

DIABLOS Y MATACHINES EN EL CARNAVAL DE RIOSUCIO



MARLYN FERNANDEZ LECTAMO

TUTOR: DR. JAVIER MOJICA MADERA

**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE HUMANIDADES
ESCUELA DE ESTUDIOS LITERARIOS
LICENCIATURA EN LITERATURA**

SANTIAGO DE CALI

2025

JURADO 1-----

JURADO 2 -----

DEDICATORIA

A salsita,

Su presencia me enseñó a cuidar, a detenerme y a recordar que el amor también sostiene.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo está tejido con muchas manos invisibles que me sostuvieron cuando dudé, cuando me cansé y cuando sentí que el camino era demasiado largo.

A mi mamá, por su amor incondicional, por su fuerza silenciosa y por enseñarme que la constancia es una forma profunda de dignidad.

A mi abuela, raíz y memoria, por su ternura, por su constancia, fuerza y amor que me enseñó a sostener en la adversidad.

A mis hermanos, por las risas que alivianaron el peso y por ser hogar incluso en medio del caos.

A mis amigas, por escuchar mis desvelos, celebrar mis pequeños avances y abrazarme en los momentos de incertidumbre. Gracias por caminar conmigo este proceso, por creer en mí.

A Fai, gracias por el acompañamiento, por las conversaciones largas y por el apoyo que, en su momento, también fue impulso.

Este logro no es solo mío: es de cada abrazo, de cada palabra de ánimo y de cada gesto de amor que me sostuvo hasta el final.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	7
PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN.....	9
Planteamiento de problema de investigación.....	9
FORMULACIÓN DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN	13
OBJETIVOS	14
Objetivo General	14
Objetivos específicos.....	14
JUSTIFICACIÓN.....	15
MARCO DE REFERENCIA.....	19
Estado del arte.....	19
MARCO CONTEXTUAL.....	27
MARCO CONCEPTUAL	30
MARCO TEÓRICO	34
MARCO METODOLÓGICO	42
CAPÍTULO I.....	45
HISTORIA DEL CARNAVAL	45
Fiestas Saturnales Romanas	45
Culto a Isis	44
Fiestas a Baco.....	47

TABLA DE CONTENIDO

CAPÍTULO II.....	50
CARNAVALES EN AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE.....	50
Herencias y tránsitos culturales	50
Carnavales en Colombia	55
CAPÍTULO III.	65
EL CARNAVAL DEL DIABLO DE RIOSUCIO, CALDAS.....	65
Historia y ritualidad	65
Literatura matachinesca	71
Evolución histórica de la literatura matachinesca.....	76
CAPÍTULO IV.	83
FORMAS POÉTICAS Y COMPOSICIÓN FORMAL DE LOS TEXTOS MATACHINESCOS.....	83
CONCLUSIONES	98
ANEXOS	100
BIBLIOGRAFIA.....	113

INTRODUCCIÓN

Esta investigación nace de una inquietud sencilla pero persistente sobre el lugar que ocupa la palabra de los matachines en la historia literaria colombiana. En Riosucio, cada dos años, esa palabra toma la plaza, se viste de sátira y de canto, circula en decretos y testamentos, se imprime en libretos o se transmite de boca en boca y sin embargo ha permanecido casi desapercibida para la crítica académica. El problema que se busca rastrear es justamente esa invisibilidad, la tensión entre una producción poética viva, de una riqueza estética evidente y el silencio de los estudios literarios que pocas veces la han considerado con la seriedad que merece.

El propósito de este trabajo es leer la literatura matachinesca como una forma de resistencia poética y de memoria popular. Los objetivos que guiaron este camino fueron caracterizar sus formas métricas y recursos expresivos, reconstruir la evolución histórica de sus géneros carnavalescos y reconocer el trasfondo cultural —triétnico, ritual, festivo— que sostiene cada verso.

La metodología fue sencilla pero exigente, consistió en reunir un corpus de letras de cuadrillas, decretos, testamentos y saludos, revisar archivos locales y publicaciones, así como de escuchar las voces grabadas en diferentes carnavales. Además, tuvo un carácter antropológico en el cual hice trabajo de campo durante las jornadas del Carnaval del Diablo mediante observación participante, cuadernos de campo, registro sonoro y visual con el fin de reunir un corpus de letras de cuadrillas, decretos y testamentos, así como con materiales de archivo y publicaciones locales. A partir de allí, trabajé con una lectura cualitativa, comparativa y situada, buscando siempre la conexión entre el texto y el contexto, entre la métrica y el gesto, entre el ritmo y la plaza.

El marco de referencia se organizó en cuatro momentos iniciando por un estado del arte que recoge lo que se ha escrito sobre carnavales y sobre literatura popular; un marco contextual que sitúa a Riosucio como territorio triétnico y carnavalesco; un marco teórico que dialoga con categorías como

oralidad, sátira, archivo vivo y poética popular; y un marco conceptual que recoge nociones operativas necesarias para la lectura crítica de los textos.

La estructura de la tesis responde a esa ruta por lo que se divide en cinco capítulos que a continuación se describen grosso modo. El primer capítulo se centra en los antecedentes históricos del carnaval en la tradición occidental; en el segundo revisé el recorrido de los carnavales en América Latina y en Colombia, con énfasis en la herencia triétnica; en el tercero abordé el Carnaval del Diablo de Riosucio, su historia, su ritualidad y la figura de los matachines; y en el cuarto, el más cercano a la plaza, se enfoca en el análisis de las formas poéticas y de la composición formal de los textos matachinescos, mostrando cómo en el octosílabo, en la décima o en la quintilla se cifra una memoria de lucha y de fiesta.

Las conclusiones recogen el itinerario y dejan en claro que la literatura matachinesca existe como corpus con gramática propia; su filiación triétnica es maquinaria de sentido en cuanto la sátira que recorre cuadrillas, decretos y testamentos funciona como memoria y como crítica; la métrica —octosílabo, décima, quintilla— conserva en la forma el pulso de la plaza y su archivo vivo; a partir de ahí, se proponen criterios para leer desde abajo el canon y se abren líneas de trabajo futuras.

Con este trabajo se busca aportar a la comprensión de la literatura matachinesca como un corpus poético con gramática propia, que articula sátira, humor, crítica política y ritualidad que abre un lugar necesario para pensar la literatura desde abajo, desde la plaza y desde la fiesta.

PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

Planteamiento de problema de investigación

En el pequeño pueblo de Riosucio (Caldas), enclavado en el Eje Cafetero de Colombia, late una fiesta centenaria donde el Diablo es rey y la palabra es ley. El Carnaval de Riosucio, popularmente llamado Carnaval del Diablo, nació en 1819 como un pacto festivo entre dos comunidades antes enfrentadas, San Sebastián de Quiebralómo y La Montaña. Desde entonces, cada dos años en año impar el pueblo se convierte en un “mundo al revés” presidido por un Diablo burlón, cuya corona es la risa colectiva. No es un carnaval cualquiera: es una celebración indígena, afro y mestiza (trietnica) donde la sátira y la creatividad verbal cimentaron la reconciliación de un pueblo dividido, transformando antiguos agravios en versos y risas compartidas (Trejos, 2001).

El gran protagonista de la fiesta es el Diablo, símbolo poliédrico que inspira una inversión del orden social: las jerarquías se subvierten y la risa se vuelve herramienta de crítica y catarsis comunitaria (Trejos, 2021). Durante seis días de enero, Riosucio entierra rencillas y viste de colores sus calles; “acá todo lo volvemos risas y versos, y al volverlo versos nos reímos... hacemos una catarsis” –dice una carnavalera (Ospina & Prieto, 2020). Esta filosofía carnavalesca, transmitida de generación en generación, ha convertido el Carnaval del Diablo en un patrimonio cultural vivo, declarado en 2006 Bien de Interés Cultural de la Nación. Sin embargo, más allá de la música, la danza y las máscaras, el eje central del Carnaval de Riosucio es la palabra: un corpus de coplas, cantares, versos satíricos y proclamas orales que encarnan la memoria y la voz del pueblo (Sánchez et. al s.f.). Esa dimensión literaria, conocida como *literatura matachinesca*, es el alma discursiva de la fiesta, y a la vez, un tesoro cultural poco explorado por la academia.

Hablar de literatura matachinesca es referirse a todas las creaciones verbales inspiradas en el Carnaval y para el Carnaval de Riosucio. El término “matachinesco” alude a los matachines, nombre

que reciben los poetas carnavalescos, verdaderos juglares populares que ofician de hacedores de la fiesta (Gartner, 2022). Históricamente, el matachín ha sido el dueño de la palabra festiva, un personaje enmascarado, pícaro e ingenioso, autorizado para “contar la historia y el acontecer de Riosucio” con rimas irónicas y mordaces (Sánchez et. al s.f.). Las creaciones de estos bardos van desde versos sueltos hasta complejas composiciones poético-teatrales.

Entre las principales formas de la literatura matachinesca se cuentan los *decretos*, las *cuadrillas* y el *convite*, junto a diversos discursos carnavalescos. Los decretos son proclamas satíricas en cuartetos, leídas mensualmente en la plaza pública tras la “Instalación de la República Matachinesca”, a modo de edictos burlescos del carnaval (Gartner, 2022; Henao Calvo, 2021). Su tono parodia al de los políticos de pueblo: por eso suelen escribirse “en rima, dirigidos generalmente al Diablo” como autoridad simbólica, y su contenido mezcla súplicas por necesidades del pueblo con pullas ingeniosas sobre males y reclamos sociales (Sánchez et. al s.f.). El convite es un montaje teatral colectivo que se realiza unas semanas antes del Carnaval, a manera de gran convite escénico: dramatiza algún acontecimiento histórico o leyenda local, invitando al pueblo a disponerse para la fiesta (Sánchez et. al s.f.). Y las cuadrillas –el corazón del Carnaval– son comparsas temáticas integradas por 12 a 15 artistas, que durante meses componen canciones, versos y disfraces para presentar en tarima una sátira cantada (Gartner, 2022). Cada cuadrilla crea la “letra” de sus cantos: coplas y décimas humorísticas sobre un tema escogido (política, ecología, valores, etc.), las cuales son interpretadas con música en la noche de cuadrillas. Además de estas formas principales, el repertorio literario incluye los discursos protocolarios de apertura y cierre del Carnaval: el *Saludo al Diablo* en la entrada triunfal (donde se recibe al Rey del Carnaval con versos reverentes y jocosos), y el *Testamento del Diablo* en la clausura (donde el Diablo “muere” y lega al pueblo sus últimas voluntades en tono satírico) (Henao Calvo, 2021).

A lo largo de la fiesta también resuenan conjuros, saludos, brindis y responsos escritos por los matachines, todo lo cual –una vez concluido el jolgorio– “queda en archivos o se recoge en texto” (Sánchez et. al s.f.). De este modo, la palabra carnavalera transita de la oralidad a la escritura: nace en la voz colectiva durante las celebraciones, pero también se fija por escrito, ya sea en libretos preparados con anticipación o en compilaciones posteriores.

A pesar de su vitalidad y de su innegable valor cultural, el corpus de literatura matachinesca no ha recibido suficiente atención por parte de la crítica académica. En el ámbito local, por supuesto, siempre ha habido quienes reconocen su importancia. Por ejemplo, Cárdenas Flórez (2015) ha destacado el papel simbólico del Diablo como ícono cultural, así como la función crítica del carnaval, donde el humor y la sátira actúan como formas de resistencia y reflexión política. Ya en 1985 el escritor riosuceño Arcesio Zapata Vinasco –él mismo poeta y matachín– publicaba *Cantares al Diablo*, una obra dedicada a exaltar los cantos y mitos del Carnaval de Riosucio. Éste y otros autores regionales dedicaron vida y obra a la divulgación del Carnaval de Riosucio, dejando libros de memorias, poemas y crónicas carnavaleras. Sin embargo, estos esfuerzos han ocurrido principalmente en la esfera de la tradición oral y la literatura local, al margen de los estudios literarios formales. En la academia colombiana, la literatura matachinesca ha permanecido en gran medida invisible, relegada quizá por su carácter mixto (entre oral y escrita, entre culto y popular) y por pertenecer al campo del folclor.

De hecho, las investigaciones existentes sobre el Carnaval de Riosucio se han enfocado en aspectos rituales, históricos y simbólicos de la fiesta, más que en el análisis textual de sus poemas y discursos (Gartner, 2022). Por ejemplo, se ha estudiado el Diablo como ícono pedagógico y mito comunitario, la función del carnaval en la construcción de identidad mestiza regional, o su aporte a la convivencia intercultural. Estas aproximaciones han sido valiosas para comprender el Carnaval como fenómeno

social. No obstante, son contadas las aproximaciones críticas al carnaval como un fenómeno literario. Como señala Gartner (2022), existe un carnaval mestizo en Colombia “con profundas raíces literarias en su constitución” del cual “se han realizado diferentes estudios [...] pero muy poco se investiga sobre su expresión literaria” (p. 47). En otras palabras, el énfasis académico ha estado en la fiesta, dejando en segundo plano a la poesía. Este vacío es sorprendente si consideramos que la literatura matachinesca no es un adorno secundario, sino el vehículo principal de la memoria e imaginación carnavalesca riosuceña. Se pierde, entonces, la oportunidad de dialogar con una literatura que atraviesa la historia nacional resignifica la oralidad popular y enriquece el panorama de las letras colombianas con su voz satírica y subversiva.

Durante las épocas más violentas de la guerra interna colombiana, el municipio de Riosucio padeció la presencia de grupos armados, desplazamientos forzados y episodios de represión (Sánchez et al., s.f.). En ese momento el carnaval ofreció un espacio simbólico de liberación de la palabra, como acto de resistencia y escape. Bajo el amparo de la ficción carnavalesca, la comunidad pudo denunciar injusticias o expresar duelos que de otro modo habrían quedado silenciados. En palabras de un carnavalero: “inmerso en el conflicto... la palabra es censurada”, pero con la máscara “yo puedo hablar lo que no puedo sin ella... puedo cantar y contar verdades que están ocultas” (Ospina Santamaría, 2021). Estas voces populares, vertidas en poemas satíricos, reflejan y a la vez cuestionan las realidades sociopolíticas: hacen reír, pero también invitan a pensar.

La literatura matachinesca, con su mezcla de humor y denuncia, se convierte así en una crónica alternativa de la región, un registro poético de cómo la gente común ha percibido y enfrentado los cambios de su mundo. Es precisamente en atención a ese vacío que surge la necesidad de estudiar a fondo la literatura matachinesca del Carnaval de Riosucio. Porque más que un mero entretenimiento folclórico, estas coplas y versos son como un archivo poético en el cual han quedado retratados acontecimientos y transformaciones que la región ha vivido (cambios políticos, crisis económicas, luchas sociales e incluso el impacto del conflicto armado).

FORMULACIÓN DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

¿De qué manera la literatura matachinesca del Carnaval del Diablo de Riosucio subvierte los arquetipos literarios donde refleja y cuestiona las transformaciones sociopolíticas y culturales vividas por la región, a través de una poética que articula la oralidad popular y la tradición escrita?

OBJETIVOS

Objetivo General

Analizar la literatura matachinesca del Carnaval del Diablo de Riosucio como subversión del arquetipo literario y representación de las transformaciones sociopolíticas y culturales de la región, a partir de la articulación entre oralidad popular y tradición escrita.

Objetivos específicos

- Caracterizar las formas poéticas y la composición formal de los textos matachinescos como expresión de una poética popular de resistencia.
- Examinar la evolución histórica de la literatura matachinesca y su interacción con los contextos sociopolíticos y culturales del municipio de Riosucio.
- Interpretar los elementos de sincretismo cultural presentes en la literatura matachinesca como manifestación de una identidad cultural triétnica.

JUSTIFICACIÓN

Estudiar la literatura matachinesca del Carnaval del Diablo de Riosucio es una manera de acercarse a la memoria colectiva de un pueblo que ha hecho de la palabra festiva un espacio de crítica, resistencia y elaboración simbólica. Esta investigación se justifica porque lo que ocurre en Riosucio cada dos años no es solamente una celebración, sino una forma de escritura encarnada, una poética vivida, un archivo popular que se construye a través del canto, el disfraz y el humor. Basta con escuchar los cantos matachinescos, revisar los libretos del carnaval o sentarse en una banca a ver pasar las comparsas para comprender que allí está latiendo una creación poética compleja, que dice mucho más de lo que aparenta.

El valor de esta investigación también se sostiene en la dimensión musical de la literatura matachinesca ya que los versos vienen acompañados de melodías que provienen tanto del repertorio popular latinoamericano como de géneros domésticos como los boleros o las llamadas “canciones de plancha” y es en ese cruce donde se manifiesta su potencia cultural porque al apropiarse de músicas reconocibles por la comunidad, los matachines aseguran que la crítica viaje en clave de familiaridad, que la burla se cante con el mismo ritmo con el que se baila en las casas y se llora en las cantinas. En comunión con Turino el entretenimiento de la música popular es un “modo de socialidad” que refuerza identidades y afectos colectivos. En este sentido, estudiar cómo la rima y la métrica se acoplan a melodías de uso común permite comprender que la música dota a la palabra de una fuerza expansiva que multiplica su efecto político y emocional. Por tanto, el trasfondo sonoro de la literatura matachinesca permite que éste se consolide como experiencia estética al tiempo que como práctica cultural.

La literatura matachinesca tiene la capacidad de condensar en cuartetos y coplas lo que ocurre en lo profundo de una comunidad. En ese sentido, este estudio es también un acto de escucha hacia quienes la escriben y la encarnan. Porque los matachines, esos poetas del pueblo que a veces no

firman lo que escriben, que componen con humor y con rabia, con alegría y con reclamo, han construido por décadas un repertorio literario que merece ser leído, comprendido y situado en el lugar que le corresponde.

La literatura matachinesca, además de su valor simbólico, se justifica por la riqueza de sus estructuras poéticas donde la rima y la métrica actúan como dispositivos formales que sostienen la memoria colectiva y dotan de fuerza crítica a la palabra. La cuarteta octosilábica, las décimas y los pareados funcionan como arquitecturas del sentido que permiten que el canto resuene con exactitud en la voz del pueblo. Como recuerda Frenk el verso de ocho sílabas ha sido el molde más difundido de la poesía popular hispánica de modo que, en Riosucio, la métrica asegura que el mensaje se grabe en la memoria y circule de boca en boca, sin deformarse. En este sentido, la investigación se interesa por el “qué se dice” al mismo tiempo por el “cómo se dice”, por la conciencia estética que acompaña a cada copla y por la forma en que lo literario se vuelve también una tecnología cultural para sostener lo colectivo.



Figura 1. *Ritual*
Fuente: (Fernández, M., 2025)

Asimismo, esta investigación aporta a una comprensión más amplia de las relaciones entre literatura, política y territorio porque en Riosucio, la literatura se canta, se grita, se actúa y eso le da una fuerza que pocas veces se analiza desde los estudios literarios. Aquí no se trata solo de describir una tradición, sino de comprender cómo esa tradición construye sentido, cómo dialoga con los dolores y las esperanzas de un pueblo y cómo ha servido también para resistir, para tramitar el conflicto, para no olvidar. El carnaval no ha dejado de celebrarse ni siquiera en los años más duros del conflicto armado y en medio de esa fiesta, la literatura ha cumplido una función que va más allá de la estética porque ha sido un modo de contar lo que no siempre se puede decir en voz alta, de narrar las violencias desde la sátira, de hacer memoria desde la risa.

Esta tesis también se justifica porque pone el foco en una literatura que ha sido históricamente marginada de los cánones quizás por su carácter festivo, popular o colectivo, o quizás porque se resiste a las lógicas autorales y a los dispositivos clásicos de circulación literaria. Pero lo cierto es que allí, en ese carnaval que se toma las calles y los cuerpos, hay una voz literaria que interpela, que narra, que interpreta. La investigación reconoce que la literatura matachinesca, a pesar de su aparente efimeridad, tiene una densidad poética que merece ser pensada con el mismo rigor con el que se estudian otras formas literarias. Es más, el hecho de ser una literatura oral, popular y colectiva la hace más compleja y añade añade capas de sentido que deben leerse con atención.

Es por esas razones que abordar esta literatura implica asumir una postura y una mirada situada que comprenda las particularidades del contexto sociopolítico y cultural. Se trata entonces de detenerse a escuchar lo que allí se dice, cómo se dice y por qué se dice así. un país como Colombia, donde la violencia ha dejado huellas profundas, estudiar las formas en que las comunidades narran su dolor, lo transforman en canto y lo devuelven al mundo en forma de comparsa, es también una forma de reconocer las estrategias locales de resistencia y elaboración simbólica.

Finalmente, esta investigación quiere realizar un ejercicio de devolución, como una forma de regresar a Riosucio una mirada atenta y respetuosa hacia su literatura desde el punto de vista de la academia. Porque al estudiar la literatura matachinesca se lee al pueblo que la crea y le da vida, de modo que esta investigación es también una apuesta por la justicia poética y cognitiva que sitúe esta expresión literaria en el lugar que merece dentro de los estudios literarios, culturales y sociales del país.

MARCO DE REFERENCIA

Estado del arte

Muchas cuestiones se han escrito sobre el Carnaval de Riosucio, en particular en las áreas de educación, psicología, sociología, historia y turismo. Sin embargo, la producción académica y literaria específicamente relacionada con la literatura matachinesca sigue siendo limitada. Aunque no puede afirmarse que sea inexistente, parte de esta información se encuentra en archivos locales en Riosucio, así como en la biblioteca Luis Ángel Arango, donde hay publicado reflexiones sobre el carnaval y su dimensión literaria. No obstante, estos aportes son aún escasos, especialmente en lo que respecta a un análisis profundo de la literatura asociada al carnaval. A continuación, se presentará *grosso modo* las investigaciones realizadas hasta ahora en torno a dicho carnaval y lo que se ha hecho específicamente relacionado con la literatura producida alrededor de él. En primer lugar, el rastreo bibliográfico arroja dos tesis, una titulada "Por acá rumbea el diablo. Historias del Carnaval de Riosucio" de Salazar (2007) y la otra "Cuentos de Carnaval" de Vinasco (2022). Ambas nos sugieren una conexión con elementos festivos y alegres del carnaval donde la música, el baile, el diablo y la celebración desempeñan un papel importante, así como la influencia de la religión en la festividad y la manera en que esta se entrelaza con las creencias y costumbres populares. Estos dos estudios se basaron en fuentes primarias y secundarias tales como entrevistas, observación participante, documentos históricos y análisis académicos; además, cuentan con un enfoque narrativo y descriptivo que busca contar una historia, una a través de la crónica y la otra como novela gráfica. Las dos tesis permiten conocer a detalle las vivencias del carnaval, el estudio etnográfico hecho y presentado a través de la literatura, así como la perspectiva de los Riosuceños dado que cada entrevista cuenta todo a través de las vivencias de los lugareños, la visión del carnaval a través de la cultura popular; una parte esencial que necesitamos para la construcción del carnaval y a los matachines. Entrando un poco en materia para conocer lo que sucede en Riosucio, situamos el artículo de la historiadora Nancy Appelbaum (2003) donde la autora dialoga en torno a la construcción de la identidad nacional en Colombia y analiza la forma en que las elites criollas emplearon el concepto de



Figura 2. Buscando oro
Fuente: (Fernández, M., 2025)

raza para legitimar su dominio sobre las poblaciones indígenas y afrodescendientes quienes resistieron y negociaron su lugar en las nuevas naciones. Igualmente, la autora explora las tensiones entre los proyectos nacionalistas centralistas y regionalistas, así como su expresión en términos de cultura, geografía y etnicidad. Este estudio ensayo se basa en fuentes primarias y secundarias que emplea un enfoque comparativo e interdisciplinario para argumentar que la identidad nacional en Colombia, desde el estudio de la comunidad de Riosucio, busca identificar cómo se da la elaboración de los habitantes de Riosucio a partir de relatos sobre su pasado y su presente, usando nociones de raza que se relacionan con el espacio geográfico creando una identidad colectiva que incluye diversidad y contradicción, pero también controversia y competencia entre los diferentes sectores sociales.

La autora establece que estos relatos son una forma de dar sentido a la historia y de imaginar la comunidad, pero también de expresar los intereses y las tensiones políticas que existen en el municipio. De este modo, su estudio nos brinda una perspectiva sobre la construcción de Riosucio a través de la *raza*, algo que es primordial en su carnaval. No resulta entonces casual que varios participantes del carnaval digan que “el día que nació Riosucio nació el carnaval”, ya que su recorrido histórico y cultural permite comprender aquella discusión sobre la creación de la comunidad en términos de la categoría *raza*.

El comprender la construcción de Riosucio desde la categoría citada nos permite comprender también la manera en que se dan y tejen las relaciones sociales, las creencias, los hábitos, la literatura junto con su construcción y rasgos. Es por ello que en estudios como el de Pérez (1987) conocemos el contexto histórico del carnaval de Riosucio. En este artículo titulado “La pasión según Satanás” la autora centra el inicio del conflicto desde el espacio geográfico y la fundación de Riosucio a travesado por las dos plazas y las tres etnias existentes que fundan las características del carnaval.

Realiza un recorrido histórico alrededor de los inicios del carnaval, las cuadrillas, los matachines, el origen del diablo, el conflicto y las masacres que atravesó Colombia y, por ende, Riosucio. Como aspecto central del artículo resaltamos la importancia que la autora brinda a la palabra como una forma de expresión, de identidad y de resistencia ya que permiten tener una idea del carácter político de dicho carnaval.

Pérez (1987) explica el lenguaje “matachinesco”, utilizado por estos protagonistas para crear textos humorísticos, satíricos y críticos sobre la realidad social y política del pueblo; menciona algunos de los eventos literarios del carnaval tales como los decretos, el convite, el himno y el saludo al diablo, que son escenificados por los matachines. La autora nos explica que primero nació la literatura del carnaval y luego llegó el diablo, hecho y creado primeramente por los indígenas para incluirse en

este carnaval y es aquí donde empezamos a entender los rasgos étnicos que posee el carnaval. Este artículo lustra el conflicto en Riosucio, un municipio fundado desde el conflicto y las diferencias, razón por la que el carnaval sería suspendido entre 1935 y 1949, así como su posterior reanudación como una forma de celebrar la paz y la reconciliación.

Para comprender un poco la idea del carnaval como la representación de la resistencia y unión de Colombia, es posible recurrir a la investigación titulada *Antología del Carnaval de Riosucio*, específicamente el capítulo de Álzate (2001) llamado “Esbozo de la literatura matachinesca del carnaval de Riosucio” donde se hace un paréntesis sobre la literatura del carnaval como necesidad individual y colectiva para expresar el testimonio del sentir del pueblo sobre los asuntos del país y la región, mediante textos líricos sobre temas sociales, ambientales, políticos y culturales. Para demostrar esto, Álzate (2001) define primero qué es el matachín y cuál es el afán de este; por consiguiente, realiza una suma de textos en donde ilustra la pasión por el rito y la ceremonia, lo que evidencia los aspectos religiosos del carnaval. Luego, explica los actos del carnaval mediante citas de expresiones matachinescas como el convite, el himno, el saludo y discurso del diablo, los decretos, además de los disfraces, la música y las danzas que conforman el acto del matachín, explicando además que la actuación de estos personajes siempre se realiza en grupos denominados cuadrillas.

El texto “La cuadrilla: un punto de conversación de la literatura y la cultura oral” de Arcesio Zapata (2001) expone la conformación de la literatura en el Carnaval a través de la cuadrilla la cual actúa como un grupo que convoca a la conversación y el escritor, el matachín crea y parodia. El autor explica que la finalidad de la literatura no es escribir ni plasmar en el papel, sino que todo queda en la memoria del cantor y la población mientras dura la representación. La idea principal es mostrar que la cultura oral y la literatura persisten en las cuadrillas, en su preparación, en el cuerpo de los



Figura 3. Urus
Fuente: (Fernández, M., 2025)

ensayos, en las palabras escogidas para luego ser recordadas. Para Zapata (2001), las letras son un reflejo de la cultura ya que no provienen de enciclopedias de versos, ni tesauros de metáforas y figuras literarias, sino de la cultura oral y popular de cada escritor.

Este apartado nos abre camino hacia la importancia de la cultura oral en los matachines, que es en sí la literatura que estos crean; nos explica como los cuadrilleros y los matachines hacen y defienden el encuentro del carnaval con lo literario. Es un gran esbozo que nos ayuda a identificar, la literatura, lo oral, lo escrito y el juicio a las promesas políticas, por lo tanto, el lenguaje y la memoria se convierten en lo relevante de este carnaval.

El siguiente escrito que revisamos fue el apartado de “Conflictos sociopolíticos en la mira del carnaval” de Montoya (2001) el cual plantea tres conceptos: la *liminalidad* que indica que “la ruptura es un desordenamiento y desprendimiento, es un momento especial fuera del tiempo como lo es toda fiesta, incluyendo el carnaval”; la *multivocalidad* que representa la multiplicidad de voces

culturales que se expresan en el carnaval y, finalmente, el tercero es el drama social que es la observación a las *discontinuidades* del carnaval, en otras palabras, que el carnaval ha sido interrumpido por el conflicto, la violencia, amenazas a los matachines, entre otros. A partir de estos conceptos, Montoya (2001) expresa las interrupciones del carnaval de Riosucio la estructura del inicio del mismo. Este texto es importante para esta investigación porque ayuda a ubicar la literatura como un marco de expresión para los acontecimientos políticos, sociales y culturales de Riosucio. La autora hace un compendio de textos sobre las cuadrillas que tocan temas sociopolíticos y los ubica en la historia; un rastreo que nos permite ubicar a Riosucio y sus escritores como elementos para reflejar el acontecer de conflicto del país.

Otro material hallado fue la entrevista realizada por Manuela Henao (2021) a Pedro Luis Calvo Ortiz, quien es escritor de literatura matachinesca y diseñador de disfraces. Aunque la entrevista se centra en la elaboración de los disfraces, hay una parte significativa dedicada a la literatura, su definición y la creación del carnaval donde la trietnicidad aparece como un elemento central. Esto permite identificar elementos sobre los orígenes y las formas del carnaval como los comités y la junta que se encargan de lo organizativo (logístico), y, sobre todo, algo que no se había observado en otros textos y es la existencia de las cuadrillas zoomórficas y Fitomórficas y sus mensajes hacia la naturaleza. Por otra parte, la idea de narrar lo que ocurre en el municipio o en el país es algo que el matachín deja entrever como parte de su origen ya que el contar y expresar, también desde el baile y el canto, es su manera de formar parte de la misma democracia del país.



Figura 4. Tradición
Fuente: (Fernández, M., 2025)

Para finalizar, tenemos el texto titulado “ *Carnaval del Diablo: Raza Matachinesca, Amor por el Carnaval.*” en el cual Idárraga (2011) hace un recorrido por el carnaval apoyado en material audiovisual con el propósito de recrear una historia que aún no ha sido completamente trazada ya que muchas de sus versiones se siguen transmitiendo de forma oral. El autor divide su artículo en seis apartados: el primero, llamado la “*juntación*” de Riosucio, explica el nacimiento del corregimiento, producto de la unión entre la población de La Montaña y el Real de Minas de Quiebralomo. El segundo, *Dos plazas, una cerca*, aborda la instauración de Riosucio y el derribamiento de la cerca como símbolo del nacimiento del carnaval. El tercer apartado, *Nace el carnaval*, trata sobre la trietnicidad que lo conforma y la aparición del diablo. El cuarto, *Los matachines y el conflicto*, nos explica quiénes son los matachines, cómo se han vinculado con la política y los nombres de quienes

han muerto. El quinto, *Saturaciones finales*, ofrece aclaraciones sobre el carnaval, entre ellas que no se suspendió a pesar del conflicto. Finalmente, el apartado *Raza matachinesca, amor por el carnaval* profundiza sobre la devoción de los matachines, el inicio de la corporación del carnaval, los asesinatos registrados y el año 1989 en Riosucio, uno de los más violentos en la historia reciente de Colombia.

Aunque el artículo no se centre específicamente en la literatura, el recorrido histórico que hace sobre los matachines y su uso de la palabra como catarsis para exponer lo que se vive en el municipio se vincula con lo que hemos venido hablando: la literatura en Riosucio es una forma de resistencia. Adicional a ello, el texto también nos ubica en el espacio-tiempo de la violencia en Colombia y, aunque no lo diga de forma literal, vuelve a aparecer ese lazo entre Riosucio y la violencia, como un fenómeno que persiste y se superpone.

MARCO CONTEXTUAL

Riosucio es un municipio ubicado en el noroccidente del departamento de Caldas, Colombia, sobre la vertiente oriental de la Cordillera Occidental. Limita al norte con los municipios antioqueños de Jardín, Támesis y Caramanta; al sur con Quinchía y Guática (Risaralda); al occidente con Mistrató (Risaralda); y al oriente con Supía y Filadelfia (Caldas) (Ver Figuras 1 y 2).



Figura 5. Localización de Caldas en Colombia
Fuente: (Molina y otros, 2022)



El Carnaval del Diablo tiene sus raíces en la reconciliación de dos comunidades rivales: Quiebralomo y La Montaña. En 1819, estas comunidades se unieron para formar Riosucio, y en 1847 comenzaron a celebrar conjuntamente la fiesta de los Reyes Magos, incorporando elementos de sus respectivas culturas. (Ministerio de las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones, 2019).

Para comprender la profundidad del Carnaval del Diablo es necesario detenerse un poco en la simbología que lo sostiene. La montaña, por ejemplo, es el escenario natural y espiritual donde la fiesta adquiere sentido y por eso en las crónicas locales se recuerda cómo la montaña proveía los espacios de encuentro, los caminos de peregrinación y los lugares de trabajo minero que marcaron la vida de la región. Así, la montaña está asociada con a fertilidad, con la riqueza aurífera y con la memoria de los pueblos indígenas que habitaban este territorio mucho antes de la llegada de los colonos.

El propio nombre de Riosucio está ligado a su origen minero ya que los ríos aparecían turbios o sucios por la actividad extractiva del oro que se ejercía desde el período colonial, primero en manos de colonos españoles y luego con el trabajo de esclavos africanos e indígenas. Los cantos que entonaban los esclavizados en las minas se convertían en ritmos colectivos que se transformaron con el tiempo en una base para la cadencia satírica de las cuadrillas. Es por eso que se dice que la palabra festiva que hoy se oye en los decretos y versos matachinescos tiene ecos de aquella oralidad de resistencia, donde cantar era también una forma de sobrevivir (Memoria Señal, 2022).

MARCO CONCEPTUAL

Archivo vivo: un archivo o memoria que se almacena en la memoria oral, en los cuerpos, en la fiesta. En el carnaval, el archivo está en la palabra que se canta, en el disfraz que se repite, en el verso que vuelve cada dos años con otra crítica. Sánchez et al. (s.f.) lo nombran así para mostrar que el conocimiento popular no es estático, sino que se reinventa con cada nueva celebración.

Carnaval: es una forma de conocimiento social y un espacio donde se juntan lo sagrado y lo profano, lo político y lo estético. En el Carnaval del Diablo, eso se vuelve evidente porque se invierten los papeles, se dicen verdades a gritos, se recuerda lo que la historia oficial calla. Como sugiere Bajtín (1987), en el carnaval se ensaya otro mundo posible, aunque sea por unos días.

Inversión simbólica: es el giro temporal que propone el carnaval porque lo que está arriba baja, y lo que está abajo sube. Por ejemplo, el pobre se burla del rico, el Diablo se convierte en figura central y el discurso oficial se altera. Batjin (1987) lo comprende como una forma colectiva de imaginar otra organización posible del orden social.



Figura 7. Matachines en el Carnaval de Riosucio
Fuente: (Carnaval de Riosucio, s.f.)

Matachín: es el sujeto central de la literatura y el carnaval cumpliendo la función de “sumo sacerdote de la fiesta”, por lo cual es a la vez, poeta oral, actor, cronista y agente ritual; su voz encarna la memoria colectiva, la crítica y la celebración popular (Cárdenas Flórez, 2015). Es un poeta popular que se enmascara para decir lo indecible. Se concibe como una mezcla de actor y escritor que a través de la cuarteta o la sátira verbal transforma la experiencia del pueblo en texto.

Memoria: en su sentido más amplio es la capacidad de una comunidad para conversar y transmitir experiencias pasadas en el presente. Ricoeur (2004) lo explicó como el acto de traer al presente lo ausente, de dar sentido al pasado en el ahora, lo cual en el contexto del carnaval de Riosucio la memoria habita en los versos puesto que allí quedan nombres, acontecimientos, alegrías y duelos que de otra forma se perderían. Por su parte, Assmann (2011) distingue entre la memoria comunicativa que es la que circula entre generaciones y la cultural que se fija más en rituales y subtextos por lo que en el carnaval aparecen ambas porque la memoria comunicativa en la palabra que pasa de boca en boca y la memoria cultural en cada libreto, en cada repetición bianual que revive lo ya dicho y lo resignifica.

Memoria colectiva: es la forma en que la comunidad recuerda en forma de relato compartido. La literatura matachinesca guarda en sus versos la historia del pueblo, las alegrías, los duelos, las injusticias que viven en los cuerpos, en los gestos, en los rituales y no solo en los documentos (Connerton, 1989).

Oralidad: más allá del simple hecho de hablar, la oralidad es una forma de pensar, crear y conservar memoria a través de la palabra dicha. En el carnaval, la literatura nace hablada: se recita, se canta, se grita. Ong (1982) recuerda que las culturas orales producen otros tipos de textos, donde el cuerpo y la voz son el archivo.

Palabra popular: es una palabra que no necesita permiso para ser dicha porque es directa, colectiva, a veces grosera, siempre creativa. La palabra popular tiene el poder de nombrar lo que otros no dicen y en el carnaval se lanza sin miedo, disfrazada de sátira. Para Rincón (citado en Sánchez Lopera, 2012), esta palabra es saber encarnado, capaz de criticar, de inventar y de contar el mundo desde abajo.

Poética popular: es la forma en que el pueblo transforma su experiencia cotidiana en creación verbal. No nace del canon literario, sino del uso libre de la rima, el humor, la crítica y la memoria. Es poesía viva, dicha en voz alta, que se canta o se declama para compartir, para denunciar, para celebrar. Como afirma Rincón (citado en Sánchez Lopera, 2012), esta palabra popular es crítica, experiencia y saber colectivo al mismo tiempo.

Representación: es producir sentido, mostrar algo desde un lugar específico. En el carnaval, lo que se representa —el poder, el Diablo, el pueblo, el Estado— se carga de significados. Stuart Hall (1997) plantea que toda representación es política, porque implica una toma de posición frente al mundo.

Ritual: es una práctica simbólica que realiza una comunidad, se trata de una secuencia de acciones que al repetirse producen sentido y confieren valor a la práctica. Víctor Turner (1988) lo definió como un momento “liminal”, un umbral en el que la vida cotidiana se suspende para dar paso a otra forma de estar juntos. En el carnaval, los decretos, los testamentos o los saludos al Diablo son rituales porque establecen un tiempo distinto, una manera distinta de hablar y de actuar. Cada verso declamado en ese marco ritual es un acto de reafirmación colectiva.

Sátira: es una herramienta crítica que usa el humor para exponer lo que duele o molesta. No busca escándalo sino conciencia porque se ríe de lo serio, se burla del poder y al mismo tiempo revela

verdades sociales. Zavala (2009) la define como un modo popular de conocimiento que hace visible lo que normalmente se oculta.



Figura 8. Circorrompido
Fuente: (Fernández, M., 2025)

Sincretismo: es la fusión de elementos culturales diversos que, al encontrarse, generan algo nuevo. Es un proceso de reinterpretación en el que lo indígena, lo africano y lo europeo se entrelazan para producir formas originales de vida, de religión y de arte. Ángel Rama (1982) habla de *transculturación* para mostrar que en América Latina lo colonial convivió con él en expresiones híbridas. El Carnaval de Riosucio el Diablo tiene raíces católicas, indígenas y africanas, así mismo, los versos matachinescos condensan esas herencias en una poética mestiza.

Violencia simbólica: es una forma de violencia que no golpea con armas sino cuando se calla a alguien, cuando se normaliza el desprecio, cuando se impone una forma única de ver el mundo. La sátira matachinesca contesta a esa violencia con burla, con versos, con disfraces. Bourdieu (1991) define la violencia simbólica como una forma de dominación invisible, ejercida por quienes detentan el poder cultural y lingüístico aceptada inconscientemente por quienes la padecen.

MARCO TEÓRICO

La literatura matachinesca del Carnaval del Diablo de Riosucio no puede comprenderse al margen de la historia literaria de la risa, la sátira popular, la oralidad como forma de conocimiento y la violencia como marca estructural de la cultura colombiana. La producción literaria que emerge solo cada dos años condensa un gesto poético de la colectividad e inscribe una forma crítica de relación con el poder, la historia y la memoria. En ese sentido, el Carnaval del Diablo de Riosucio ha producido durante décadas un corpus poético que escapa de las categorías tradicionales al ser literatura oral, performance y sátira política al mismo tiempo. Por ello, es necesario partir de la *poética popular* como una categoría que permite comprender su dimensión.

Para Chicote (2018) y Bajtín (1987), la cultura popular tiende a expresarse a través de la jocosidad y la inversión de jerarquías en el espacio festivo, el carnaval crea “un mundo al revés” que hace que la sátira y la risa empoderen a los sectores subalternos. Esta *inversión simbólica* es una forma de conocer, de crítica y de desestructurar el poder al reírse del alcalde, del cura, de la situación económica, de la política nacional desde la rima y burla.

Para Bajtín (1987), los carnavales medievales eran un espacio donde las reglas del mundo se suspendían temporalmente para que el pueblo pudiera hablar desde otro lugar. Para el caso del carnaval del Diablo, éste como figura central encarna esa inversión que permite reírse de lo que normalmente oprime por eso la literatura matachinesca es también un juego retórico, un vehículo a través del cual se transporta y emerge la crítica social y la configuración simbólica del territorio. Esto tiene raíz en las tradiciones mestizas de América Latina, donde lo popular no es sinónimo de simpleza, sino de complejidad cultural encarnada.

En la literatura popular carnavalesca, la *palabra del pueblo* actúa como una materia viva y crítica, tal como la describió Carlos Rincón (1993) al proponer que la palabra popular no es una esencia

cerrada, sino una conjunción viva entre cosas, gestos, emociones y sentidos que se van trenzando en la experiencia colectiva (Rincón citado en Sánchez A. , 2012). En el contexto del carnaval esto se hace tangible porque la fiesta se convierte en un espacio de *inversión simbólica*, un “mundo al revés” instituido por la risa que es a la vez *universal* porque brota de todo el pueblo y *burlona* porque apunta a autoridades y vicios (Torres, 2023). En la calle y la plaza, la risa y la parodia se expresan con plena libertad, manifestaciones de la cultura pública y carnavalesca (Zavala, 2009).

La crítica que subyace a esto no ha sido menor porque, de acuerdo con Gartner (2022), los matachines han construido una voz colectiva que, a través del humor, denuncia, recuerda y advierte. Sus textos no solo hacen reír: incomodan, evidencian, incomodan de nuevo. Y en esa incomodidad está su fuerza. El Decreto, por ejemplo, que parece un chiste local, termina siendo un acto de memoria crítica. Scott (2003) hablaría aquí de transcripciones ocultas que son formas en que los subordinados expresan su desacuerdo sin exponerse directamente. Pues bien, el carnaval, y en especial su literatura, ha sido históricamente ese espacio de enunciación protegida, donde se puede hablar sin ser castigado, donde la sátira hace posible decir lo indecible.

En este sentido, la oralidad es tanto un vehículo de transmisión como una epistemología. Walter Ong (1982) mencionaba que las culturas orales no es que no tengan literatura sino otro tipo de textualidad. En las culturas populares latinoamericanas, la palabra dicha ya sea cantada, recitada o dramatizada, tiene un valor central en la configuración del conocimiento. En contexto, en el carnaval hay una historia en los textos escritos, que se actualiza en cada nueva edición como lo son la tradición de las hojas volantes, de los discursos improvisados, de los saludos al Diablo y los testamentos finales, los cuales constituyen una memoria hablada, encarnada en la representación. Sánchez et al. (2011) lo nombran como archivo vivo, es decir, un conjunto de textos que no se almacena en bibliotecas, pero que viven en la voz, en la memoria colectiva, en la performance.

Y es que la literatura matachinesca no solo representa, también recuerda porque en sus versos hay nombres, fechas, datos. Pero más que datos, hay interpretaciones populares de la historia. Hay una manera particular de leer el pasado, de procesar el dolor, de hacer justicia simbólica. Assmann(2011) y Connerton (1989) nos han enseñado que la memoria colectiva no es solo lo que se recuerda, sino cómo se recuerda. En el carnaval, esa memoria se canta, se ríe, se grita y, al hacerlo, se inscribe en el cuerpo de la comunidad. Cada nuevo carnaval reescribe el archivo al actualizar los conflictos, renovar las críticas y recordar a los que ya no están.

Para Stuart Hall (1997) la representación es la forma en que producimos sentido sobre el mundo y esa producción es inseparable de relaciones de poder. Así, representar es mostrar, es interpretar, seleccionar, codificar y, en ese proceso, se expresan luchas sociales. Si observamos esto desde el contexto del carnaval riosuceño, los matachines seleccionan lo que se dice y lo que no, elaboran figuras críticas, nombran desde abajo. En sus textos se construye una visión del mundo, una posición frente al Estado, frente al mercado, frente a las autoridades locales. Y esa visión no es ingenua, es estratégica, es crítica, política.



Figura 9. Ritual
Fuente: (Fernández, M., 2025)

Hablar de la literatura matachinesca es también hablar de una textualidad que, como diría Ángel Rama (1984), escapa de los espacios tradicionales de escritura para habitar y situarse en los márgenes de lo que él denominó la “ciudad letrada”. El Carnaval del Diablo y su producción matachinesca encarnan una forma de escritura colectiva que no busca legitimación en la academia ni en los premios literarios, sino en la respuesta del pueblo. Rama (1984), en su reflexión sobre los modos en que la escritura se articula con el poder, advierte que las formas populares como el canto, la cuarteta, el verso oral o la sátira festiva han sido sistemáticamente excluidas de las narrativas oficiales del canon. En Riosucio, sin embargo, esa marginalidad es precisamente el lugar de enunciación: escribir desde la plaza y desde el disfraz, es producir una literatura otra, una literatura situada.

Carlos Pacheco (2017), por su parte, ha insistido en que la tradición oral latinoamericana además de pensarse simplemente como antecedente de lo escrito, debe verse también como una dimensión autónoma del lenguaje literario. La oralidad, afirma, es una práctica de saber y una tecnología de la memoria. En los textos matachinescos (en los que a menudo se dice más de lo que se escribe) se condensa una forma de conocimiento que no pasa por la linealidad del texto impreso, sino por la cadencia del verso, la repetición, la sonoridad y el gesto. Como diría Ong (1982), la palabra oral tiene peso, tiene cuerpo y tiene eco. En este sentido, el Carnaval de Riosucio es también un acto de lectura coral donde el pueblo escucha, comenta, se ríe y también recuerda. Se produce un archivo, pero no en papel, sino en cuerpos. Y ese archivo es también, como lo nombran Sánchez et al. (2011) un archivo vivo.

Ese archivo vivo no es homogéneo ni unívoco, al contrario, está profundamente atravesado por la trietnicidad que caracteriza la historia de Riosucio. La literatura matachinesca es un tejido donde se entrecruzan elementos de tres matrices culturales: la indígena, la africana y la europea. Este entrecruzamiento se da en formas poéticas concretas como los saludos al Diablo, los testamentos, las

cuartetos de sátira política o los cantos burlescos. Allí conviven los ritmos africanos en los tambores, las estructuras métricas heredadas del romance español y las figuras ancestrales como el Uramá, de raíz indígena. Esto remite directamente a la noción de *sincretismo cultural* que se manifiesta en lo simbólico y lo literario, tal como se ha trabajado en aquellos estudios que analizan la intersección entre lo religioso, lo popular y lo estético en América Latina (Rama, 1984; Pacheco, 2007). La *trietnicidad* lejos de ser un concepto decorativo, es una clave hermenéutica para leer la literatura matachinesca. En el Diablo mismo (siendo este una figura que condensa el miedo colonial, la herejía cristiana y el símbolo carnavalesco por excelencia) confluyen sentidos culturales que remiten a una historia de dominación y también de reapropiación. El Diablo es el mediador entre mundos, el anfitrión de la risa, el transgresor por excelencia. Su literatura, la que pronuncian los matachines, es también una literatura de umbral entre la calle y el texto, entre la memoria y la fiesta, entre el dolor y la risa.

Por eso, cuando se emplea el concepto de *transculturación* y aquí es necesario recuperar el término en el sentido que le dio Fernando Ortiz (1940) y que luego retomó Rama (1984), se habla de un proceso conflictivo y creativo a la vez. En Riosucio se produce una suma de culturas, pero también una reinención de las formas expresivas donde cada tradición deja huella y que al mismo tiempo se transforma. La cuarteta matachinesca, por ejemplo, tiene estructura española, ritmo afrodescendiente y contenido indígena en muchos casos. Es en esa mezcla donde reside su potencia. Así, la literatura matachinesca puede pensarse como una forma de escritura popular mestiza que tensiona sus orígenes y los reescribe desde abajo. Para Cornejo Polar (1994), la heterogeneidad más que un problema a resolver es una condición constitutiva de nuestras literaturas. Y en ese marco, la voz de los matachines es una voz polifónica que canta desde las fisuras, desde las mezclas, desde las contradicciones de un país marcado por la desigualdad y la fiesta.

El análisis de estas formas no puede limitarse a una mirada estilística o temática porque requiere también una comprensión estructural de la composición de los textos como la rima consonante que predomina en los decretos, la métrica octosílaba como forma dominante, el uso del pareado para rematar con fuerza una sátira o la anáfora como recurso de insistencia crítica. Todos estos elementos formales hacen que el texto 'pegue', se recuerde, que circule. Ahí es donde el arte popular demuestra su inteligencia al saber decir lo que se quiere decir con las armas del ritmo, del humor y de la sonoridad.

Esta literatura que emerge en medio de la fiesta y que configura estéticamente una comunidad, que la enuncia y la territorializa se convierte en un espacio de lo decible, donde las fronteras de lo permitido se disuelven momentáneamente y permiten aflorar discursos críticos sobre el poder, el pasado y las tensiones del presente. Como sostiene Scott (2003), las formas populares de resistencia operan a través de lo que él llama “transcripciones ocultas” que son expresiones ocultas del desacuerdo que, aunque parezcan inofensivas, socavan los discursos hegemónicos. En ese sentido, la risa del carnaval es una estrategia política desde abajo que permite nombrar lo innombrable sin exponerse del todo.

La literatura matachinesca, articulada desde esa economía de la alusión y la sátira, constituye una de las formas más eficaces de resistencia simbólica en territorios como Riosucio, donde la historia ha estado marcada por tensiones étnicas, disputas por la tierra y silencios impuestos por el conflicto armado. Como afirma Walsh (2009), la colonialidad es una estructura de dominación económica o política, pero también epistémica que se combate a través de prácticas que desestabilizan el monopolio del saber y la representación. En esta clave, los matachines ejercen una pedagogía popular de la memoria en la medida en que enseñan, recuerdan, señalan y politizan el lenguaje desde la comparsa, el disfraz y la rima.



Figura 10. Una farsa real
Fuente: (Fernández, M., 2025)

No puede olvidarse que esta producción se inscribe en un territorio que ha vivido la violencia armada y también la simbólica. Bourdieu (2000) advertía que las representaciones también matan porque instauran visiones jerárquicas del mundo que niegan o inferiorizan a otros. Por eso, el hecho de que los sectores populares riosuceños hayan desarrollado una forma literaria propia donde el pueblo toma la palabra y elabora su historia a través del humor, constituye un gesto radical de afirmación cultural y territorial. Se trata, como señala Assmann (2011) las formas de la memoria cultural disputan las narrativas hegemónicas de la historia oficial, porque el pasado no es solo lo que se recuerda, sino también lo que se decide silenciar. Cada verso matachinesco, cada testamento cantado, cada crítica disfrazada de chiste, se convierte entonces en un acto político que no requiere armas, pero que sí dispara sentidos.

En ese entrecruce entre la poética y la política, esta literatura disputa el sentido, interrumpe las lógicas hegemónicas de narrar y nombra desde otra gramática. La sátira se convierte así en lenguaje de lo común, en mecanismo de justicia simbólica, en archivo popular que se actualiza con cada carnaval.

MARCO METODOLÓGICO

Este estudio se inscribe en un enfoque cualitativo porque lo que busca es interpretar sentidos, comprender símbolos, seguirle la pista a una poética que no se deja atrapar fácilmente entre categorías rígidas. Como afirman Hernández Sampieri et al (2014) “el enfoque cualitativo utiliza la recolección de datos sin medición numérica para descubrir o afinar preguntas de investigación en el proceso de interpretación” (p. 364). Y eso es justamente lo que se intenta aquí, abrir preguntas, escuchar lo que dicen los textos, rastrear cómo circula la palabra en medio del carnaval.

Esta es una búsqueda que se va configurando desde el contacto con un corpus vivo y con una tradición que mezcla lo literario con lo performático. Por eso el diseño metodológico que guía este trabajo se sitúa en el terreno del estudio de caso, en diálogo con enfoques etnográficos y culturales. La literatura matachinesca, entendida aquí como una expresión oral-escrita de carácter popular, se analiza como una práctica social que condensa memoria, crítica y estética. Bonilla-Castro y Rodríguez (2005) proponen que la investigación cualitativa parte del reconocimiento del “otro” como sujeto social y de la comprensión de los hechos en su contexto cultural y simbólico. En ese sentido, los textos, cantos y decretos del carnaval se examinan como gestos que articulan lo que el pueblo ha vivido, lo que denuncia, lo que celebra.

Este carácter etnográfico se apoya en una sensibilidad interpretativa que reconoce los relatos como parte de una cultura viva. Como lo señala Bernal (2006), la investigación cualitativa con enfoque etnográfico se orienta a describir fenómenos sociales desde la perspectiva de los actores implicados, dando prioridad a la comprensión de significados en contextos específicos y por eso estudiar la literatura matachinesca exige tomar en serio la palabra de los matachines, de los viejos que aún recuerdan versos antiguos, de los archivos que se dispersan entre hojas volantes y decretos fotocopiados.

Esta investigación también está atravesada por un enfoque de carácter antropológico como una forma de mirar y de escuchar porque se sitúa en la frontera entre lo textual y lo vivencial, entre el verso y el gesto, entre la palabra y la plaza. Es un enfoque que reconoce que las composiciones poéticas condensan modos de vida, cosmovisiones y memorias compartidas, por tanto, es un enfoque que comprende la literatura matachinesa como una práctica cultural situada donde el verso es al tiempo texto y gesto, pero también archivo y repertorio (Turner, 1988; Taylor, 2015).

El camino metodológico de esta investigación se sostuvo en una estrategia de análisis textual y discursivo, complementada con una exploración documental de fuentes orales y escritas que componen el archivo vivo del carnaval. Sautu et al (2005) señalan que en los estudios cualitativos las técnicas instrumentales, pero también formas de construir sentido, de interpretar lo que se expresa y lo que se omite. Por ello, se trabajó con una selección de libretos, decretos, cuartetos y testimonios recogidos de archivos digitales, reconociendo que en cada uno de esos textos hay una forma particular de narrar, de recordar y de criticar.

Hernández Sampieri et al. (2014) explican que, en los estudios cualitativos, el proceso de selección de los datos es flexible y se ajusta conforme aparecen nuevos elementos que enriquecen la comprensión del fenómeno. Por ello, el corpus utilizado no se definió desde el principio, sino que se fue delimitando a medida que la investigación avanzaba y revelaba cuáles eran los textos más representativos para hablar de sátira, de memoria, de violencia y de representación.

Esta investigación también contó con un componente de entrevistas semiestructuradas realizadas a actores clave del carnaval, tales como matachines, organizadores culturales, ex-carnavaleros y gestores locales, con el fin de capturar la voz viva y situada de quienes producen, interpretan y sostienen la tradición. Las entrevistas permitieron acceder no solo a los relatos oficiales o escritos, sino a la memoria oral, a los gestos, los tonos y las emociones que acompañan la palabra

carnavalera, elementos que un análisis puramente textual podría pasar por alto. Siguiendo a Bonilla-Castro y Rodríguez (2005), se buscó reconocer al “otro” como sujeto social y reconstruir los significados desde su propio marco de experiencia, facilitando así una comprensión más profunda de cómo la sátira, la crítica y el humor operan en la vida cotidiana y festiva de la comunidad.

Este ejercicio de escucha activa, propio de un enfoque etnográfico, permitió articular el análisis de los textos con las experiencias de quienes los enuncian, estableciendo un diálogo entre lo documental y lo vivencial, entre el archivo escrito y el archivo corporal (Taylor, 2015). Las entrevistas se realizaron en el mismo contexto ritual y festivo del carnaval, lo que contribuyó a captar no solo el contenido discursivo, sino también las condiciones performativas en las que la palabra se hace gesto, crítica y celebración. De esta manera, se logró triangular fuentes orales y escritas, ampliando la capacidad interpretativa de la investigación y reforzando el carácter situado y participativo del estudio.

Aunque el camino que siguió esta investigación tuvo tres momentos que marcaron el ritmo del trabajo y le dieron sentido al proceso. Más que fases rígidas, prefiero hablar de etapas que se fueron tejiendo al andar: **i)** contextualización y búsqueda teórica donde se rastrearon trabajos previos, se revisaron estudios sobre carnaval, sobre oralidad, sobre poéticas populares y sobre conflicto. **ii)** recopilación y selección del corpus: este recoge decretos, saludos al Diablo, coplas, testimonios, entrevistas, fotografías, libretos antiguos escogiendo aquellos textos donde la sátira, la memoria, el humor y el dolor aparecían entre líneas. Finalmente, realicé **iii)** lectura, análisis y escritura con el fin de tejer relaciones entre categorías y versos, entre contexto y palabra.

HISTORIA DEL CARNAVAL

Entendido el *carnaval* como una celebración festiva caracterizada por la inversión de normas y el exceso ritual tiene sus raíces en la antigüedad. Las sociedades clásicas llevaron a cabo diversos rituales y festividades anticipando el espíritu carnavalesco que posteriormente se vio concretado en Europa medieval y moderna. En este capítulo se explora esa pre-historia del carnaval a través de tres casos emblemáticos: las Saturnales romanas, el culto a Isis en el mundo grecorromano y las fiestas dedicadas a Baco (Dioniso).

Fiestas Saturnales Romanas

Las fiestas Saturnales de la antigua Roma son uno de los antecedentes más citados de los carnavales europeos. Se celebraban cada diciembre en honor a Saturno, el dios del tiempo y la abundancia agrícola, y marcaban un período de licencia colectiva en que la cotidianidad se transformaba en un ritual por 6 días (desde el 17 hasta el 23). Esa proximidad al solsticio invernal convertía el rito en una fiesta de la luz creciente y la esperanza cultural, donde las velas simbolizaban la recuperación del curso solar (Doble, 2016).

De acuerdo con los historiadores romanos, durante los saturnales se suspendían temporalmente las normas cotidianas y las jerarquías sociales de modo que todos eran considerados iguales al punto de que, por ejemplo, los esclavos, eran servicios por sus amos en la mesa portando el púleo, o gorro que simbolizaba libertad, a modo de investidura lúdica encarnando un 'mundo al revés' festivo; se regalaban figurillas llamadas *sigillaria*, se permitía el juego público, los hombres se vestían de mujeres y viceversa. Este rasgo de inversión de roles va a ser central en la celebración de los carnavales (Beard y otros, 1998).

Ese temporal de liberación de las normas, jerarquías y obligaciones sociales daba paso a la burla del orden establecido, a las bromas irreverentes e incluso a una *licentia* de las costumbres sexuales. Otro

rasgo característico de los Saturnales era la atmosfera de jolgorio que brindaba un permisivismo excesivo, había banquetes públicos, intercambios de regalos, juegos de azar y abundante consumo de vino. De acuerdo con Eliade (1999) esta suspensión ritual del cosmos ordinario se interpreta como un retorno temporal al *tempus utopicus* –la Edad de Oro de Saturno– donde reinaba la igualdad y abundancia para todos y finalizadas las fiestas, el orden social se restauraba, casi que renovado para un nuevo ciclo anual reafirmando el orden al concluir.

En estas fiestas existía la figura del *Rei de las Saturnales*, se elegía un *Saturnalicus princeps* (a veces llamado “rey” burlesco) entre los participantes mediante un haba oculta en un pastel (tradición que pervive en la Rosca de Reyes moderna) y este de broma daba órdenes disparatadas que debían



Figura 11. *Las Saturnales*, cuadro pintado por Antoine-François Callet en 1783.
Fuente: (National Geographic Historia, 2024)

obedecerse, acentuando la inversión de autoridad y el tono jocoso (Burkert, 1983). Bajtín (1987) destaca que en estas fiestas “el sistema dominante dejaba de funcionar”, desplegando un segundo mundo al revés donde el pueblo entero participaba y lo compara con el carnaval medieval porque en los dos casos hay una especie de “segunda vida” popular que parodia la oficial y donde surge la risa y la irreverencia.

Cuando se escucha con calma lo que ocurría en Saturnalia, aparecen con nitidez las piezas que más tardes reconoceremos en los carnavales europeos como la inversión de las jerarquías, la suspensión del orden cotidiano y demás, los cuales aparecen como un dispositivo de renovación simbólica que permitirá liberar la tensión unos días para que el orden vuelva renovado (Beard y otros, 1998).

Culto a Isis

A diferencia de las Saturnales que provenían de una tradición itálica, el culto a Isis llega desde Egipto aportando un rico componente de espectáculo ritual y teatralidad sagrada que también influiría en la conformación del carnaval europeo (Mondello & Wilding, 2021). Isis era la diosa madre y protectora en la religión egipcia y se adoptó en el mundo grecorromano a partir de la época helenística y especialmente durante el Imperio. Este culto extranjero se asoció con Deméter o Ceres sincretizándose con las tradiciones locales lo cual facilitó su aceptación y para el siglo I d.C había en Roma y en otras ciudades templos de esta diosa gozando ya de cierta popularidad (Beard y otros, 1998).

Algunas de las características principales del culto a Isis fueron las procesiones y las grandes teatralidades que tenían las ceremonias públicas. La más famosa era el *Navigium Isidis* o “Barco de Isis” celebrada cada 5 de marzo para inaugurar la temporada de navegación marítima, era una procesión en la que se sacaba de su templo una efigie de la diosa y se llevaba hasta la costa para

bendecir el mar entre cantos, danzas y dramatizaciones simbólicas. En *El Asno de oro*, Apuleyo (s. II d.C) relata esta celebración en la ciudad de Corinto describiendo que, al amanecer, partía un gran cortejo sacro donde desfilaban personas en trajes de fantasía (disfraces representando personajes alegóricos), seguidas por mujeres vestidas de blanco, grupos de iniciados portando símbolos sagrados y, finalmente, los propios sacerdotes llevando los emblemas de Isis y otras deidades. El climax llegaba cuando aparecía la imagen de la diosa y el bote ritual de un barco sagrado como primer navío de la primera y que estaba adornado y cargado de ofrendas para Isis (Rhakotis Magazine, 2022). Entre tanto, todo el recorrido había música (flautas, sistros metálicos agitándose al unísono) y escenas de devoción dramatizada –por ejemplo, Apuleyo narra cómo él mismo, transformado en asno, recupera forma humana durante la procesión al comer pétalos de rosa que le ofrece el sumo sacerdote de Isis, integrándose luego al cortejo vestido con túnica nueva.



Figura 12. La diosa Isis, pintura mural de la tumba de Seti I en el Valle de los Reyes, Egipto, c. 1360 a. C

Fuente: (World History Encyclopedia, 2012)

De acuerdo con la descripción de Apuleyo, el pueblo acompañaba cantando himnos, algunos participantes iban disfrazados de divinidades o espíritus marinos y la procesión recorría las calles en medio de aplausos y fervor festivo. Las procesiones con máscaras, carros alegóricos, música estridente y fusión de lo sacro con lo profano en las calles fueron elementos que según los historiadores son constitutivos de lo que es el carnaval y, de hecho, existe una hipótesis etimológica clásica que relaciona el término “carnaval” con el *carrus navalis* de las fiestas isiacas (Beard y otros, 1998). En el siglo XX Alföldi (1937) propuso que las procesiones de Isis con su barco sobre ruedas –documentadas en monedas y textos del siglo IV– pervivieron en la Europa medieval como desfiles de carros festivos, dando origen a la palabra carnaval (por carro naval) y aunque esta teoría no es universalmente aceptada (otras fuentes derivan carnaval de carne levare, “quitar la carne”, aludiendo a la Cuaresma), la mera existencia de mascaradas con barcos rituales muestra la continuidad de ciertas formas festivas.

No obstante, el culto a Isis y sus ceremonias públicas coloridas y dramáticas con máscaras, cantos y representaciones simbólicas es un antecedente evidente para los carnavales posteriores en los que van a desfilar comparsas disfrazadas y carrozas temáticas ya que, además de su carácter inclusivo y cosmopolita que admitía mujeres, hombres libres y esclavos, romanos y extranjeros, preanuncia lo que va a ser el espíritu comunitario y diverso del carnaval. Puede decirse que las Saturnales brindaron la fórmula de la inversión social mientras que el Isis grecorromano brindó la noción de procesión festiva y sincretismo cultural al fenómeno carnaval.

Fiestas a Baco

Este es un antecedente clave del carnaval porque son celebraciones dedicadas a Baco, dios del vino y la exhuberancia también identificado en Grecia como Dionisio. Conocidas como bacanales, eran ritos místéricos y festivos en honor a Dioniso que se caracterizaban por el entusiasmo extático, la música estruendosa y la participación liberadora del cuerpo mediante la danza y la embriaguez sagrada. Desde la antigua Grecia, las fiestas dionisiacas mostraron elementos que resuenan con el carnaval tales como las mascaradas, desfiles, excesos alimentarios y liberación de las normas. Eliade (1999) señala que en ciertas festividades griegas de Dioniso (como las Leneas o las Antesterias) ya había “mascaradas y desfiles de personajes disfrazados de animales”, encabezados simbólicamente por el propio dios del vino, quien terminaba liderando el cortejo de máscaras. Esto indica que el disfraz colectivo y la inversión lúdica no eran ajenos al culto báquico primigenio.

Las Antesterias eran las festividades religiosas de apertura del vino nuevo que incluían competencias de bebida, procesiones bulliciosas y elementos de inversión ritual similares a las Saturnales en cuanto que, durante un día, se liberaban espíritus de los muertos por la ciudad y se permitía a esclavos y niños participar del banquete de vino. Burkert(1983) analiza que, en las fiestas dionisiacas, “ninguna de las actividades cotidianas normales estaba permitida; en su lugar abundaban los espíritus amenazantes y la revelación dionisiaca que ponía fin a toda apariencia de vida normal” (s.p) ya que se clausuraban los tribunales y mercados, y Atenas entera se entregaba a una atmósfera de suspensión de lo ordinario con jolgorio y desorden festivo por doquier.

Así mismo, las ménades o bacantes –mujeres devotas de Dioniso– danzaban frenéticamente al son de tambores y flautas, sumidas en éxtasis. El baile en trance, los cantos corales y la ingestión abundante de vino permitía a los participantes experimentar una comunión extática disolviendo temporalmente inhibiciones individuales. Muchos rituales báquicos implicaban incluso actos

simbólicos de desenfreno, como el sparagmos o desmembramiento ritual de un animal (representando a Dioniso) seguido del omofagia (consumir su carne cruda), lo que, según la interpretación de algunos antropólogos, encarna la integración del devoto con la divinidad a través de un acto corporal extremo (Burkert, 1983). Sin llegar a tales extremos, los carnavales medievales conservaron el énfasis en lo grotesco corporal –comilonas, embriaguez, sexualidad exagerada– como herencia de ese espíritu dionisiaco que celebra la vida material del cuerpo (Bajtín, 1987).

A diferencia de Saturnales e Isis que eran cultos relativamente aceptados por el estado romano en su momento, las bacanales desencadenaron serios conflictos con la autoridad. Inicialmente eran reuniones secretas y de participación restringida, pero con el tiempo se volvieron masivas y frecuentes, integrando a hombres y mujeres de diversas clases. En 186 a.C., el Senado romano emitió el decreto *Senatus consultum de Bacchanalibus* que prohibía los bacanales en toda Italia debido principalmente a la reputación de orgías y crímenes que rodeaba a estas fiestas. De hecho, el



Figura 13. Representación de las Antesterias en la antigua Grecia.
Chous con una imagen de Dioniso y un satiro
Fuente: (World History Encyclopedia, 2015)

historiador Livio (siglo I a.C.) relata que se sospechaba que en las bacanales ocurrían excesos inmorales, conspiraciones políticas y todo tipo de desórdenes nocturnos por lo que se persiguió a los adeptos, permitiendo solo celebraciones muy limitadas y con permiso especial de la autoridad.

A pesar de ello, la adoración a Baco continuo de maneras soterradas y ritualizadas, por ejemplo, en el sur de Italia persistieron por siglos las bacanales y los elementos báquicos se filtraron en celebraciones más “aceptables” o sincréticas como fiestas campestres del vino, o en la misma Saturnalia donde reinaba el vino y la jarana. Con el tiempo, la imagen de Baco, ese dios risueño coronado de hiedra, portando la copa rebosante, se convertiría en símbolo mismo de la alegría carnavalesca con el que se asociaron muchas festividades de invierno y primavera en la cultura medieval y renacentista, de modo que Bacus o el “Príncipe Carnaval”, es la figura que encarna la desmesura festiva antes de la cuaresma (Bajtín, 1987). Incluso en las representaciones artísticas del Carnaval, como en el famoso grabado de Bruegel llamado *La batalla entre Don Carnal y Doña Cuaresma* (1559), Don Carnal aparece gordo, ebrio y montado en un barril como haciendo una reminiscencia directa de Baco y sus excesos.

CARNAVALES EN AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

Herencias y tránsitos culturales

El carnaval latinoamericano se nos presenta como una constelación de mestizajes rituales y poéticas populares, en la cual convergen herencias europeas, africanas e indígenas. En su origen colonial el carnaval fue importado como una fiesta plenamente cristiana, pero pronto adquirió giros propios en las Américas (Flores, 2001). De acuerdo con Batjín (1987) la visión europea del medioevo y renacentista del carnaval como un espacio de inversión y liberación simbólica viajó a América con la colonia donde terminó entrelazándose con otras lógicas culturales. De hecho, otros autores han empleado para esto la noción de *carnavalización* para explicar cómo, a través de la parodia y la risa colectiva, las fiestas permiten la existencia alterna de resistencia social frente al orden dominante (García, 2013). Los conquistadores y colonizadores trajeron sus festejos con bailes de máscaras, comparsas y juegos populares precedían al Miércoles de Ceniza, replicando las tradiciones católicas de España, Francia o Portugal (Flores, 2001). Los colonos celebraban sus carnavales en salones y plazas centrales, a menudo con fastuosas mascaradas inspiradas en Europa, pero muy pronto se criollizarían.

En territorios andinos, por ejemplo, el calendario cristiano se superpuso a celebraciones indígenas preexistentes en Oruro, Bolivia donde los mineros aymaras y quechuas continuaron venerando a sus deidades bajo formas católicas, escondiendo sus dioses andinos tras santos cristianos (UNESCO, 2008). Entonces, las autoridades coloniales llegaron a prohibir ciertos rituales autóctonos, tildados de “paganos”, pero muchos sobrevivieron al disfrazarse de carnavales. La antigua festividad del Ito andino se transformó así en la fiesta de la Virgen de la Candelaria (2 de febrero) y la danza de diablos que honraba al dios indígena Tiw se convirtió en la célebre Diablada en honor a la Virgen del Socavón durante el Carnaval de Oruro siendo actos de resistencia simbólica donde las comunidades



Figura 14. Celebración del Carnaval en un manuscrito del *Romance de Fauvel*, principios del siglo XIV.

Fuente: (National Geographic Historia, 2023)

resignificaban las imposiciones religiosas. Esto es propiamente lo que se denomina *sincretismo* ya que los dioses andinos se volvieron santos mostrando que, aunque la colonia impuso sus formas rituales, estas se vieron resignificadas por las cosmologías locales.

En regiones como el altiplano andino o ciertas zonas de México, el carnaval asumió rasgos híbridos entre la tradición católica y las cosmovisiones agrarias indígenas, por ejemplo, el Carnaval de Huejotzingo en México, considerado uno de los más antiguos del país, mezcla las máscaras, soldados y penitentes europeos con simbolismos mesoamericanos ligados al ciclo agrícola y la memoria histórica local siendo un sincretismo puro en cuanto es el resultado de la mezcla entre estas dos culturas. En esta fiesta poblana, las procesiones se vuelven teatro callejero donde indígenas y

españoles de épocas remotas son representados por los pobladores actuales y se disparan arcabuces con pólvora como en los antiguos rituales de purificación prehispánicos, pero bajo la advocación de la Virgen de Guadalupe. La fiesta colonial “de blancos” acabó volviéndose una celebración de identidades mezcladas, una mezcla entre lo sagrado y lo profano, lo indígena y lo cristiano (Fuguemann, 2018).

No obstante, también hay en los carnavales de América Latina y el Caribe una fuerte influencia de África y la diáspora afroamericana. Durante la Colonia y las postrimerías de la esclavitud, los africanos esclavizados y sus descendientes participaron inicialmente de las carnestolendas en los márgenes, muchas veces organizando sus propios bailes paralelos o satíricos, pero tras la abolición de la esclavitud en el siglo XIX tomaron el centro de la escena festiva en varias regiones del Caribe y Brasil. El carnaval de Trinidad y Tobago, por ejemplo, tiene sus raíces en los bailes de máscaras que la élite francófona realizaba en la isla durante el siglo XVIII y en el que los sirvientes y esclavos originalmente no podían participar, por lo cual organizaban sus propios festejos nocturnos parodiando a los amos y usando antorchas de caña de azúcar encendidas, práctica que dio origen al célebre *Canboulay* que viene de *cannes brulées* o cañas quemadas. (Herrero, 2010).

Con la emancipación en 1834–1838, la población afrottrinitense se volcó masivamente a las calles en Carnaval, aportando sus músicas, sus tambores y sus personajes a la celebración. De este modo, nació a mediados del siglo XIX un carnaval creole en el que se juntaron la tradición francesa de los desfiles y disfraces con las danzas y ritmos africanos, así como con expresiones satíricas propias de la experiencia de la esclavitud. Se introdujo *Calipso*, una canción afrocaribeña de melodía contagia y letra satírica que transformó el carnaval en un escenario de crítica social en el que, a través de sus versos pícaros, se cuestionaban a las autoridades coloniales y comentaban los acontecimientos del año, convirtiendo la fiesta en una suerte de “periódico cantado” del pueblo (Rohlehr, 1990).

En Brasil, por su parte, durante el período colonial (siglos XVI–XIX), las celebraciones de carnaval fueron introducidas por los portugueses con juegos de agua y travesuras callejeras, elementos que fueron adoptados con entusiasmo por todas las castas urbanas, a veces con excesos de desorden que llevaron a intentos esporádicos de prohibición. Sin embargo, aquello que las elites llamaban despectivamente “excesos africanos” terminó por alimentar la esencia misma del carnaval brasileño (DaMatta, 2002). En el tránsito del siglo XIX al XX, las poblaciones afrobrasileñas liberadas empezaron a organizar sus propias comparsas y cordones festivos al margen de los bailes aristocráticos de modo que, ciudades portuarias como Río, Salvador o Recife fueron testigo de la emergencia de bloco afro y afoxés que son cortejos del carnaval de Bahía (Bahia Ws, s.f.). Estas expresiones integraron de forma abierta la espiritualidad afrobrasileña en la fiesta ya que deidades yorubas como Iemanjá, Xangô o Oxalá empezaron a ser homenajeadas en pleno carnaval, a través de cantos y bailes tradicionales, aunque muchas veces bajo la máscara sincrética de figuras católicas como, por ejemplo, Iemanjá asociada con la Virgen del Mar.



Figura 15. *Celebración del Carnaval de Brasil.*

Fuente: (National Geographic, 2024)

En Río de Janeiro se desarrolló el formato de las escuelas de samba, heredero de las pequeñas comparsas de negros y mulatos de los barrios populares. La primera escuela de samba sentó las bases de un fenómeno cultural con agrupaciones numerosas desfilando con secciones de percusión (la *batucada*), bailarines, coros y carrozas alegóricas. La samba, género nacido de la fusión entre ritmos africanos y música popular urbana, se volvió el corazón sonoro del carnaval brasileño. DaMatta (1984) ha interpretado el carnaval de Brasil como un “ritual de inversión” ya que un humilde *folião* puede coronarse Rey Momo, las calles pertenecen al pueblo y no a las autoridades, dándole voz a los marginales y cuestionando, mediante la broma y la irreverencia, las fronteras de clase y raza.

Para mediados del siglo XX el carnaval de Río ya era reconocido mundialmente con sus escuelas de samba con miles de participantes de barrios humildes compitiendo en el Sambódromo, carrozas gigantescas e imaginativas, fantasías deslumbrantes que combinan tradiciones folklóricas, mitos africanos y referencias contemporáneas, así como su atmósfera de explosiva sensualidad y comunión.

A lo largo del siglo XX los lenguajes del carnaval viajaron por América Latina y el Caribe adaptándose a cada contexto dando como resultado un mosaico rico en formas carnavalescas que abarcan desde las diabladas y comparsas folclóricas de los Andes hasta los desfiles de samba de estilo carioca en el Cono Sur, pasando por los carnavales costeños de base afro en el Caribe hispano. Hay una continuidad notable en la figura del Diablo festivo que aparece en Oruro con sus diablos danzarines que representan la lucha entre el bien y el mal, pero también en festivales populares de Perú, Ecuador e incluso en fiestas centroamericanas, pero también hay otros hilos comunes como el papel central de la música y la corporalidad ya que los carnavales son ante todo celebraciones del cuerpo en movimiento que involucran ritmos como la samba, la rumba, la cumbia, el son, el calipso o el huayno ponen a bailar a comunidades enteras.

La poesía satírica y la teatralidad son otros hilos comunes ya que es casi norma la presencia de coplas, versos burlescos, décimas o letrillas que ridiculizan a los poderosos o comentan la vida local. En Nicaragua existen las bombas de carnaval; en Cuba, los versos congos; en Colombia, las letanías del Carnaval de Barranquilla conectándose con las antiguas tradiciones del “mundo al revés” donde se podía criticar al rey en forma de chanza impune.

Carnavales en Colombia

Dentro de este amplio panorama latinoamericano se inscribe el universo carnavalesco colombiano que obedece a matices propios en función de su mosaico cultural triétnico. Al igual que en otros países nacieron de la tradición festiva traída por los colonizadores europeos en comunión con las cosmologías indígenas locales y las expresiones rituales de las poblaciones africanas esclavizadas y sus descendientes (Wade, 1993). No obstante, dada la diversidad de la geografía cultural colombiana, se gestaron manifestaciones carnavaleras particulares en cada región, donde se entrelazan elementos afro, indígenas y europeos en distintos balances.



Figura 16. *Batalla de Flores en el Carnaval de Barranquilla.*
Fuente: (Carnaval de Barranquilla, 2025)

Existen testimonios de celebraciones carnavalescas en territorio colombiano desde la época colonial de celebraciones carnavalescas que evidencian esa convergencia cultural en Colombia. En ciudades portuarias del Caribe como Cartagena, Santa Marta o la incipiente Barranquilla, cronistas y viajeros observaron que la población indígena, los africanos esclavizados y los criollos españoles participaban conjuntamente en fiestas de calle. Estos encuentros propiciaron “procesos de hibridación entre las diferentes etnias que entraron en interacción, recreando fiestas religiosas y profanas” (Gutiérrez & Cunin, 2006, pág. 15), produciendo una fiesta mestiza, colectiva y popular que se proyecta hasta el presente. Puede decirse que el carnaval colombiano se gestó históricamente como una fiesta de mestizaje donde rituales europeos como las sátiras precuarema y mascaradas medievales se fusionan con celebraciones autóctonas con influencias africanas dando lugar a nuevas celebraciones folclóricas.

En Cartagena y sus contornos, las celebraciones católicas ofrecían resquicios de agencia a los esclavizados con música, danzas y cabildos que algunas fuentes nombran “fiesta de los esclavos”, rótulo descriptivo que alude, sobre todo, a los días de la Candelaria (2 de febrero) y San Blas (3 de febrero), cuando la calle abría un margen para el tambor y la máscara (Friedemann, 1985). Bajo la liturgia se movían memorias africanas que asignaban nuevas potencias a los santos, reescribiendo el sentido del culto y del desfile (Navarrete, 1995). En esa gramática doble, la cruz cobijaba legados de África; los cabildos organizaban la comparsa y la plegaria a la vez persistiendo los cultos africanos bajo las formas católicas como San Basilio de Palenque donde la devoción y el rito dialogan y se sostienen como una estrategia de continuidad cultural en clave de resistencia (Navarrete, 2008). De ese laboratorio colonial saldrá la música, el cuerpo y la escena que veremos florecer en las calles de la costa.

Investigaciones como la de Friedemann (1985) muestran que desde el siglo XVIII en la región Caribe se celebraban las “carnestolendas” o fiestas precuaresma que incorporaban bailes de raíz africana e imaginarios indígenas con la estructura básica del carnaval hispánico. De hecho, el carnaval de Barranquilla incorpora de su herencia afro a través de los ritmos del tambor, las danzas del Congo y demás elementos heredados de las comunidades cimarronas. Igualmente, las culturas indígenas aportaron sus propias concepciones festivas como rituales agrarios andinos o los mitos amazónicos que se fueron sincretizando en los carnavales del país consolidando una base triétnica que se codifica simbólicamente durante las fiestas y festejos colombianos (Martín-Barbero, 2003). En la costa Caribe, por ejemplo, predomina un estilo de carnaval marcado por la música tropical, la picardía oral y la exuberancia dancística de ascendencia africana. El Carnaval de Barranquilla, el más emblemático de esta zona, sintetiza influencias que van desde las farsas satíricas españolas hasta ritmos afro-antillanos como la cumbia y el mapalé (Wade, 2005). No es casualidad que Barranquilla se proclame “cuidadora” de tradiciones tanto indígenas como negras porque en sus



Figura 17. *Representación de las Carnestolendas.*

Fuente: (Museo Financiero, 2020)

desfiles conviven figuras como el Congo que es un guerrero de raíz bantú, la Marimonda o máscara burlona creada por estratos populares; y la Danza del Garabato que escenifica la lucha entre la Vida y la Muerte con trazos hispánicos (Gontovnik, 2018).

A esa constelación hay que sumar los sones de negro comparsas de raíz palenquera que entran con voz guía y coro, versos “cantáos” y una escena de burla donde el cuerpo va tizado y el gesto muerde la autoridad (Alcaldía de Barranquilla, s.f.). El pulso lo llevan tambores y guaches; entra el llamador, responde el alegre, la tambora amarra la marcha. La danza se sostiene en flexiones bajas, giros cortos, cadera marcada; se juega con la lengua afuera, el gesto burlón, la mímica de fuerza. La pieza emblemática, “La rama del tamarindo”, ordena la entrada, el “baile sentado” y la despedida forzosa; el conjunto rehace en plena calle la memoria de los cabildos del Canal del Dique, donde la risa y el desafío convivieron con la devoción. Allí se conserva una memoria de cimarronaje que satiriza jerarquías y protege nombres antiguos bajo ropajes festivos (Pérez M. , 2006). Entre Congo y Garabato, los sones de negro hacen puente, levantan al público, ordenan la calle, cortan el aire con un estribillo y recuerdan, de golpe, que en el Caribe la risa también es defensa.

Con ese repertorio en escena, puede leerse mejor la trayectoria larga del carnaval barranquillero. Este es un carnaval surgido en el siglo XIX como continuidad de las fiestas de esclavos y de la tradición católica del período de carnavales antes de la Cuaresma que ha crecido hasta convertirse en un complejo entramado de prácticas artísticas y rituales que hoy por hoy reafirman la identidad costeña. Cada año, durante cuatro días intensos, Barranquilla se convierte en un escenario donde la música, la danza, la sátira verbal y la teatralidad callejera configuran un universo festivo que la comunidad reconoce como propio y esencial para su sentido de pertenencia viviendo un rito de cohesión social y catarsis colectiva profundamente arraigado en la región (Navarro-Hoyos, 2022).

Cabe señalar, además, que el carnaval de Barranquilla se distingue por una rica tradición oral de coplas, décimas y letanías mediante las cuales el pueblo comenta y critica su realidad con ingenio irreverente. Estas prácticas de versificación festiva hunden sus raíces en la herencia hispánica de la colonia, mantenida viva y reelaborada por las comunidades afrocolombianas de la costa desarrollando representaciones adobadas con versos y nutridas de la tradición hispánica de uso colectivo en la región (Posada, 1999, pág. 189). Durante los desfiles, es común ver agrupaciones de letanieros deteniéndose en las esquinas para recitar en voz alta rimas punzantes sobre los sucesos del año, provocando la risa del público. La estructura de estas letanías recuerda a la de las antiguas oraciones cantadas (de allí su nombre), pero su contenido es profano y jocoso porque cada estrofa encadena comentarios satíricos y remata con un estribillo coreado.

Ya en los Andes del suroccidente colombiano se desarrolla otro estilo de carnaval que tiene una fuerte impronta indígena y mestiza andina. El Carnaval de Negros y Blancos en Pasto surgió de



Figura 18. *Carnaval de Barranquilla, Carnaval de la Raza.*

Fuente: (Colombia Belleza Pura, s.f.)

tradiciones nativas andinas combinadas con influencias hispánicas coloniales y se consolidó como gran celebración popular a inicios del siglo XX (UNESCO, 2009). Sus raíces más remotas se han vinculado con las ceremonias agrarias de los pueblos Pastos y Quillacingas quienes en la época prehispánica realizaban rituales de gratitud por las cosechas bajo la luz de la luna que se entrelazaron con las celebraciones católicas del ciclo de Reyes y con prácticas lúdicas afrodescendientes traídas por las poblaciones esclavizadas (Lasso-Guerrero y otros, 2023).

La narrativa histórica más aceptada sitúa el germen del carnaval pastuso a finales del periodo colonial cuando en 1760 una rebelión de esclavos en el norte de Colombia motivó a la Corona española a conceder un día de asueto anual para la población negra, fijándolo el 5 de enero (víspera de la Epifanía) en honor al rey mago afro Melchor y al conocerse la noticia los esclavos salieron jubilantes a las calles y, en un gesto de inversión burlesca del orden social, pintaron de negro el rostro de los criollos con carbón al grito de “¡Vivan los negros!”. Desde entonces se incorporaron nuevos elementos como el Juego de Negritos, el Día de los Blancos y los desfiles artísticos con participación de artesanos y obreros locales en la construcción de carrozas y comparsas (Hidalgo, 2021).

Cada enero el tejido del carnaval se abre paso con un orden que la ciudad reconoce de memoria donde, primero, el Carnavalito (2 de enero) es como un ensayo serio de la infancia; luego los colectivos coreográficos del 3 de enero donde la montaña entra bailando con su gramática andina; se continua con el arribo de la Familia Castañeda (4 de enero), sátira viajera que pastusiza la historia. Luego sigue el Día de Negros (5 de enero) como un juego de identidad que suspende jerarquías por una pintica compartida y finaliza con el Día de Blancos (6 de enero) en el cual se realiza el Desfile Magno de disfraces, comparsas y carrozas que vuelve la ciudad taller y escenario al mismo tiempo. En ese tránsito los hogares se convierten en talleres comunitarios donde pasan de mano en mano técnicas, afectos y saberes del oficio y la calle se hace aula de ciudadanía festiva(UNESCO, 2009).

Las carrozas cuentan otra genealogía porque nacen como prolongación de los autos sacramentales que atravesaban las fiestas coloniales y, hacia 1880, toman forma moderna con el maestro Lisandro Maldonado que montaba el Autosacramental de La Epifanía, con las comitivas de los tres Reyes recorriendo templos y plaza como un cuadro vivo en tránsito, antecedente directo de la alegoría rodante. Ya en el siglo XX aparecen los autos alegóricos y vendrán el impulso estudiantil de 1926 y más tarde, el movimiento se incorpora a las esculturas gracias al ingenio de Alfonso Zambrano Payán, tallista pastuso que volvió mecánica la ilusión del papel (Muñoz, 1985). Cuando la fiesta sale definitivamente a la calle esos cuadros empiezan a desplazarse primero sobre carros tirados por bestias, luego sobre bastidores con ruedas y el episodio religioso se vuelve alegoría de modo que la tarima deviene carro alegórico. Es de ese tránsito de donde sale la carroza, con el oficio transmitido en talleres barriales aparecen el papel encolado/cartapesta, el armazón de madera y alambre, y más tarde las manivelas, levas y poleas que dan movimiento. La carroza, en ese sentido, articula memoria, sátira y cosmovisión andina; levanta en altura lo que el pueblo quiere decir, y lo deja rodar por la ciudad como una gran frase en presente.



Figura 19. *Carnaval de Negros y Blancos de Pasto.*
Fuente: *(El Espectador, 2023)*

En este carnaval se emplea una performatividad ritual que subvierte por unos días las categorías raciales y las transforma en juego de hermanamiento, recordando los antiguos intercambios de roles entre amos y esclavos narrados en la tradición local (Buitrago, 2013). Además, en las prácticas indígenas como el *Día de Blancos* se puede entrever la herencia de las festividades agrarias prehispánicas de agradecimiento a la tierra, mientras que las “murgas” y comparsas con máscaras multicolores retoman motivos de mitologías andinas; lo cual se combina a la vez con esos aportes hispanos de las comparsas satíricas de los *Años Viejos* creando un carnaval mestizo único. Cada año, Pasto reinterpreta su historia pluricultural mediante las carrozas alegóricas que relatan leyendas regionales, las coplas burlonas critican acontecimientos recientes y la gente del pueblo que se



Figura 20. Carroza ganadora del desfile magno del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto.
Fuente: (Tubarco News, 2025)

reapropia de las calles con música andina, sanjuanitos y ritmos caribeños(Montoya Bonilla, 2003).

A diferencia de Barranquilla o Pasto, el Carnaval de Riosucio en Caldas nació en un contexto rural andino, fruto de la reconciliación entre dos poblados rivales a mediados del siglo XIX. Su símbolo central es el Diablo carnavalesco el cual es figura mítica que no representa el mal religioso, sino el espíritu festivo de la concordia local. Este Diablo, una efigie de cuatro metros construida colectivamente cada carnaval, “fusiona elementos de la composición triétnica de la región” (Sánchez y otros, 2011, pág. 15) en su apariencia. En otras palabras, es una figura que combina iconográfica europea como cachos, cola y tridente del diablo cristiano, con matices estéticos indígenas y africanos propios del viejo Gran Caldas.

Durante el Carnaval de Riosucio, las cuadrillas de matachines entonan versos rituales y danzan al son de flautas y tambores que descienden tanto de tradiciones amerindias como de ritmos afrocolombianos. La fiesta entera se concibe como un pacto de paz porque el Diablo amistoso



Figura 21. *Escena del Carnaval de Riosucio, Caldas.*

Fuente: *(Carnaval de Riosucio Caldas, s.f.)*

“reina” por unos días para permitir que todos los estamentos sociales se rían de sí mismos, se burlen de la autoridad y afirmen la unidad del pueblo en la diversidad. Es por lo tanto un carnaval mestizo por excelencia forjado con retazos de cada cultura fundadora.

Estas celebraciones comparten una vocación de performatividad ritual porque son actos comunicativos en los que el pueblo escenifica sus memorias y anhelos, siguiendo reglas lúdicas propias de “un mundo al revés” (Bajtin, 1974) pero revelando al mismo tiempo verdades sociales muy arraigadas. Lejos de limitarse a espectáculos folclóricos o atractivos turísticos, los carnavales colombianos deben entenderse como procesos culturales vivos, donde confluyen narrativas populares, resignificaciones históricas y búsquedas de afirmación identitaria (Martín -Barbero, 2003).

EL CARNAVAL DEL DIABLO DE RIOSUCIO, CALDAS.

Historia y ritualidad

También conocido como Carnaval del Diablo, es una de las fiestas populares más emblemáticas de Colombia y se realiza cada dos años en la primera semana de enero de los años impares coincidiendo con la celebración de Reyes Magos. Durante esos días, Riosucio se transforma en un escenario comunitario, colmado de alegría, música de chirimías, danza y tradición. Se trata de un carnaval con raíces culturales triétnicas que combinan influencias indígenas, africanas y españolas, en un rico sincretismo festivo.

Sus inicios se remontan al complejo proceso de mediación entre dos poblaciones rivales que en la Colonia coexistían en esa región, estas eran el resguardo de Nuestro de Señora de La Montaña y el pueblo mestizo de San Sebastián de Quiebralomo. Según la tradición, cada comunidad tenía su propia plaza e iglesia, e incluso había una cerca divisoria entre ambos poblados alrededor de la cual se escenificaban ofensas e incluso peleas a pedradas los días de mercado. Ya en 1819 los párrocos



Figura 22. *Desfile de cuadrillas en el Carnaval del Diablo de Riosucio.*
Fuente: (Renunciamos y Viajamos, s.f.)

José Ramón Bueno y José Bonifacio Bonafont se aliaron para pacificar la región y unificarla bajo un solo municipio (Sánchez y otros, 2011).

La leyenda local narra que, como gesto de protesta contra la división, algunos habitantes colocaron una estatua del Diablo en la línea limítrofe entre La Montaña y Quiebralomo, simbolizando su descontento con el conflicto fratricida y la ineficacia de los poderes eclesiales para unir al pueblo, pero, finalmente, en 1847 se firmó un pacto de unificación entre las dos comunidades poniendo fin a las disputas y adoptando el nombre de Riosucio para la nueva población unificada. En conmemoración de este histórico encuentro de reconciliación, comenzó a celebrarse el Carnaval de Riosucio cada enero, durante la festividad de Reyes, como una festividad de fraternidad y sátira que recordaba la paz alcanzada. De hecho, la misma estructura urbana de Riosucio con dos plazas principales separadas apenas por una cuadra refleja la unión de los dos pueblos fundacionales en “un solo abrazo” espacial (Appelbaum, 2003).



Figura 23. Desfile del Carnaval del Diablo de Riosucio.
Fuente: (Renunciamos y Viajamos, s.f.)

A inicios del siglo XX, esta fiesta se consolidó con rasgos distintivos. En 1915 se adoptó formalmente la figura del Diablo como emblema central del carnaval elevándolo a “Su Majestad el Diablo” en el imaginario local no siendo éste un demonio católico ortodoxo, sino un personaje híbrido y jocoso que encarna la identidad del pueblo. Como se mencionó, el Diablo de Riosucio se nutre de creencias indígenas y afrocolombianas y actúa como un símbolo cosmopolita de la fiesta, despojado de maldad teológica (Friedemann, 1985). Como señalaría Cárdenas (2015) es el resultado de “un gran sincretismo” de procesos históricos y étnicos en el que se sintetizan diversos procesos sociopolíticos y culturales convergentes convertidos en símbolo de resistencia cultural. En otras palabras, el carnaval permitió sublimar antiguas rivalidades y violencias a través de la burla ritual, transformando los insultos de antaño en coplas y versos humorísticos.

Aunque la preparación del carnaval toma varios meses, la fiesta como tal se da en enero durante 6 días. Un año antes del carnaval, en julio, se realiza la Instalación de la República Carnavalera, acto



Figura 24. *Representación del Carnaval del Diablo.*
Fuente: (Colombia.com, s.f.)

en el que se proclama simbólicamente un “gobierno” propio del carnaval con sus dignatarios burlescos como el Presidente, Alcalde, Canciller, Senado, etc. Que regirán hasta el final del carnaval. Desde ese momento se inician los actos matachinescos preparatorios y cada mes, de julio a diciembre, la Corporación Carnaval de Riosucio publica un Decreto carnavalero que convoca al pueblo y anuncia satíricamente la proximidad de la fiesta. Estos decretos son piezas oratorias en verso que imitan el tono de los antiguos bandos oficiales, pero llenos de humor y crítica local. Suelen ir dirigidos al Diablo (considerado el rey simbólico de la festividad) y en ellos se “legisla” en tono de súplica jocosa sobre las necesidades, males y anhelos del pueblo (Sánchez y otros, 2011). un fragmento de un Decreto del carnaval de 1985 proclama:

Decreto número impar... El Decreto es publicidad,

un azufrado saludo de satánica estructura,

vitrina, broma, ironía, para propios, para extraños;

el Diablo está por llegar... es chiste y jocosidad

(Vargas, 1985, citado en Sánchez y otros, 2011, p. 36)

Con versos octosílabos y rimas pícaras, los “decreteros” (poetas populares autores de los Decretos) se suben al tablado para cantar verdades incómodas con ingenio sutil. En la tradición riosuceña se valora que el decretero se burle de las autoridades o de los “pecados” comunitarios sin herir gravemente a nadie, provocando risa más que enojo. Es un juego satírico previo que dispone el ánimo colectivo para la gran celebración. En diciembre, al finalizar la fase de Decretos, se realiza el Convite o pregón escénico: un montaje teatral callejero organizado por la Junta del Carnaval, que representa algún problema local o nacional de forma humorística, a modo de “anticipo” dramatizado de lo que será el carnaval (Sánchez y otros, 2011).

Finalmente, en la primera semana de enero estalla el Carnaval en su apogeo ritual. La inauguración ocurre la medianoche del 3 de enero con el “Alegre Despertar”, un conjuro colectivo con pólvora en la quema de una gran “culebra” de fuegos artificiales y alborada musical que marca el inicio de la liminalidad festiva. Durante los días siguientes, las calles se llenan de desfiles y comparsas. El 4 de enero tiene lugar la Entrada de Colonias, un colorido desfile donde regresan los hijos del pueblo residentes en otras regiones o las “colonias” riosuceñas para ser homenajeados y reintegrados simbólicamente a la comunidad. El momento cumbre llega la noche del sábado de Carnaval, con la Develación y Entrada triunfal de “Su Majestad” el Diablo, una efigie imponente de más de dos metros de altura realizada por artistas locales que recorre las calles sobre una carroza, escoltada por faroles, bailarines y cofradías de matachines o personas disfrazados con atuendos multicolores y máscaras. El pueblo lo recibe con vítores, pañuelos blancos agitados en señal de saludo y sones de chirimías, mientras se quema incienso y pólvora para “purificar” el camino. En ese instante ocurre el solemne Saludo al Diablo donde un portavoz de los carnavaleros, generalmente un poeta local, declama versos reverenciales e irónicos dando la bienvenida al rey de la fiesta. Por ejemplo, en 1935 Teófilo Cataño saludó así a la efigie demoníaca:

Señor Diablo:

Tengo, señor, el encargo de salir a recibirte,
y me adelanto a decir que estáis en vuestra mansión.

¡Salve, Rey delos infiernos,

hijo de Saturno y Rea,

descendiente de los dioses que la Grecia consagró!

(Cataño, 1935, citado en Sánchez y otros, 2011, p. 23).

Estos versos, que mezclan referencias paganas y tono litúrgico, ejemplifican el sincretismo ritual donde el Diablo es tratado a la vez como monarca carnavalesco, dios pagano y diablo católico, en una ceremonia donde lo sagrado y lo profano se funden lúdicamente.

Tras la entrada del Diablo, el carnaval despliega múltiples actos rituales diarios haciendo conjuros al amanecer, mediodía y atardecer con oraciones paródicas pidiendo buen clima y prosperidad durante la fiesta; alboradas musicales al amanecer con bandas y chirimías; el Desfile de la Identidad Riosuceña el 6 de enero dedicado a celebrar la herencia campesina e indígena local, con participación de las autoridades de los resguardos indígenas; comparsas infantiles, entre otros.

Considerada la tradición más ancestral del carnaval riosuceño, la Cuadrilla es un grupo de 12 a 15 personas que preparan, durante meses, representaciones artístico-musicales con un tema específico a menudo alusivo a hechos de la historia local, mitología o críticas sociales actuales. Cada cuadrilla



Figura 25. *Preparativos para el Carnaval de Riosucio 2025.*
Fuente: (Corporación Carnaval de Riosucio, s.f.)

diseña elaborados disfraces, máscaras, canciones y coreografías acordes a su temática y las presentan en tarimas públicas y en las casas cuadrilleras durante el carnaval. Además, a música de chirimía acompaña constantemente los pasacalles y danzas, aportando la herencia afro-indígena caucana al sonido del carnaval, mientras que el guarapo se erige como bebida típica de la cual incluso se realiza un ritual llamado “Entrega del Calabazo”, en que se vierte guarapo a la tierra como ofrenda a la Madre Tierra antes de la última noche(Sánchez y otros, 2011).

El carnaval culmina la noche del 7 de enero con los actos de cierre cargados de simbolismo de muerte y renacimiento. Primero se procede a la Lectura del Testamento del Diablo, donde el Diablo “deja” sus últimas voluntades y legados a la comunidad antes de partir. Este es un texto narrativo-poético lleno de humor en el que se recapitulan los sucesos más destacados de los días de carnaval y se hacen críticas satíricas a las autoridades y al estado del pueblo. Tras este mensaje de despedida se realiza la Quema del diablo poniendo fin oficialmente al carnaval. La Quema purifica el espacio festivo y señala la muerte ritual del ciclo carnavalesco, asegurando que el Diablo dormirá bajo tierra y con él las pasiones desbordadas hasta que sea convocado de nuevo en dos años. Al amanecer del 8 de enero, Riosucio despierta del ensueño carnavalesco y la vida cotidiana retoma su cauce, aunque nutrida por la renovación simbólica que dejó la fiesta.

Literatura matachinesca

Una de las características más originales del Carnaval de Riosucio son las expresiones literarias y orales que genera, conocido colectivamente en Riosucio como Literatura Matachinesca, rotulo bajo el cual se agrupan todos los textos, versos y discursos creados por y para el carnaval, durante este. Se trata de una producción poética sui generis que tiene sus raíces en la tradición oral popular, pero que también incorpora la escritura y la teatralidad. En el contexto del Carnaval del Diablo, la palabra es

protagonista: la fiesta “tiene su fundamento en la palabra, en el juego” (Gärtner, 2019, p. 77) debido a que los matachines asumen el rol de poetas festivos, elaborando durante meses una variedad de textos satírico. Esta llamativa poética matachinesca constituye una forma de poesía popular de resistencia, en la cual el pueblo riosuceño se narra a sí mismo, conserva su memoria y ejerce una crítica simbólica del poder mediante el ingenio verbal.

Los géneros literarios propios del carnaval como los Decretos, Convites, Saludos al Diablo, Testamentos, Salves y demás han emergido y evolucionado a lo largo de más de un siglo, transmitidos de generación en generación. Cada uno cumple una función ritual y expresiva dentro de la estructura de la fiesta.



Figura 26. *Matachin cantando.*
Fuente: (Fernández, M., 2025)

Los decretos carnavalescos son quizá la pieza más emblemática de esta literatura. Como se mencionó, son pregones en verso redactados en tono satírico-gubernativo que parodian los antiguos bandos oficiales, pero en lugar de disposiciones serias contienen peticiones humorísticas y críticas veladas. Se anuncian públicamente en los meses previos al carnaval, generalmente declamados en la plaza por un orador conocido como el Decretero, acompañado por comparsas y música llamada Voceodel Decreto (Sánchez y otros, 2011). Su contenido abarca todo aquello sobre lo que se quiere “legislar” simbólicamente y se ordena al Diablo que intervenga para solucionarlos o se burla de ellos como ironía.

La forma métrica típica del Decreto es el verso octosílabo consonante, cercano a la tradición de la copla y el romance español, lo que facilita su memorización y declamación ante el público (Ong, 1982), aunque tiene un estilo coloquial y satírico con giros locales y apodos. En estos textos se manifiesta una verdadera “poética popular”, es decir, una poesía creada colectivamente desde el pueblo para comunicarse con el pueblo mismo, al margen de los cánones cultos (Pacheco, 1992; Rincón, 1995). Los Decretos ejemplifican cómo la oralidad y la escritura se entrelazan en el carnaval porque, aunque el texto suele ser escrito de antemano, su performatividad oral expresada en la voz del decretero, su gestualidad y entonación, le dan vida ante la audiencia, creando un momento de comunión y risa compartida. Además, una vez emitidos, los Decretos pasan a ser parte del archivo cultural de Riosucio en el que se guardan copias impresas o manuscritas y muchos habitantes los recuerdan años después, alimentando la memoria colectiva del pueblo.

Como se vio, el Convite es el acto literario teatral que cierra la fase preparatoria. Suele adoptar la forma de una salva poética o loa en honor al carnaval y al Diablo presentada en escena con música y personajes alegóricos abordando algún asunto de interés general representado con burla y desenfado. Este género combina prosa rimada, diálogo y canto, y su texto puede ser leído,

declamado o cantado, pero nunca improvisado, pues se cuida la calidad literaria (Montoya Bonilla, 2000) A nivel literario, el Convite puede incluir fragmentos de salves dirigidos al Carnaval mismo. Un ejemplo de salve carnavalesca se atribuye a autores anónimos del siglo XX: “¡Salve, salve, placer de la vida; salve, salve, sin par Carnaval de Riosucio, la tierra querida, ¡eres timbre de gloria inmortal!” (Sánchez y otros, 2011). Estas salves parodian las oraciones litúrgicas, pero aquí la veneración se dirige a la fiesta pagana, evidenciando de nuevo el sincretismo y la inversión de valores propios de la estética carnavalera (Bajtín, 1987).

Los Saludos al Diablo son discursos poéticos orales que se pronuncian en el instante de la entrada del Diablo y posiblemente en otros momentos protocolarios como cuando el Diablo “recorre” el pueblo durante los días del carnaval. Como ya vimos con el saludo de Cataño en 1935, su tono es ceremonioso y laudatorio, mezclando referencias mitológicas, históricas y locales para ensalzar al



Figura 27. *Decretos carnavaleros: sarcasmo, humor y tradición.*
Fuente: (Alternativa, s.f.)

Diablo como rey festivo. El Saludo al Diablo suele estar escrito en endecasílabos o alexandrinos imitando la poesía épica o los himnos religiosos produciendo un efecto paródico en el que se eleva al Diablo con la misma solemnidad con que se alabaría a un santo, generando humor por el contraste. Pero en el fondo del chiste hay también un mensaje de orgullo comunitario porque al ensalzar al Diablo, en realidad el pueblo se celebra a sí mismo y a su espíritu irreverente.

El Testamento del Diablo que cierra la fiesta se presenta como las últimas palabras del Diablo antes de morir, es decir, antes de ser quemado. Tradicionalmente, se redacta en prosa narrativa salpicada de versos o coplas y es leído en voz alta por uno o varios matachines la última noche. En él, el Diablo “deja en herencia” a personas e instituciones del pueblo diversos bienes intangibles o tareas pendientes, con tono satírico además de enumerar los acontecimientos graciosos o escandalosos ocurridos durante el carnaval que acaba por lo que funciona como una crónica humorística de la semana de fiesta al tiempo que manifiesta la tristeza del Diablo por irse. Es esta mezcla de balance y burla lo que convierte al Testamento en un importante mecanismo de reflexión colectivo donde el pueblo después de la euforia reconoce sus alegrías y falencias con promesas jocosas de enmienda.

El acervo matachinesco incluye también las coplas y canciones de cuadrilla, los salves y diversas retahílas, pregones y decimas que surgen espontáneamente durante la celebración pero que con el tiempo se han conservado mediante publicaciones con el fin de compilar esta producción popular. Es por ello que se dice que se trata de un *archivo vivo*, porque son textos que siguen activándose cada dos años y reaparecen en nuevas versiones, se re-cantan y se re-escriben alimentando la continuidad de la tradición (Sánchez y otros, 2011).

Es importante notar que esta literatura carnavalesca goza de prestigio interno en la localidad. Los autores de buenos Decretos o las cuadrillas con mejores coplas son recordados y aplaudidos de modo que familias enteras han legado su talento matachinesco, por ejemplo, se puede citar claramente la

dinastía de poetas carnavaleros de la familia Gärtner, con cuatro generaciones de decretistas y versificadores cuyos escritos han animado el carnaval por más de un siglo (Gärtner, 2019, pág. 80). Esto indica ser “matachín poeta” es un rol social reconocido localmente de modo que la comunidad legitima su propia cultura letrada, paralela a la académica, creando un canon festivo local.

Evolución histórica de la literatura matachinesca

Hablar de evolución en la literatura matachinesca del Carnaval de Riosucio implica reconocer un proceso histórico que transcurre a saltos rítmicos, cada dos años, en un ciclo que parece volver a empezar de cero pero que, en realidad, acumula memoria. Cada nuevo Carnaval del Diablo revive fórmulas antiguas a la vez que incorpora voces y matices actuales en un diálogo permanente entre tradición y reinención.

Como se ha visto, la temprana literatura matachinesca hecha de versos y proclamas orales surgió como mediación simbólica para la paz local donde la figura del Diablo encarnó desde entonces lo irreconciliable que debía figurar en la fiesta. Es revelador que ya en el siglo XIX se usara la palabra como ritual de reconciliación ya que, en un entorno mayoritariamente oral, los versos matachinescos operaban como “ley” festiva, válidos solo en la esfera liminal del Carnaval. La oralidad es clave porque antes de que hubiera libretos impresos, la palabra hablada y cantada era el vehículo para transmitir la sátira y asegurar que todos la escucharan. Podría decirse que estos primeros matachines vivían en una cultura de oralidad primaria, donde la palabra viva era efímera pero profundamente comunitaria

Con el paso de las décadas, la diversión matachinesca se consolidó como tradición. Un hito fundamental ocurrió en 1915, cuando la efigie del Diablo fue adoptada oficialmente como emblema del carnaval bienal (Ong, 1982). Esta institucionalización del Diablo vino acompañada de la

fundamental ocurrió en 1915, cuando la efigie del Diablo fue adoptada oficialmente como emblema del carnaval bienal (Ong, 1982). Esta institucionalización del Diablo vino acompañada de la formalización de ciertos “géneros” literarios carnavaleros ya que, para la década de 1920 y 1930 ya se distinguían actos literarios específicos como los decretos carnavaleros, el saludo al Diablo, quizás alguna salve o canto de alabanza al carnaval y al final el testamento del Diablo y fue en esta primera mitad del siglo XX que la literatura matachinesca adquirió sus formas clásicas. Ya el saludo al Diablo de don Teofilo Cataño que conviene recordar a continuación, denota el estilo retorico de la época con un verso octosílabo en cuarteta, rima consonante discreta (“encargo/adelanto” no rima, pero hay asonancia) y referencias cultas (mitología grecolatina) entrelazadas con la irreverencia de llamar “Rey de los infiernos” al muñeco del carnaval.

Señor Diablo:

Tengo, señor, el encargo de salir a recibirte,

y me adelanto a decir que estáis en vuestra mansión.

¡Salve, Rey delos infiernos,

hijo de Saturno y Rea,

descendiente de los dioses que la Grecia consagró!

(Cataño, 1935, citado en Sánchez et al, 2011, p. 23).

La métrica octosilábica y el tono declamatorio dominaban en esas décadas, heredados de la tradición oral hispánica y adecuados al oído popular. Sin embargo, el registro se ajustaba al personaje ya que al Diablo se le hablaba de “vuestra mansión” con sorna cortesana. Notese cómo la oralidad condicionaba la composición y al ser textos para pronunciar ante un público abierto con muchos



Figura 28. *Presentación de la cuadrilla Urus.*

Fuente: (Fernández, M., 2025)

oyentes quizás analfabetos entonces, prevalecía la claridad, el ritmo marcado y la repetición de fórmulas familiares como ese “Salve, salve...” que evoca cantos litúrgicos parodiados.

Entre 1949 y 1955 el Carnaval se interrumpió debido a la violencia partidista que asoló Colombia y Riosucio retomó su carnaval en 1956 con bríos renovados. Los años 60 trajeron un auge de documentación y difusión local y en 1968, la Junta Organizadora del Carnaval obtuvo personería jurídica, formalizando la institucionalidad carnavalera. Poco después, en 1984, se constituyó la Corporación Carnaval de Riosucio dando estructura legal a lo que por décadas fue organización comunitaria informal (Sánchez y otros, 2011). Pues bien, estos años vinieron con cierto refinamiento y experimentación métrica. Muchos matachines de posguerra eran también maestros, notarios, obreros ilustrados y en general, gente común, pero con más acceso a libros que sus antecesores, lo que coloreó sus composiciones. Se mantuvo el octosílabo como columna vertebral de la versificación, pero se ensayaron décimas espinelianas, coplas en pareado y estribillos cantados acompañados por

la chirimía. Un hermoso ejemplo proviene del Convite de 1966, cuando la Junta del Carnaval escenificó una sátira titulada “Caricaturas”. Aquel convite iniciaba con estos versos en cuartetos octosílabos ágiles:

Somos distintas figuras
amigas de diversión,
convite en caricatura
para anunciar la función.
Venimos a dar primero
noticia sensacional
que del cinco al siete de enero
en Riosucio hay Carnaval.

(Convite “Caricaturas”, 1966, en Sánchez et al., 2011, p. 22)

Aquí la métrica octosílabo se combina con un tono más ligero y coloquial que el saludo de 1935. El lenguaje ya es más sencillo y picaresco ya que habla de “distintas figuras amigas de diversión” y aparece la fecha concreta “del cinco al siete de enero”, casi como cuña publicitaria. Esto nos sugiere que para los 60 ya había mayor conciencia de público externo y medios de modo que se empieza a “anunciar” el carnaval a foráneos y no solo a la comunidad. Muchos riosuceños relatan cómo en los 60 y 70 la emisora local transmitía fragmentos de decretos y saludos llevando la burla carnavalera a quienes no podían estar en la plaza.

Hacia las décadas de 1970 y 1980 la literatura matachinesca adquirió una visibilidad inédita fuera de Riosucio. La antropología y el folclorismo académico voltearon la mirada hacia esta fiesta, inscribiéndola en estudios y tesis. Además, la métrica y el estilo empezaron a diversificarse también por influjo de nuevas generaciones de matachines y cuadrilleros más educados formalmente.

Algunos decretos de los 80 muestran versos alejandrinos o de 14 sílabas/endecasílabos infiltrados entre los octosílabos para dar cierto énfasis solemne o cómico inesperado. Las cuadrillas, por su parte, desarrollaron letras más largas, a veces verdaderas canciones satíricas con coro y estrofas, influenciadas por ritmos populares como el pasillo, el foxtrot y el corrido. Sin embargo, la junta del carnaval y los “Tribunales de Honor” vigilaban que las sátiras no cayeran en lo soez o difamatorio personal y se instituyeron ciertos límites no escritos a la crítica como el que se puede satirizar la conducta pública, pero evitando ataques personales directos. Esta autocensura comunitaria mantuvo la picardía dentro de cauces aceptables, asegurando la continuidad de la tradición que Bourdieu (1991) podría explicar indicando que el campo carnavalero tiene sus propias normas de legitimidad y censura, distintas de la política oficial pero igualmente efectivas.



Figura 29. *Desfile de los Diablos Arlequines.*
Fuente: (Fernández, M., 2025)

Con todo, el espíritu crítico persistió y se adaptó a las coyunturas. Por ejemplo, durante la violencia del narcotráfico en los 80, los decretos empezaron a aludir con metáforas a “nuevos ricos con malas mañas” o “traquetos disfrazados de benefactores”. Diana Taylor(2015) explica que aunque muchos sucesos que no están escritos como milagros cotidianos, escándalos y demás quedaron plasmados en coplas que la gente recordó por años por lo que sirvió de archivo vivo donde Riosucio narraba su propia historia con humor.

En los años 90 la textualidad de la fiesta creció en soporte escrito y audiovisual. La Biblioteca Nacional y universidades regionales hicieron compilaciones de coplas y décimas del carnaval por lo que la literatura matachinesca dio un salto al papel y se empezaron a repartir como recuerdo hojas impresas con los Decretos de cada año; los periódicos locales reproducían fragmentos destacados, y más tarde, llegaron grabaciones en casete y CD con las músicas y versos emblemáticos de cada carnaval. En el nuevo milenio se declaró el Carnaval como Patrimonio Cultural de la nación lo que implicando documentar y salvaguardar, por lo que la misma comunidad se preocupó por guardar archivos. En palabras de Assmann (2011), el carnaval adquiría una “segunda vida” documentar y salvaguardar, por lo que la misma comunidad se preocupó por guardar archivos.

Hoy en día es común que los Decretos se transmitan en vivo por radio local y Facebook Live. La Señal Memoria de RTVC conserva grabaciones históricas de decretos y salves que pone al alcance nacional. Se encuentran videos en YouTube de saludos al Diablo de 2013, 2015, 2017, donde la voz del matachín resuena no solo en Riosucio sino en cualquier rincón del mundo con conexión. La presencia de Instagram, TikTok y páginas web oficiales del Carnaval ha generado también nuevos géneros micro-literarios como coplas brevísimas a modo de memes o décimas publicadas en posteos para mantener el entusiasmo durante la precarnaval.

Se podría afirmar en cuanto a continuidades y rupturas que la literatura matachinesca ha mantenido una asombrosa continuidad en su núcleo estilístico con el verso rimado satírico de carácter oral a lo largo de casi dos siglos, a pesar de sufrir la ruptura de la Violencia y los cambios tecnológicos. Esto habla de una memoria cultural robusta donde cada generación de matachines aprende de la anterior incluso sin darse cuenta. A la vez, cada época imprime su sello ya que los matachines de antaño versaban sobre curas y caciques, los de hoy sobre alcaldes y youtubers; en los años 30 el Diablo era invocado con prosopopeyas mitológicas, hoy puede ser tuteado con picardía. El Carnaval del Diablo logra así ser un palimpsesto porque se reescribe encima cada dos años, pero las capas previas asoman detrás, dando profundidad histórica a la risa presente.



Figura 30. *El diablo.*
Fuente: (Fernández, M., 2025)

FORMAS POÉTICAS Y COMPOSICIÓN FORMAL DE LOS TEXTOS MATACHINESCOS

Aunque la literatura matachinesca, en su estructura y en su forma no se somete a las reglas del canon, no por ello deja de tenerlas. A simple oído, podrían parecer versos sueltos con pretensiones de burla; sin embargo, si se afina la escucha, si se detiene el cuerpo a mirar y se le concede a la palabra el tiempo que merece, emerge una métrica precisa, una rima que se construye desde la tradición oral y que juega con las cadencias del español popular.

Las cuartetas, muchas veces octosilábicas, predominan como forma:

Juventud, nadie te quiere oír,
para ti no hay oportunidad,
ya por Dios se encuentre solución
a tanto problema imposible de aguantar
(Cuadrilla “Los Magos”, 1993; Letra:
Pedro Luis Calvo citado en Henao, 2021)

La escansión revela la regularidad del octosílabo:

- Ju-ven-tud, na-die_te quie-re o-ír → 8
- pa-ra ti no hay o-por-tu-ni-dad → 8



- ya por Dios se_en-cuen-tre so-lu-ción → 8
- a tan-to pro-ble-ma im-po-si-ble de a-
guar-tar → 9 (verso agudo → 8)

Se observa aquí una cuarteta con rima consonante ABAB, cuya sonoridad acompaña el tono exhortativo de la denuncia social.

Esta elección no es azarosa, el verso de ocho sílabas ha sido durante siglos el molde referido de la poesía oral en lengua castellana. Frenk (2006), en sus estudios sobre la lírica tradicional, lo reconoce como el soporte rítmico por excelencia de la copla y el romance, formas que han pasado de generación en generación y que en América Latina se resignificaron en clave mestiza.

En el caso de los matachines de Riosucio, ese verso octosilábico sirve como soporte para la risa, pero también para la crítica. A través de él se ensartan imágenes, referencias políticas, nombres propios, denuncias, todo envuelto en una musicalidad que hace que lo subversivo entre por el oído con suavidad, aunque deje un eco áspero.

En muchos textos también se encuentran



pareados, décimas y estrofas que juegan con la ruptura de los esquemas clásicos para sorprender o enfatizar. Este juego con la forma revela una conciencia poética, una intencionalidad en la composición que desmiente cualquier idea de espontaneidad ingenua, sino que como sugiere Martín-Barbero (1987), hay un *saber decir* que se ha pulido en la calle, en la comparsa, en el ensayo coral, en el taller improvisado donde los poetas del carnaval afilan la palabra como quien afila un cuchillo.

Llegó a la presidencia del país un gran señor

a todo quien por él votó creyó en la redención

y para comenzar, su gabinete al nombrar nos puso en alerta, mal empezó la función

(Cuadrilla “Los Magos”, 1993; Letra: Pedro Luis Calvo citado en Henao, 2021)

El conteo silábico muestra aquí endecasílabos regulares:



- Lle-gó a la pre-si-den-cia del pa-ís un gran se-ñor → 11
- a to-do quien por él vo-tó cre-yó en la ren-den-ción → 11
- y pa-ra co-men-zar, su ga-bi-ne-te al nom-brar → 11
- nos pu-so en a-ler-ta, mal em-pe-zó la fun-ción → 11

La rima consonante en esquema ABBA refuerza la solemnidad paródica: un eco de la poesía culta usado aquí para introducir crítica política.

Esta poesía no se escribe para ser leída en silencio y su destino es la voz, el cuerpo, el tambor. En ese sentido, estamos frente a una forma performativa de la literatura, estamos ante lo que Ong (1982) llamaría una forma distinta de textualidad que tiene su propia lógica y densidad. Aquí, la rima es estrategia para la memorización, para la transmisión colectiva, para la contundencia del mensaje. La repetición, el ritmo, el uso de refranes y frases hechas funcionan como anclajes



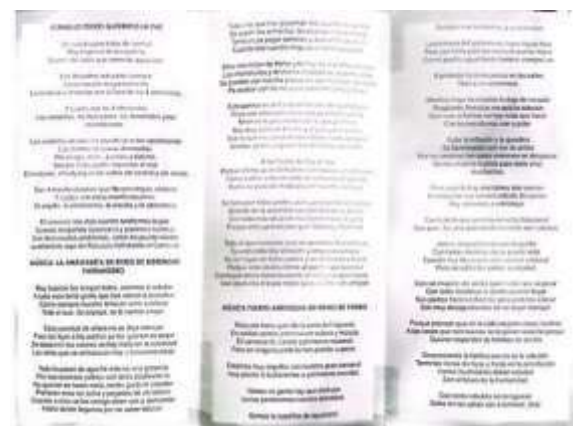
culturales que permiten que el contenido viaje sin deformarse demasiado de boca en boca. Carlos Rincón (1993) lo expresaba de forma potente al afirmar que la oralidad es una conjunción de gestos, sentidos y emociones, un acontecimiento que sucede entre cuerpos que se reconocen en la palabra dicha.

Además, la composición de estos textos se articula con una dimensión ritual en tanto que los versos se presentan en testamentos, decretos, salves, saludos, cada uno con su formato, su tono, su momento dentro del carnaval. No es lo mismo cantar un decreto que despedir al Diablo en el testamento final. Cada uno de estos actos exige un tipo particular de verso, una cadencia distinta, una forma retórica que se ajuste al papel que cumple.

Diablo, te vas y nos dejas
mísero destino cruel,
seguir el camino fiel
cual sumisas las ovejas.

(Echeverry, 2023)

La escansión confirma la cuarteta octosilábica:



- Dia-blo, te vas y nos de-jas → 8
- mí-se-ro des-ti-no cru-el → 8
- se-guir el ca-mi-no fiel → 8
- cual su-mi-sas las o-ve-jas → 8

El esquema de rima ABBA refuerza la función ritual del testamento final, en donde la metáfora de las ovejas evoca la obediencia y la sumisión.

Lo mismo ocurre en 2023 con la cuadrilla *Los Sastres*:

Este pueblo está cansado
de promesas y promesas
y aunque el Diablo se regresa
la miseria se ha quedado
(Cuadrilla “Los Sastres”, 2023, citado en
Radio Nacional de Colombia, 2023).

El análisis métrico revela otra cuarteta octosilábica:

- Es-te pueb-lo es-tá can-sa-do → 8
- de pro-me-sas y pro-me-sas → 8



- y aun-que_el Dia-blo se re-gre-sa → 8
- la mi-se-ria se ha que-da-do → 8

La rima consonante ABBA sostiene el ritmo, mientras que la repetición de “promesas y promesas” intensifica el desencanto político.

La cuarteta, octosilábica, sí, pero también dolida encierra una paradoja y es que la fiesta que ilumina la calle no puede ocultar la penumbra de lo cotidiano. Sin embargo, esa sombra se transforma en combustible para la palabra, el verso busca dignidad y en su construcción hay una conciencia del decir que se opone a la pasividad del receptor pues aquí, el pueblo no es espectador, es orador colectivo.

En *El regreso de las gemas* aparece una quintilla que expande el esquema:

Regresa la voz del pueblo,
regresa con su alegría,
trae consigo la ironía,
con tambores y con juego
se renueva la osadía.



El conteo confirma el octosílabo en cada verso:

- Re-gre-sa la voz del pue-blo → 8
- re-gre-sa con su a-le-grí-a → 8
- trae con-si-go la i-ro-ní-a → 8
- con tam-bo-res y con jue-go → 8
- se re-nue-va la o-sa-dí-a → 8



La rima ABABA produce dinamismo, mientras la anáfora de “regresa” intensifica la idea de retorno.

En *Bella, mágica y diversa* el pareado ofrece otro registro:

Somos pueblo que resiste,
con el diablo de copista.



El conteo silábico confirma la regularidad del octosílabo:

- So-mos pueb-lo que re-sis-te → 8
- con el dia-blo de co-pis-ta → 8

Ambos versos son octosílabos, con rima consonante AA. La ironía del “copista” condensa



en dos palabras la crítica al poder y la parodia de la escritura oficial.

Algo distinto ocurre en *Canta con nosotros* donde se despliega la décima espinela:

Cantemos todos unidos,
con fuerza de carnaval,
que resuene en el portal,
los tambores bien venidos,
que los pueblos oprimidos
puedan gritar su razón,
y con fuerza de nación
cantemos todos iguales,
derribando los males
con la voz de la canción.

El análisis métrico muestra diez octosílabos que se ajustan al esquema de la espinela:

- Can-te-mos to-dos u-ni-dos → 8
- con fuer-za de car-na-val → 8
- que re-sue-ne_en el por-tal → 8
- los tam-bo-res bien ve-ni-dos → 8

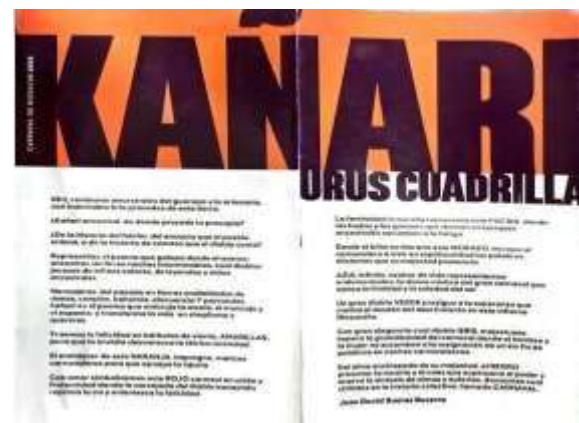


- que los pue-blos o-pri-mi-dos → 8
- pue-dan gri-tar su ra-zón → 8
- y con fuer-za de na-ción → 8
- can-te-mos to-dos i-gua-les → 8
- de-rr-i-ban-do los ma-les → 8
- con la voz de la can-ción → 8

La rima ABBAACDDC, propia de la espinela, refuerza el carácter coral: la cadencia convoca a la comunidad a cantar en coro la protesta.

La forma métrica, por tanto, es una arquitectura del sentido. En varios fragmentos de los decretos se incorporan quintillas octosilábicas que permiten sostener un ritmo ágil, musical, pero también cortante. Este juego formal es una operación simbólica porque el formato jurídico se deforma para dar cabida al absurdo, al deseo, al reclamo oculto.

En las *Cuadrillas 2025* encontramos un decreto paródico:



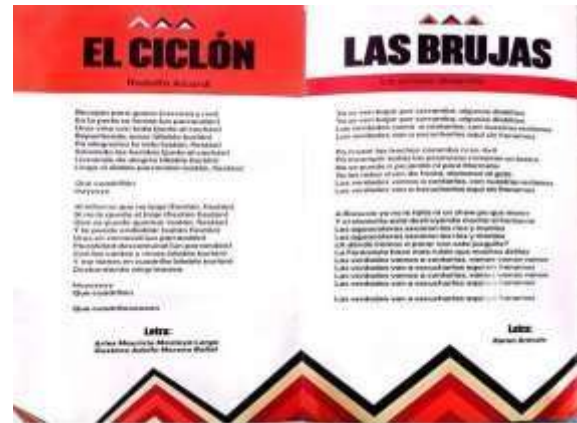
Que se cumpla la jornada, con tambores y con danza, que el diablo tenga su lanza y la risa sea obligada, que no falte la comparsa.

El conteo muestra que todos los versos mantienen la medida octosilábica:

- Que se cum-pla la jor-na-da → 8
- con tam-bo-res y con dan-za → 8
- que_el dia-blo ten-ga su lan-za → 8
- y la ri-sa se-a o-bli-ga-da → 8
- que no fal-te la com-par-sa → 8

Se trata de una quintilla con rima ABBA, donde la deformación del lenguaje jurídico en clave poética convierte la solemnidad en sátira carnavalesca del poder.

Este tipo de composición matachinesca encuentra afinidades con lo que José María Micó (2015) denomina “poesía de intervención popular”, una forma en la que el ritmo y la métrica tradicional se emplean con fines disruptivos. En Riosucio la comunidad crea con la misma fuerza con la que



protesta, se trata de convertir el poema en acontecimiento. De ahí que las repeticiones, los juegos de palabras, las aliteraciones y hasta los diminutivos sean parte de una estrategia que busca crear familiaridad, cercanía, complicidad estética y política.

En este pueblo querido,
que se llama Riosucio,
hay cultura pa' ratico
y alegría por buen gusto.
El diablo viene bajando
con la sonrisa en el busto,
para darle la bienvenida
a este pueblo tan ilustre.
Aquí no hay ningún problema,
ni tristeza ni disgusto,
porque aquí todos gozamos
de este carnaval tan justo.
(Carnaval del Diablo de Riosucio, 2025).

El análisis confirma la constancia del octosílabo en toda la serie, como puede verse en los primeros versos:

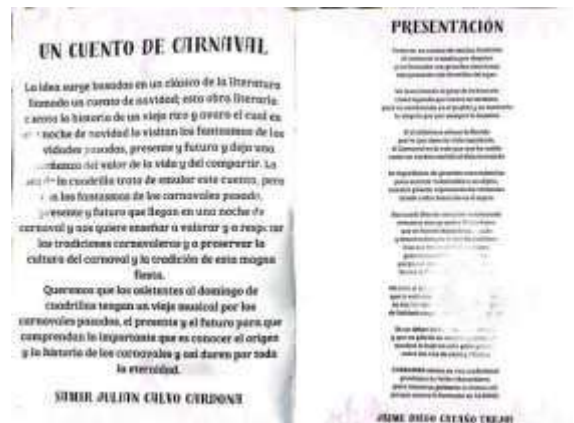


- En es-te pueb-lo que-ri-do → 8
- que se lla-ma Riosu-cio → 8
- hay cul-tu-ra pa' ra-ti-co → 8
- y a-le-grí-a por bue-n gus-to → 8
- El dia-blo vie-ne ba-jan-do → 8
- con la so-nri-sa_en el bus-to → 8



Cada verso mantiene la regularidad octosilábica. El cierre, “este carnaval tan justo”, funciona como refrendo identitario y colectivo, reforzando la dimensión política de la fiesta.

Y en esta traducción colectiva el lenguaje matachinesco se pliega y se despliega en múltiples capas. Las estructuras poéticas operan como códigos culturales que permiten reconocer el tono, anticipar el giro, detectar la ironía. Así, cuando se entona una décima en la despedida del Diablo, además de declamar se está reactivando una memoria compartida. Como advierte Ruth Finnegan (1992), la oralidad es un sistema completo de producción y circulación simbólica



donde el cuerpo, la entonación y la disposición rítmica son tan importantes como las palabras mismas.

No es casual, entonces, que los versos más recordados del Carnaval sean los que nombran lo que no se puede decir en otros espacios. Versos que denuncian la corrupción, la violencia, el abandono estatal, pero que lo hacen desde una forma que no desborda el ritual, que no rompe con la celebración, sino que la intensifica. Porque si el pueblo no puede decirlo en el Congreso, lo dice en la plaza, rimado, cantado, encarnado. Y esa forma es folclor; es literatura viva, es palabra en resistencia.

De este modo, las formas poéticas de los matachines son el resultado de un saber oral que se expresa en cuartetos, quintillas, décimas y pareados que sostienen la risa, la sátira y el ritual. La regularidad métrica, la cadencia de la rima y los recursos retóricos son el andamiaje que permite que la palabra popular se convierta en acontecimiento colectivo. En la plaza, el verso matachinesco se vuelve memoria compartida y, al



mismo tiempo, resistencia cultural. Reconocer esta arquitectura del decir es también reconocer que en la poesía del carnaval se juegan los mismos valores que en toda tradición literaria: forma, sentido y transcendencia.

CONCLUSIONES

Al llegar al final de este recorrido queda claro que la literatura matachinesca es toda una poética con gramática propia, nacida de la calle y del rito, capaz de sostener la memoria de un pueblo que se reconoce en la palabra dicha. El análisis de sus formas métricas mostró que, en la regularidad del octosílabo, en la cadencia de la décima, en la ironía del pareado o en la agilidad de la quintilla se cifra una voluntad estética consciente, un modo de armar sentido que combina sátira, denuncia y celebración. El verso, lejos de ser improvisación caótica, se revela como arquitectura del decir popular.

Reconstruir la evolución histórica de los géneros carnavalescos permitió ver que los decretos, testamentos, salves y letras de cuadrillas dialogan con tradiciones coloniales, con la lírica popular castellana y con la memoria oral afrodescendiente e indígena. El carnaval de Riosucio recoge esa herencia triétnica y la reinventa en cada ciclo, produciendo un archivo vivo que desborda las fronteras de lo escrito y se encarna en la plaza, en la voz y en el cuerpo colectivo.

Reconocer los elementos de sincretismo cultural hizo visible que en cada verso se cruzan mundos simbólicos distintos como lo ritual y lo político, lo sagrado y lo profano, lo festivo y lo crítico. Allí donde el poder calla o silencia, el matachín toma la palabra y la lanza en forma de sátira, disfrazando la denuncia de canto y la crítica de broma.

Así, el objetivo general de este trabajo que fue leer la literatura matachinesca como forma de resistencia poética y de memoria colectiva se cumple en la constatación de que estos versos guardan la historia de un pueblo que ha hecho de la palabra rimada un espacio de libertad. En la cuarteta que denuncia, en la décima que despidе al Diablo, en el decreto que parodia la solemnidad jurídica, se despliega un saber literario que merece ser reconocido dentro de la tradición de las letras colombianas.

Frente a los desafíos contemporáneos, la literatura matachinesca sigue siendo un instrumento de vitalidad simbólica y crítica, capaz de adaptarse a nuevos contextos sin perder su raigambre comunitaria. Hoy, cuando las dinámicas globales amenazan con homogenizar las expresiones culturales locales, el Carnaval del Diablo y sus versos resisten no solo como un acto de preservación, sino como una práctica activa de resignificación. En tiempos de violencia prolongada, desplazamientos y fracturas sociales, el matachín sigue tomando la palabra para nombrar lo que duele y lo que espera, transformando la plaza pública en un tribunal popular donde se juzga, con ironía y ritmo, las injusticias del presente. La vigencia de esta tradición no radica únicamente en su valor patrimonial, sino en su capacidad para seguir articulando, aquí y ahora, un "nosotros" que se reconoce en el humor, en la memoria y en la crítica.

Por último, esta investigación invita a considerar la literatura matachinesca no solo como objeto de investigación, sino como recurso pedagógico y político. Su inclusión en proyectos educativos locales y nacionales podría fortalecer la identidad cultural de nuevas generaciones y fomentar una lectura crítica de la historia desde la voz popular. Al mismo tiempo, su dimensión performática y colectiva la convierte en una herramienta poderosa para la construcción de ciudadanía, pues en cada verso se ejerce el derecho a la palabra pública, a la sátira como forma de control social y a la celebración como acto de resistencia. Reconocer esta poética es, en definitiva, validar un modo de hacer cultura desde abajo, donde la literatura no se escribe para ser contemplada, sino para ser vivida, cantada y encarnada en el cuerpo de un pueblo que no olvida.

Este estudio, más que cerrar una discusión, abre la posibilidad de mirar la literatura popular con otros ojos: como corpus legítimo de creación poética. La literatura matachinesca del Carnaval del Diablo de Riosucio recuerda que la palabra, cuando se encarna en el pueblo, nombra la fiesta, pero también resiste, denuncia y mantiene viva la memoria.

ANEXOS

Transcripción de entrevista: Faisury Rodríguez sobre el Carnaval del Diablo de Riosucio

Entrevistadora: Marlyn Fernandez

Entrevistada: Faisury Rodríguez

Transcripción

Marlyn Fernandez (M): ¿Hace cuánto tiempo participas en el Carnaval del Diablo de Riosucio?

Faisury Rodríguez (F): La primera vez que participé en el Carnaval del Diablo fue en el 2023 y de ahí en el 2025, participé dos veces.

M: ¿Cómo comenzó su participación? ¿Alguien de su familia? ¿Algún amigo? ¿Quién le introdujo a llegar al Carnaval?

F: Yo tuve una compañera en la universidad que era de Riosucio y esa compañera pues siempre hablaba mucho del carnaval, de lo mítico que era el carnaval, entonces de ahí me generó mucha curiosidad, pero nunca he tenido la posibilidad de asistir. Entonces más o menos desde el 2015 conozco sobre el carnaval, sé lo que pasa, pero solamente hasta el 2023 fue que pude ir.

M: ¿Qué roles ha desempeñado en el carnaval? ¿Sí se ha disfrazado o ha participado en alguna cuadrilla?

F: No, pues soy asistente, soy turista.

M: ¿En su opinión qué es lo más significativo del carnaval? ¿Qué es lo que lo hace tan especial?

F: Yo creo que una de las cosas que me parecen más sorprendentes del carnaval de Riosucio es que cuando se decreta el carnaval, la república del carnaval es como si fuera otro tipo de sociedad, es como si fuera... como si la gente también se transformara. Cuando se decreta la república del carnaval la gente está toda de fiesta, como que todo está en comunidad y es otro tipo de pueblo, no es el mismo Riosucio que transcurre en los años pares, sino que es otro tipo de comunión y es algo muy místico, también espiritual. Es un momento que con el solo decreto del carnaval logra unir a un montón de gente en un solo propósito, que es la fiesta, la sátira y también lo artístico con todo esto de las canciones, ¿cómo se llama eso? Sí, de los decretos, de las composiciones que hacen.

M: ¿Qué es lo que más le llamó la atención de toda la experiencia?

F: Lo que llamó más la atención del carnaval es cómo la gente logra cómo hacer sentir a quienes somos de Riosucio, a quienes vamos como turistas y demás a conocer sobre el carnaval, cómo logran sentir, o sea, cómo lo hacen sentir a uno más bien, en familia.

La gente es muy amable, siento que la gente todo el tiempo está presta para explicarle a los turistas sobre el carnaval, sobre la importancia de ellos, sobre la historia que tiene el carnaval

porque además en muchas oportunidades el carnaval del diablo también se ha satanizado, por tener la figura del diablo, desde lo católico y lo religioso, como que la mayoría de la gente del pueblo está en el propósito de desmitificar la figura del diablo, como el diablo castigador y demás, me parece también muy interesante.

M: La otra pregunta era respecto a los decretos y a las composiciones que se hacen, ¿qué opina usted respecto a esto? A los textos, ¿qué función tienen más allá de lo festivo?

F: Yo creo que las composiciones además de ser muy creativas, también muchas versan sobre las realidades sociales, si no son todas. Entonces, por ejemplo, particularmente este último carnaval del 2025 me llamó la atención que se abordaran temáticas como el tema del medio ambiente. Pero también me parecía interesante y a la vez conflictivo que se abordaran desde la sátira, claramente, como asuntos relacionados con los derechos de las mujeres y que lo abordaran de una manera muy conservadora. Yo siento que, a diferencia del 2023, este último carnaval también tuvo muchos tintes políticos tendientes hacia lo conservador, porque muchas de las composiciones que se escuchaban al cantar pues también eran o tirándole al gobierno de este momento o también tirándole al reconocimiento de los derechos, por ejemplo, de las mujeres o asuntos relacionados con eso, como que todo... pues entiendo lo de la sátira, entiendo que es una forma de comunicar las cosas también, pero también creo, y un poco ya como conociéndonos a profundidad el tema de dónde vienen las cuadrillas y demás, de quiénes son los que son los dueños de las cuadrillas, que son personas como hacendadas de Manizales, también ciudades muy conservadoras, pues entiendo también cuál es el mensaje que querían comunicar.

Entonces las composiciones me parecen interesantes, me parece que son una herramienta valiosísima para comunicar y pues obviamente que también tienen, dependiendo de la postura política de ese momento, pues se influencia en quiénes son los que van a estar allí en las cuadrillas y qué es lo que van a contar.

Frente a los decretos, particularmente el decreto de cierre del carnaval, creo que además de ser muy simbólico, porque el decreto es como que coloca el fin a la república del carnaval, también creo que es significativo porque integra toda la gente que estuvo allí. Entonces es como que se habla, se da un mensaje hacia los riosuceños, la gente que lo visita y también se da un mensaje como a toda la gente que vivió el carnaval y sobre todo son mensajes de paz. Entonces cuando termina el carnaval es como que sigamos en esa búsqueda de la paz, de la tranquilidad, del amor si se quiere y eso me parece bonito e importante.

M: ¿Cómo cree que se han transformado estos textos en el tiempo?

F: Sí, sí creo que dicen cosas diferentes. Ahorita decía que yo sentía que los mensajes que se comunicaban en el carnaval del 2023 fueron muy diferentes a lo que yo escuché y leí del carnaval del 2025. Entonces claro, a pesar de que el carnaval se vende como un carnaval que históricamente es como un momento para la paz, para que no influyan los bandos políticos que en ese momento estaban dentro de Riosucio, pues por eso se instauró el carnaval. El carnaval igual

representa un sector político dependiendo de quién esté allí, entonces claro, el mensaje que yo escuché en el 2023 para mí sí fue muy distinto a lo que escuché en el 2025.

En el 2023 yo lo que veía era como que había más crítica hacia lo que estaba pasando, por eso en ese momento se habló del tema de la reforma tributaria, se mencionó el tema de la pandemia, de cómo se manejó el tema de la pandemia me acuerdo. Pero en este otro que, si bien también se hacían críticas al gobierno, pues en este caso al gobierno del cambio, creo que se hacía desde un lugar muy común, como el tema de satanizar a la gente de izquierda, como el tema de criticar al progresismo porque son guerrilleros.

M: Bueno y respecto a eso, ya que se habla de que se abordan temas complicados ¿cómo crees se aborda eso sin romper el ambiente festivo?

F: Yo siento que la gente está muy borracha y no le importa, porque un poco a mí por ejemplo me impactó escuchar algunas cosas que me parecieron muy complejas de tramitar y decía como que esto refuerza muchos estereotipos, esto refuerza muchos estigmas, por ejemplo, cuando esa cuadrilla hablaba de las mujeres y en un pueblo tan conservador pues me parece hasta peligroso. La verdad no sé si es por cómo la gente concibe el carnaval, que es como que si entraran en otro tipo de estado, eso es lo curioso del carnaval; que la gente entra como en un estado de no le voy a parar bolas a eso, no es un asunto que yo tenga que problematizarlo y la gente está muy borracha todo el tiempo.

La gente está en son de disfrutarse los cánticos o las composiciones de las cuadrillas, porque además son composiciones que la melodía le suena conocida y entonces es digamosailable y yo creo que así, como pasa en la vida cotidiana, mucha gente tampoco le coloca cuidado a la letra. Bueno, pues podría ser un juicio de valor, pero no sé si mucha gente en realidad detalle qué es lo que están cantando porque además toda la gente está muy borracha todo el tiempo.

Entonces por ejemplo a mí, o sea que me pasó o cuál fue mi percepción cuando yo escuché eso, yo sí me timbré, pero también entendí que el momento político de Riosucio y la gente que estaba en esas cuadrillas pues representaba a otros sectores y pues no voy a coger lucha con eso porque tampoco me voy a dañar el carnaval; el carnaval ya está montado y no ese es el escenario para disputas políticas. A mí me mueve, o sea, es como pues ya que digan lo que quieran, igual es festivo, listo.

M: ¿Hay algo que no le haya preguntado que considera importante y que quiera compartir?

F: Bueno, una cosa: el carnaval se ha hecho tan visible, que yo sí noté que es la cantidad de gente que en realidad va porque le importa conocer ¿no? a la gente que va porque sabe que todo el tiempo puede estar borracho, borracha o pues sí en rumba ¿no? porque incluso a mucha gente de afuera le venden el carnaval como eso, es que eso es un desorden ni el berraco.

Pero pues casi nunca, a excepción de la gente que conoce la historia del carnaval, pues te cuentan por qué, cuál es el propósito, cuál es la intencionalidad, lo simbólico del carnaval, lo importante, lo significativo y creo que mucha gente está yendo es por eso porque se hace visible. Porque es el

desorden y la gente pues también está buscando eso y me parece pues al final paila porque también, como que desvirtúa el propósito inicial del carnaval y también el respeto por el carnaval.

Creo que es lo mismo que también le pasa al de Pasto, como ya está tan conocido que pues se desvirtúa el juego ¿cierto? se desvirtúa el carnaval como posibilidad de hacer comunidad. Entonces también empiezan los conflictos porque toda la gente está además muy borracha y creo que eso es una pues como una falla porque al final cuando se instaura la república del carnaval en principio, antes de que la gente esté pues toda pues ebria y demás, la gente está en comunión, la gente quiere eso.

Cuando sacan al diablo ya no hay nada más, la gente está a disposición de eso. Toda la gente en general, pero a medida que van pasando los días, a medida que va pasando la fiesta va cogiendo el alcohol y demás pues ya eso se desvirtúa un poquito. Las noches que son cuando se hacen más actividades se vuelven peligrosas para los que queremos estar en las hogueras y en lo demás que se planea en la madrugada.

M: Muchas gracias, Faisury.

Transcripción de entrevista: Sahara Rosero sobre el Carnaval del Diablo de Riosucio Entrevistadora: Marlyn Fernandez
Entrevistada: Sahara Rosero

Transcripción

Marlyn Fernandez (M): ¿Hace cuánto tiempo participas en el Carnaval del Diablo de Riosucio?

Sahara Rosero (S): Yo participe como espectador-asistente del Carnaval del Diablo de Riosucio desde la versión 2023, o sea, he asistido a dos versiones, 2023 y 2025. Espero poder asistir 2027

M: ¿Cómo comenzó su participación? ¿Alguien de su familia? ¿Algún amigo? ¿Quién le introdujo a llegar al Carnaval?

S: Yo soy pastusa y mi relación ha sido muy cercana con el carnaval de negros y blancos, cada año siempre se invita una festividad, un carnaval, una región, como diferente. Y recuerdo, cuando estaba muy pequeña, que invitaron este carnaval, carnaval del diablo. Entonces me pareció muy curioso en ese momento. Lo que me impactó fue el traje que llevaban, porque es algo que no olvido, era algo muy rojo, muy rubí y tenía espejos. En mi cabeza siempre está ese recuerdo y como que siempre estuvo como en mi vida lograr ir y conocer ese carnaval.

M: ¿En su opinión qué es lo más significativo del carnaval? ¿Qué es lo que lo hace tan especial?

Tuve la oportunidad de verlo por primera vez en el 2023, que fue una experiencia completamente diferente a los carnavales que he vivido durante más de 20 años. Porque yo crecí en una familia demasiado católica, bueno, no al punto del extremo, pero sí lo normal de la religión. Y pues siempre me pareció como increíble que se haga un carnaval celebrando al diablo.

Y era como que increíble lo curioso cuando llegué, recuerdo la primera vez, porque fue un viaje en moto, que todas las personas estaban muy bien vestidas, sus mejores pintas, sus mejores peinados. Recuerdo a una viejita como caminando, corriendo, como diciendo ya va a salir, ya va a salir, como con un entusiasmo. Una preparación de destapar y recibirlo al diablo. Eso fue algo como totalmente increíble, porque desde mi experiencia con el otro carnaval, pues uno siempre está sucio. En cambio, en este tiene que llevar y ponerse sus mejores pintas. Fue grandioso ese choque, como que sea un carnaval muy desde el oral, desde la oralidad, como algo que a mí siempre me impacta y me eriza, es la palabra. Es ver como las personas, como las cuadrillas, recitan como poemas, no sé si se le puede llamar una letanía, como antes de sus destapes y en medio de su procesión.

M: ¿Qué es lo que más le llamó la atención de toda la experiencia? respecto a los decretos y a las composiciones que se hacen, A los textos, ¿Crees que tienen una función más allá de lo festivo?

El desfile, la palabra y como que este canal me hace pensar mucho en esto de si no se nombra no existe y es porque, una lo que hacen las cuadrillas como su preparación bueno su vestuario que es increíble, todo el tema de las letras, de lo que ellos componen eso a mí me parece increíble, lo que nombran. Lo que se realiza en cuestión de palabras que les toma dos años para realizar y exponer una verdad, la de ellos. Pero hay algo que me parece importante y es a la hora de la quema, todo el tema de los decretos, lo que se instaure a través de la palabra, una libertad de expresión.

La hora de la quema, yo siento, no sé por qué, siento que actúa demasiado la figura del diablo y eso que nos dice el diablo, esas estrofas en rima, se ve cómo actúa en el inconsciente no como todas las personas, lloran, todas las personas le tiran el problema al diablo. E como demasiado poético. Esa oralidad que trasciende entre los habitantes y los que llegamos, porque se nos cuenta todo, como nació, como se vivió, los conflictos.

Es un carnaval muy desde lo oral, es un poema para mí, es un misticismo y eso es lo que más me ha impactado y lo que más me ha gustado. Espero siempre poder, toda la experiencia fue algo muy conmovedora.

M: ¿Cómo cree que se han transformado estos textos en el tiempo?

S: Yo diría que se han transformado desde su forma, cuando estuve en la versión del 2023, hable con un matachín. Quien me comentaba que la forma y el estilo de las palabras antes eran mas tradicionales, creo que esto tiene un nombre. No lo recuerdo. Pero estaban compuestas diferentes y había letras que permanecían impregnadas en la memoria de las personas, de forma oral. Ahora se reparte el folleto y las letras se tienen a la mano. El mecanismo cambio y la forma en que se transmite la palabra también ha cambiado un poco pero no deja de mantener su esencia inicial. Esa oralidad, lo poético que se mantiene.

M: ¿Hay algo que no le haya preguntado que considera importante y que quiera compartir?

S: Pues el tiempo de inversión que se le da a esto, cabe resaltar que se termina un carnaval y ya están en el proceso de lo que se realizara para el siguiente. La inversión del tiempo en este hace que se note toda esa misticidad que se siente durante esos días.

M: Muchas gracias, Sahara.

Transcripción de entrevista: Daniela Chilo sobre el Carnaval del Diablo de Riosucio

Entrevistadora: Marlyn Fernández

Entrevistada: Daniela Chilo

Transcripción

Marlyn Fernández (M): ¿Hace cuánto tiempo participas en el Carnaval del Diablo de Riosucio?

Daniela Chilo (D): Participé por primera vez en el carnaval en enero del año 2025, esa fue como mi primera experiencia, fue súper nuevo para mí porque yo realmente no sabía que existía ese carnaval.

M: ¿Cómo comenzó su participación? ¿Alguien de su familia? ¿Algún amigo? ¿Quién le introdujo a llegar al Carnaval?

D: Mi llegada al carnaval se da de manera muy espontánea, viajamos desde Cali, me invitó una de mis mejores amigas, Maye, y fuimos con otras amigas. Fui sin conocer mucho sobre el Carnaval, no tenía absolutamente idea de este, pensaba que era como el carnaval de Pasto y se parece algo, pero obviamente no es lo mismo. Tampoco sabía que era cada dos años, ese dato me pareció curioso y pues mis amigas fueron las que me motivaron a ir y bueno fue una muy buena experiencia.

M: ¿Qué roles ha desempeñado en el carnaval? ¿Sí se ha disfrazado o ha participado en alguna cuadrilla?

D: En esta ocasión fui espectadora, no hice parte de ninguna cuadrilla, ni me disfracé, pero estuve muy atenta a todo porque como era mi primera vez en el carnaval, quería saber qué es, qué se hace, por qué se hace. Me interesé por saber de las presentaciones, la música, de las dinámicas, qué es una cuadrilla y todo lo que tiene que ver con la puesta en escena. Fue como una experiencia más de observar y de aprender qué es lo más significativo del carnaval.

M: ¿En su opinión qué es lo más significativo del carnaval?

D: Lo más significativo fue el tema de la resignificación de lo que es el diablo, porque, en mi contexto, conozco el diablo como una figura negativa muy asociada al pecado, pero en ese contexto representa una figura que recoge y se lleva los conflictos, las tristezas y todas esas emociones “negativas” de la comunidad. También me pareció significativo la importancia que tiene el diablo para la historia de Riosucio, las personas le tienen mucho aprecio se nota en el trabajo que tiene preparar el carnaval y el diablo. Hay mucho compromiso con relación al carnaval.

En esta celebración todo era muy simbólico, todo está muy mediado por el simbolismo, así como cada cosa tiene una razón de ser entonces eso me pareció bastante chévere.

M: ¿Qué es lo que lo hace tan especial? ¿Qué es lo que más le llamó la atención de toda la experiencia?

D: Creo que lo que lo hace tan especial tiene que ver con todo el tema del vestuario, las letras de las canciones, las agrupaciones, el teatro, el show, el performance que hace cada cuadrilla. La historia que hay detrás de la conformación del carnaval también lo hace muy único, especial y llamativo.

Así mismo que el carnaval tenga lugar cada dos años y que se haga una figura diferente del diablo, me parece algo que lo hace bastante único.

M: respecto a los decretos y a las composiciones que se hacen, ¿Qué opina usted respecto a esto? A los textos, ¿qué función tienen más allá de lo festivo?

D: Me aparecen que son elementos valiosos del carnaval, no sólo cumplen una función de entretenimiento, sino también tiene el papel de generar crítica y reflexión en la gente, porque las letras y el contenido de estas siempre tienen como un llamado, un posicionamiento político, también es interesante como desarrollan letras a partir de cosas cotidianas. Eso me parece bastante curioso porque da lugar a expresiones de opinión sobre la realidad social, política y cultural a través del arte. Es interesante que no solo se va al festival a divertirse, sino a tener presente y aprender sobre ese contexto social.

M: ¿Cómo cree que se han transformado estos textos en el tiempo?

D: Teniendo en cuenta que los temas están relacionados con la social, lo político y lo cultural, avanzan y se dinamizan junto con la sociedad y de acuerdo a las vivencias actuales. Creo que los textos han mantenido esa esencia crítica e incorporan seguramente, problemáticas del momento y las nuevas formas de lenguaje. Creo que los textos siempre mantendrán esa perspectiva diversa, pero también pienso que se notará la influencia de personas externas al territorio, debido a la numerosa participación de asistentes de otras zonas del país y de otros lugares del mundo al carnaval, lo que seguramente marcará la transformación de los textos en el futuro.

M: Muchas gracias, Daniela.

Transcripción de entrevista: Santiago Cruz sobre el Carnaval del Diablo de Riosucio Entrevistadora: Marlyn Fernandez
Entrevistada: Santiago Cruz

Transcripción

Marlyn Fernandez (M): ¿Hace cuánto tiempo participas en el Carnaval del Diablo de Riosucio?

Santiago Cruz (C): Participo desde hace más o menos unos 15 años. Empecé siendo muy joven, primero como espectador, pero con el tiempo me fui involucrando cada vez más hasta volverme parte activa del carnaval.

M: ¿Cómo comenzó su participación? ¿Alguien de su familia? ¿Algún amigo? ¿Quién le introdujo a llegar al Carnaval?

C: Mi participación comenzó por tradición familiar. En mi casa siempre se ha vivido el carnaval con mucha fuerza. Mi papá hacía parte de una cuadrilla y desde pequeño me llevaba a los ensayos, a escuchar los decretos, a ver cómo se armaban los disfraces. También los amigos del barrio influyeron mucho, porque todos crecimos con ese mismo ambiente.

M: ¿Qué roles ha desempeñado en el carnaval? ¿Sí se ha disfrazado o ha participado en alguna cuadrilla?

C: Sí, he participado en cuadrillas durante varios años. He sido parte de la creación de disfraces, de la escritura de algunos versos y también he salido a desfilar. Es una experiencia muy completa porque uno no solo se disfraza, sino que construye todo un mensaje colectivo.

M: ¿En su opinión qué es lo más significativo del carnaval? ¿Qué es lo que lo hace tan especial?

C: Creo que lo más significativo del carnaval es su capacidad de reunir a la comunidad en torno a una experiencia compartida que mezcla tradición, crítica y celebración. Es un espacio donde se suspenden ciertas tensiones cotidianas y se abre la posibilidad de reencontrarse como pueblo. Además, el simbolismo del Diablo es profundamente interesante, porque no representa el mal en un sentido literal, sino que encarna una reconciliación histórica entre dos pueblos. Ese elemento lo hace único frente a otros carnavales del país. Es una celebración cargada de memoria, identidad y sentido colectivo.

M: ¿Qué es lo que más le llamó la atención de toda la experiencia?

C: Lo que más me impactó fue la fuerza de la palabra. Los decretos, las coplas, los versos... todo tiene una carga simbólica muy fuerte. No es solo fiesta, es una manera de decir lo que a veces no se puede decir en otros espacios.

M: Respecto a los decretos y a las composiciones que se hacen, ¿Qué opina usted respecto a esto? A los textos, ¿qué función tienen más allá de lo festivo?

S: Los decretos y las composiciones son, en mi opinión, el corazón del carnaval. Más allá de lo festivo, cumplen una función social, política y cultural muy importante.

Son una forma de crítica que permite señalar problemáticas del contexto sin caer en discursos directos o confrontativos. A través del lenguaje simbólico, del humor y de la ironía, se pueden decir verdades incómodas. Además, funcionan como una especie de archivo de la memoria colectiva, porque en ellos quedan registradas las preocupaciones, los acontecimientos y las tensiones de cada época.

M: ¿Cómo cree que se han transformado estos textos en el tiempo?

C: Considero que los textos han tenido una transformación interesante. En el pasado, estaban más ligados a estructuras tradicionales y a una oralidad muy marcada, con ciertos estilos que se repetían. Hoy en día, aunque se mantiene esa base, hay una mayor apertura a nuevas formas de expresión. Se incluyen temas más contemporáneos, lenguajes más cercanos a las nuevas generaciones e incluso referencias a dinámicas globales y digitales. Sin embargo, lo valioso es que, a pesar de estos cambios, no se ha perdido la esencia crítica ni el sentido colectivo de los textos.

M: ¿Hay algo que no le haya preguntado que considera importante y que quiera compartir?

C: Sí, me parece importante resaltar que el carnaval no es solo el evento visible que ocurre cada dos años, sino un proceso largo y continuo de construcción comunitaria. Detrás de cada desfile, de cada disfraz y de cada texto, hay meses, incluso años; de trabajo colectivo. También creo que es fundamental que las nuevas generaciones se involucren, no solo como espectadores, sino como portadores de la tradición. El carnaval es patrimonio cultural, pero su permanencia depende del compromiso de quienes lo viven y lo transforman.

M: Muchas gracias, Santiago

Transcripción de entrevista: Antonia sobre el Carnaval del Diablo de Riosucio Entrevistadora:
Marlyn Fernandez
Entrevistada: Antonia

Transcripción

Marlyn Fernandez (M): ¿Hace cuánto tiempo participas en el Carnaval del Diablo de Riosucio?

Antonia (A): Yo conocí el Carnaval de Río Sucio, más o menos en el 2019, pero tuve muchas ganas de ir al del 2021, que no se hizo por la pandemia. Entonces, el primero que fui fue al del 2023. Llegué el día de cuadrillas, en la noche, porque estuve primero en el Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, y luego fui al de Río Sucio. Y estuve por segunda vez en el del 2025, y esa vez sí llegué desde el primer día de la programación. Siento que mi participación empezó muy como espectadora. Siento que al conocer otras fiestas antes, era muy inevitable ver muchas diferencias como entre lo que conocía y eso que era tan nuevo. Entonces, siento que realmente tanto la primera como la segunda vez que fui, me dediqué mucho como a observar, a intentar entender como cuáles son las dinámicas de ese lugar. Yo llegué porque me gustó mucho el Carnaval, y tenía muchas ganas de conocer los carnavales de Colombia. Entonces, pues había ido al de Pasto, había ido al de Barranquilla, y quería ir al de Río Sucio. Tengo un amigo que se ha dedicado como a hacer e investigar el Carnaval de Río Sucio desde hace varios años, y también, me había contado cosas que me parecían interesantes y que quería conocer. Esta segunda vez que fui, estuve más activa en otros desfiles en los que siento que es más abierto como al público en general, como el desfile de Diablitos y Faroles, o como el desfile del Último Día, como la marcha fúnebre antes de la quema del diablo. Tenía mis cachitos, mi capa. De alguna forma, siento que estoy muy acostumbrada al formato del Carnaval Blancos y Blancos, en el que hay como una división muy marcada entre el espectador y el artista o el artesano, y no es tan fácil, ni posible realmente, como meterse al desfile. Entonces, siento que cuando estaba en Río Sucio, sentía eso en mi cabeza, aunque nadie me lo dijera, y sentía como que no podía meterme en el desfile.

M: ¿En su opinión qué es lo más significativo del carnaval? ¿Qué es lo que lo hace tan especial?

A: En mi opinión, lo más significativo del carnaval, y que a mí en lo personal me gusta rescatar, es que siento que ha logrado sostener de una forma muy interesante su carácter popular, a diferencia de fiestas como la de Pasto o Barranquilla, que siento que de unos años para acá ha venido como mercantilizándose y privatizándose cada vez más, y eso pues hace que se cierre como a una sola parte de la población. Me parece muy curioso que Río Sucio, aunque es un lugar tan pequeño, que se llena tanto porque va tanta gente de todo el país y de todo el mundo en realidad, pues sigue teniendo como esta idea de la fiesta en la calle, la fiesta gratis, la fiesta para todo el mundo, y eso a mí me parece realmente lo más significativo, porque siento que es lo que hace que se sienta esta idea de que el pueblo cambia en su totalidad, como que a diferencia de Pasto no se siente el cambio como concentrado en el centro de la ciudad o por donde pasan los desfiles, sino que en el caso de Río Sucio

siento que realmente todo el pueblo cambia a disposición del carnaval, a disposición de la fiesta, de la fiesta en la calle, la gente pone música, por ejemplo, que en las casas cuadrilleras la gente presta su casa para que desconocidos entren, vean las cuadrillas, y eso me parece como lo más significativo.

La relación que la gente tiene con la fiesta, que es muy generalizada, y siento que eso mismo es lo que lo hace tan especial, como esta cosa de la generosidad con la que las personas decoran las calles, sus casas, las fachadas de sus jardines, etc. Con cosas alusivas al diablo, a las cuadrillas, con capas, con antifaces, Siento que al llegar a Río Sucio todo se hace muy mágico, uno entró en otro lugar, como muy especial.

M: ¿Qué es lo que más le llamó la atención de toda la experiencia?

A: Siento que lo que más me llamó la atención a mí es la fiesta, como el nivel de fiesta, como el nivel de exceso, tal vez, porque son varios días en los que mucha gente no duerme para esperar a las marchas de la madrugada, a las alboradas, que todo el tiempo haya música en todos lados. Me pareció como muy llamativo poder encontrarse cualquier tipo de música en cualquier esquina, y que cuando quieras cambiar de ritmo solo haga falta pasar a la otra calle, o caminar unas cuantas cuadas. Eso me llamó mucho la atención.

M: Respecto a los decretos y a las composiciones que se hacen, ¿Qué opina usted respecto a esto? A los textos, ¿qué función tienen más allá de lo festivo?

A: Respecto a los decretos y las composiciones literarias, me gusta mucho. Creo que también es una parte de lo que hace muy especial al carnaval, y es como todo este ejercicio muy creativo alrededor de eso, y que lo hablábamos con una persona de Río Sucio hace un tiempo, que es también el resultado de un montón de insistencia que tiene el municipio en la identidad de los riosuceños. Nos decía que tenían en el colegio cátedras riosuceñas, como en las que hablaban de carnaval. Pero también de todos estos usos y costumbres de la identidad caldense, por decirlo de alguna forma, que realmente siento que es lo que permite tener en muchas ocasiones la inspiración para hacer (3:37) como los decretos, pero también las letras de las canciones en las cuadrillas, como toda esta mística alrededor de las coplas, de las rimas. Entonces, eso me gusta mucho también. Para mí, una las cosas más interesantes en relación con esto de los decretos, fue el ejercicio de caravana a cien pies, que era eso, cómo ir a conocer guaraperías, mientras algunos declamaban en cada una.

Siento que los textos tienen como una función más allá de lo festivo, como muy relacionada con el origen del carnaval, con esta idea de dos pueblos que estaban peleados y se encontraban los días de fiesta. Siento que tal vez para mí lo que he visto es que los textos tienen como el propósito de resaltar o enaltecer como esta unión de pueblos, esta unión de expresiones culturales como de cabildos, de sectores sociales, etcétera.

Qué sucede en Río Sucio en los días de fiesta y también exaltar elementos importantes como el maíz, como la chicha, la ropa, las corridas de toros populares, etc. Así que no se quede solamente como en las expresiones como tal, sino en todo un universo literario que le hace homenaje.

M: ¿Cómo cree que se han transformado estos textos en el tiempo?

A: Los textos en mi perspectiva, tal vez no se han transformado tanto. Pienso en esta experiencia de la visita a las Guaraperías en el que la gente de Rio sucio nos decía que estaban recuperando coplas de un libro que tiene muchos años de antigüedad. Y siento que estas cosas vuelven constantemente, seguramente tendrán cambios en las formas de declamar, en los elementos que se usan y eso puede que cambie las letras, pero en ese caso en particular, siento que las letras se mantienen y que se mantienen tal vez como estructuras de oraciones o formas de hacer las rimas y tal vez lo que cambia más de alguna forma es como como esos discursos responden al contexto actual.

Como en el caso de las cuadrillas, como de qué tema te hablan, por ejemplo, en muchas ocasiones temas políticos, entonces como cómo se relacionan los momentos que se viven actualmente con esa forma como tan heredada de hacer trovas, rimas, coplas, decretos, etc.

Y siento que algo que me gusta mucho es que tal vez esos textos también pueden tener el objetivo como de sumarle a los ritual del carnaval, pienso mucho, por ejemplo, en el texto del testimonio del diablo antes de ser quemado, que realmente lo que hace es como ir abonando el terreno para el próximo carnaval, no como a quién le dejo que quién se portó bien, quién se portó mal, qué me gustó, qué no me gustó de esta edición del carnaval y que siento que a la larga eso solamente como que incrementa el compromiso de la gente respecto a la fiesta. La gente que está muy envuelta en ese tema, lo escucha con atención y piensa en que se viene para dentro de dos años y que tiene que pasar en ese periodo tan largo sin fiesta.

M: ¿Hay algo que no le haya preguntado que considera importante y que quiera compartir?

A: Tal vez siento que eso respecto a la última pregunta de si hay algo que yo considero importante es que no termino de entender como esta idea de por qué celebrarlo cada dos años y no cada año, como pasa con otras fiestas, pero siento que tal vez eso también es lo que lo hace tan especial como esta idea de que no pasa todos los años Hay que esperar mucho tiempo para vivirlo y por ende también pues hay como un arduo trabajo en el perfeccionamiento de los vestuarios, de las técnicas de la coordinación también del carnaval y siento que pues eso también hace como que cuando llegue sea como algo así tan como tan arrollador, que de verdad dan ganas de no dormir, de verdad me dan ganas de ver todo más lo que uno más pueda, de estar en la calle, de estar en la fiesta.

M: Muchas gracias, Antonia

BIBLIOGRAFIA

- Alcaldía de Barranquilla. (s.f.). *Carnaval de Barranquilla*. carnavaldebarranquilla.org:
<https://carnavaldebarranquilla.org/danzas-tradicionales/>
- Alcaldía Municipal de Riosucio Caldas. (2012). *Plan Municipal para la gestión del riesgo y de desastres*. <https://repositorio.ucm.edu.co/server/api/core/bitstreams/3679234f-c008-4b67-92e4-5e5c41b74572/content>
- Alföldi, A. (1937). *A Festival of Isis in Rome under the Christian Emperors of the IVth Century*. Inst. Arch. Numismática.
- Alzate, A. (2001). Esbozo de la literatura matachinesca del carnaval de Riosucio anibal alzate. En C. Arboleda, *Antología del Carnaval de Riosucio*. Instituto Caldense de Cultura.
- Appelbaum, N. (2003). Historias rivales: narrativas locales de raza, lugar y nación en Riosucio. *Fronteras de la Historia*(8), 111-129. redalyc.org/pdf/833/83308004.pdf
- Appelbaum, N. (2003). *Muddied Waters: Race, Region, and Local History in Colombia, 1846–1948*. Duke University Press.
- Appelbaum, N. (2007). *Dos plazas y una nación: Raza y colonización en Riosucio, Caldas 1846-1948*. Universidad de los Andes.
- Apuleyo, M. (siglo II d.C.). *El asno de Oro*.
- Assmann, A. (2011). *Cultural memory and Western civilization: Functions, media, archives*. Cambridge University Press.
- Assmann, A. (2011). *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. Cambridge University Press.

Bahia Ws. (s.f.). *History and Chronology of the Carnival of Salvador de Bahia*. Culture, history and religion of the Brazilian Northeast: <https://bahia.ws/en/historia-cronologia-carnaval-salvador-bahia/>

Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza Editorial.

Beard, M., North, J., & Price, S. (1998). *Religions of Rome: Volume 1, A History*. Cambridge University Press.

Bernal, C. A. (2006). *Metodología de la Investigación*. México: Pearson Education.

Bonilla Castro, E., & Rodríguez Sehk, P. (2005). *Mas allá del dilema de los metodos: la investigación en ciencias sociales*. Bogotá: Norma.

Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Anagrama.

Bourdieu, P. (1991). *El lenguaje y el poder simbólico*. Harvard University Press.

Burkert, W. (1983). *Homo Necans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*. University of California Press.

Cárdenas Flórez, N. (2015). El diablo del carnaval de Riosucio : ícono y matachín de un pueblo carnavalero. *Nexus Comunicación*, 1(17), 318-331.

<https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/server/api/core/bitstreams/82ba0f83-56bf-43ba-8a07-537285a5281e/content>

Carnaval de Riosucio. (s.f.). <https://carnavalderiosuciocaldas.com/>. Quiénes Somos: <https://carnavalderiosuciocaldas.com/quienes-somos-corporacion-carnaval-de-riosucio/>

Carnaval del Diablo de Riosucio. (2025). Letra de la cuadrilla "Canta con nosotros".

Carnaval del Diablo de Riosucio. (2025). Letra de la cuadrilla “Bella, mágica y diversa”.

Carnaval del Diablo de Riosucio. (2025). Letra de la cuadrilla “El regreso de las gemas”.

Carnaval del Diablo de Riosucio. (2025). Letra de la cuadrilla “Un cuento de carnaval”.

Carnaval del Diablo de Riosucio. (2025). Letras de las cuadrillas del Carnaval 2025.

Carnaval del Diablo de Riosucio. (07 de enero de 2025). *Versos tradicionales recitados en el Carnaval de Riosucio [Vídeo]*. Instagram:
<https://www.instagram.com/reel/DEgZo1CRVgy/>

Chicote, G. (2018). *La literatura popular en Iberoamérica: de la tradición a la globalización*.
<https://lanmo.unam.mx/repositorio/LANMO/www/eventos/congreso/pdf/5a.pdf#:~:text=popular%20conectada%20con%20la%20parodia,1987>

Connerton, P. (1989). *How Societies Remember*. Cambridge University Press.

Cornejo Polar, A. (1994). *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

DaMatta, R. (2002). *Carnavales, malandros y héroes: Hacia una sociología del dilema brasileño*. Fondo de Cultura Económica.

Doble, R. (2016). Winter Solstice Celebrations: Roman Saturnalia and Modern Christmas. *Fishgare*, 1-15. <https://doi.org/DOI:10.6084/M9.FIGSHARE.3443600>

Echeverry, C. (22 de enero de 2023). *Testamentodel Diablo. Carnaval de Riosucio 2023*.
 [@carlosmarioecheverrysal]:

<https://www.tiktok.com/@carlosmarioecheverrysal/video/7192691329145621765>

Eliade, M. (1999). *Historia de las creencias y las ideas religiosas, Vol 1: De la Edad de Piedra a los Misterios de Eleusis*. Paidós.

Flores, J. (2001). Un Continente de Carnaval: Etnografía Crítica de Carnavales Americanos. *Anales del Museo de América*(9), 29-58.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1456043>

Frenk, M. (2006). *Poesía popular hispánica. 44 estudios*. Fondo de Cultura Económica.

Frenk, M. (2006). *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. Fondo de Cultura Económica.

Friedemann, N. (1985). *Carnaval en Barranquilla*. Editorial La Rosa.

Friedemann, N. (1985). *Fiestas: celebraciones y ritos de Colombia*. Instituto Colombiano de Cultura.

Fuguemann, I. (29 de abril de 2018). *Otros Carnavales. La fiesta de la polvora*. Medium:
<https://medium.com/otros-carnavales-2018/huejotzingo-la-fiesta-de-la-p%C3%B3lvora-6544f99e9a46>

García, R. (2013). La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social y en el hablar. *Athenea Digital*, 13(2), 121-130.
<https://atheneadigital.net/article/view/v13-n2-garcia/1036-pdf-es>

Gartner, C. (2022). A literatura matachinesca do Carnaval de Riosucio: o trajeto do riso popular em meio século, 1970-2020. *Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do*

Doutora em Letras. Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil.
<https://repositorio.ufes.br/server/api/core/bitstreams/d7715e9a-e02d-4afe-ad48-55b8a2c999b3/content>

Gärtner, O. (2019). *Gärtner Restrepo*, O. LeoIndependiente.

Gontovnik, M. M. (2018). Performing race in the Barranquilla Carnival: the case of the Negritas Puloy de Montecristo. *Social Identities*, 25(1), 1-17.
<https://doi.org/10.1080/13504630.2018.1473155>

Gutiérrez, E., & Cunin, E. (2006). *Fiestas y carnavales en Colombia. La puesta en escena de las identidades*. La Carretera Editores. https://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins_textes/divers20-05/010045135.pdf

Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. The Open University.

Henao Calvo, M. (2021). Gente de otro mundo, literatura matachinesca y cuadrillas de armazón. Una entrevista a Pedro Luis Calvo Ortiz. *Portal Error 19-13. Revista de arte contemporáneo*, 1(4). <https://portalerror1913.com/2021/07/28/gente-de-otro-mundo/>

Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2014). *Metodología de la investigación* (6 ed.). México: Mc Graw Hill Education.

Herrero, R. (21 de febrero de 2010). *El Carnaval de Trinidad: el pueblo y la calle*.
<https://arsoperandi.blogspot.com/2010/02/el-carnaval-de-trinidad-el-pueblo-y-la.html>

Hidalgo, G. (2021). La mascarada de la homogeneización alegre: La construcción del discurso racial en el Carnaval de Negros y Blancos de Pasto en la historiografía de los periodos de

1760-1833 y 1926-1936. *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe colombiano*, 17(43), 145-170. <https://doi.org/https://doi.org/10.14482/memor.43.398>

Idarraga, C. (2011). Carnaval del diablo Riosucio Caldas doz plazas un cerca raza matachinesca amor por el carnaval. *Monografía para optar al grado de Comunicador Social*. Pereira: Universidad Católica de Pereira.

Lasso-Guerrero, J., Arturo-Insuasty, G., & Castellanos-Navarrete, J. (2023). Reflexiones sobre la participación de los maestros artesanos en el escenario creativo del Carnaval de Negros y Blancos de San Juan de Pasto, Colombia. *Prospectiva: Revista de Trabajo Social e Intervención Social*, (35). <https://doi.org/https://doi.org/10.25100/prts.v0i35.12349>

Livio, T. (siglo I a.C.). *Ab Urbe Condita*,.

Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Editorial Gustavo Gili, S.A. https://perio.unlp.edu.ar/catedras/wp-content/uploads/sites/135/2020/05/de_los_medios_a_las_mediaciones.pdf

Martín-Barbero, J. (2003). *Oficio de cartógrafo: Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Fondo de Cultura Económica.

Memoria Señal. (11 de enero de 2022). La cultura de Caldas en el Carnaval de Riosucio. *Memoria Señal*. https://www.senalmemoria.co/articulos/carnaval-de-riosucio-cultura-caldas?utm_source=chatgpt.com

Ministerio de las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones. (28 de mayo de 2019). *Carnaval de Riosucio se inmortaliza como patrimonio cultural de la humanidad con estampilla del MinTIC*. Ministerio de las Tecnologías de la Información y las

Comunicaciones: <https://www.mintic.gov.co/portal/inicio/Sala-de-prensa/Noticias/100816:Carnaval-de-Riosucio-se-inmortaliza-como-patrimonio-cultural-de-la-humanidad-con-estampilla-del-MinTIC>

Molina, D., Ramírez, R., & Llano, A. (2022). HiSTORELo. Revista de Historia Regional y Local.

HiSTORELo. Revista de Historia Regional y Local, 15(32), 240-281.

<https://revistas.unal.edu.co/index.php/historelo/article/view/100989/85822>

Mondello, C., & Wilding, D. (2021). *A 'Festival of Isis' token from Kingscote, Gloucestershire.*

Corinium Museum: <https://coriniummuseum.org/2021/06/a-festival-of-isis-token-from-kingscote-gloucestershire/>

Montoya Bonilla, S. (2000). Ritual y multivocalidad: el carnaval de Riosucio (Caldas) y el carnaval de Barranquilla. *Revista Colombiana de Antropología*(36), 156-179.

<https://doi.org/https://doi.org/10.22380/2539472X.1302>

Montoya Bonilla, S. (2001) Conflictos sociopolíticos en la mira del carnaval en Carlos Arboleda (ed) *Antología del Carnaval de Riosucio*. Manizales: Instituto de Cultura Caldense.

Montoya Bonilla, S. (2003). *El Carnaval de Riosucio (Caldas)*. Universidad de Antioquia.

Muñoz, L. (1985). *Historia del Carnaval Andino de Blancos y Negros en San Juan de Pasto*. Instituto Andino de Artes Populares del Convenio "Andrés Bello".

Appelbaum, Nancy P. Historias rivales: narrativas locales de raza, lugar y nación en Riosucio *Fronteras de la Historia*, núm. 8, 2003, pp. 111-129 Instituto Colombiano de Antropología e Historia Bogotá, Colombia.

Navarrate, M. C. (1995). *Prácticas religiosas de los negros en la Colonia: Cartagena, siglo*

XVII. Universidad del Valle.

Navarrete, M. C. (2008). *San Basilio de Palenque: Memoria y tradición*. Universidad del Valle.

Navarro-Hoyos, S. (2022). Identidad cultural en el Caribe colombiano. El caso del Carnaval de Barranquilla. *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe colombiano*, 108-136.

<https://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/memorias/article/view/13809/21442144559>

2

Ong, W. (1982). *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. Routledge.

Ortiz, F. (1940). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Editorial Cátedra.

Ospina, A., & Prieto, C. (junio de 2020). Patrimonializar la palabra. Eje central del Carnaval de Riosucio. *Tesis de Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio*. Universidad Nacional de Colombia. <https://es.scribd.com/document/624665951/Patrimonializar-la-palabra-Carnaval-de-Riosucio#:~:text=En%20el%20contexto%20del%20conflicto,cr%C3%ADtica%20de%20una%20forma%20m%C3%A1s>

Pacheco, C. (1992). *La Comarca Oral: la ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Ediciones La Casa de Bello.

Pacheco, C. (2017). *La comarca oral revisitada*. Editorial UNAL.

Pérez, Á. M. (1987). La Pasión según Satanás. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 24(10), 60-80. https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/3041/312

Pérez, M. (2006). La música Son de Negro y Son de Pajarito: punto de convergencia de la cultura tradicional y la oralidad de las comunidades del Bajo Magdalena. *Revista El Artista*(3), 108-131.

Posada, C. (1999). Versos y fiestas en el Caribe colombiano. *Caravelle*(73), 187-200.

<https://doi.org/https://doi.org/10.3406/carav.1999.2860>

Radio Nacional de Colombia. (11 de enero de 2023). *En cuadrilla para el carnaval [Vídeo]*.

Carnaval de Riosucio, Caldas:

<https://www.facebook.com/RadioNacionalDeColombia/videos/en-cuadrilla-para-el-carnaval-carnaval-de-riosucio-caldas/920681155763793/>

Rama, Á. (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo Veintiuno Editores.

Rama, Á. (1984). *La Ciudad Letrada*. Editorial del Norte / Fondo de Cultura Económica.

Rhakotis Magazine. (01 de marzo de 2022). *Isis, goddess of the seas and the Navigium Isidis*.

Celebrate the beginning of the maritime season with Isis. Rhakotis. Classic beyond the classics: <https://rhakotis.com/2022/03/01/navigium-isidis/>

Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Trotta.

Rincón, C. (1993). The Peripheral Center of Postmodernism: On Borges, García Márquez, and Alterity. *The Postmodernism Debate in Latin America*, 20(3), 162-179.

<https://doi.org/https://doi.org/10.2307/303348>

Rincón, C. (1995). *La no simultaneidad de lo simultáneo : postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Editorial Universidad Nacional de Colombia.

Rohlehr, G. (1990). *Calypso and Society in Pre- Independence Trinidad*. The Archive of

Contemporary Music.

Salazar, S. (2007). Por acá rumbea el diablo. Historias del Carnaval de Riosucio. *Proyecto Trabajo de Grado Producción Mediática*. Manizales: Universidad de Manizales.
<https://ridum.umanizales.edu.co/server/api/core/bitstreams/6b6c508e-5d6f-4f87-b98f-545c7bb7a8ee/content>

Sánchez, A. (2012). Carlos Rincón y la crítica de la voluntad de verdad. Una pragmática de la crítica literaria. *Estudios De Literatura Colombiana*(30), 81-107.
<https://doi.org/https://doi.org/10.17533/udea.elc.12981>

Sánchez, E., Arango, J., & Álzate, J. (2011). *Plan Especial de Salvaguardia. Carnaval de Riosucio - Caldas*. Ministerio de Cultura y Secretaría de Cultura de Caldas.
<https://www.mincultura.gov.co/direcciones/patrimonio-y-memoria/Documents/08-carnaval-de-riosucio-PES.pdf>

Sautu, R., Boniolo, P., Dalle, P., & Elbert, R. (2005). *Manual de metodología: construcción del marco teórico, formulación de los objetivos y elección de la metodología*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales -CLACSO .

Scott, J. (2003). *Los dominados y el arte de la resistencia*. Era.

Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Editorial Universidad Alberto Hurtado.

Torres, J. (2023). Civilizar el carnaval en Latinoamérica, un caso de resistencia y desplazamiento en Ambato, Ecuador del siglo XX. *Diálogo Andino*(71), 145-163.

https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-26812023000200145#:~:text=la%20fiesta,85

Trejos, O. (2001). Carnaval de Riosucio. *Boletín OPCA*(19), 44-47.

<https://cienciassociales.uniandes.edu.co/opca/articulo/carnaval-de-riosucio/#:~:text=La%20historia%20cuenta%20que%20en,e%20irreverencia%20hacen%20de%20la>

Turino, T. (2008). *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago Press.

Turner, V. (1988). *The ritual process: Structure and anti-structure*. Aldine.

UNESCO. (2008). *Carnival of Oruro (intangible cultural heritage of humanity)*. unesco.org:

<https://ich.unesco.org/en/RL/carnival-of-oruro-00003>

UNESCO. (2009). *El Carnaval de Negros y Blancos*. Patrimonio Inmmaterial:

<https://ich.unesco.org/es/RL/el-carnaval-de-negros-y-blancos-00287>

Vinasco, J. D. (2022). Cuentos de Carnaval. *Trabajo de grado para optar al título de Diseñador Gráfico*. Cali: Instituto Departamental de Bellas Artes.

https://repository.bellasartes.edu.co/bitstream/handle/123456789/487/TG_DG_VINASC_O-APARICIO_JUAN-DAVID_21-02-2023.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Wade, P. (1993). *Blackness and Race Mixture: The Dynamics of Racial Identity in Colombia*.

Johns Hopkins University Press.

Wade, P. (2005). Understanding "Africa" and "Blackness" in Colombia. Music and the Politics of

Culture. En K. Yelvington, *Afro-Atlantic Dialogues: Anthropology in the Diaspora* (págs.

351-374). Duke University Press.

Walsh, C. (2009). *Interculturalidad, Estado, Sociedad. Luchas (de) coloniales de nuestra época*. Universidad Andina Simón Bolívar.

Zapata, A. (2001). La cuadrilla: un punto de conversación de la literatura y la cultura oral. En Arboleda, *Antología del carnaval de Ríosucio*. Instituto Caldense de Cultura.

Zavala, I. (2009). *Isla, la parodia sacra y la cultura de la risa*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/isla-la-parodia-sacra-y-la-cultura-de-la-risa/>

Fotografía e imágenes

Alternativa. (s.f.). Decretos carnavaleros: sarcasmo, humor y tradición. Recuperado de <https://alternativa.com.co/mochileros/decretos-carnavaleros-sarcasmo-humor-y-tradicion/>

Carnaval de Barranquilla. (2025). Batalla de Flores: una celebración a la identidad y cultura barranquillera. Recuperado de <https://carnavaldebarranquilla.org/batalla-de-flores-una-celebracion-a-la-identidad-y-cultura-barranquillera/>

Carnaval de Riosucio Caldas. (s.f.). Galería del Carnaval de Riosucio Caldas. Recuperado de <https://carnavalderiosuciocaldas.com/album/galeria-carnaval-de-riosucio-caldas-2/>

Colombia Belleza Pura. (s.f.). Carnaval de Barranquilla: Carnaval de Raza. Recuperado de <https://colombiabellezapura.com/carnaval-de-barranquilla-carnaval-de-raza/>

Colombia.com. (s.f.). Carnaval del Diablo. Recuperado de <https://www.colombia.com/turismo/ferias-y-fiestas/carnaval-del-diablo/>

Corporación Carnaval de Riosucio. (s.f.). Todo listo para el Carnaval de Riosucio 2025. Radio Nacional de Colombia. Recuperado de <https://www.radionacional.co/cultura/ferias-y-fiestas/todo-listo-para-el-carnaval-de-riosucio-2025>

El Espectador. (2023). Pasto revive su historia en Carnaval de Negros y Blancos. Recuperado de <https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/pasto-revive-su-historia-en-carnaval-de-negros-y-blancos/>

Fernández, M. (2025). Material fotográfico y de campo del Carnaval de Riosucio [Imágenes propias].

Museo Financiero. (2020). ¿Qué hay detrás de las Carnestolendas? Recuperado de <https://museofinanciero.com/mundiario/quehaydetrasdelascarnestolendasr/>

National Geographic. (2024, febrero). Descubre 4 formas de celebrar el Carnaval de Brasil. Recuperado de <https://www.nationalgeographicla.com/viajes/2024/02/descubre-4-formas-de-celebrar-el-carnaval-de-brasil>

National Geographic Historia. (2023). Celebración del Carnaval en la Edad Media. Recuperado de https://historia.nationalgeographic.com.es/a/celebracion-carnaval-edad-media_19759

National Geographic Historia. (2024). Bacanales, Saturnales y los orígenes de la Navidad. Recuperado de https://historia.nationalgeographic.com.es/a/bacanales-saturnales-y-origenes-navidad_22696

Renunciamos y Viajamos. (s.f.). Así desfilaron las cuadrillas, alma del Carnaval del Diablo de Riosucio. Recuperado de <https://www.renunciamosyviajamos.com/asi-desfilaron-las-cuadrillas-alma-del-carnaval-del-diablo-riosucio/>

Tubarco News. (2025). La Vorágine: la carroza ganadora del desfile magno del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto. Recuperado de <https://tubarco.news/la-voragine-la-carroza-ganadora-del-desfile-magno-del-carnaval-de-negros-y-blancos-de-pasto-conoce-detalles-de-la-hermosa-obra/>

World History Encyclopedia. (2012). Isis. Recuperado de <https://www.worldhistory.org/trans/es/1-770/isis/>

World History Encyclopedia. (2015). Antesterias. Recuperado de <https://www.worldhistory.org/trans/es/1-14044/antesterias/>