

## Performance como historia: las Negritas Puloy en el Carnaval de Barranquilla

*Performance as history: Las Negritas Puloy in the Barranquilla Carnival*

*Performance como história: Las Negritas Puloy no Carnaval de Barranquilla*



MÓNICA MARGARITA GONTOVNIK HOBRECHT

Profesora del Departamento de Humanidades y Filosofía, Universidad del Norte (Colombia). PhD en Estudios Interdisciplinarios en Artes (2015) de Ohio University (USA) con un trabajo que investiga las prácticas performativas de artistas contemporáneas colombianas. Su tesis reposa sobre un trabajo etnográfico de investigación de campo y una mirada feminista apoyada en la teoría crítica. Especialista en Filosofía Contemporánea de la Universidad del Norte (2005). Master en Estudios Interdisciplinarios en Arte y Psicología de Naropa University (2001). Entre 1995-2001 dirigió y co-produjo el Festival Internacional de Danza Contemporánea: Barranquilla Nueva Danza. Pregrado en Danza de Skidmore University Without Walls, en Saratoga Springs, New York, 1980. En 1978 creó el Laboratorio de la Danza, su estudio de experimentación con el movimiento que fue la sede de Kore Danza Teatro, grupo pionero que dirigió y donde actuó durante más de quince años. Mónica ha publicado siete libros de poesía, dos antologías poéticas y numerosos artículos académicos. Columnista de opinión de *El Herald*. Email: mgontovnik@uninorte.edu.co  
ORCID: 0000-0002-3889-1289

Recibido: 22 de diciembre de 2016.

Aprobado: 23 de mayo de 2017.

<http://dx.doi.org/10.14482/memor.32.10331>

Citar como:

Gontovnik, M. (2017) Performance como historia: las Negritas Puloy en el Carnaval de Barranquilla. *Memorias: Revista Digital de Arqueología e Historia desde el Caribe* (mayo-agosto), 149-177.

## Resumen

Este ensayo recorre los orígenes y transformaciones del disfraz-comparsa llamado Las Negritas Puloy. Durante los últimos sesenta años, su performance, a través del baile y el disfraz en el Carnaval de Barranquilla, las ha posicionado como un emblema de la fiesta misma. Las transformaciones anuales a las cuales han sometido sus presentaciones durante los carnavales muestran una compleja historia performativa que habla de la identidad de la ciudad de Barranquilla, Colombia. En Las Negritas Puloy aún se refleja la ideología fundante de una nación a través de una narrativa triétnica que aún no puede reconocer el estado de desigualdad de su propia población afrodescendiente.

*Palabras clave:* Carnaval de Barranquilla, comparsa, disfraz, performance, performativo, historia, género, negritud, estereotipos, negrita, Puloy.

## Abstract

This essay follows the performative history of Las Negritas Puloy, a costume/comparsa that has gained popularity after six decades of its first appearance in the Barranquilla Carnival, to the point of becoming an emblematic symbol of the festivities. This carnival has become the main cultural source for the city's identity and as such the analysis of one of its important manifestations yields important racial aspects to consider in its performative history.

*Keywords:* Barranquilla Carnival, krewes, costume, performance, performative, history, gender, negritude, stereotypes, negritas, Puloy.

## Resumo

No presente ensaio se percorre pelas origens e as transformações da fantasias/comparsa (grupo de dança) chamada Las Negritas Puloy. Ao longo e durante os últimos sessenta anos, o performance por meio da dança e a fantasia, durante o Carnaval de Barranquilla, tem se posicionado como um emblema dessa festa. As transformações anuais as quais tem sido sometidas ao longo dos carnavales mostram um complexo histórico performativo que dá conta da identidade da cidade de Barranquilla, Colômbia. No grupo Las Negritas Puloy se reflete ainda a ideologia fundante de uma nação, a través de uma narrativa tri-étnica, que não tem como reconhecer o estado de desigualdade da sua própria população afrodescendente.

*Palavras-chaves:* Carnaval de Barranquilla, comparsa, grupo dança, performance, performativo, historia, gênero, negritude, estereótipo, negrita, Puloy.



## Introducción

Las Negritas Puloy es un disfraz-comparsa que se ha tomado el Carnaval de Barranquilla. Su imagen se ha convertido en uno de los símbolos más reconocidos del mismo, gracias a su enorme popularidad. Al lado de los monocucos, las marimondas y los congos (Disfraces del carnaval, s. f.), este disfraz, que porta estereotipos de vieja data concernientes a la mujer de raza negra, desfila amparado en las más diversas versiones de su aceptación como imagen que simboliza al Carnaval de Barranquilla. Durante la primera década del siglo XXI, Las Negritas Puloy adoptaron el apelativo *de Montecristo* para señalar el barrio donde viven Isabel Muñoz y su hermana Martha, portadoras de la tradición iniciada a mitad del siglo XX por un grupo de chicas del barrio Boston. Desde entonces, logran traspasar las fronteras del barrio y los desfiles que son cada vez más regulados por la entidad que maneja el Carnaval de Barranquilla, convirtiéndose en una figura representativa de todo un evento que actualmente se ha posicionado como un creciente motor de la economía local.

El presente ensayo es producto de una investigación que se desarrolló durante un año en la ciudad de Barranquilla, Colombia (octubre 2015-octubre 2016). Mediante una combinación de trabajo etnográfico y de trabajo de archivo, vivimos de cerca el fenómeno de Las Negritas Puloy. Nos preguntamos por los mecanismos que hicieron que un sencillo disfraz de barrio, originado a mitad del siglo XX, se convirtiese en comparsa en 1984 y que, desde entonces, haya llevado una vida ininterrumpida durante las festividades del Carnaval de Barranquilla, tomándose la imaginación popular hasta instalarse en la iconografía local y nacional. Consideramos importante, por medio de este ensayo, comenzar a estudiar este tipo de fenómeno cultural y social que se presta para el análisis interdisciplinario. Creemos que el hecho de que esta comparsa, con toda su imaginería popular, haya logrado instalarse de tal manera en la fiesta popular más grande y reconocida de Colombia, se debe a varios factores que no solo la hacen posible, sino que explican, como todo disfraz, lo que se esconde detrás de ella.

## El performance como sitio de historia/archivo

Se dice a menudo que Barranquilla no tiene historia. Este hecho es casi una leyenda urbana, y para comprobarlo se tiende a citar frases alusivas a esa idea en diversos textos que estudian la historia de esta ciudad: “Barranquilla es una ciudad sin leyendas ni blasones y parece que hasta ahora no le han hecho mucha falta. Temas de menos para los malos poetas y campo estéril para los historiadores” (Álvaro Cepeda Samudio en *El Nacional* de Barranquilla (1948), cit. en Villalón Donoso, 2000, p. 1). Sin embargo, Barranquilla goza de una fértil historia performática plena de cantos, danzas, músi-

cas y vestidos que han llegado de las riberas del río Magdalena para quedarse en medio de ese ritual colectivo que se ha convertido en un evento institucionalizado y regulado por los entes gubernamentales y las grandes empresas privadas de la ciudad.

Podríamos pensar en el carnaval como un gran archivo vivo, donde anualmente se reviven y ponen en escena tanto las tribulaciones que mueven y aquejan a la ciudad como las alegrías que rodean el gran escenario ciudadano que son sus calles durante los días de la fiesta. Son precisamente estas festividades, que retornan anualmente, escenarios privilegiados para estudiar los significados de las manifestaciones culturales populares de una colectividad. Más aún en una ciudad que se toma muy en serio el cíclico retorno del carnaval, sobre todo desde su inserción en el mundo globalizado que lo ha nombrado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por cuenta de una entidad supraestatal como la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco, s. f.). Este es un hecho que ha tenido gran repercusión en la ciudad de Barranquilla, hasta el punto de haber desplazado muchas otras manifestaciones artísticas y culturales como productoras de la identidad común (Salcedo, 2015).

Creemos, de acuerdo con Diana Taylor (2015), que un evento cultural como el carnaval y, más aún, una manifestación performática como Las Negritas Puloy, funciona como un archivo, como una especie de lugar donde se puede retomar algo que sucede y leerlo para interpretar la vida colectiva. El archivo (textos, documentos, fotografías), como bien lo ha dicho Derrida (1997), es algo muerto que pretende vivir cada vez que se le consulta, con la salvedad de que esa consulta está determinada por un poder, por una violencia que ejercen quienes pueden decidir qué se archiva, qué se guarda, qué se recuerda. Por lo mismo, Taylor sostiene que el *performance* (clasificación dentro de la cual creemos que cabe la comparsa Las Negritas Puloy) es un acto de transferencia vital que produce memoria, conocimiento e identidad. Taylor acuña la palabra *repertorio* para referirse a un archivo vivo. Dentro de este repertorio se encuentran manifestaciones populares que vendrían a ser como un archivo efímero, corporal y cambiante. Este portaría la memoria del colectivo de un modo que nos conecta a todos, inclusive dando forma a cómo nos percibimos desde los diversos ángulos de nuestra interacción social:

La memoria cultural es, entre otras cosas, una práctica, un acto de imaginación e interconexión [...]. La memoria está corporizada y es sensual, esto es, convocada a través de los sentidos; enlaza las prácticas profundamente privadas con las sociales, incluso con las oficiales. (Taylor, 2015, p. 135)

En el presente ensayo usamos el performance como un elemento de análisis, como un sitio indeterminado por un espacio limitante, donde se puede conocer el pasado y vislumbrar un futuro lleno de escenarios, ya que allí se dan procesos más complicados que las narrativas o los textos que entregan discursos fundacionales estatales. Las ideas seminales de Taylor nos ayudan a ver ecos del pasado colonial que aún persiste en nuestra sociedad barranquillera del presente en el disfraz y la comparsa de Las Negritas Puloy. *Performance* puede ser un término equívoco, ya que viene del inglés y tiene muchas acepciones en diversos campos de la actividad humana y hasta mecánica, tecnológica e industrial. En el caso que nos concierne, para pensar un evento recurrente, como una comparsa de carnaval, tiene que ver con la espectacularización de ideas acerca de lo que constituye la identidad de una colectividad durante la in-corporación que fluye con la contemporaneidad siempre cambiante. La comparsa que nos interesa surge en 1984 a partir de otro performance (disfraz callejero) de los años cincuenta y sesenta. Esta manifestación carnalera ha sido mantenida con gran esfuerzo durante más de treinta años ininterrumpidos por medio de un disfraz que cambia con los tiempos y con los desfiles en los cuales participan sus integrantes, bailando en eventos del carnaval. Este tipo de memoria no se conmemora con una piedra, con una estatua, no se fija para retornar a ella, sino que se actualiza cíclicamente. Es precisamente su naturaleza efímera la que la mantiene viva. No obstante, su actual implantación en una imagen que se torna identitaria de toda una fiesta, la podría convertir en piedra. En parte, un ensayo como este pretende desentrañar algunas de sus señales, que ya nos tocan a todos los barranquilleros, para evitar la esterilización de la propuesta creativa de la comparsa, siempre cambiante, pero, igualmente, anhelando mantenerse como tradición que es fiel a una narrativa de origen.

En una entrevista publicada en el Hemispheric Institute Video Library el 10 de noviembre del 2007, Joseph Roach, reconocido teórico teatral, dice algo que traduzco libremente y a cuya transcripción larga acudo para ilustrar lo que sigue en este ensayo:

[...] el pasado retorna, y para poder imaginar un mejor futuro, es importante comprender la persistencia del pasado y sus consecuencias. El performance es la manera como podemos verlo: un pasado vívido, tangible, real, tocable, cognoscible a través de los sentidos. Es algo que se conoce solo a través de un texto. Es historia que viene a través de gestos, habla, canciones. Nos ayuda a imaginar la historia, no solo a través del acto cognoscitivo, sino a través de la emoción que nos ayuda a

sentir las consecuencias de las cuestiones del pasado que retorna. (Hemispheric Institute of Performance and Politics, 2007)<sup>1</sup>

Una imagen que es frágil y pasajera, como la danza del tiempo que siempre retorna para irse enseguida, concurre a los pasos que repiten esa memoria sutil, dejando tan solo huellas de su presencia. La memoria es una imagen que queda a través de una estela que se construye y reconstruye con el tiempo. Solo el retorno del carnaval que se *performa* y repite cíclicamente nos permite ver el rastro de los acontecimientos que pusieron en escena imágenes necesarias de una negritud en el acto de ser incorporada al discurso de la mezcla de razas colombiana. Consideramos de gran importancia intentar descifrar lo que hemos tenido ante nuestros ojos a nivel puramente performático que, sin embargo, retorna cada año y, mediante el goce de lo efímero, nubla nuestro deseo de análisis: la manera en que un disfraz evoluciona y se mantiene al mismo tiempo; la forma en que se cambian, año tras año, los elementos o la utilería que acompañan la escenificación popular de Las Negritas Puloy; la manera en que se mueven y bailan o la forma de organizar cada año su comparsa para mantenerse vigentes, hacen parte de un *embodiment* o incorporación de las ideas de negritud que se manejan en todo el país y, más específicamente, en el Caribe colombiano. Este grupo de mujeres se muestra ante la ciudad de Barranquilla con una fluidez hipnotizadora, hasta el punto de no dejar ver lo que encierra su provocadora propuesta escénica.

## Narrativa de origen

Sonia López, una mujer de unos setenta años que hizo parte del grupo de esas jóvenes mujeres del barrio Boston que se disfrazaron por primera vez de lo que hoy se conoce como Las Negritas Puloy, intenta recordar el inicio de lo que ahora llamaremos “las negritas”. Durante una entrevista realizada con ella, en compañía de Isabel Muñoz, quien crea la comparsa en 1984, nos cuentan la narrativa de origen: en los años sesenta, unas adolescentes, amigas de un barrio de clase media, salieron a la calle a “vacilarse” los carnavales, disfrazadas de un modo en que no las pudieran reconocer. En algún momento de nuestra conversación, Sonia López recuerda haber estado, cuando tenía cerca de quince años, acompañando, entre otras, a su hermana Natividad, quien ya estaba casada. Sonia cree recordar que la primera vez que salieron disfrazadas de negritas fue durante el Carnaval de la

---

<sup>1</sup> [...] the past continues to return... it comes back and to imagine a better future - it's really important to understand that persistence of this past has its consequences and performance is a way in which to see it: it's vivid, it's tangible, its real its touchable, knowable through the senses. And because it isn't only abstracted in texts, the history that comes through gesture, that comes through speech that comes through song is all the more important to imagine history and feeling its consequences; it can give you the affect as well as the cognitive grasp of the issues of the past.

reina Carmiña Moreno. Una búsqueda de archivos nos sitúa en el año 1956 (*Diario del Caribe*, 1956) lo cual resulta interesante, pero paradójico: coincide con la edad de Sonia López, mas no con la narrativa que sitúa en los años sesenta el primer disfraz y evento protagonizado por las chicas del barrio Boston.

Según cuenta López, por esos días de carnaval, las amigas, buscando de qué disfrazarse, se inspiraron en una revista que tenía una modista a la que acudían a menudo. Ellas vieron una figura que les pareció que servía para inventarse algo que les permitiera andar por ahí ocultando sus identidades. La idea era entrar a los bailes donde las mujeres solas no tenían acceso y, como en el carnaval es usual el travestismo, contaron con que se pensara que eran hombres disfrazados de mujer. Lucían un sencillo vestido con delantal y pañoleta reminiscente de las estampas de las negras esclavas o de mujeres negras en diferentes actitudes de servidumbre. Sus rostros estaban cubiertos por una careta armada con tela negra; en los brazos llevaban medias negras que simulaban guantes para las manos, las piernas estaban igualmente cubiertas por mallas que remitían a la piel negra, y unas lucían bombachas pudorosas. Portaban toda clase de elementos caseros: traperos, escobas, ollas, sartenes y limpiones. Así vestidas, jugaban por los barrios cercanos y entraban a las casas ajenas simulando limpiar; igualmente, así disfrazadas, lograron entrar a verbenas o bailes de barrio donde veían a la gente conocida que no las podía identificar. Sin embargo, solo se localiza en los archivos históricos del Atlántico una primera fotografía que registra su existencia para el año 1966. Esta fecha es una década más tarde que la señalada por la señora López durante nuestra entrevista (figura 1). La revista *Barranquilla Gráfica* no le coloca el pie de foto, por lo cual no sabemos si ya usaban el apellido “Puloy” al lado de nombre de “negrita”. En ella podemos ver cómo era, seguramente, una de las primeras versiones de este disfraz. Debemos reconocer que no se parece al emblemático atuendo que hace parte de la iconografía barranquillera del presente. En la figura 2 podemos ver a la reina del Carnaval de 2013, Daniela Cepeda Tarud, con una versión estilizada de las negritas de hoy en día, lo que comprueba cómo a partir de la segunda década del siglo XXI las negritas se han tomado el Carnaval de Barranquilla. Tengamos en cuenta que, en un libro publicado en el 2004, celebrando la declaración de la Unesco, aún no aparecía ninguna referencia ni fotografía de Las Negritas Puloy (Candela, Múnera y McCausland, 2004).



Fuente: equipo de investigación de la revista *Barranquilla Gráfica*, 1966.

**Figura 1. fotografía tomada por el equipo de investigación de la revista Barranquilla Gráfica, 1966**

Durante otra entrevista que se llevó a cabo el 13 de julio del 2016 en una casa del barrio Abajo, donde viven Beatriz y Edith de la Peña, ellas nos cuentan cómo, junto con otra hermana ya fallecida, Carlota, hicieron parte de ese grupo de chicas que salieron disfrazadas como Negritas Puloy. También recordaron a Anita Consuegra, Enid Ariza y Natividad López<sup>2</sup>, quienes conformaban un grupo de mujeres que salían desde temprano en la mañana vestidas “de un modo no sofisticado como el de ahora”: unas medias negras largas, vestido de fondo blanco con bolas rojas, corto y fruncido, un escote de palangana, una arandela, un turbante, la boca roja, que era parte de la tela que tapaba la cara, unas argollas grandes como aretes; medias, que se ponían en los brazos como guantes, y zapaticos estilo balletas, negros (transcripción libre de la entrevista antes citada). Les mostramos a

<sup>2</sup> Natividad era la hermana mayor de Sonia López, quien más adelante se convertiría en la suegra de Isabel Muñoz y Jennys Orellano, que fundaron la comparsa de los años ochenta siguiendo las instrucciones de Natividad.



las hermanas De la Peña la fotografía que aquí aparece (figura 1), y nos confirmaron que realmente son ellas “las primeras negritas”. Igualmente confirman que todo fue ideado con una de las modistas del barrio Boston, donde ellas vivían de jóvenes (allí aún vive Sonia). La modista se llamaba Alicia Bolívar, y las ayudó a inventar su humilde disfraz: “era un disfraz muy bonito y llamativo: el verdadero vestido de Las Negritas Puloy, ¡sin paraguas ni nada de eso!”. Este disfraz, que ahora se reconoce como propiedad colectiva del carnaval de la ciudad de Barranquilla, fue justamente homenajeado por Daniela Cepeda Tarud durante su reinado, quien lo consideró como uno de los más emblemáticos del Carnaval de Barranquilla y lo incluyó en un programa de videos especiales para preservar la tradición (DCT Carnaval, 2013, 2012).



Fuente: donada por Daniela Cepeda para este artículo.

**Figura 2. Daniela Cepeda Tarud, reina del Carnaval de 2013**

## Imágenes de limpieza, imágenes de negritud

Las hermanas De la Peña nos cuentan en la entrevista que ese nombre, Puloy, desde el primer momento estuvo asociado con su disfraz, porque en esos días era popular un detergente que llevaba ese nombre. No pudimos localizar revistas de disfraces ni modistas de la época mencionada, pero sí encontramos, en periódicos ubicados en el Archivo Histórico del Atlántico, cuál era la imaginería popular en la Barranquilla de la mitad del siglo XX: la negra como sirvienta, niñera, ayudante principal en las labores del hogar del ama de casa de las clases media y alta. Es por esto que la referencia a esta forma de apellido, “Puloy”, trae consigo una pregunta insistente que atraviesa la presente investigación: ¿por qué la representación caricaturesca de la mujer negra? ¿Por qué salir disfrazadas precisamente de “negras”, como si la negra fuese un “otro” aún no incorporado a una identidad interracial como la colombiana? La supuesta negrita, cuya referencia usaron para hacer su disfraz las mujeres del barrio Boston, surge de una revista de disfraces de una modista de barrio y un detergente.

Como vemos en una imagen muy pequeñita (figura 3) dentro de una serie de productos de aseo que publicitan para la época, quien allí aparece, presta a limpiar, es una mujer morena, pero para nada parecida a las representaciones que tenemos de Las Negritas Puloy. La marca del detergente Puloil, por aquello de lo que significa en inglés (arrancar grasa), se transforma en *Puloy*. En nuestro Caribe, pasó a convertirse en un genérico de todo aquello que tuviese que ver con aseo. Esta identificación pasa, entonces, también a las mujeres, generalmente de pieles oscuras, procedentes de provincia, que venían a ganar sus sueldos a la ciudad moderna para mantenerse a sí mismas y a sus familias<sup>3</sup>. Entonces, la imaginería del aseo, la escoba y la limpieza es parte del origen de su pícara creación con la cual se “vacilaban” los carnavales.

3 La palabra “manteca” se usaba, hasta hace poco, para referirse despectivamente a las empleadas del servicio doméstico en el Caribe colombiano.



Fuente: *Diario del Caribe*, 1966.

Figura 3. Imagen publicitaria de productos de aseo de los sesenta

También es interesante que en otros lugares, incluso lejanos, como Argentina, la imagen de la sirvienta, la que es de menos clase social, está también conectada con el detergente vuelto adjetivo: Puloil. En Buenos Aires es bien conocido el término *efecto Puloil* para hablar de “blanqueo”, refiriéndose al hecho de reducir imágenes negativas en política (Di Marco, 2015; Oliva, 2005). Como vemos en la imagen publicitaria (figura 4), este detergente es de una larga tradición en Argentina (ca. 1930). La mujer que lo usa es blanca y el producto tiene una presentación no caribeña, una imagen de una mujer aseadora blanca. Igualmente, la sociedad argentina recurre, durante los años cincuenta, a otro tropo retórico para referirse a los salones de baile a donde iban las empleadas domésticas, a los cuales también denominaban “bailes Puloil” (Luna, 2013, p. 217). Que en dos naciones tan distantes y tan distintas se produzcan fenómenos parecidos nos indica que se trata de algo singular que debemos investigar más a fondo.



Fuente: <https://www.mercadolibre.com.ar/>

**Figura 4. Antigua publicidad Puloil de los años treinta**

También resulta llamativo que el nombre de un producto de limpieza se use en un sitio como tropo que disfraza una discriminación por clase y que, en otro, se produzca un disfraz que quiere visibilizar la negritud con orgullo, utilizando inconscientemente estereotipos acerca de la mujer de la raza negra reminiscentes de la *Mammy* norteamericana. Kimberly Wallace-Sanders (2008) ha analizado las diversas formas como esta figura sin nombre propio es parte de la memoria racial del sur de los Estados Unidos. A través de imágenes literarias, muñecas de trapo,

estatuas, cine y arte, se puede entender cómo se consolidó el estereotipo de la negra cuidadora de niños blancos y cocinera del hogar a partir de 1885. No es difícil suponer cómo esta figura de la *Mammy* puede haber llegado hasta nosotros y cómo ha influenciado nuestras nociones de servidumbre. El análisis que hace Micki McElya (2007) de esta imagen de la negra nana y excelente cocinera que consolidó la famosa Aunt Jemima (figura 5) muestra el porqué del apego con esta, en apariencia, benevolente imagen de la negra y cómo el confort trae a los norteamericanos blancos toda una suerte de implicaciones raciales. En la figura 6 vemos la distancia crítica y demoledora perpetrada por la artista Betye Saar, quien en 1972 reimagina a la *Mammy* como una guerrera de Black Power Movement en los Estados Unidos. En ella se muestra la rabia que el personaje de ficción debería tener por cargar consigo tantas implicaciones raciales, usando la típica imagen de la *Mammy* en lo que se llama *memorabilia americana* de mitad del siglo xx.



Fuente: <http://blackamericanacollectibles.biz/>.

Figura 5. Tarjeta antigua con la imagen de Aunt Jemima



Fuente: Henry, 2011.

Figura 6. *The Liberation of Aunt Jemima*, obra de Betye Saar, 1972

El disfraz de negrita, o la caricatura de la negra o el negro, no es un invento totalmente nuevo o fuera de contexto en el Caribe. Como indica Joseph Roach (1996, p. 2), los muertos vuelven, pero con otras formas, porque “la memoria es un proceso que esencialmente depende del olvido”. Se puede cambiar, evolucionar, progresar en el tiempo, pero hay algo que siempre nos trae de vuelta imágenes que se mantienen como huella de lo viejo en el pensamiento y nuestras actuaciones contemporáneas, porque

[...] la cultura se reproduce y re-crea a sí misma por medio de un proceso que se puede llamar de sustitución [...] un proceso que no comienza o termina, pero que continúa en espacios actuales o percibidos como vacíos que ocurren en la red de relaciones que constituyen el tejido social. (Roach, 1996, p. 2)



La negritud en Latinoamérica se niega, se maquilla o se estereotipa para poder ser asumida de otra manera: como si dentro del concepto de raza mixta que predomina en los discursos que conforman las diversas naciones poscoloniales se necesitara blanquear lo no deseado, el trauma, la esclavitud. En todos los festivales carnavalescos hispanoamericanos aparecen los disfraces de negros y negras. Por ejemplo, en Uruguay, en el Carnaval de Montevideo, desfilan comparsas llamadas Sociedades de Negros y Lubolos, con claras referencias africanas (Todoturbo, 2010; National Geographic Traveler, 2013; El logotipo de Los Indianos será una imagen de la Negra Tomasa, 2013); en Pasto, Colombia, hay un carnaval llamado *de Negros y Blancos*; en las Islas Canarias, durante el Carnaval de Indianos, vemos a las “Negras Tomasa” que son hombres corpulentos vestidos como negras esclavas de las Américas, con la cara y el cuerpo pintados de negro (Lavozdelapalma, 2010); hasta al mismo Carnaval de Barranquilla llega un muy importante disfraz-comparsa oriunda de Santa Lucía, Atlántico, llamada Son de Negro. En ella, hombres jóvenes se pintan todo el cuerpo de negro y hacen gestos faciales y movimientos desarticulados en aparente burla a los estereotipos usados para descalificar la raza negra desde tiempos de la Colonia (El son de negro, s. f.).

La etnicidad colombiana, que consta de lo negro, lo indígena y lo blanco, sirve, en los discursos nacionalistas, para inducir a creer que esta mezcla de razas es un elemento que identifica a una Colombia igualitaria, pues esa paridad se lleva en la sangre. Es el mismo discurso que se ha usado siempre para difundir la idea de que durante un tiempo, como del carnaval, la etnia nacional se muestra festiva y comparte la esfera pública en paz. Pero, en la vida cotidiana, ser negro o ser indígena viene ligado a la falta de oportunidades para estar al nivel social de la gente de color más claro, la de aquellos criollos que han manejado el poder desde la consagración de la República. Esto constituye un hecho del que se ha hablado con suficiencia en Latinoamérica (Wade, 2002a y 2002b). Peter Wade, por ejemplo, ha escrito ampliamente acerca de cómo la ideología del mestizaje tiende a tapar una realidad de exclusión racial en Latinoamérica. Este autor ha estudiado cómo, por un lado, la idea de mestizaje en los discursos fundacionales de las repúblicas poscoloniales se usó para distanciarse, supuestamente, de ese pasado de opresión, al tiempo que permanecía intacta la segregación socioeconómica de indígenas y negros y los criollos se mantenían en el poder estatal y social (Wade, 2005).

La falta de acceso a la esfera pública la vemos también, por ejemplo, en la historia de la negritud en el cine mexicano, donde la mayoría de los protagonistas de las películas con caracteres afro eran negros y negras postizos. Tenían el rostro y la piel pintadas con betún, porque los actores y actrices negros no podían acceder a

estos trabajos o simplemente no podían educarse en escuelas con las conexiones sociales para llegar a trabajar en una película (Gaytán Apáez, 2011). Otro ejemplo lo tenemos en el mundo de la comedia cubana del siglo XIX, donde se crea toda serie de estereotipos dentro del llamado *teatro bufo*. Presentimos que es este el tipo de representaciones que seguramente van pasando, con su gran influencia cultural, hacia todo el gran Caribe. Se trata, sin duda, de una imaginación teatral que demuestra la impostura de lo blanco sobre lo negro, con esos rostros blancos que se pintan de negro para representar aquello que no se es o no se desea ser (Lane, 2005). Se ha estudiado, igualmente, la historia de estos personajes estereotipados en la televisión de Puerto Rico (claramente influenciada por la estadounidense), donde actores con la cara pintada (*blackface*) generalmente tenían a su cargo los papeles de personajes negros, borrando así la supuesta mezcla racial igualitaria que compone a esta nación latina-norteamericana mediante la exclusión de actores de raza negra (Rivero, 2005). De igual modo, se pueden encontrar estudios sobre las políticas del color de piel que afectan a la literatura del Caribe, donde se puede ver cómo la ideología y la cultura se intersectan para reflejar la necesidad del estado “mulato”, como un peldaño más allá del estado “negro” (Williams, 2000).

### De negra invisible a mulata visible

Todo lo anterior nos hace pensar que la visibilidad de la negra tiende a aparecer en forma de estereotipos, manteniendo, de ese modo, una otredad que impide, en la práctica cotidiana de una ciudad como Barranquilla, tener una relación de igualdad con las personas que tienen una piel más oscura, los que recientemente se han empezado a llamar en Colombia (desde la Constitución de 1991) afrodescendientes. Se exalta a “la negrita”, se baila en su nombre, se exhiben su alegría y su belleza en las calles, durante unos días al año, en forma de disfraz. Un disfraz que luego, retomado y elegantizado por las clases altas, de tez más clara, mantiene la distancia y permite “creerse el cuento” del mestizaje fundacional incluyente. En la formación de las naciones caribeñas, la mujer negra pareciera ser invisibilizada para dar paso a la mulata, quien es entronizada por su belleza y su sensualidad como el ideal caribeño donde las razas se mezclan, donde lo negro prevalece, pero de un modo más sofisticado, blanqueado. Para que exista una posibilidad real de movilidad social, se requiere otra transformación: la negra debe ser blanqueada.

Barranquilla es parte del Caribe por estar a orillas del río Magdalena, que desemboca en el mar Caribe. Es una ciudad que se convirtió en el puerto más importante de Colombia en la década de 1930, y a partir de entonces tuvo un crecimiento ace-



lerado hasta finales de los cincuenta, cuando llega un período de recesión (Alarcón, 1997). Luego entra en un nuevo auge con la llegada del siglo XXI, que coincide con la declaración por la Unesco de su fiesta de carnaval como patrimonio de la humanidad (¿Qué explica el avance económico de Barranquilla?, 2015). Es precisamente entre 1951 y 1985 cuando la ciudad muestra un crecimiento importante de población (Mendoza, 1997, p.121), cuando se gestan el disfraz y la comparsa de Las Negritas Puloy. Ese disfraz, como dijimos, es producto de una serie de ideas y costumbres relacionadas con un uso de la imagen de la mujer negra que tiene vieja data. La siguiente fotografía (figura 7), del cumpleaños de una niña barranquillera en 1959, nos muestra cómo la iconografía de la negra esclava-servidora-sirvienta era de uso frecuente y popular. En ella vemos a una chica blanca, de Barranquilla, feliz con sus muñecas. La negra es muy visible, pero, en este tipo de manifestaciones festivas, es algo exótico, una “otra” con características estereotipables, es decir, lejana y cercana a la vez.



Fuente: donación anónima de un archivo familiar para esta investigación.

**Figura 7. Cumpleaños de una niña barranquillera en 1959**

Entre los años sesenta y setenta, disfrazarse de negrita ya había tomado auge entre las comparsas y clubes de la clase alta barranquillera. En una foto de 1970 (en la revista *Barranquilla Gráfica*, n.º 95), encontramos a la capitana juvenil del Club Country acompañada de un grupo de amigas disfrazadas de negrita durante su comparsa. En la otra fotografía de 1973 (en la *Revista Carnaval de Barranquilla*, 1973, p. 43), de una página bastante desteñida por el tiempo, se puede observar un grupo de socias del Club Barranquilla posando para la cámara, orgullosas de su comparsa juvenil. Cabe anotar aquí que la mayoría de las manifestaciones carnavalescas de la ciudad siempre han surgido del ingenio de las clases medias y bajas, para luego ser, generalmente, adoptadas por las clases altas en sus fiestas privadas, en clubes y en desfiles particulares en las calles de la ciudad (por ejemplo, Las Marimondas del Barrio Abajo y El Garabato). Al mismo tiempo, por ejemplo, se dan avances hacia la “tradicionalización” de estos disfraces: en una comparsa del reconocido coreógrafo Carlos Franco, su versión de “las negritas”, de 1983, salía a bailar junto con las marimondas. La folclorista Mónica Lindo, en su libro *Los procesos de formación en danza*, anota que su maestro, Carlos Franco, hizo una comparsa que se llamaba Las Negritas Puloy y Las Zipotes Marimondas con el objeto de “rescatar dos disfraces tradicionales que estaban a punto de desaparecer” (Lindo, 2015, p. 111). En la figura 8 vemos a los integrantes de esta comparsa en plena función callejera.



Fuente: fotografía donada por Aser Vega para este ensayo (ca. 1983).

**Figura 8. Comparsa Las Negritas Puloy y Las Zipotes Marimondas**



Consideramos importante hacer una pausa aquí para recordar que Barranquilla es una ciudad que no fue fundada por la Corona española. De comparativamente reciente surgimiento como ciudad importante de Colombia, se sabe que fue, a finales del siglo XVIII, un “sitio de libres”. El surgimientos de estos sitios fue parte de un hecho espontáneo que se dio en el área del Caribe colombiano que no estuvo sujeta a la colonia oficial de Cartagena de Indias. Fueron lugares esparcidos por lo que hoy es también la costa Atlántica, sitios con poca población, lejos del poder eclesiástico que regulara sus uniones, a donde llegaron gentes de todos lados, incluyendo esclavos libertos (Conde Calderón, 1999). Barranquilla, en 1747, pasó de ser un sitio de libres, es decir, un área no ordenada, habitada por pocos blancos y mayormente por indios, zambos y negros (Sánchez Mejía, 2007), a ser erigida como Parroquia de la Iglesia de San Nicolás de Barranquilla por el virrey Sebastián Eslava. En 1813 fue erigida como Villa de Barlovento, capital del Departamento de Tierra Adentro, por el Presidente del Estado Independiente y Libre de Cartagena de Indias, Manuel Rodríguez Torices. En 1821 termina el período colonial en Colombia y comienza un nuevo camino para el desarrollo de la ciudad de Barranquilla, que se convertiría, en el siglo XX, en el primer puerto de importación y exportación del país, ya que a través suyo fluía el 60% del comercio exterior colombiano (Posada Carbó, 1987, p. 25). Es dentro de este contexto donde, a mediados del siglo XX, aparece el disfraz que luego se convertiría en un emblema del carnaval, el evento social y cultural con el que se identifica claramente la ciudad (Gontovnik, 1999).

En cuanto crece y se moderniza la ciudad a pasos acelerados, el ama de casa blanca o mestiza de clase media consigue adquirir productos que “reemplazan” a las mujeres de piel más oscura, quienes son las que usualmente trabajan en las labores de servicio en el hogar. Las siguientes fotografías, encontradas en archivos de periódicos de 1965 y 1966, muestran cómo el ama de casa blanca está feliz con delantal y escoba, haciendo labores, porque con tanto producto moderno ya no necesita a la empleada invisible, ahora integrada a la imagen del ama de casa de clase media que todo lo puede hacer sola. Sin embargo, en un catálogo que hace parte de una agenda sobre publicidad en Colombia (Raventos, 2009, p. 138), podemos observar cómo se juega con la suplantación de aquella mujer invisible mientras muestra su artículo preferido para que la verdaderamente visible, el ama de casa con poder de compra, encuentre su trabajo más fácil de ahora en adelante: ese trabajo duro que era para la mujer negra, de menor estrato social que ella. La negra queda integrada a la nueva mujer, símbolo del progreso local y nacional. Es parte del “sueño colombiano”, una nación pujante, a tono con los adelantos científicos. En las imágenes publicitarias, la Doña Plancha de 1943 da paso a la mujer blanca de 1948 que se siente feliz con las nuevas fórmulas químicas del jabón que

va a la vanguardia, como ella. Pero vemos que en la retaguardia aún aparece la mujer negra que realmente es quien lava la ropa sucia de la casa de la blanca. Esta es aún una situación muy actual en Colombia, donde en el 2011, cuando ya una gran parte de la población parecía haber comprendido las implicaciones de las imágenes racistas que antes se consideraban normales, se generó una polémica por la insensata e insensible apropiación de las imágenes de dos empleadas domésticas como trasfondo de un artículo sobre una familia de clase alta de la ciudad de Cali en la revista *Hola* (La foto de la discordia, 2012).

Barranquilla es una ciudad que parece olvidar sus inicios como sitio de libres, aunque su élite, mayormente de tez clara, parezca no tenerlo en cuenta sino en los discursos patrióticos. Lo negro, y en este caso que nos ocupa, la negra con su máscara de tela y boca grande, con su piel de trapo oscuro, su pelucas enmarañadas, su goce en el baile y su vestido, que pasa de sirvienta a *sexy girl* en tres décadas, nos recuerda, a través de lo performático que retorna con cada carnaval, aquello que nos dice el historiador Alexander Vega Lugo:

Durante la colonia, el aspecto étnico era un asunto altamente significativo. En la cúspide de la sociedad figuraban los españoles y los hijos de éstos nacidos en América; en la parte inferior de la misma, los negros esclavos ocupaban el renglón más bajo de la sociedad, y eran considerados como objetos. En la práctica, el elemento indígena también fue esclavizado. Mientras que una gran franja intermedia estaba constituida por gente libre y mestiza. (Vega Lugo, 2000, p. 97)

Entre 1984, cuando comenzó Isabel Muñoz junto con Jennys Orellano la comparsa que desfila oficialmente durante los carnavales, y el 2016, muchas formas de su disfraz y performance callejero han pasado. En el próximo carnaval será diferente de nuevo. La comparsa misma va definiéndose a través del conjunto de los elementos que componen su disfraz, siempre cambiantes para amoldarse a los patrones autoexigidos a través de la percepción de lo que necesita para estar siempre vigente y no perder su puesto dentro de unas fiestas que se convierten cada vez más, desde el 2003, en un estandarte de la identidad barranquillera. Así como es mejor tener una piel y unos rasgos físicos menos asociados a lo negro para poder tener más oportunidades de ascenso económico y social en Colombia, la comparsa de Las Negritas Puloy ha ido “evolucionando”, como sus mismas integrantes nos lo han dicho. Dejaron de lado la máscara de tela, tomaron una peluca de rizos negros, se maquillan y adornan para mostrar sus verdaderos rostros y estar a la altura de la percepción de belleza culturalmente aceptable; han subido su falda cada vez más y, como mantienen las mallas negras, se colocan una tanguita roja que muestran con picardía cada vez que dan una vuelta para hacer una pose que porta

un gesto de beso coqueto. Igualmente, han suprimido la utilería de aseo y portan un paraguas vistoso y unas zapatillas altas, más de acuerdo con la estética de los tiempos. Se podría decir que hay un proceso de des-incorporación de la sirvienta negra para convertirla en una mulata atractiva con la cual la mujer barranquillera del siglo XXI se puede identificar.

El cambio sucedido con el disfraz de Las Negritas Puloy ha sido gradual y radical al mismo tiempo. En una serie de fotografías de una galería exhibida en la casa de Isabel Muñoz en el barrio Montecristo, mientras celebraban el 20 de julio de 2016 (fiesta nacional de la Independencia de la República de Colombia) con el propósito de recoger fondos para elaborar los nuevos disfraces para el carnaval del 2017, pudimos observar cómo en 1985 (figura 9) el disfraz seguía siendo muy parecido al original que vimos en la figura 1, típicamente caricaturesco como otros del Carnaval de Barranquilla (marimonda o monocuco). Para el 2001 (figura 10) pierden la máscara, pero llevan la cara pintada de negro, en una transición que duró poco por razones prácticas: era muy difícil mantener el maquillaje por el sudor y se ensuciaban los vestidos. Su aspecto de mujer juvenil, alegre y sensual pasa a primar como valor del performance, hasta que podemos observar, en la figura 11, cómo luce y reacciona una joven integrante en el 2016 cuando le toman una foto en la calle, mientras espera la participación del grupo en un desfile.



Fuente: fotografía tomada de las paredes que fungieron como galería en la casa de la familia Muñoz, con su consentimiento.

Figura 9. Disfraz del carnaval de 1985



Fuente: fotografía tomada de las paredes que fungieron como galería en la casa de la familia Muñoz, con su consentimiento.

**Figura 10. Disfraz del carnaval del 2001**



Fuente: fotografía tomada por la autora.

**Figura 11. Una joven en el carnaval de 2016**

## Consideraciones finales

Por todo lo anteriormente, nos preguntamos, con Jill Lane (2007), ¿qué tipos de cuerpos producen las imaginaciones que la teatralidad de cada carnaval permite, si los Estados privilegian, en las esferas públicas, cierto tipo de cuerpos? ¿Cómo se performa lo negro y, en este caso, lo negro femenino, en una sociedad donde estos cuerpos, marcados por su color, tienen muy poco acceso a subir en la escala económica? ¿Por qué estas mujeres emprendedoras, que luchan por permanecer vigentes en una fiesta cada vez más espectacular y turística, han tenido que transformarse, desdibujar y apartarse de esos orígenes de los cuales están muy orgullosas? A lo mejor podemos ver la reaparición constante, por medio de diversas formas de estereotipo, del fantasma que nos acosa: la inequidad racial, a pesar del discurso triétnico nacional. El término *surrogation* o *substitución*, acuñado por Roach (1996, p. 2), nos sirve aquí para pensar el flujo de identidades que porta este disfraz-comparsa como un proceso mediante el cual la caricatura de la negra caribe surge constantemente para devolvernos a mirar y reconocer la imagen que fue forzada a la invisibilidad. Aunque ahora pase de sirvienta negra a mulata jacarandosa, esta imagen en constante movimiento nos presta un gran servicio: nos pone a pensar acerca de que hay algo que la hace tan recurrente y tan llamativa, algo que permite que dentro de nuestra cultura se performe ritualmente eso que viene disfrazado, aquello que tapa lo otro, lo olvidado.

Las mismas creadoras de la comparsa nos han dicho en numerosas ocasiones durante el trabajo de campo que han querido hacerle un homenaje a la negra de la calle, aquella que vende los *bollos* a gritos con su palangana en la cabeza, la de la *alegría con coco y anís*<sup>4</sup>. En ocasiones “las negritas” han usado ese tipo de utilería en su comparsa, en alguna de sus versiones. Y creemos que allí está la clave. Esa mujer que vive un día a día discriminada, que no tiene nombre, a quien llamamos para comprar sus productos con un simple grito amoroso, pero significativo en su contundencia: ¡negra!, es la que reaparece cada carnaval. La discriminación racial que vivimos sin darnos cuenta en nuestra sociedad supuestamente plural, diversa y progresista, aparece cada vez diferente, mofándose de nosotros, en forma alegre y divertida mientras bailan al ritmo de alguna de las canciones de moda. Por esto, Las Negritas Puloy han logrado calar en todas las capas sociales y en las formas de consumo más diversas y han sido completamente apropiadas por la ciudad. Muchas comparsas han surgido a partir de ellas, no imitándolas completamente, sino intentando llegar un poco más lejos con las analogías, es decir,

4 Los bollos y las alegrías son productos típicos hechos por las mujeres negras en la costa caribe colombiana, que se venden acompañados de cantos especiales que pregonan, aún en la actualidad, por las calles de Barranquilla.

pegadas de su imagen popular, pero con interpretaciones distintas, que inclusive intentan superarlas en desfiles importantes del carnaval por medio del uso de vestimentas más reveladoras, turbantes sofisticados y lentejuelas o cualquier cosa que brille más.

Instaurada la competencia, Las Negritas Puloy de Montecristo deben a su vez, cada año, inventar nuevas formas de aparecer ante el público para no quedarse atrás. En los tiempos de lo que Bauman (2013) llama “modernidad líquida”, la comparsa ha tenido que adaptarse y cambiar su manera de moverse, sus vestidos, el maquillaje, los zapatos y la utilería. Inclusive ha tenido que imitar a sus imitadores, quienes siempre se mantienen un paso más allá cuando aprovechan la popularidad que “las negritas” ya tienen en la imaginación colectiva para hacer sus propias versiones de un disfraz que parece tener vida propia. La “negrita” cada vez encuentra nuevas substituciones, no se encuentra fija en el tiempo, es completamente carnavalera. Como dice Roach, “los performance a menudo cargan con ellos la memoria de aquellas substituciones que de otro modo hubiesen sido olvidadas —aquellas que han sido rechazadas y más visiblemente, aquellas que han tenido éxito” (1996, p. 5) [traducción propia]. Gracias al performance callejero de Las Negritas Puloy de Montecristo, podemos ver lo que se esconde, lo que, excluido, entonces brilla, titila y no se pierde en el bullicio: todas quieren ser negras, pero por tan solo una semana del año. Es precisamente allí donde podemos especular: en aquello que pretende ser espectáculo para todos hay un espejo gigante y emotivo que nos devuelve tanto la imagen deseada como la no deseada. Como muy bien lo dice Guy Debord:

El espectáculo, comprendido en su totalidad, es a la vez el resultado y el proyecto del modo de producción existente. No es un suplemento al mundo real, su decoración añadida. Es el corazón del irrealismo de la sociedad real. Bajo todas sus formas particulares, información o propaganda, publicidad o consumo directo de diversiones, el espectáculo constituye el modelo presente de la vida socialmente dominante. (2010, p. 3)

Lo performativo de Las Negritas Puloy de Montecristo es aquello que reside en su constante transformación, es la capacidad de que sus actuaciones vayan más allá de lo que hacen, la posibilidad siempre abierta de hacer cosas que no están bajo el control de quienes inventaron esta manifestación carnavalera. Isabel Muñoz, gestora de la comparsa, ya prácticamente no es su “dueña”<sup>5</sup>. Portadora de una tradición que viene desde otros sitios del Caribe y de la creatividad de unas jóvenes

---

5 Jennys Orellano no vive en Barranquilla desde hace muchos años.





del barrio Boston en la mitad del siglo XX barranquillero, se enfrenta a un mundo donde la moda pasa de moda y el espectáculo prima.

A las entidades privadas o estatales que regulan hoy en día las fiestas populares, lo que les importa es que el ocio, como nos dice Debord (2010), sea parte del mismo sistema de producción. El espectáculo sirve para producir una falsa conciencia y la ilusión de unificación. Esto es lo que le importa a la oficialidad, cuando en realidad lo que hay es una separación generalizada, como asegura David Theo Goldberg (2002): “los Estados modernos están íntimamente involucrados en la reproducción de la identidad nacional, la población nacional, el trabajo y la seguridad en y a través de la articulación de la raza, el género y la clase” [traducción propia]. Por todas las calles y los barrios de la ciudad de Barranquilla, durante las festividades del carnaval, se puede ver la capacidad viral de este disfraz-comparsa en vallas, camisetas, aretes, afiches, vestidos, pelucas, frentes de automóviles y hasta decoración de cochecitos de bebé. La negra caricaturizada es ahora, a la vez, una imagen fija y cambiante. Es una imagen doble que se fija, como nos dice José Jiménez, “para representar al amado o al muerto ausente” (2010, p. 70), pero que se mueve, porque los muertos bailan durante el carnaval y reviven por pocos días para volver, luego de cuatro días, al reino de la calma y el orden ciudadano. La negra se pasea victoriosa por las calles de Barranquilla, es amada y reconocida por todos como parte de su identidad, solo que esto se posibilita mientras luzca como un brillante fantasma de un pasado colonial que retorna para desaparecer cíclicamente, perpetuando lo que ya había entendido la filosofía, explicado magistralmente por Steiner: “‘El otro’ —según Hegel y Rimbaud *l'autre*— lleva una carga específica, encarna, paradójicamente, una imagen especular que es también autónoma” (2012, p. 102). La imagen que hemos analizado de la negra barranquillera durante los carnavales nos permite entender esa “otra” que hemos internalizado solo hasta el punto de saber que debe permanecer como “otra”, como algo rechazado aunque la bailemos, como algo que ha sido supuestamente superado, pero que retorna en múltiples formas de discriminación cotidianas. La mulata sensual se ha impuesto con su tinte de blanca, por lo cual se le permite reinar como imagen genérica femenina entre los otros íconos masculinos del carnaval.



Fuente: fotografía tomada por la autora.

**Figura 12.** Una joven con camiseta de “se venden puestos de artesanías” durante los carnavales en Barranquilla

## Referencias

- Alarcón, L. (1997). La búsqueda de la consolidación: Barranquilla 1930-1957. En *Historia general de Barranquilla: Sucesos* (pp. 101-118). Barranquilla: Academia de Historia de Barranquilla.
- Barranquilla Gráfica*, n.º 95 (febrero de 1970).
- Bauman, Z. (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Trad. de Lilia Mosconi. México: Fondo de Cultura Económica.
- Conde Calderón, J. (1999). *Espacio, sociedad y conflicto en la provincia de Cartagena 1740-1815*. Barranquilla: Universidad del Atlántico.
- DCTCarnaval2013 (2012, diciembre 13). Sígueme El Paso con las Negritas Puloy [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=A-1PUJ26I2k>.
- Debord, G. (2010). *La sociedad del espectáculo*. Trad. Colectivo Maldejojo. Sevilla-Nueva York: Editorial DobleJ.



- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo*. Madrid: Trotta.
- Di Marco, L. (2015, febrero). Michetti, la dama que fue Puloil. Recuperado de <http://www.perfil.com/columnistas/michetti-la-dama-que-fue-puloil-0215-0057.phtml>.
- Diario del Caribe* (16 de diciembre de 1956).
- Disfraces del carnaval (s. f.). *Carnaval de Barranquilla*. Recuperado de [http://www.carnavalesbarranquilla.com/p/disfraces-del-carnaval-de-barranquilla\\_15.html](http://www.carnavalesbarranquilla.com/p/disfraces-del-carnaval-de-barranquilla_15.html).
- El son de negro (s. f.). *Carnaval de Barranquilla*. Recuperado de <http://www.carnavalesbarranquilla.com/2010/10/el-son-de-negro.html>.
- El logotipo de Los Indianos será una imagen de la Negra Tomasa (2013, noviembre 21). Recuperado de <http://elapuron.com/noticias/municipios/8573/el-logotipo-de-los-indianos-ser-una-imagen-de-la-negra-tomasa/>.
- Gaytán Apaéz, L. (2011). Lo negro de lo negro. La negritud a través de sus imágenes cinematográficas. *Antropología. Boletín oficial del INAH*, 89, pp. 85-90.
- Goldberg, D. T. (2002). Racial States. En David Theo Goldberg y John Solomos (Eds.), *A Companion to Racial and Ethnic Studies*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Gontovnik, M. (1999, enero 19). La identidad del barranquillero, una fábula de carnaval. *El Tiempo*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-870615>.
- Hemispheric Institute of Performance and Politics (2007, noviembre 10). Interview with Joseph Roach [archivo de video]. Recuperado de <http://hidvl.nyu.edu/video/003306110.html>.
- Henry, M. (2011, septiembre 27). Betye Saar, The Liberation of Aunt Jemima, 1972. *Art History of the day*. Recuperado de <https://arthistoryoftheday.wordpress.com/2011/09/27/betye-saar-the-liberation-of-aunt-jemima-1972/>.
- Jiménez, J. (2010). *Teoría del arte*. Madrid: Alianza.
- La foto de la discordia (2012, diciembre). Recuperado de <http://www.semana.com/nacion/articulo/la-foto-discordia/250614-3>.
- Lane, J. (2005). *Blackface Cuba, 1840-1895*. Harrisburg: University of Pennsylvania Press.
- Lane, J. (2007). Black/face Publics: The Social Bodies of *Fraternidad*. En J. G. Reinelt y J. R. Roach (Eds.), *Critical Theory and Performance* (pp. 141-155). Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Lavozdelapalma (2010, febrero 16). Negra Tomasa Indianos 2010 [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=LzeymIeEoIM>.
- Lindo de las Salas, M. (2015). *Los procesos de formación en danza*. Bogotá: Cátedra.
- Luna, F. (2013). *Perón y su tiempo: la Argentina era una fiesta (1946-1949)*. Vol. 1. Buenos Aires: Sudamericana.
- McElya, M. (2007). *Clinging to Mammy: The Faithful Slave in Twentieth-Century America*. Cambridge/Londres: Harvard University Press.

- Mendoza, C. (1997). Barranquilla durante el Frente Nacional, 1958-1974. En *Historia general de Barranquilla: sucesos* (pp. 121-126). Barranquilla: Academia de Historia de Barranquilla.
- National Geographic Traveler (2013). *La negra Tomasa at Indiano's Party*. Recuperado de <http://travel.nationalgeographic.com/travel/traveler-magazine/photo-contest/2013/entries/228358/view/>.
- Oliva, L. (2005, enero 30). Tendencias: Mujeres que pisan fuerte. *Diario La Nación*. Recuperado de <http://agendadelasmujeres.com.ar/notadesplegada.php?id=880>.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) (s. f.). *El carnaval de Barranquilla*. Recuperado de <http://www.unesco.org/culture/ich/es/RL/el-carnaval-de-barranquilla-00051>.
- Posada Carbó, E. (1987). *Un invitación a la historia de Barranquilla*. Bogotá: Fondo Editorial CEREC.
- Primeras versiones del disfraz de Las Negritas Puloy (enero de 1966). *Barranquilla Gráfica*, n.º 45.
- ¿Qué explica el avance económico de Barranquilla? (junio 24 de 2015). *Dinero.com*. Recuperado de <http://www.dinero.com/edicion-impresa/regiones/articulo/razones-explican-avance-economico-barranquilla-2015/209849>.
- Raventos, J. M. (2009). Introducción. En *Historia de la publicidad en Colombia. Agenda colección 2009* (p. 138). Bogotá: Legis.
- Revista Carnaval de Barranquilla* (1973).
- Rivero, Y. M. (2005). *Tuning Out Blackness: Race and Nation in the History of Puerto Rican Television*. Durham: Duke University Press.
- Roach, J. (1996). *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*. Nueva York: Columbia University press.
- Salcedo, L. (15 de febrero de 2015). No a la 'carnavalización' de la ciudad. *El Heraldo*. Recuperado de <http://www.elheraldo.co/columnas-de-opinion/no-la-carnavalizacion-de-la-ciudad-184269>.
- Sánchez Mejía, H. (2007). Las ciudades, villas, sitios y el sistema político administrativo en el Caribe colombiano. En Gustavo Bell (Comp.), *La región y sus orígenes. Momentos de la historia económica y política del Caribe colombiano*. Barranquilla: Ediciones Parque Cultural del Caribe.
- Steiner, G. (2012). *La poesía del pensamiento: del helenismo a Celan*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Tarjeta antigua con la imagen de Aunt Jemima (s. f.). Recuperado de <http://blackamericanacollectibles.biz/antique-aunt-jemima-trade-card-pancake-flour-puzzle-game-vintage-black-americana.html>.
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio: la memoria cultural y performática de las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Todoturbo (2010, marzo 15). Comparsa de Negros y Lubolos - Sarabanda - Desfile de Llamadas - 2010 [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ENoCvJTnxLE>.



- Vega Lugo, A. (2000). Los orígenes de Barranquilla. En J. Villalón Donoso (Comp.), *Historia de Barranquilla* (pp. 95-115). Barranquilla: Ediciones Uninorte.
- Villalón Donoso, J. (2000). Barranquilla y sus historiadores. En *Historia de Barranquilla*. Barranquilla: Ediciones Uninorte.
- Candela, M., Múnera, B. y McCausland, E. (2004). *Carnaval de Barranquilla: patrimonio oral e intangible de la humanidad*. Bogotá: Amalfi Editores.
- Wade, P. (2002a). *Música, raza y nación: música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República.
- Wade, P. (2002b). *Race, Nature and Culture: An anthropological Perspective*. Londres: Pluto Press.
- Wade, P. (2005). Rethinking *Mestizaje*: Ideology and Lived Experience. *Journal of Latin American Studies*, 37(2), pp. 239-257. <https://doi.org/10.1017/S0022216X05008990>.
- Wallace-Sanders, K. (2008). *Mammy: A Century of Race, Gender, and Southern Memory*. Lansing: University of Michigan Press.
- Williams, C. (2000). *Charcoal and Cinnamon: The Politics of Color in Spanish Caribbean Literature*. Gainesville: UP of Florida.