio para que los abanderados se enfrenten. Ya se cansan, ya agotan su repertorio, proceden a intercambiar sus banderas como fórmula que borra todas las diferencias entre sí y retornan a jugar cada una con la del otro. Cuando el saludo termina, llega el disfraz, y las figuras, nacidas del ingenio del artesano, se ponen en movimiento. Cuando la representación finaliza, las juntas de los dos barrios se encuentran; el presidente de la junta del barrio Pandeyuca, con su bastón de fiesta que lo identifica, hace el saludo correspondiente y toma el aguardiente que le ofrecen.

Al artesano se le proporciona el texto de la obra que el barrio quiere representar. El artista toma la madera, el cartón, las telas, el papel, las pinturas y despliega su imaginación para construir los personajes y escenarios. El logro final está condicionado por la capacidad creadora, pero también por los recursos económicos de que dispone el barrio.

Y va cayendo la noche



En cada barrio se ha hecho una imagen de San Francisco de Asís



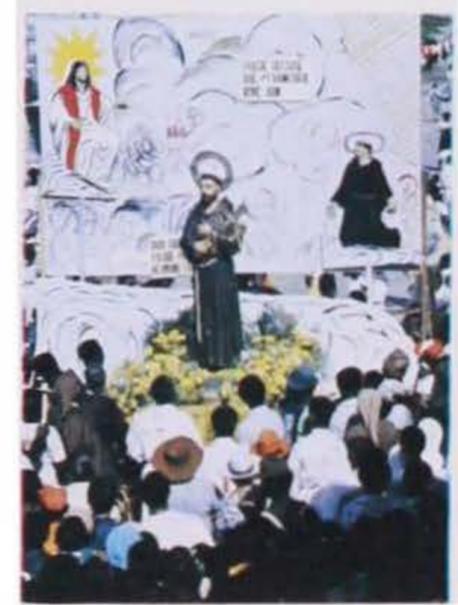
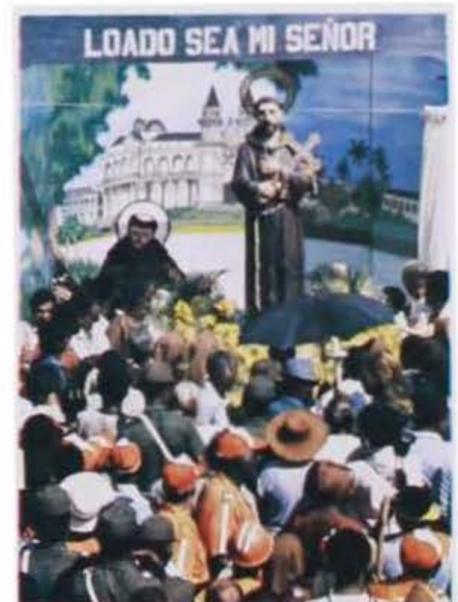
La trama del teatro que el artesano está encargado de realizar ha de ser esquemática. No se debe dejar nada al azar. Los enunciados han de estar siempre manifiestos, para así cumplir con la finalidad pedagógica de proyectar claramente la enseñanza que del argumento se deduce. El movimiento, expresión y belleza que las figuras exhiben tiene como condición el marco rígido del realismo, del cual se ha querido sacar provecho, en la búsqueda por llegar fácilmente a los espectadores.

El disfraz de Quibdó conoce como fuente primera el teatro religioso español. De los autos sacramentales deriva su técnica, y en la enseñanza del misionero descubre sus primeros objetos. Desde el siglo XIII hasta el XVII, el auto sacramental aparece en España asociado con las festividades religiosas; en las procesiones se transportaban figuras fantásticas, animadas y movidas por hombres que iban en su interior ¹¹.

¹¹ "Kenneth MacGowan, *Las edades de oro del teatro*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, pág. 90.



El 4 de octubre San Francisco sale a recorrer los barrios de Quibdó.



El conjunto de disfraces identificados en las fiestas de Quibdó, desde 1979 hasta 1987, se dejan leer como variaciones sobre un tema único. Es el disfraz uno de los componentes estructurales de la fiesta donde de mejor manera se revelan las alternativas políticas, los sueños y aspiraciones de la etnia negra, sus frustraciones y valores ancestrales. El barrio busca, a través del disfraz, recordar la comunidad de intereses, la realidad de un Estado que margina a la sociedad afrochocoana y el discurrir cotidiano que habla del analfabetismo, la desnutrición, la falta de salud y el desempleo.

Los del barrio La Yesquita danzan alrededor de su disfraz. El gran muñeco que sobre la carreta transportan los yesquiteños se dispone frente a un atril; sobre el atril un libro cerrado cuya pasta deja leer el título de la obra: *Chocó, quinientos años de espera* ¹². El teatro se pone en escena, el negro de los

¹² El disfraz de la Yesquita, en 1980, hace relación a una obra editada ese año: Fernando Gómez, Pérez, *Chocó: quinientos años de espera*, Medellín, Editorial Lealón, 1980.

yesquiteños abre el libro, una a una va pasando las páginas y con la cabeza simula leer al realizar un movimiento de barrido horizontal.

El libro que lee el negro gigante contiene la historia de todas las carencias y es síntesis desde donde se puede realizar una aproximación a todos los disfraces. En la primera página descubre la historia de los recursos naturales, y su mirada se pierde en los ríos y bosques. Hace memoria el negro sobre el saqueo a que ha sido sometida la región del Pacífico, le asalta la imagen del disfraz del barrio Tomás Pérez y con ellos exclama: “¡Raíces y desolación quedará el Chocó si sus hijos no se preocupan!”¹³. Raíces son las que han dejado a su paso las grandes industrias de la madera y desolación de un bosque que ya no proveerá más frutos a sus habitaciones ancestrales. También desolación es la senda del oro y del platino.

La historia ignominiosa de la minería no cesa de retornar; en Andagoya, a orillas del San Juan, ese mundo de discriminación y explotación es tan real, que llega a parecer fantástico y por ello, en 1979, el barrio La Alameda saca su disfraz donde una draga recuerda esa realidad, mientras un grupo de jóvenes cargan un minero y en coro repiten que se muere de hambre¹⁴.

Todo debe ser recordado, todo debe cobrar actualidad. El muñeco pasa las páginas, y libro horripilante es el que está obligado a leer. Descubre las grandes obras de infraestructura que al comenzar el siglo se anunciaron y que aún siguen vigentes. Indaga sobre los servicios públicos, la escuela, la salud y las vías de comunicación. El negro cierra el libro y constata que han pasado quinientos años; la espera no puede continuar, es la hora de romper las cadenas y el barrio Pandeyuca en 1987 así lo enseña. En una paila una serie de muñecos tratan de levantarse; representan las necesidades del pueblo chocoano. Encima de la paila, los dirigentes blancos discuten sin percatarse de los de abajo. Al frente del disfraz va un hombre que muestra las cadenas rotas¹⁵.

Los círculos de bailadores se resisten a creer en la máscara construida por el artesano y quieren doler al negro que ha estado dormido por quinientos años; asumirlo en sus cuerpos, vivir la ilusión de un despertar que se alimenta en la utopía y soñar el espacio donde la chocoanidad se descubre a sí misma. El viejo Víctor, con su cuerpo, explora ese cuerpo social.

Al llamado de “¡adentro!”. Se mete al círculo. Su individualidad se disuelve, sufre toda esa historia de negro dormido y transita en busca del lenguaje muscular que le permita atrapar en su cuerpo los acontecimientos de esa historia. Danza Víctor, de forma frenética. Sus piernas se doblan, su espalda se dispone paralela al pavimento, su cuerpo busca el suelo, sus ojos se van cerrando. Finalmente, el negro dormido yace en la calle. El círculo se estrecha, danzan y gritan: “¡El negro está dormido!”. Enseñan el negro dormido al resto de los bailadores, lo toman y lo levantan lo más alto posible. A la voz de “¡DESPIERTA!”, retorna Víctor de ese pasado de muerte. Alegre, se va danzando con su cuerpo de negro despierto.

Dos modalidades de representación teatral se descubren en el ciclo festivo de los centros urbanos del Chocó. La primera, con su referente histórico en el auto sacramental, tiene en el disfraz de Quibdó su mejor expresión. La segunda recurre a la comparsa de carnaval, y un grupo de personas dramatizan el texto que el barrio ha escogido.

¹³ Título del disfraz del barrio Tomás Pérez en la fiesta de 1980.

¹⁴ Saturio, año IV, Quibdó, 1979.

¹⁵ Disfraz del barrio Pandeyuca en la fiesta de 1987.

Es en Istmina donde la danza dramatizada cumple un función clara en la fiesta y cada barrio sale en su día con una obra teatral. Sobre las comparsas de carnaval en las sociedades de negros, dice Aretz:

*La danza dramatizada de Africa adquiere nuevas características en América, y llega a constituir un verdadero teatro folclórico en algunos países, o degenera en comparsa carnavalera en otros*¹⁶.

En los contenidos de estas comparsas la impronta del misionero se hace manifiesta; todavía es posible descubrir la función claramente moralizadora que la pudo definir hacia el pasado. Pero así como fórmulas del pasado cobran actualidad, igualmente el teatro de la comparsa se elabora para que ejerza función de crítica sobre la realidad social.

El sol, que en otros días invita a la quietud, hoy hace vibrar el cuerpo. La chirimía, la pólvora, el aguardiente y el disfraz se conjugan. Por momentos un grito en que todos participan invade la marcha que debe recorrer la ciudad: es el "oe, oe" que identifica la fiesta. No es un "oe, oe" cualquiera; funciona como la voz ancestral que día tras día será enunciada por todos los participantes. El palmoteo, el golpe del pie contra el pavimento y el "oe, oe" se constituyen en la musicalidad del cuerpo, sin que se precise nada más para la danza.

Ya cae la tarde y el barrio retorna al punto de partida, las gentes se retiran a sus casas y la noche de nuevo las reunirá. La verbena en las calles del barrio es fiesta a la cual no se debe faltar; desde todos los barrios vienen a bailar, los equipos de sonido se disponen en las puertas, en las casas el sancocho de varias carnes es el mejor plato para ofrecer a los amigos y con el amanecer se dispersarán los últimos bailadores.

El compromiso del barrio no sólo es con la danza. En cada barrio hay una imagen de san Francisco, y todos los días de fiesta se ve llegar hasta la iglesia a un grupo del barrio que la transportan en andas. La chirimía, con toques fúnebres, acompaña al reducido grupo que lleva al santo. En oposición a los demás actos que se realizan el día del barrio, la marcha con el santo y la misa se definen por la escasa concurrencia.

CUANDO SAN FRANCISCO SALE A LA CALLE

Ya san Francisco se cansa de esperar, ya se impacienta; son muchos los días que ha dejado a los hombres con su baile y el 4 de octubre se dispone a salir de la iglesia para recorrer las calles del Quibdó.

Con la madrugada, el espacio urbano de Quibdó queda constituido en el territorio sacro donde san Francisco manifiesta su real poder sobre los hombres. Los cuerpos abandonan el lenguaje subversivo asumido los días anteriores, y el grito que recorría las calles se hace ahora manifiesto en la oración. La risa colectiva, que había penetrado todos los rincones, cede ante un cuerpo que en ese día necesita de otra forma de expresión. Aquello que era bueno para bailar debe ser reprimido para ofrendarlo al santo:

*Gloria, gloria a Francisco cantemos
nuestro Padre Redentor
sus virtudes ensalcemos*

¹⁶ Aretz, ensayo citado, en Moreno Fragnals, *op. cit.*, pág. 267.



El trabajo de cada uno de los barrios es reconocido al final va que se premia el mejor.

*gloria, gloria, alabanza y honor,
gloria, gloria, alabanza y honor*¹⁷.

En la madrugada los gozos despiertan a la población; hacia las tres de la mañana, como en la alborada del 3 de septiembre, las gentes se reúnen frente a la iglesia; no son tantos como en esa ocasión, pero se acercan al millar los que se van por la ciudad con su oración. El recorrido es el mismo que se ha seguido con los disfraces, las banderas y la alborada. Los sitios donde los gozos se cantan son los instituidos en cada barrio como espacio de encuentro.

Durante la mañana del 4 de octubre la iglesia se convierte en el centro hacia donde la población fluye; desde muy temprano las misas se suceden una tras otra. Llegan adoradores vestidos con túnicas a la manera franciscana, y es la oportunidad para que muchos niños sean bautizados. Todas las ceremonias que tienen como escenario la iglesia giran en torno a la imagen del santo; éste ha sido dispuesto en el centro del altar principal, y telas, flores y luces se combinan en el escenario.

En la iglesia la mañana se agota en la oración. Mientras tanto, en el barrio todo es movimiento. Se barren las calles, cadenetas multicolores adornan los sitios por donde ha de pasar la procesión y se construye el escenario donde la imagen hará su descanso obligatorio. Todos se disponen a recibir al santo.

Sale san Francisco a la calle, y a su alrededor se congrega el mundo de la urbe, que se extiende a los confines de los ríos y penetra los territorios influidos por el río Atrato. Familias de mineros y agricultores han llegado los últimos días de la festividad; de Atrato abajo vienen a cumplir su manda; a bautizar el niño en el día del santo bajan por el río Cabí; desde Bojayá se vinieron a pedir salud, y la gente del Atrato ya se reúne.

Momento único es el del santo en la calle. Para los adoradores de san Francisco, un tiempo nuevo se inaugura. El habla a sus creyentes para decirles si el año que allí se inicia les será favorable:

*La cara que trae el santo dice de cómo será el año que viene. Si su rostro aparece iluminado, si viene sonriente, entonces el año se anuncia bueno*¹⁸.

¹⁷ Gozos a san Francisco de Asís, compuestos en 1926 por el sacerdote Nicolás Medrano.

¹⁸ Entrevista a Mariquita Caicedo, matrona de la fiesta en el barrio Pandeyuca, 1982.



Así lo dice Mariquita, la del barrio Pandeyuca, que conoce muy bien al santo y que todos los años se dispone a organizar la fiesta.

El sol obliga a abrir las sombrillas y la procesión es lento fluir multicolor. La calle es río humano que contiene los rostros extasiados que miran a san Francisco. Pasan los que traen manojos de velas para alumbrar al santo y que, esperanzados, sueñan días mejores. Vienen los que se visten con la túnica franciscana, los sacerdotes, la junta central de fiestas y su presidente, que porta el bastón de mando, los niños estrenando traje, la banda de san Francisco y los que, cada vez que se detiene el santo, lo acordonan para contener la multitud.

Esta vez san Francisco se olvida de la pobreza que había enseñado en Asís y sale adornado con sus mejores joyas. El oro que porta la imagen actualiza un santo que, en el camino recorrido desde los días de Santa María la Antigua del Darién hasta el Quibdó actual, ha sido moldeado por los procesos económicos ocurridos y por los imperativos culturales de la población que hacia allí concurrió.

Así como el santo clava sus cruces en el cuerpo del negro, éste también territorializa al santo, le penetra con sus formas religiosas y musicales. Se puede decir que san Francisco se olvida de Asís, se amulata; su liturgia, nacida en la noción de pobreza, se enriquece con la danza, el gesto y el teatro del negro. Sus oraciones, nacidas en la soledad del asceta, se tornan canto y golpe de tambor. Como si Asís fuese la historia de un pasado remoto, le comienzan a llamar san Pacho el de Quibdó.

Al entrar al barrio Tomás Pérez, grandes mariposas de papel celofán rosado, suspendidas por encima de la multitud, inician su vuelo imaginario para acompañar al santo desde la entrada del barrio hasta donde el altar lo espera. La imagen ya ha sido depositada en el altar, la banda de san Francisco se dispone en lugar cercano al arco, los curas se sitúan para oficiar, el teatro que el barrio preparó para el santo se pone en movimiento, suenan los voladores y la multitud en coro canta su oración, que son los mismos gozos de la madrugada.

Cada barrio ha preparado un arco para recibir al santo. Este arco debe tener "misterio"; es decir, animar figuras y poner en escena un tema religioso. El misterio, como forma de teatro, en las procesiones de la Italia del Renacimiento experimentó su apogeo.

Las máquinas y artificios que se emplean para elevar las figuras, hacerlas descender y mantenerlas suspendidas, constituían uno de los atractivos principales de todo espectáculo y fueron más usados por los italianos que por otros pueblos ¹⁹.

El arco adopta como tema la vida de san Francisco de Asís, sus enseñanzas morales, las oraciones por él elaboradas y es el momento cuando, a lo largo de la fiesta, se hace manifiesto el mensaje del misionero. El teatro del arco se define por oposición al del disfraz. En el primero los contenidos aparecen definidos con anterioridad, y lo relevante es el artificio que se logre al poner en movimiento las figuras. El segundo explora en la historia de la comunidad para elaborar el texto; no deja de ser importante el modo como se animan los personajes y el recurso técnico del artesano.

La tarde se cansa de oración y canto. Los sacerdotes se alternan para dirigir a los creyentes en sus oraciones, piden a san Francisco la protección de las gentes que viven en el barrio por el cual están pasando, enseñan los preceptos franciscanos, recuerdan la moral cristiana y, cuando el repertorio se agota, invocan el canto colectivo.

Al pasar la procesión por el barrio Kennedy, la contradicción latente en la festividad se hace manifiesta, y es el sacerdote quien permite que aflore. Habla de los preceptos que el pobrecito de Asís encarnó, del derroche que ha prevalecido en los días anteriores, claramente opuesto a la filosofía franciscana, y señala cómo no es esa la manera de celebrar al santo. Las gentes que van alrededor del sacerdote intercambian miradas complacientes: saben que nada va a cambiar, que no hay otra forma de hacer la fiesta y que el cura siempre va a decir tales cosas.

Al anochecer, el santo retorna a la iglesia. Encerrado permanecerá en su morada, para salir de nuevo al año siguiente. Se escuchan los últimos voladores de fiesta, por un instante el silencio recorre una ciudad desierta, todo parece otra vez tan normal, tan opresivo.

FINAL DE FIESTA

El atardecer del 5 de octubre es tiempo propicio para guardar las banderas. Los abanderados recorren de nuevo las calles, chirimía y pólvora anuncian el final. No hay la alegría de los otros días, la concurrencia no anima el espectáculo y en las esquinas de los barrios lentamente los abanderados cesan en su juego.

Realmente serán los niños quienes decidan cuándo es el día y la hora de dar por terminado el carnaval. Durante la fiesta y en los días posteriores, los disfraces elaborados por los niños salen a recorrer las calles. El niño toma el balso y fabrica sus toscos muñecos. No olvida el movimiento que como condición deben tener, el mensaje que se debe transmitir y el acompañamiento musical necesario.

Anochece y el pequeño tambor de lata recorre las calles del barrio César Conto, el grupo infantil anuncia su disfraz y, en recorrido que no conoce ruta definida, se va por la ciudad. Donde encuentra un grupo de adultos, pone en movimiento sus muñecos. El niño también habla de la cotidiana violencia que se cuerpo sufre. Los dos muñecos se ponen en escena: al uno lo llaman el

¹⁹ Jacob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento*, en Italia, Barcelona, Editorial Iberia, 1964, pág. 303.

“chocoano”, al otro lo nombran como “paisa”. El paisa levanta su pierna y le pega al chocoano; es toda la acción, el niño no quiere decir más ²⁰.

El final de la fiesta es momento del cual nadie se entera, es a un grupo de niños a quienes les toca dar por terminada tan larga fiesta; cansados de recorrer la ciudad, abandonan sus muñecos, los dejan en uno de los tanto charcos que abundan en Quibdó y se van a dormir, sin tener conciencia del final de fiesta.

Al final de la fiesta, luego de la competencia que ha reclamado a todos los barrios, deben resultar unos triunfadores. El disfraz y el arco son calificados, y no es importante aquello que se pueda obtener; más importante es ganar. El día 3 de octubre se premia el disfraz. Todos los barrios salen a la calle, recorren de nuevo la ciudad, pero no es necesario hacer la marcha por los lugares definidos en el recorrido tradicional. La ruta del 3 de octubre se efectúa alrededor del centro, al final se premia el mejor disfraz, y la fiesta, esa noche, será grande en el barrio ganador. El día de la procesión, el 4 de octubre, se premia el arco y el arreglo del barrio. Por arreglo del barrio se entiende la limpieza y el modo como se adornan las calles.

²⁰ Disfraz de un grupo de niños observado en 1983.