

identidad cultural, identidad ritual: UNA COMPARACION ENTRE BRASIL Y COLOMBIA¹

Michel Agier

Traducción de Claudia Mosquera

En el debate político contemporáneo, la identidad cultural es un *slogan*, una bandera que se enarbola en todas las regiones del mundo, incluso en los rincones más alejados del planeta: en islas recónditas, selvas lejanas o en barrios periféricos de grandes, medianas y pequeñas ciudades del mundo. La identidad cultural interviene como un argumento en la reivindicación y lucha por derechos sociales y políticos de las poblaciones históricamente excluidas, marginadas, explotadas, que buscan reconocimiento. La identidad cultural está tan presente que a menudo se menciona como una verdad original, algo evidente y natural, que se da por sentado. Según esto, la diferencia cultural sería la esencia misma de la identidad a partir de la cual se justificaría la etnicidad política, es decir, el acceso a derechos específicos y a la participación política. La trama sobre la cual se sustenta la identidad hoy son los derechos, que han tomado en la dinámica social contemporánea un carácter perentorio ante la ardua competencia por bienes escasos (tierra, empleo, vivienda o educación) en un contexto general de desregulación provocado por el avance del neoliberalismo económico y por la falta de compromiso del Estado social de derecho con las poblaciones excluidas.

Los retos y urgencias de dichas poblaciones a menudo hacen olvidar el simple hecho de que la idea misma de identidad cultural supone que existe un calco automático entre identidad y cultura, una equivalencia que no

¹ Título original: *Identité culturelle, identité rituelle. Une comparaison Brésil/Colombie.*

existe, pues lo que se encuentra, desde el análisis académico, es que la equiparación entre identidad y cultura nunca es evidente, sobre todo en un mundo como el actual, marcado por movilidades de personas, de bienes, de imágenes, símbolos y de ideas, así como por numerosos intercambios lingüísticos y culturales, por diversas formas de desterritorialización, en fin, por una disociación entre los lugares donde uno vive, las culturas que se comparten y las identidades de las cuales uno se reclama. Es así como se pueden alternar las “declaraciones de identidad” según lugares y situaciones en las cuales uno se compromete: ser “negro” en Salvador de Bahía, “bahiano” en Río de Janeiro y “brasileño” en París; ser “negro” si uno vive en un municipio colombiano, en una zona en la cual se aplica la Ley 70, es decir en un lugar institucionalmente definido como tierra de las “comunidades negras”. También puede llamarse “migrante del Pacífico” si vive en el Distrito de Agua Blanca en Cali, o “desplazados por la violencia” cuando se presenta una declaración ante la Red de Solidaridad Social en aras a obtener ayuda humanitaria, después de haber huido de una zona del Pacífico caracterizada, como la mayoría de las regiones en Colombia, por los enfrentamientos entre guerrillas, militares y paramilitares.

Las relaciones entre lugar, identidad y cultura son de geometría variable y están en permanente transformación. Uno puede declararse africano, lejos de África, sin tener la piel negra; puede reinventar rituales de indígenas del nordeste brasileño, en un medio urbano, después de siglos de “aculturación”, de olvido de creencias y ritos de la tierra ancestral.

No pretendo negar la existencia de la identidad cultural, pero sostendré que no es un hecho dado sino más bien *algo que puede llegar a existir* en algunos momentos, en ciertas ocasiones. Mostraré que la identidad cultural es construida y versátil; en otras palabras, que se trata de una falsa evidencia. Me intereso en este artículo por ciertos aspectos referidos a la fabricación, al cómo se “prepara el sancocho” de la identidad cultural. La descripción etnográfica, en contravía a los usos políticos de la identidad pero sin ignorarlos, puede reconstruir los procesos de identidad cultural que están haciéndose, poniendo de relieve las diversas posibilidades de relación entre la búsqueda de identidad, con las preguntas que surgen sobre sí y los demás, y la creación cultural, con sus múltiples fuentes, préstamos, expulsiones, mezclas y remiendos.



Para acometer esta reflexión utilizaré el material etnográfico de dos investigaciones realizadas por mí sobre carnavales “afro” en ciudades como Salvador de Bahía (Brasil) y Tumaco (Colombia). ¿Por qué el Carnaval es un periodo privilegiado para entender los procesos de construcción de identidad? Porque es el lugar por excelencia de la máscara, del disfraz, el lugar donde se ponen en escena imágenes sobre uno mismo, o imágenes de un “nosotros”, utilizando materiales simbólicos, dispuestos y escogidos con mucho cuidado y atención: vestidos, colores, ritmos musicales, pasos de baile, letras de canciones y poesías, personajes míticos locales o no, espíritus, dioses. Todo este material simbólico se muestra –está en representación– como emblema de una identidad producida frente a los otros de manera espectacular. Este material quiere expresar alguna cosa, muestra una relación que a menudo está implícita, escondida: aquella que hace puente entre el sentido social y la creación artística, estética, cultural. Esta relación indica las preocupaciones ordinarias de donde nace la creatividad de autores que logran productos más universales de lo que aparentan.

En el plano metodológico, el Carnaval es una situación ritual, fuera del ritmo ordinario de la vida cotidiana, en el cual se puede tomar la identidad como un hecho empírico, observable, y no como una abstracción, forma bajo la cual es a menudo mencionada por los adalides de los movimientos identitarios, militantes, intelectuales o investigadores: unos hablan de una identidad objetivada y no vivida, los otros de una identidad más definida que descrita. En el ritual, la identidad deja de ser, por un momento, una “especie de hogar virtual al cual es indispensable referirnos para explicar cierto número de cosas, pero sin que tenga una existencia real”². En ese instante, opera una verdadera mediación entre, por una parte, un conjunto de individuos, todos únicos en sus biografías, proyectos de vida, y –por otra parte– una “comunidad” que sólo existe en concreto en ese instante; en fin, un conjunto de elementos simbólicos que se relacionan los unos con los otros: cada individuo con los demás, y todos con esa “comunidad” del instante ritual. Ese es el momento cuando la identidad ritual de dicha “comunidad” permite que exista una “identidad cultural”, es decir, un conjunto de personas que se juntan, se identifican entre sí porque comparten

² Claude Lévi-Strauss, *L'identité*, Paris, PUF, 1977, p. 332.



los mismos *items* culturales en una situación determinada. ¿Cómo se realiza esta mediación?, ¿con qué materiales simbólicos y con qué individuos? ¿Cuál es la “comunidad” que emana del ritual? ¿Qué vínculos y estrategias políticas son posibles desde esta identidad cultural de un instante? Estas son algunas de las preguntas que aquí se responderán.

EXÚ, ILÊ AIYÊ Y ÁFRICA EN EL CARNAVAL DE SALVADOR DE BAHÍA, BRASIL

Fundado en 1974, en Salvador de Bahía, el grupo carnavalesco *Ilê Aiyê* marcó el inicio de un movimiento cultural negro en esta ciudad, el cual se fue extendiendo de manera progresiva a otras de las grandes ciudades brasileñas³. “Somos los africanos de Bahía”, gritaron los jóvenes creadores del grupo en su primera aparición en el Carnaval, el 8 de febrero de 1975. Año tras año los autores e inventores de canciones, poemas, disfraces, maquillajes, peinados, bailes y ritos han dado cuerpo y consistencia a esta afirmación. Es así como han desplegado una intensa imaginación, animados por la preocupación de crear los signos de una diferencia respetable que les permitiera edificar en lo local las bases de lo que ellos mismos llamaron el “orgullo de ser negro”. Ni completamente global, tampoco estrictamente local, el contexto de sus creaciones se entrecruzan en varios registros: referencias televisivas (que difunden reportajes sobre la actualidad africana o las películas de Spike Lee) se mezclan con las primeras socializaciones religiosas en las cuales los santos católicos y las divinidades afrobrasileñas pueden estar presentes en los mismos altares, así como con las experiencias familiares o personales de discriminación racial, en el medio laboral, en los lugares de esparcimiento o en el sistema educativo, que enseña –de manera somera– la geografía y la historia africana. También en los aprendizajes de reciente aparición de militantes, como el de los activistas de izquierda conversos a la religión del Candomblé. Modernidad social y bricolaje simbólico han permitido la creación de una forma visual, textual y coreográfica que tiene toda la

³ El nombre *Ilê Aiyê* fue inventado por los creadores del grupo carnavalesco uniendo dos términos prestados del ritual yoruba: *Ilê* es “casa”, término utilizado de manera frecuente para denominar las “casas” de Candomblé, en el culto afrobrasileño, y *Aiyê* es el “mundo material”, el opuesto al *orun*, que es el “mundo inmaterial”, el universo de las divinidades, los *orixás*, según la cosmogonía de los cultos afrobrasileños.



aparición de una identidad negra para los otros y para sí. Identidad que sólo existe de manera plena allí, que se asoma debajo de una colcha de retazos remendada, en la cual el conjunto, más que cada una de las piezas, es original y único en el mundo.

NEGROS DE ILÊ AIYÊ

Se trata de una identidad cultural con aires de arlequín, donde se encuentran personas vestidas con colores “reglamentados” para que parezcan “colores africanos”: amarillo, negro, blanco y rojo, siempre juntos; leyendas de reyes y reinas de África; guerreros zulúes y personajes de la historia brasileña que en los últimos años se convirtieron en héroes de las causas negras, como Zumbi, líder de una comunidad cimarrona del siglo XVII. Como también se usan lentes negros y cabellos decolorados con agua oxigenada al estilo de los jóvenes negros norteamericanos. Al término de ese trabajo cultural en permanente movimiento surgen las creaciones que identifican al grupo y lo vuelven reconocible entre todos. La sola mención de estas creaciones permite, en lo local, hacer aparecer a este conjunto como fidedigno a la “tradicción africana”. Éste es particularmente el caso del ritual que marca todos los años la primera “salida” de *Ilê Aiyê* en el Carnaval, que describiré a continuación.

Para caracterizar el rito que marca el primer desfile anual de *Ilê Aiyê*, el sábado en la noche de Carnaval, se utilizan palabras provenientes del Candomblé: *obrigação*, “obligación”, es un término genérico para describir en el candomblé un homenaje que se rinde a toda divinidad, del cual debe encargarse, por un motivo u otro, un adepto o un grupo de adeptos; *despacho* o *padê*, son términos específicos que designan —el uno en portugués y el otro en yoruba— las ofrendas que se hacen a Exú, divinidad mediadora, vínculo entre los humanos y el *orun*, el universo inmaterial de los *orixás*, con el fin de despejar el camino que conduce a los dioses. Utilizar estos términos es definir de inmediato, antes de describirlo, este ritual de “salida” a la calle donde se desarrolla el Carnaval; se trata de constituirlo en un emblema identitario (en el más puro sentido barthiano) de “tradicción africana”, compatible con el mito más extendido sobre la fundación del grupo de Carnaval, que nació en una Casa de Candomblé (es decir, en



CUADRO 1
EL RITO CARNAVALESCO DE ILÉ Aiyê: ETAPAS Y ACCIONES SIMBÓLICAS
(BAHÍA, BRASIL)

ETAPAS DE LA SECUENCIA RITUAL	CONTENIDO DE LA FASE	ACCIÓN ESPECÍFICA	VISIBILIDAD	ALCANCE	FUENTE DE INSPIRACIÓN
Baños -baño de hojas -lavado de las <i>contas</i>	Separación preliminar	-purificación -protección	-escondida individual -escondida	-directo popular -directo individual	-medicina -candomblé, umbanda
Apertura del camino -ofrendas y cánticos a los <i>orixás</i> -soltar las palomas - <i>pemba</i>	Entre-dos liminar	-propiciación -propiciación -protección	-expuesta a la vista -expuesta a la vista -expuesta a la vista	-indirecto colectivo -indirecto colectivo -directo individual	-candomblé, <i>afaxé</i> -cristianismo popular, candomblé -candomblé, umbanda
Desfile -gran parada -bailes, trajes, cantos -figuras rituales	Agregación posliminar	-transformación de la apariencia -distinción colectiva	-expuesta a la vista	-directo colectivo (extendido)	-escuelas de samba del carnaval -bailes, cánticos y divinidades del candomblé, manuales de historia y de geografía africanas -héroes y roles históricos



católicos—. Oscilan desde lo más religioso a lo más secular: ciertos pasos de las danzas son copiados de los *terreiros* de Candomblé, mientras que la inspiración de algunas letras de sambas se encuentra en las geografías ilustradas del África negra, transcritas con mucho trabajo. Sin embargo, esta mezcla heterogénea produce un efecto de armonía, de encadenamiento fluido. Se trata de una secuencia ritual hecha de retazos unidos con información y fragmentos de ritos que no se juntan de manera habitual pero que crean un sentimiento compartido de unidad e identidad. Esto se explica por el hecho de que el rito carnavalesco, “comedia ritual”⁷ y rito teatralizado, es *vivido* por quienes lo realizan, tanto como mostrado a quienes lo observan⁸. Los participantes transforman su propia identidad siguiendo las etapas del ritual. Esto no funcionaría si no lo creyeran, si el Carnaval fuera sólo un espectáculo. De hecho, los ritos de lavados de la mañana producen, en la intimidad, una separación del mundo y de las identidades ordinarias, y llevan a la purificación y protección del cuerpo y del espíritu. Las acciones rituales que abren el camino en la noche crean un puente temporal, un margen entre el mundo ordinario y el carnavalesco, y aportan un clima de paz y tranquilidad para el buen desarrollo de la fiesta. Todas estas acciones preparan el momento del desfile, última fase de la secuencia ritual: la agregación. En este preciso momento cada individuo se encuentra con el destino del colectivo, que sólo empieza a existir en este momento. En ese instante de formación de grupo y de identidad colectiva, en el desfile se transforma la apariencia de los miembros del grupo frente a los demás: producen una africanización estética y una distinción social. Este es el desfile de lo que en Bahía se llama, hablando de *Ilê Aiyê*, “la elite negra”. El placer que cada uno experimenta con intensa emoción interior proviene del éxito de su presentación: hay millares de espectadores viendo esta transformación íntima que algunos negros de Bahía logran, creando una comunidad que es llamada (por los miembros del grupo y por quienes están afuera) la “familia *Ilê Aiyê*”. En ese instante, la emoción es individual y colectiva. Existe, según las consignas de los directores de la asociación, un “estándar *Ilê*” –condición del éxito estético de la representación– y estricto-

⁷ Según los términos de “La comédie rituelle dans la possession”, *Diogenes*, No. 11, 1955, pp. 26-49.

⁸ Michel Leiris, *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*, Paris, Plan (*L'Homme*) No. 1, 1958.



tamente controlado por los miembros en el momento de la fiesta. El deseo de homogeneizar la apariencia, que atraviesa todo el desfile, indica una voluntad de identidad. Ello se pone en evidencia en la creación y comunicación, al mismo tiempo, de una “buena apariencia” social de los negros y de una “identidad cultural” respetable que establece una distancia.

EL DIABLO Y EL CURA DE TUMACO EN EL DEPARTAMENTO DE NARIÑO, COLOMBIA

Otro caso de innovación ritual surge en un grupo social cuyos miembros también son activos en la promoción y defensa de la identidad negra: los militantes del “sector cultural” de Tumaco, ciudad importante de la región del Pacífico sur en Colombia.

La *comparsa* llamada “Retorno de la Marimba” marca la apertura oficial del Carnaval de la ciudad desde 1998. El sainete se forma a partir de la selección de diversos elementos míticos recogidos en la memoria regional y combinados en una puesta en escena única: una marimba llevada a dos metros del suelo por cuatro zancudas, es precedida, a bastante distancia, por un personaje que representa a un cura legendario: el padre Jesús María Mera, quien vivió en la región a principios del siglo XX. Se dice que el cura obligaba a los negros, bajo amenaza de excomunión, a arrojar las marimbas al agua porque éstas eran el instrumento del Diablo. Dos personajes en zancos, uno a cada lado, tocan la misma marimba: uno es el Diablo cornudo vestido de rojo; el otro, el célebre marimbero Francisco Saya, quien falleció en 1983, el fabricante y propietario de la marimba exhibida. La leyenda cuenta que él se atrevió a desafiar al Diablo a un mano a mano con este instrumento musical, y logró vencerlo. Durante el desfile, el sainete representa un combate burlesco entre el Diablo y el marimbero, rodeados de las tres representaciones de las *visiones* (apariciones, espíritus) más conocidas de la región: el Duende (músico y seductor de jóvenes vírgenes), la Tunda (visión femenina de los manglares y del bosque) y la Viuda (una mujer que generalmente aparece en los cementerios); también se presenta, delante de la marimba, la bandera verde y blanca de la ciudad. “Recibir la Marimba”, dice un responsable cultural de la ciudad comentando la apertura del carnaval, “es rendirle un homenaje a un símbolo mayor de la cultura ancestral. Esta marimba tiene una leyenda; el desafío al Diablo, que nosotros tratamos de mantener”. En esa



apropiación ritual de los participantes de la fiesta? Si esto fuera así, ¿cuáles son las formas y las consecuencias de esta apropiación?

Los animadores o gestores del sector cultural de Tumaco, interesados desde hace 20 años en defender y promover la “cultura negra del Pacífico”, no creyeron durante mucho tiempo que el Carnaval de su ciudad fuera un suceso digno de interés. Ellos buscaban ante todo valorizar las tradiciones regionales creando el Festival del Currulao. Cada año, desde 1987 hasta 1992, se presentaron en una tarima, durante tres o cuatro días, las orquestas de marimbas, grupos y danzas folclóricas, cuenteros o decimeros, así como piezas de teatro inspiradas en creencias populares regionales (visiones). La mayoría de los grupos se había constituido durante los años de 1970 y de 1980 bajo el impulso de programas sociales y culturales del puerto de Tumaco y de la ONG internacional Plan de padrinos. Asentada en la región desde 1971, esta ONG comenzó a desarrollar actividades sociales y culturales diez años más tarde, además de ayudar a los “ahijados” (en general, niños pobres). En la década de 1980, la ONG llegó a emplear hasta 200 personas del puerto, y su presupuesto de funcionamiento fue en ocasiones superior al presupuesto de la municipalidad. La organización se encargó de los aspectos culturales de los barrios pobres financiando la actividad cultural de barrios en pleno crecimiento y la formación de decenas de animadores y gestores culturales¹⁰. Estos últimos constituyen la mayor parte de lo que hoy se conoce como el “sector cultural”. A los adalides de este sector les parecía necesario desde ese entonces tomar distancia de todo aquello que pudiese “contaminar” la cultura tradicional de los negros del litoral Pacífico, ya fuera a través de la modernización de instrumentos musicales o de la importación de modelos foráneos de músicas, danzas, objetos, vestidos. En este contexto, expresiones musicales como el rap, la salsa, el rock o el *reggae*, que se tocaban y bailaban en bares y casas tumaqueñas, así como el Carnaval que se desarrollaba de manera desordenada en la calle, eran ignorados pues se pensaba que no representaban una identidad cultural propia.

¹⁰ La política social de Plan de padrinos fue seriamente cuestionada en 1992. Al respecto ver Mauricio Pardo, “Movimientos sociales y actores no gubernamentales”, en María Victoria Uribe y Eduardo Restrepo (eds.), *Antropología en la modernidad*, Bogotá, Ican, 1997, pp. 207-251. Sobre el Festival del currulao, véase Margarita Aristizábal, “El festival del currulao”, en María Lucía Sotomayor, *Modernidad, identidad y desarrollo*, Bogotá, Ican, 1998, pp. 413-445.



El fracaso del Festival del Currulao, a causa de su aislamiento y elitismo, condujo al sector cultural a volcarse hacia la vida local: en 1997 algunos de los animadores culturales de Tumaco entraron a hacer parte de los servicios municipales de acción cultural, y se les encargó, bajo esta investidura, promover el Carnaval de la ciudad. Luego, a finales de 1998, estos mismos agentes culturales concibieron un nuevo “plan de desarrollo del currulao”, en el cual se admitía la participación en el Carnaval. La comisión organizadora del Carnaval instó de manera entusiasta a los carnavaleros a inspirarse en elementos considerados parte de la cultura regional: las visiones (espíritus de la selva, de los ríos y de los manglares), los ritos católicos populares (entierros, fiestas de santos: chigualos y arrullos), los bailes y danzas tradicionales como el currulao, la ecología del mar y de la selva. Finalmente, designaron el cortejo del Retorno de la Marimba como apertura oficial del Carnaval. La estrategia consistía, según los términos de un responsable municipal de la cultura, en “reunir el Festival del currulao y el Carnaval para darles una identidad”.

Las narrativas y comentarios que nutrieron el sainete, y que actúan como explicaciones que validan su escenario, aluden a las leyendas del padre Mera, de la marimba y de Francisco Saya. Según estos comentarios, la Iglesia católica reprime las manifestaciones paganas, es dominante y blanca: en el cortejo de apertura, el personaje del padre Mera encarna el poder de la Iglesia católica. A la cabeza del desfile, es representado por los signos de la autoridad que da la mitra del obispo. Es el único personaje representado por un hombre negro con la cara pintada de blanco. En el mismo momento en que el padre representado mira a los supuestos feligreses y esparce el incienso, ocurre toda una escena pagana a sus espaldas: el baile de la marimba prohibida y el desafío al Diablo, planteado por el marimbero Francisco Saya. Este último, descrito como un “negro con cabello liso” o “con cabello de indio”, aparece como una figura de resistencia clandestina y étnica. En su río, el río Chagüí, la marimba sobrevivió –se cuenta– porque el padre Mera no llegó hasta allá o porque las marimbas arrojadas al río Patía por orden de él, llegaron a través de la corriente hasta el río Chagüí! El retorno de la marimba triunfal, o metafóricamente de la cultura negra del Pacífico reprimida, ridiculiza al padre Mera y convierte al “marimbero mayor” en un héroe étnico. Este último aparece como más fuerte que el Diablo, y por lo tanto más eficaz que el padre Mera: el héroe hizo huir al Diablo invocando al Cristo (tocó en



Francisco Saya. Estas reelaboraciones eliminan la complejidad y la ambigüedad de los personajes y de los hechos, permiten que exista una cultura identitaria que puede ser traducida y, además, ayudan a desterritorializar, de cierta manera, un conjunto de mitos regionales unificados en un sainete inédito. Todo eso forma una *imagen* de “la cultura negra del Pacífico”. El padre Mera creía en el Diablo y en las *visiones*; por eso las desafiaba: hoy, se escuchan versiones según las cuales tal vez este Padre era el Diablo “en figura de gente”.

Desde que se abandona una representación bipolarizada y se restituyen las diferentes interpretaciones producidas, tanto en los ríos como en la ciudad, a propósito de todos esos personajes, se ve que el Diablo está en todas partes, y que tiene múltiples caras, en el terreno urbano y carnavalesco del Retorno de la Marimba. El propio Diablo es representado como negro, airado y cornudo, pero las narrativas locales lo describen también como blanco, *cholo*, de vestido caqui y con dientes de oro; por esto, la marimba y el marimbero llevan, desde hace siglos, el baile *endemoniado* de los negros. El padre Mera es una figura imaginaria del desdoblamiento y de la transgresión: cura inquisidor y encarnación de San Antonio para unos, para otros es Cristo y demonio, blanco y negro, amado y denigrado. En fin, las visiones de la Tunda, de la Viuda y del Duende son transformaciones del Diablo que representan sus fortalezas y sus debilidades. De esta manera, la multiplicidad pagana del Diablo sustituye poco a poco el contexto cristiano y el dualismo en nombre del cual la Iglesia inquisitorial lo llevó a la región hace quinientos años, dualismo que los animadores culturales urbanos ahora retoman en su estrategia identitaria.

Repetidas, reducidas, retransformadas en su circulación urbana, las leyendas del padre Mera, de la marimba y del Diablo también pueden, como “leyendas urbanas”¹³, ser retocadas por cada persona y, así, reproducirse mucho más. Muchos creadores que participan o han participado en algunas actividades de grupos afrocolombianos de la ciudad, muestran varios proyectos individuales inspirados en ese saber. Algunas visiones que se cubren de harina y barro en el Carnaval, y desfilan al lado del pato Donald, de “Macho Man” (caricatura de un hombre promiscuo mediatizado por la

¹³ Jean-Bruno Renard, *Rumeurs et légendes urbaines*, Paris, PUF, 1999.



televisión) o de un cura borracho y lujurioso, son el Duende con la guitarra y su gran sombrero, la Viuda, la Tunda y la Madremonte (aparición de la selva). Las comparsas se inspiran en las actividades de los grupos afrocolombianos de la ciudad pero subrayan las extravagancias del Diablo: “Carnaval del Diablo”, “Currulao”, “La Viuda en el carnaval”, “Brujería satánica del Pacífico”, “El reino infernal” (donde desfilan varias representaciones del Diablo). En esta diversificación de formas, de sentidos de la escena y de los personajes rituales del “Retorno de la Marimba”, se realizan las respectivas apropiaciones de los participantes del Carnaval; esta apropiación saca al Diablo del marco religioso originario: la Iglesia católica dominadora e inquisitorial. Es allí donde se crean las condiciones de una identificación simbólica común. En la puesta en común de símbolos, en el hecho de compartir el sentido que de allí se desprende, se produce un tanto de identidad cultural, dejando detrás de ella el espectáculo de retratos y narrativas únicas, fijas y bien reflexionadas.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Para concluir, propongo abrir dos perspectivas de reflexión: la primera tiene que ver con el interés general de una crítica a la identidad cultural. La etnografía y las interpretaciones que se han esbozado aquí pueden parecer de alguna manera marginales o académicas, cuando se sabe que el tema que conoca a estos dos grupos culturales descritos, pertenecientes a dos naciones oficialmente “multiculturales” (Brasil desde 1988, Colombia desde 1991) es “luchar por mantener y reconocer su identidad cultural”, discurso que se escucha de manera frecuente, y en el cual luchar por la identidad cultural parece más apremiante que cuestionar esta identidad.

Sin embargo, con los rituales entramos en el corazón de la identidad cultural, aunque es un corazón que no está establecido ni fijo. Este corazón de la identidad existe en un momento dado, en una situación dada (momento) y situaciones bastante raras, por cierto, en una cotidianidad marcada de manera contundente por procesos de individualización, conflictos, competencia o guerras. También es un corazón que no tiene que ser “preservado” o “protegido” para existir, pues este corazón de la identidad (o el “hogar” en los términos de Lévi-Strauss mencionados



que siendo asociado a San Antonio, santo bueno, fiestero y dionisiaco, rasgos que se encuentran en un disfraz del carnaval de Tumaco (el cura ebrio y lujurioso) y en Bahía, representados por el lado “gozón” y fiestero de Exú, también asociado al Diablo.

Es interesante, en aras de una reflexión crítica sobre la identidad cultural, poner de relieve que el lugar central es ocupado por lo que puede llamarse figuras intermediarias, constructoras de puentes, y resaltar su utilidad relacional en los rituales descritos, inventados ambos, para mostrar y construir la identidad. Exú y el Diablo son figuras múltiples que se desdoblan en otras numerosas formas o sus transformaciones (santos católicos, espíritus, visiones de la selva), lo que permite un amplio espectro de identificación. Pero también son figuras de comunicación o interlocución que *abren los caminos* hacia la alteridad, contradiciendo una definición auto-centrada de la identidad.

BIBLIOGRAFÍA

Agier, Michel, “El carnaval, el Diablo y la marimba: identidad y ritual en Tumaco”, en Agier, M., Álvarez, M., Hoffmann, O. y E. Restrepo, *Tumaco: haciendo ciudad. Historia, identidad, cultura*, Bogotá, Ican/IRD/Univalle, 1999, pp.197-244.

_____, *Anthropologie du carnaval. La ville, la fête et l’Afrique à Bahía*, Marseille, Editions Parenthèses, 2000.

Aristizábal, Margarita, “El festival del currulao”, en Sotomayor, M. L.(ed.), *Modernidad, identidad y desarrollo*, Bogotá, Ican, 1998, pp. 413-445.

Carneiro, Edison, *Folguedos tradicionais*, Rio de Janeiro, Funarte, 1974.

Garrido, José Miguel, *Tras el alma de un pueblo*, Tumaco, Vicariato Apostólico de Tumaco, s.d., 1980.

Leiris, Michel, *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*, Paris, Plon (L’Homme, No. 1), 1958.

Lévi-Strauss, Claude (ed.) *L’identité*, Paris, PUF, 1977.