



## *Cambiar para ser tradición*

Redefinición  
de la identidad y  
profesionalización del  
saber artístico en los  
Maestros del  
Carnaval de  
Negros y Blancos  
de Pasto (Colombia)

**Gina Hidalgo**

## *Cambiar para ser tradición*

Redefinición de la identidad y profesionalización del saber artístico en los Maestros del Carnaval de Negros y Blancos de San Juan de Pasto (Colombia)

Investigación de tesis para optar al título de Master en Antropología Social y Política de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales FLACSO sede Argentina

Autora: Gina Hidalgo  
Directora de tesis: Doc. Nathalie Puex  
2011 -2012

La investigación tiene como objetivo analizar cómo la profesionalización del quehacer artístico, resultante de la formación académica y de la sistematización de la transmisión de los saberes tradicionales de un grupo de actores, ha generado un cambio en la definición de la identidad de la colectividad de Artistas y Artesanos del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto. / The present research aims to analyze how the professionalization of artistic work resulting from academic training and systematization of transmission of traditional knowledge of a group of actors, has generated a change in the definition of the identity of the community of Artists and craftsman of the Blacks and Whites' Carnival of Pasto (Colombia).

**Palabras clave:**

*Carnaval, identidad, cultura, patrimonio cultural inmaterial, transmisión de saberes, educación. / Keywords: Carnival, identity, culture, intangible cultural heritage, transfer of knowledge, education.*

**Gina Hidalgo**

La autora es Publicista (Universidad Central de Colombia) y Master en Antropología Social y Política (FLACSO Argentina). Miembro de la Red Internacional de Investigadores en Estudios de Fiesta y Nación (REDRIEF).

ginamariahidalgo@gmail.com



Taller del Artista Harold Otero - Carnaval de Negros y Blancos de Pasto 2011. Fotografía: Gina Hidalgo

*“A ti te invoco, sangre que se bebió la selva, para que alguna vez en el tiempo podamos domesticar estos demonios: la lengua arrogante de los vencedores, la ley proclamada para enmascarar la rapiña, la extraña religión que siente odio y pavor por la tierra, y ese poder tachonado de símbolos, el espejo que no nos refleja. ¿Quién nos dirá si lograremos un día que esta lengua soberbia de procónsules, estos estrados de balanzas irónicas, este impalpable dios de otro mundo y este secreto manantial de la fuerza se parezca un poco a nosotros? ”*

La serpiente sin ojos - William Ospina

A los que más quiero: Mélida, Orlando, Tania y David.

# Índice

i.	Agradecimientos	8
ii.	Introducción	10
iii.	Objeto de estudio de la investigación	17
iv.	Contexto espacial y socio económico de la investigación	18
v.	Antecedentes históricos	20
1.	Carnaval. Las reglas en tiempo sin reglas	27
1.1.	La institución	33
1.1.1.	Estructura social del carnaval pastuso	36
1.1.1.1.	Los 'promotores'	42
1.1.1.2.	Los 'jugadores'	47
1.1.1.3.	Los 'cultores'	50
2.	Ser artesano	61
2.1.	Los creadores del mundo al revés	73
2.2.	La cultura como arena política y los significantes en disputa	78
2.3.	El concepto del carnaval - vicio	89
2.3.1	El 'taller-familia' como primer modelo de núcleo organizativo y de transmisión	95
3.	Educación y reconstrucción del discurso	107
3.1.	La educación formal	110
3.2.	Educación no formal: las escuelitas y "La Milagrosa"	116
3.3.	Educación particular y construcción de la propuesta individual	119
4.	La nueva generación, la profesionalización del trabajo y el uso del adjetivo 'artista'	121
4.1.	Profesionalización del saber tradicional	139
4.2.	El reconocimiento y la búsqueda de valoración	147
vi.	Conclusiones	160
vii.	Nota posterior al cierre de la investigación	164
viii.	Bibliografía	167



Detalle de la carroza "Lo que somos", Carnaval de Negros y Blancos de Pasto 2013. Fotografía: Gina Hidalgo

## i. Agradecimientos

La realización de esta investigación fue posible gracias a la colaboración del gremio de artistas del Carnaval de Pasto. Su trabajo es la inspiración del mío.

Agradezco inicialmente el acompañamiento de la Doctora Nathalie Puech como directora, así como los docentes y directivos de la Maestría en Antropología Social y Política de FLACSO Argentina, en especial a los doctores Alejandro Isla, Pablo Writh, Gustavo Ludeña y César Ceriani.

Al Centro de Estudios Superiores María Goretti (CESMAG) de la ciudad de Pasto y a quienes trabajaron en el Diplomado en Carnaval y Patrimonio Cultural dictado por Cesmag y Corpocarnaval. Este diplomado permitió la realización de gran parte del trabajo de campo de esta investigación, además muchos de los docentes, directivos y compañeros de estudio apoyaron este proceso con material de lectura, aclaraciones, entrevistas y mi participación en calidad de alumna y observadora activa.

Por la cooperación brindada a través de la vinculación a sus talleres como observadora activa, la realización de entrevistas y el préstamo de material bibliográfico y fotográfico, reconozco y agradezco a los siguientes artistas y artesanos del carnaval: El maestro Harold Roberto Otero, su esposa, la artista Amanda Huertas y todo el equipo de trabajo de la carroza “La conquista del carnaval”.

Los maestros Sigifredo y Hernán Narvárez.

Los maestros Hernán Córdoba, Carlos Aníbal Rosero, Heyman y Daniel Jurado, Diego Hernán Pérez, Raúl y Jenny Ordoñez, Juan Estrella Nieto, Jesús Melo, Felipe

Quintero, Hanz Villota, Francisco “Paco” Melo, Álvaro Chirán, Diego Caicedo entre otros. Los miembros del colectivo Maestra Vida quienes participan en el desfile de Años Viejos, en especial al docente y artista Manuel Paz.

A la familia del maestro Alfonso Zambrano Payán.

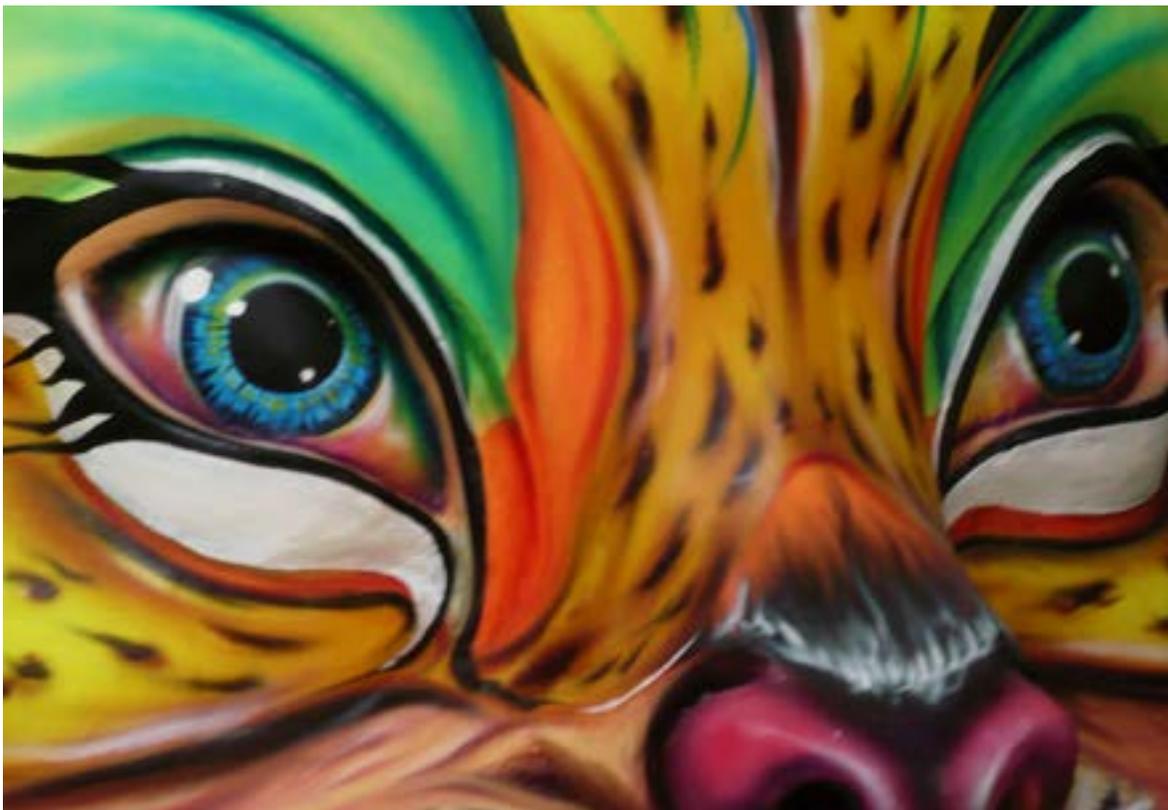
Quiero resaltar la colaboración de las asociaciones de artistas del carnaval y de los representantes de la Asociación de Artistas y Artesanos del Carnaval (Asoarca), Caminantes del Carnaval, Grande Pasto y Hantullacta quienes me permitieron participar de sus reuniones o asambleas y acompañarlos en el proceso de construcción de la Red Cultural de Artistas y Artesanos del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto.

También reconozco la colaboración brindada por la Presidenta de la Academia Nariñense de Historia Lidia Inés Muñoz Cordero; el investigador Juan Carlos Conto, quien me apoyó en la construcción de este trabajo con sus comentarios y la recomendación de material bibliográfico. Reconozco el aporte de la antropóloga Claudia Afanador, así como la colaboración del cuerpo de docentes de Diplomado: el Doctor Orlando Morillo, los investigadores Javier Rodrizales, Arturo Bolaños y el artista del carnaval Armando Burbano.

Agradezco la colaboración de los funcionarios de la Corporación del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, sobretodo del entonces Director Artístico Álvaro Reyes. Destaco además el apoyo de Mónica Muñoz Vargas y Maxime Verdier, también de los docentes de la Institución Educativa Municipal Marco Fidel Suarez de Pasto, quienes me permitieron usar la planta física del colegio para escribir este texto.

Finalmente, pero no menos importante, quiero reconocer la lectura crítica, la colaboración económica y el acompañamiento cariñoso de mis padres Mélida Rosero y Orlando Hidalgo, mi hermana Tania Marcela y de David Gómez, quien junto a mi mamá tuvieron la especial paciencia de escuchar cada día mis dudas y reflexiones sobre este proceso.

## ii. Introducción



Tesis de grado - Maestría en Antropología Social y Política

Carroza "La conquista del carnaval" Artista Harold Otero - Carnaval de Negros y Blancos de Pasto 2012.  
Fotografía: Gina Hidalgo

El presente trabajo tiene como objetivo analizar el cambio a nivel de las relaciones políticas de la colectividad de artistas del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto que ha generado una redefinición de su identidad colectiva. A propósito se produce un discurso político de reivindicación con el cual, los artistas buscan cambiar las condiciones de poder dentro las cuales se dan las relaciones con los actores del Estado local, los medios, el mercado y la academia.

Se plantea como hipótesis que dicho cambio en la identidad del grupo genera un proceso de profesionalización del quehacer artístico de los miembros del colectivo de artistas, que condensa la formación académica en algunos de los miembros del grupo y la aplicación de nuevos modelos pedagógicos, generados por el mismo colectivo para fomentar la transmisión de los saberes tradicionales pero de acuerdo a un nuevo discurso de representación.

La intención de esta tesis es generar un estudio que salga de las líneas de análisis simbólico del Carnaval de Pasto para adentrarse en el trasfondo sociopolítico de este festejo en particular, principalmente en la constitución de sus grupos, su organización y proyección política. Exponer las relaciones que se esconden tras las máscaras, los colores y las serpentinas que toda la ciudadanía aplaude y aprecia anualmente.

El trabajo de campo que da soporte a esta investigación fue realizado entre agosto de 2011 y junio de 2012, en la zona metropolitana de Pasto.

Toma como referente la metodología empleada por Paul Willis (1978) en su investigación etnográfica con los jóvenes de la comunidad obrera inglesa y sus procesos de regeneración de sus formas culturales referentes al trabajo y cómo éstas son determinantes en la construcción de las identidades.

En su trabajo etnográfico, Willis recurre a la observación participante y a métodos cualitativos como la entrevista abierta por considerarlos “capaces de representar e

interpretar las articulaciones simbólicas, las prácticas y las formas de la producción cultural. (Willis1978; 15)

Para realizar la presente etnografía con los artistas del Carnaval de Pasto se delimitó tres campos de acción de los actores, por considerar necesario explorar el desarrollo de la vida de los artistas en la academia, los talleres y las asociaciones políticas del gremio. Se creyó conveniente la observación y participación en la construcción de una carroza, el seguimiento al movimiento Red de los Artistas y Artesanos del Carnaval de Pasto y la realización (en calidad de estudiante) del diplomado titulado Carnaval y Patrimonio Cultural, ofrecido por Cesmag y Corpocarnaval.

Se acompañó a uno de los equipos constructores de carrozas y complementamos la recolección de información principalmente con entrevistas realizadas a los miembros del equipo y a maestros titulares de otros talleres.

Se hizo el seguimiento participativo en la producción de la carroza 'La conquista del carnaval' realizada por el taller del artista plástico Harold Roberto Otero, egresado de la Universidad de Nariño. De esta manera se investigó el proceso de creación y producción creativa al interior de los talleres. Para comparar la observación se visitó el taller de la familia de los maestros Sigifredo y Hernán Narváez durante el proceso de construcción de la carroza "La tulpa. La minga del pensamiento", además se entrevistó al titular de la obra, Sigifredo Narváez. Posteriormente se realizaron entrevistas con artistas de las demás categorías. Cito los nombres de Diego Hernán Pérez, Carlos Aníbal Rosero, Heimán y Daniel Jurado, Felipe Quintero y Hernán Córdoba por su gran colaboración. Como un ejercicio complementario se entrevistó a los miembros del Colectivo Maestra Vida, reconocidos por su participación en el desfile de años viejos. Esta categoría no está comprendida como parte del Desfile Magno o cierre del carnaval, realizado cada 6 de enero, pero es para muchos de los cultores del desfile, el evento donde han iniciado su carrera en el carnaval varios de los maestros.

El Diplomado de Carnaval y Patrimonio, ofrecido a la comunidad por la fundación universitaria Cesmag en convenio con Corpocarnaval, me permitió conocer el desarrollo de los artistas en los diferentes espacios académicos. Esta propuesta del Cesmag tuvo la particularidad de ser dirigida a los maestros del carnaval de todas las categorías (murgas, comparsas, carrozas, disfraces) así como al público en general. Además, el cuerpo de docentes fue compuesto por investigadores y por los mismos artistas del gremio. El diplomado se llevó a cabo en las plantas físicas de la universidad, cada viernes y sábado desde noviembre de 2011 hasta mayo de 2012. Esta primera promoción del diplomado se graduó en la primera semana de Junio de 2012. Se exploró a través de entrevistas el desarrollo académico de los artistas, centrándose en aquellos miembros del grupo que cuentan con un título profesional en artes. Además, para complementar la investigación de las formas de educación no formal e informal entrevistamos a los promotores de las Escuelitas del carnaval y de los seminarios de formación como fueron los cursos de La Escuela de La Milagrosa, capacitación impartida por diferentes artistas para sus compañeros de colectivo en el año 2002.

Finalmente, el seguimiento de las relaciones políticas del colectivo se realizó con el acompañamiento de diferentes espacios de encuentro de las asociaciones gremiales como asambleas, reuniones de rendición de cuentas y juntas.

Focalizamos esta parte de la investigación etnográfica en el seguimiento participativo de la constitución del movimiento Red Cultural del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, que es una propuesta de integración de todo el colectivo de artistas, independientes y asociados y que se origina en la congregación de los líderes de las asociaciones, realizada en abril de 2012 y cuyas reuniones se siguen desarrollando después de esta investigación.

El uso de entrevistas biográficas es el segundo recurso metodológico escogido para rea-

lizar este trabajo. La biografía debe ser entendida como un discurso del actor sujeto a un contexto y a las relaciones de poder que existen entre quien narra y quien recibe la información. Por lo tanto no partimos de una neutralidad epistemológica en su producción. La construcción del relato de vida –realizado por el actor como en el caso de la autobiografía o como resultado de una relación entre investigador/ objeto de estudio, a través de entrevistas, tiene como intención transmitir información concerniente a las experiencias individuales. La biografía es una narración de la construcción socio-cultural de la historia de una persona y está interpelada por su identidad y su subjetividad.

No puede ser tomada como una versión verídica y objetiva de la historia, ni siquiera de la del sujeto que vivió los hechos. Como mencionan María José Devillard “La producción verbal autobiográfica parece informar fundamentalmente, por tanto, de la subjetividad de los agentes, y no tanto del modo como en su momento se vivieron los sucesos sino de la manera como es construido hoy el recuerdo y el olvido.” (1995; 143)

La construcción de ese recuerdo es condicionada por las circunstancias económicas y políticas, por las relaciones de dominio y por los intereses del actor al momento de la narración. Para el presente trabajo, el enfoque biográfico representa un mecanismo de conservación de la identidad. Esta diferencia se sustenta en los valores y prácticas que las experiencias subjetivas transmiten y reproducen.

Así como la construcción de la subjetividad es afectada por la manera colectiva de actuar y sentir que se le ha transmitido al sujeto a través de las instituciones, la narración de su experiencia a otros – como en el caso de esta investigadora- reproduce estas maneras colectivas de actuar, pensar y clasificar.

Complementaria al trabajo de campo, la entrevista biográfica permite al antropólogo acceder a aspectos del universo del actor que no son perceptibles solo con la observación, como las referencias a acciones pasadas o presentes de éste o de terceros; las proyecciones, los sentimientos, los puntos de vista entre otros.

Esta información que se manifiesta en las entrevistas como verbalizaciones, debe ser contextualizada con datos del entorno en el cual se llevó a cabo el encuentro, también con las características físicas y conductas del actor para así nutrir los resultados de la entrevista antropológica y lograr desglosar con mayor facilidad los aportes al final del trabajo de campo.

Las entrevistas realizadas en este trabajo intentaron respetar en la medida de lo posible el modelo de entrevista desestructurada propuesta por la antropóloga Rosana Guber (1991).

Este tipo de entrevista donde la recolección de información es flotante permite acercar al investigador a su informante. Éste responderá dejando poco a poco sus inhibiciones y con el tiempo llegará a cumplir funciones de etnógrafo, generando información de sus compañeros de entorno cultural.

Su aplicación se facilitó gracias a que los espacios escogidos para realizar el trabajo de campo – el salón de clases, las asambleas y los talleres - permiten una mayor cercanía con los actores y refuerzan los lazos establecidos por la constancia y la frecuencia de los encuentros.

Esta tesis se distribuye en 4 capítulos. El primer capítulo expone las particularidades teóricas del estudio de los carnavales en general. Analiza al carnaval de Negros y Blancos de Pasto como un ritual sin dueño que visibiliza, a través de la inversión de roles, la realidad a la que aspiran los oprimidos. Pero que a su vez, no niega la existencia de una estructura subyacente, la cual se reafirma enmarcada en la sátira de la inversión de las reglas.

Al final de este capítulo – cuya función es contextualizar la lectura de la investigación – se reconoce el “ser maestro del carnaval de Negros y Blancos” como un hecho social y como tal es dinámico y negociado constantemente. Se describe la estructura social del caso pastuso, los roles y jerarquías constantes.

El segundo capítulo presenta al colectivo de artistas y artesanos que participan en



Taller del maestro Sigifredo Narvaez Carnaval de Negros y Blancos de Pasto 2012. Fotografía: Gina Hidalgo

el carnaval. Analiza los orígenes del gremio, el proceso de construcción de los lazos sociales y las formas iniciales de transmisión de saberes.

Se propone en este capítulo la construcción de un perfil primario del artesano del carnaval, el cual será entendido como el sustento base de la identidad colectiva de este grupo. Se introduce el debate existente alrededor del uso del adjetivo “artesano” y la propuesta de remplazarlo por artista para guiar al lector en cuanto a la aplicación de este segundo calificativo a lo largo del trabajo.

Este perfil inicial del Maestro permitirá entender posteriormente las variaciones que han sufrido las prácticas que definen la pertenencia al gremio. Dentro de este perfil se incluye el análisis de la transmisión generacional del saber a través de modelos de educación informal. La organización, distribución y función de los talleres, las técnicas escultóricas tradicionales. Así como la exposición de la motivación del ar-

tista, la financiación de la obra y la visión que tienen sobre la obra sus creadores y el público. En este capítulo además se definen los conceptos de artesano, de familia-taller y de carnaval-vicio o carnaval-fetiché.

En el tercer capítulo se confronta el perfil clásico del artesano con la tendencia de los nuevos artistas profesionales que se vinculan al carnaval. Se expone cómo surge la propuesta de profesionalización del saber artístico, analizando las formas de educación no formal e informal que existen en el carnaval.

Tras presentar en el capítulo anterior el desarrollo académico como variante diferenciador de la nueva generación, en el capítulo 4 se analizan las características comunes de quienes promueven una redefinición del gremio para adquirir el adjetivo de artista. Para empoderarse de su cultura como un bien heredado, explotable para beneficio del grupo. Este movimiento de reivindicación se expondrá en el contexto posterior al reconocimiento de Unesco del Carnaval de Pasto como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

Se presenta el modelo de profesionalización del trabajo del carnaval que se está gestando al interior del colectivo, el cual reafirma la idea de carnaval- empresa.

Finalmente se analiza cuáles son los movimientos que ha realizado el colectivo a través de la Red Cultural del Carnaval para lograr su propósito de dignificar la labor de los artistas y artesanos. Y se evalúa las dificultades que ha tenido esta idea en su implementación, sobre todo en las generaciones mayores.

### **iii. Objeto de estudio de la investigación**

Esta investigación recae principalmente en el grupo de artistas y artesanos del carnaval pertenecientes a las categorías donde se aplican técnicas escultóricas: Disfráz individual, año viejo, comparsa, carroza no motorizada y carroza motorizada.

Se releva a un segundo plano la información de los participantes de las murgas y

los colectivos coreográficos, pero no se descarta ya que los participantes de estas categorías se encuentran vinculados a las asociaciones del carnaval.

La investigación analiza en un plano secundario y complementario el discurso de miembros de las instituciones con las que se relacionan los artistas, destacando la Academia local, los investigadores, miembros del Consejo de Salvaguarda y los funcionarios de Corpocarnaval.

La segmentación al interior del grupo de artistas plásticos se generará en torno a dos variantes fundamentales para este trabajo. La primera será la vinculación a una familia de artistas del carnaval, lo que en muchos casos implica el aprendizaje del conocimiento propio del Carnaval de Pasto a través de una formación empírica en los talleres, a los cuales se vinculan por relaciones consanguíneas. La segunda variante es la formación académica profesional relacionada con el arte: títulos universitarios, formación en las Escuelitas del carnaval, participación en diplomados, cursos, capacitaciones o congresos relacionados con el carnaval o con la formación artística entre otros.

#### **iv. Contexto espacial y socio económico de la investigación**

Se identificó como el contexto de este trabajo a la ciudad de San Juan de Pasto, capital del departamento de Nariño, ubicado al suroccidente colombiano. El Censo Nacional Colombiano realizado en 2005 arrojó un total de 382.618 habitantes, y de acuerdo con la proyección del Departamento Administrativo Nacional de Estadística DANE, la población estimada para 2011 fue de 416.842 habitantes. Además, la ciudad está compuesta por 12 comunas en su área urbana y por 17 corregimientos en su área rural.

Se debe destacar que es la capital colombiana más cercana a la frontera con Ecuador, lo cual la convierte en punto de contacto turístico y comercial con este país,



Decoración navideña realizada en la técnica de papel encolado del Carnaval de Pasto, SEPAL, Pasto , diciembre de 2012. Fotografía: Gina Hidalgo

es un paso obligado en procesos migratorios y adicionalmente, el reconocimiento internacional del Carnaval ha posicionado a la ciudad a nivel internacional, pese a ser una ciudad pequeña en relación con el resto del país.

La administración de la ciudad recae en el Estado Nacional, la Alcaldía Municipal, la Gobernación de Nariño, en instituciones de economía mixta, privada y organizaciones sin ánimo de lucro. La administración, difusión y la organización logística del

Carnaval está en manos de la Corporación del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto –CORPOCARNAVAL, la que fue creada el 28 de octubre de 2004.

De acuerdo con sus estatutos

“La Corporación será una Entidad de carácter asociativo de derecho privado y de participación mixta, con patrimonio propio y autonomía administrativa. Conformada por personas naturales y jurídicas, públicas, privadas o mixtas y organizaciones relacionadas con la cultura, el arte y folclore de nuestra región (...) tiene como objeto social Fomentar, promocionar, divulgar, asesorar y realizar el Carnaval de Blancos y Negros. Promoviendo la participación, investigación, formación y prácticas de las actividades culturales propias del carnaval, preservando su esencia y tradición; así como desarrollar actividades y certámenes encaminados al éxito del carnaval y la promoción de la cultura y la imagen de la región.” (Tomado de Estatutos de la Corporación del Carnaval de Negros y Blancos de San Juan de Pasto - Capítulo I Denominación – Naturaleza – Domicilio – Duración – Ámbito territorial de operaciones – Ámbito cultural).

## **v. Antecedentes históricos**

El Carnaval de Negros y Blancos de Pasto quizá es la principal práctica cultural festiva del departamento de Nariño. Se desarrolla los 6 primeros días del mes de enero de cada año. En la construcción del origen mítico del festejo se identifican dos teorías: la teoría histórica aportada por la Academia Nariñense y la teoría antropológica en la que resalta la investigación de Claudia Afanador quien asocia el origen de este carnaval a prácticas rituales de purificación y exaltación llevadas a cabo por los indígenas del altiplano nariñense. Esta teoría fue incluida en el dossier presentado a la Unesco. (Afanador en Unesco 2009; 3)

La Academia de Historia remite el origen del festejo a la teoría propuesta por su presidenta Lidia Inés Muñoz Cordero (1991,1998), quien propone que el carnaval nace en los movimientos sociales de sublevación de los esclavos negros en el suroccidente del país. Es un festejo que conmemora sus orígenes con el juego de los negritos: ataque simbólico con cosmético negro que permite “homogenizar” a los jugadores y “convertirlos en negros”; y el juego de los blanquitos en el cual las personas se cubren de talco y espuma unas a otras hasta quedar blancos.

Según Lidia Inés Muñoz Cordero (1991; 10-38), el origen de la fiesta pastusa se remonta a 1807. Los esclavos africanos, luego de algunos levantamientos violentos, obtuvieron el reconocimiento por parte de la corona española de un día de indulto y libertad. Según Cordero, la Corona a través de un comunicado, determinó que el 5 de enero de cada año sería el día de asueto. El texto fue conocido en Pasto y Popayán en el año de 1810. Tras conocer la noticia los esclavos salieron a las calles, y armados de tizones de carbón, se dispusieron a pintar de negro los rostros de los transeúntes criollos gritando “vivan los negros”. Este acto de contra-estigmatización se revive en el juego de la pintica.

El segundo suceso fundacional, que remite al origen del juego de los ‘blanquitos’, se le atribuye a una anécdota local vivida a inicios del siglo XX. Como una forma simbólica de reivindicación, un sastre adinerado y sus compañeros salieron a la calle y proclamando “Que vivan los negritos y que vivan los blanquitos” cubriendo de talco a las personas que salían de la Misa de Reyes que se celebraba en la iglesia de San Juan Bautista.

Este carnaval se renueva anualmente en las expresiones artísticas de los diferentes desfiles: el de Colectivos Coreográficos -3 de enero- ; La Llegada de Familia Castañeda –cada 4 de enero- ; y el Desfile Magno, nombre oficial del desfile que clausura el carnaval, en el cual se exponen comparsas , murgas (grupos musicales),

disfraces individuales, carrozas no motorizadas y carrozas motorizadas. Este es un certamen calificado donde se enumeran y premian los trabajos de cada categoría. Existe un premio económico a los trabajos ganadores, complementario a los subsidios estatales que otorga la corporación.

Como lo clasifican autores como Cordero (2007; 194) la estructura actual del festejo y su aceptación como tradición constante en la ciudad surgen en las primeras décadas del siglo XX, en 1927. Desde entonces ha sido constante su organización y sus ciclos (salvo la introducción de algunos festejos en el periodo de pre carnaval.) Para el carnaval, el año calendario está dividido en un ciclo productivo que inicia el 7 de enero y termina el 6 de diciembre. Durante este tiempo se prepara el carnaval mientras la sociedad pastusa vive su año calendario.

Con la celebración del Día de las Velitas o fiesta de la Inmaculada concepción -7 de diciembre - se da inicio al ciclo corto, que contiene el pre-carnaval y los días de la fiesta oficial que son el 4 de enero o apertura del carnaval con la Llegada de La Familia Castañeda, 5 de enero o Día de los negros y finalmente el 6 de enero o Día de los blancos.

La muerte simbólica del carnaval se vive anualmente cada 6 de enero con el desfile de clausura, renombrado oficialmente Desfile Magno. Éste permite a los artistas exponer sus obras creadas expresamente para el carnaval: disfraz individual, murga, comparsa y carrozas. El desfile es identificado principalmente por ser el espacio de exposición de las carrozas porque son las de mayor tamaño. Las carrozas son una “composición escultórica de grandes dimensiones, elaboradas tradicionalmente con papel, engrudo, cola y yeso. La aplicación de las técnicas artesanales y otros materiales como el icopor (poliestireno), resinas y fibras. Sus temas recrean mitos, leyendas, personajes o pasajes de la historia regional, nacional o universal.”(Corporcarnaval 2006, Paréntesis agregado por la autora)

Pese a que hay otras celebraciones posteriores al 6 de enero, como el Festival



Carroza Carnaval de Negros y Blancos de  
Pasto 2012.  
Fotografía: Gina Hidalgo

del Cuy y la Cultura Campesina, no son aceptadas como parte del periodo central del carnaval.

En el mes de septiembre del 2009, la fiesta nariñense fue acreditada por La Organización Mundial de las Naciones Unidas para la Educación y la Cultura –Unesco- como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Reconocimiento que la inscribe en la lista de bienes protegidos por el organismo Transnacional. A nivel nacional cuenta con ese reconocimiento desde 2001 gracias a la Ley 706 de este mismo año.

La declaratoria fue el resultado de un proceso iniciado en 2001, durante la primera administración del alcalde Eduardo Alvarado al obtenerse el reconocimiento de Patrimonio Cultural de la Nación a través de la ley 706 de 2001. (Por medio de la cual se declaran patrimonio cultural de la Nación el Carnaval del Distrito especial, Industrial y Portuario de Barranquilla, y a los Carnavales de Pasto y se ordenan unas obras.)

Lo anterior es un requisito para la presentación del dossier que respalde la propuesta ante la Unesco. Dicha investigación propo-

sitiva fue presentada en 2008 al Ministerio Nacional de Cultura, quien es la entidad pertinente para la presentación de candidaturas ante las Naciones Unidas.

Finalmente el comité Intergubernamental de la Unesco para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, anunció la inclusión de la fiesta nariñense a finales del mes de septiembre de 2009, desde la ciudad de Abu Dhabi (Emiratos Arabes Unidos). Los dos aspectos que avalaron esta declaratoria fueron las lúdicas que se viven el 5 de enero, día de los negritos y las prácticas escultóricas tradicionales aplicadas en la realización de las obras que desfilan el 6 de enero, en el Desfile Magno.

Posterior a esto, en el año 2010, tras un proceso investigativo y de consensos con ciudadanía y con los actores del carnaval, se decreta el Plan de Salvaguardia del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto. A través de la Resolución 2055 de 2010 “Por la cual se incluye el Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, Nariño, en la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial y se aprueba su Plan Especial de Salvaguardia.”

La reinención de la cultura pastusa en tiempo de carnaval se manifiesta en los nuevos usos del espacio público, en las expresiones satíricas, en el cambio de la proxémica y la homogenización e integración de los cuerpos, y sobre todo en la visibilidad e importancia de grupos sociales que nacen de la fiesta.

Aun reconociendo que hay una delimitación y un control institucional de las sendas de los desfiles y de los auditorios, toda la ciudad se convierte en un espacio de batalla simbólica para los juegos. Por tal razón, cualquier calle de barrio así como las principales plazas de la ciudad son empleadas por los celebrantes para la práctica, sin que esto implique una regulación institucional especial.

El recorrido denominado Senda del Carnaval es el resultante de la evaluación hecha por las instituciones locales frente a la necesidad de regular un espacio para el disfrute público de las diferentes expresiones artísticas del desfile de 6 de enero.

La senda es un camino integrador entre la distribución urbana, la ciudadanía y las diferentes expresiones culturales y artísticas propias del carnaval.

Pero la senda principalmente es una galería abierta. Antes de que el estado local regulara este aspecto las obras de arte efímero eran llevadas por todos los barrios. En la actualidad la Senda es cerrada previamente a los desfiles, es delimitada por vallas que obliga a los espectadores a mantener una distancia con las obras. En parte esta condición es necesaria por el gran tamaño de las obras y el mayor número de danzantes en los desfiles.

Este control institucional va de la mano con la competición en el desfile. La introducción del certamen calificado se da a partir de 1939. Previo a esto las diferentes expresiones artísticas del carnaval se desarrollaban por las calles dando más cercanía al artista con el pueblo.

La llegada de la reglamentación del certamen en 1939 es explicada por Muñoz Cordero como la muerte de la práctica libre. “Pero al poco tiempo de su evolución, como el Carnaval, pierde su carácter lúdico esencial, al imponerse el criterio agonal del premio según competencias (...) En este proceso, ya se cuenta con la junta de carnavales, que es la encargada de su organización, además hay premiación en las modalidades de carrozas, de danzas, comparsas, disfraces individuales y murgas.”(2007; 195-199)

El aporte que ofrece la competencia es que permite a los artistas someter sus obras a la valoración de su público, esa retroalimentación se aplica en mejoras en la carroza o comparsa del año siguiente. Además el ánimo de competición imprime exigencias de calidad al trabajo y genera dentro del gremio de artistas categorías disputadas y legitimadas por la calidad y la creatividad. La competencia permite el reconocimiento social y económico por tal razón, aunque sea una forma de control estatal ha sido aceptada por el gremio hasta el momento.

Actualmente existe al interior del gremio un debate sobre la validez de la distribución económica de los premios basada en los resultados del certamen. Algunas voces consideran que el premio debe ser transformado en un salario para los artistas o en un subsidio igualitario. Incluso se propone que desaparezca el concurso y que el certamen se convierta en una bienal artística con mayor libertad de creación porque ya no se registrarían los trabajos por reglamentos como los del certamen.

Donde se da la verdadera transgresión del pueblo es en el juego y el contacto de los cuerpos. La necesidad de pintar al otro genera una complacencia que en otros momentos del año es entendida como un atentado a la integridad.

Al final del día, las plazas y calles de Pasto albergan a una masa alegre y homogénea de 'negritos', borrachos de alegría y ansiosos de seguir el festejo el 6 de enero. El trasfondo de esta interpretación poética es que el cambio de la proxémica entre los celebrantes, el camuflaje que permite el cosmético y la alteración de la conciencia que da el licor, son usados para sentirse parte del grupo.



Tesis de grado - Maestría en Antropología Social y Política

La autora junto a los compañeros y maestros en la Ceremonia de grado Diplomado en Carnaval y Patrimonio Cultural, primera promoción, CESMAG , Pasto 2012. (Cuarto lugar de der. a izq. )



Capítulo I.  
*Carnaval:  
Las reglas en tiempo sin reglas*

Tesis de grado - Maestría en Antropología Social y Política

Es recurrente que al referirse al Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, al igual que a otros carnavales del mundo, la teoría tienda a explicar este tipo de manifestaciones culturales como sucesos vivos, como una lectura dialéctica de la vida que genera espacios de inversión de las normas, dando origen a una realidad alterna.

También existen posturas que plantean que el carnaval es un ritual sin dueño que se desarrolla por fuera del tiempo y cuya función es ideológica porque visibiliza, a través de la inversión de roles, la realidad a la que aspiran los oprimidos. (Bajtín 1941, Eco 1984, Rector 1984, Eco 1984, Da Matta 1979, O'Donnell 1997, Abello 2000)

Pero el carnaval no niega la existencia de una estructura subyacente se comparte con el tiempo de la cotidianidad y se reafirma a través de su negación, enmarcada en la sátira. Sin importar que el carnaval tenga sus propias reglas para determinar las relaciones sociales durante su ciclo de vida, las relaciones de poder se mantienen y la inversión de estas relaciones son solamente representaciones cómicas.

Los carnavales nacen, se desarrollan -sublevándose frente a las reglas que rigen durante el resto del año- y mueren en un ritual colectivo que le recuerda al celebrante que, al día siguiente, volverá la cotidianidad con sus jerarquías e inequidades.

Pero mientras sea carnaval, la realidad que sueñan los oprimidos se expone y materializa en las expresiones lúdicas, humorísticas y artísticas.

El estallido donde nace el carnaval se genera siempre en contextos donde preexisten unas condiciones sociales, políticas, económicas y ambientales propicias para que las clases oprimidas exijan la inversión de la realidad. Aunque esta inversión solo sea una representación momentánea. Porque como reconocen los autores citados, el juego del carnaval es representar un mundo al revés, controlando los límites y el tiempo que dura la pantomima y sobre todo, reafirmando las reglas a través de su violación.

Desde que Bakhtin propuso el concepto de “fiestas de inversión” e introdujo la metáfora de un ciclo de vida imaginario, se ha asumido que estas fiestas están ligadas a periodos

de crisis y trastorno de la vida política. Esta premisa sentó las bases para la lectura dialéctica de los carnavales porque los reconoce como manifestaciones de humor que se oponían a la solemnidad y el recato de los regímenes feudales y eclesiásticos.

La comparación con los seres vivos permite entender que la catarsis social tiene la finalidad de instaurar los cambios en las relaciones de poder, sin negar que estas relaciones sean dinámicas y que nuevas catarsis puedan surgir.

Es un requisito fundamental que el carnaval tenga un tiempo acotado y respetado. Esta es la única regla que oscila entre las leyes que rigen solo en tiempo de carnaval y las que se aplican el resto del año. Citando las palabras de Eco “el momento de la carnavalización debe ser muy breve y debe permitirse solo una vez al año (semen in anno licet insanire); un carnaval eterno no funciona; todo un año de observancia ritual es necesario para que se goce la transgresión.” (1984; 16)

De esta manera, para una sociedad celebrante de este tipo de rituales el año presenta un periodo de catarsis y un periodo de preparación para dicha transgresión. Se sufre una ruptura en la continuidad de las relaciones diarias pero éstas no desaparecen, son parodiadas. Persisten y se reafirman a través de la sátira para luego volver a imponerse.

Eco aporta al debate teórico el concepto de transgresión controlada. El autor reconoce que “para disfrutar el carnaval se requiere que se parodien las reglas y los rituales, y que estas reglas y rituales sean reconocidos y respetados. Se debe saber hasta qué grado están prohibidos ciertos comportamientos y se debe sentir el dominio de la norma prohibitiva para apreciar su transgresión. Sin una ley válida que se pueda romper, es imposible el carnaval”. (1984; 16).

Pero a su vez, las rupturas de la normas son solamente representaciones de nuevas reglas. Cumplen la función camuflada de recordar y reafirmar la regla de lo contrario, como afirma Eco, no estaríamos hablando de un carnaval sino de una revolución.

Al reconocer al carnaval como una expresión de lo cómico se aclaran las relaciones entre el ayuno y el desahogo de la carne. El humor como concepto es la violación de una norma cometida por un personaje al que consideramos inferior, grotesco y con quien no nos identificamos. Nos sentimos superiores y por eso aceptamos la violación de dicha norma. Entonces el carnaval es el escenario de la comedia social. Por un periodo de tiempo delimitado rompemos la regla de ser nosotros mismos sin represalias.

Podemos complementar lo anterior con la postura de Ignacio Abello, quien considera que “estas fiestas, de las cuales una de ellas es el carnaval, serían la simbolización bastante perversa de la ratificación de un poder establecido, el cual, a manera del juego que hace el gato con el ratón, permite jugar a la subversión para mejor mostrar la inutilidad de ésta, frente a las normas del poder establecido.”(Abello 2000; 8)

El control de la transgresión, propio de las clases dominantes, se da en la regulación del espacio y en el tiempo. El carnaval está restringido por un calendario que representa la vida y la muerte y también por un espacio particular: las calles y las plazas públicas, por lo tanto la verdadera transgresión se vive en las prácticas humanas. El control sobre las personas es el que se libera, invierte o se evade en carnaval.

La transgresión recae en sus maneras de ver el mundo, de significarlo y de relacionarse con éste. Tomando como referente la definición aportada por Geertz que define a las culturas como las estructuras de significación socialmente establecidas (1973; 26), se podría decir que el carnaval es una fiesta de inversión que genera una nueva cultura. A su vez contiene grupos culturales propios, que nacen del carnaval mismo, como son los artistas.

Al concepto de carnaval como suceso colectivo vivo que representa la inversión de una cotidianidad que finalmente volverá a imponerse, agregamos la idea de ritual ideológico sin dueño.

El carnaval es un ritual sin dueño. Es una arena social donde se manifiestan los deseos de los distintos grupos que luchan por el control del festejo. Deseos centrados en la materialización de una realidad diferente a la del diario vivir. Pero a su vez, este control no se institucionaliza sino que se representa a través de unas nuevas reglas provisionales. El carnaval tiene la función de impugnar la organización social. La catarsis que éste permite hace que las jerarquías, fuertemente arraigadas, puedan ser más llevaderas el resto del año. Durante el carnaval se proyecta la ideología de los actores invisibles durante el resto del año, estos que pertenecen a las clases subalternas o conforman grupos sociales específicos como el gremio de maestros, aprovechan este “mundo al revés” para expresar sus deseos de cambio y visibilizar las inequidades comparándolas con lo que ellos consideran debería ser el mundo (como lo sucedido en el nacimiento del Carnaval de Pasto). Entonces las prácticas culturales que en este periodo se viven son propuestas ideológicas y de cambio normativo, que dada la permanencia de la estructura de poderes, no se instalarán durante el resto del año. Ejemplo de esto es la toma por parte de los celebrantes de las calles para uso peatonal o el contacto más cercano con el cuerpo del otro a través del juego.

En el caso concreto de Pasto, se exponen como manifestaciones del deseo de una realidad diferente el proyecto de ciudadanía “igualitaria y libre” y la propuesta fantástica de las obras de arte. Estos dos ideales son a su vez complementarios.

El 6 de enero las calles se llenan de duendes y gigantes de papel que expresan la propuesta conceptual de los artistas del carnaval. Sus obras representan la interpretación que hace este gremio de aspectos que conforman la identidad local, como la tradición oral, los mitos, las tradiciones culinarias, la fauna y la flora endémica, entre otros. Su óptica particular es plasmada en las esculturas y así, cada obra artística propone una visión del mundo, pero sobretodo propone cómo debería ser el mundo según los artistas.



Murga "Monerías en el carnaval" Carnaval de Negros y Bancos, Pasto 2012. Fotografía: Gina Hidalgo

Tras el desfile, pese a lograr el cambio revolucionario e invertir los valores que los constriñen, los oprimidos aceptan que la revolución se disuelve de la noche a la mañana. Con el nuevo sol renace también el orden y las disposiciones del poder antes criticadas, Pero el proyecto de los artistas se enfoca en la reeducación del público por lo tanto cada uno de ellos confía en dejar una semilla de cambio. Es el carnaval un aparato ideológico de los oprimidos, pero a su vez se convierte en el eje del pensamiento ideológico de los grupos que nacen en la fiesta.



Participantes del desfile de años viejos del 31 de diciembre. Pasto 2012. Fotografía: Gina Hidalgo



Reina del carnaval de Negros y Blancos de Pasto 2012. Fotografía: Gina Hidalgo

## 1.1. La institución

Más allá de proponer una visión de la realidad local a través del concepto de sus obras, los maestros como grupo social poseen un pensamiento propio que da las pautas a su comportamiento como gremio que determinan sus ideales colectivos y sus valores individuales. La conciencia colectiva construye ideales interpretando la realidad según sus parámetros y proponiendo a los miembros del grupo una idea de sociedad ideal. Por su parte, los valores son las manifestaciones de la conciencia común de los individuos. (Timasheff; 1961; 148)

Dentro de esta interpretación de la realidad ellos son los “reyes” del desfile. El 6 de enero es el día en que toda la comunidad reconoce su trabajo y lo valora. Esta valoración que hace el público en parte está motivada por su interpretación de la identidad local a través de las piezas artísticas. Entonces la comunidad reconoce que la obra de los artistas tiene una función difusora y educadora porque reproduce en las

nuevas generaciones aquellas ideas de lo que es 'ser nariñense'. Las obras reproducen la identidad de la sociedad nariñense pero a su vez, en su realización, presentación y proyección se reproduce la identidad del gremio, transmitiendo a los nuevos artistas el "ser maestro del carnaval."

Esta forma de vivir, de interpretar la realidad y de objetivar esa percepción en las obras es una institución social que les ha sido heredada a los actores; que los define individualmente pero que reside más allá de las experiencias particulares. Tomando como punto de partida la definición de Durkheim, el ser artista o artesano del carnaval es un hecho social. Es un conjunto de modos de hacer y de pensar que ejerce una función coercitiva en los individuos que se inscriben como miembros. (Durkheim 2003; 17-20)

Esta carta de navegación dentro del carnaval condensa cómo ser, cómo crear, cómo interactuar con los demás artistas y con actores como el Estado y el resto de la sociedad celebrante, tanto en tiempo de carnaval como en el resto del año. Este hecho social existe fuera de los individuos y estos ajustan sus experiencias biográficas a estas normas.

El grupo de maestros encaja en la descripción de grupo étnico que comparte una identidad común, hecha por Bonfil Batalla. Según el autor:

"grupos sociales formados históricamente, que desarrollan y mantienen una identidad social común, es decir, que forman un "nosotros" social que perdura por tiempos históricos normalmente muy largos, a partir de una historia común, de una convivencia que hace posible la reproducción del grupo y su permanencia a lo largo del tiempo. (...) Este grupo tiene una identidad, es decir, se reconocen como un "nosotros" en contraste con "los otros". Los otros son los que participan de identidades diferentes, los que forman parte de grupos distintos. (...) todos estos grupos, todas estas formaciones sociales históricas, asumen

la herencia y el dominio de un determinado patrimonio cultural, es decir de un conjunto de bienes, unos tangibles y otros intangibles, que abarcan desde un territorio hasta formas de organización social, conocimientos, símbolos, sistemas de expresión y valores que consideran suyos. Suyos en el sentido de que solo los miembros del grupo, solo los que son admitidos dentro de esa identidad colectiva, dentro de ese nosotros, tendrían derecho en principio al uso y al usufructo, al manejo de esos elementos que forman su patrimonio cultural creado históricamente por el grupo.” (Bonfil Batalla en Olivié 2004; 190-191)

Para este trabajo se entenderá como identidad el uso de todos los aspectos que conforman la cultura de un grupo humano para asociarse entre sus miembros, pero que a su vez para diferenciarlo de los demás grupos. La identidad es coercitiva y excluyente pero negociable y redefinirle porque es dinámica. Además se apela a ésta como una guía que influye en la construcción del proyecto individual pero al mismo tiempo, es un recurso con el cual los sujetos negocian frente a ‘los otros’.

Los artistas construyen su identidad para diferenciarse del resto de la comunidad celebrante. A partir de estas maneras de actuar determinan sus diferencias con otros artistas o con los demás celebrantes del festejo. Además están restringidos por lo que la institución regula.

La imposición de este modo de ser se da a través de diferentes formas de educación, principalmente de una formación informal impartida en la familia y en los talleres.

Durkheim considera que la educación tiene como función el inducir al sujeto a un modelo de comportamiento al que no arribaría de manera voluntaria. Esta función coercitiva se deja de sentir en la medida en que, con el tiempo, el sujeto desarrolla hábitos y naturaliza las interpretaciones del mundo que da la institución. (Durkheim 2003; 30-31)

Pero como el autor citado también reconoce, aunque sea algo difícil, estas maneras

colectivas de actuar pueden ser modificadas en diferentes grados por los individuos unidos. “Es indudable que el individuo participa en su formación. Pero, para el hecho social, es preciso que varios individuos por lo menos hayan combinado su acción y que esta combinación sea un producto nuevo. Y como esta síntesis se realiza fuera de cada uno de nosotros (puesto que en ella entra una pluralidad de conciencias), tiene necesariamente como efecto el de fijar, instituir fuera de nosotros ciertas maneras de obrar y ciertos juicios que no depende de cada voluntad particular tomada aparte.” (Durkheim 2003; 22)

En los siguientes capítulos se expone cómo esta institución ha sufrido modificaciones consensuadas y aceptadas actualmente por la mayoría de los actores. Estos cambios –que aplican en el tiempo de la cotidianidad y en el no tiempo del festejo - son resultado de la acción conjunta de un número representativo de artistas, quienes además de modificar las formas de acción colectivas como la transmisión de saberes, intentan redefinir el valor de la identidad que proyectan de la institución en la arena política de la sociedad nariñense.

### **1.1.1. Estructura social del carnaval pastuso**

En párrafos anteriores se planteó que en el mismo entorno social que es carnaval se articulan los ideales que llevan a “ser nariñense” y los que llevan a “ser maestro del carnaval”. Estos hechos sociales son transmitidos y legitimados gracias a la existencia de una institución como la de los Maestros que se desenvuelve en una estructura social que, pese a las variaciones que esta misma tesis expondrá más adelante, se ha preservado en el tiempo.

El carnaval visto desde la teoría constructivista estructuralista de Bourdieu (1980) es además un campo. La propuesta de este sociólogo señala que las realidades sociales como construcciones históricas de actores individuales y colectivos están

al amparo de la voluntad de los mismos actores, que siempre están expuestos a intereses de poder. Para el autor la sociología y demás áreas donde su teoría ha sido aplicada como la antropología deben centrar su estudio en la confluencia de los campos: estructuras sociales objetivas edificadas en dinámicas históricas, y en los Habitus que son las estructuras sociales interiorizadas, incorporadas por los individuos en forma de esquemas de percepción, valoración, pensamiento y acción. ¿Por qué el carnaval puede ser interpretado como un campo? Porque es una estructura social resultante de una dinámica histórica en la cual los actores disputan capitales simbólicos, económicos, políticos, entre otros, que al momento de desarrollarse las relaciones de poder dentro de este “juego” –como el mismo autor define- el poseer estos capitales determinará en qué lugar se encuentra el actor.

La existencia del campo está dada por su influencia en las acciones de los actores que lo comparten, pero también esta influencia determina la forma como se comportan los actores en otros campos. Entonces el carnaval como se verá más adelante interpela en la forma de ser de quienes lo celebren, reproduzcan y crean, al extremo de afectar su actuación en otras instituciones de su vida como la convivencia familiar o su participación en el estado.

Como ya se expuso el carnaval ha vivido un proceso histórico cambiante. Ya no es necesario ser afro descendente sujeto a la dominación colonial para jugar ‘igualar’ con cosmético negro a los demás jugadores. Pero esta acción de igualar a través del uso simbólico del color ha sido interiorizada por los celebrantes.

Además al existir la posibilidad de la coexistencia de varios campos, los campos religiosos, políticos, económicos de la sociedad pastusa también son interpelados por el carnaval más allá del periodo de no tiempo que es el festejo en sí. El habitus de los actores del carnaval afecta el ‘cómo ser’ en los demás campos todo el año, por esto, como se ampliará en próximos capítulos, los artistas pastusos que



Tesis de grado - Maestría en Antropología Social y Política

Desfiles de Colectivos Coreográficos. Pasto 2012. Fotografía: Gina Hidalgo



Tesis de grado - Maestría en Antropología Social y Política

participan en el festejo se posicionan desde su lugar en el carnaval para poder sobresalir en el medio artístico local.

En palabras de Bourdieu “Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia produce el habitus, sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consiente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente “reguladas” y “regulares” sin ser para nada el producto de la obediencia a determinadas reglas, y, por todo ello, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta.” (1980; 86)

Las disposiciones adquiridas en el habitus, estratégicas y calculadas de forma inconsciente, funcionan en un presunto sistema económico, en un mercado de bienes simbólicos y materiales. Estos mercados o campos como el carnaval, están interpelados por relaciones de intereses. Como en un juego metafórico, el actor tiene un lugar específico dentro del juego pero tiene movilidad en éste en la medida en que sepa actuar y calcular especulando cómo obtener mayor capital.

El habitus es la creatividad regulada por normas (resultantes de un proceso histórico) aprendidas e integradas. Esta creatividad se ejerce en el juego, lo que hace que no sea un destino impuesto al sujeto sino una baraja de cartas con las cuales este debe aprender a interactuar para ganar capitales. Al introducir el concepto de “estrategia” y “capital” el autor se desliga de cualquier posición objetivista y concede al sujeto un margen de autonomía en sus acciones. Es además un esquema sistemático y transponible, es decir, que nos permite como actores aplicarlo en diferentes campos siendo concordantes con nuestra estructura pese a que las prácticas cambien, además nos deja anticiparnos a las acciones de los otros en una situación



Espectadores de los desfiles de Años Viejos y Colectivos Coreográficos. Pasto 2012. Fotografía: Gina Hidalgo

determinada si conocemos previamente como actúan en situaciones similares.

Ya se resaltó que el grupo de maestros es una institución del carnaval, pero existen otros grupos en este campo cuyas relaciones y actuaciones está condicionado por el festejo. Propongo identificar y categorizar a los actores del carnaval como Los Cultores, los Promotores y los Jugadores.(1)

Estos tres se disputan el capital económico que sería el control de la entrada y salida de recursos que genera el carnaval durante todo el año y a nivel local, regional y nacional. También la lucha recae en el capital político del festejo producto de su poder transformador de las normas, de esa posibilidad de transgresión y sobretodo de la visibilidad social que tiene al ser un evento público y mediatizado. Finalmente se lucha por un capital simbólico que es el valor que tiene el congelar el tiempo para traer el pasado o aquello que nunca fue porque solo está en el plano de la fantasía. El mayor capital simbólico del carnaval está en poder dar una representación física a la fantasía.

Volvamos ahora a la descripción de estos tres grupos de actores. Son los cultores

---

(1) Deseo mencionar que desde una perspectiva económica Servio Anderson Villota (2009; p. 59-69) realiza una clasificación similar con las categorías cultores, artistas y jugadores, pero el investigador sitúa estos tres grupos dentro de la producción de la categoría de comparsas y no como grupos en un contexto general como aquí se propone.

todos los danzantes, músicos, artistas plásticos y quienes desarrollan funciones terciarias necesarias para la producción y puesta en escena de todas las obras, pero desde la logística de los grupos artísticos y no desde la logística de los entes organizadores como Corpocarnaval. Describiremos con mayor detenimiento este grupo más adelante ya que en el que recae esta investigación.

#### **1.1.1.1. Los ‘promotores’**

El grupo de los ‘promotores’ integra a todas las instituciones encargadas de la organización logística, gestión, manutención y difusión de la fiesta como acto público pero con una participación indirecta en la realización artística de éste. Son cruciales para la existencia de los otros dos grupos pero no sobresalen por una expresión plástica o simbólica. Su participación activa está en ser quienes desarrollan y controlan el mercado del carnaval y por tal razón existe entre estos y los cultores una relación directa durante todo el proceso, sobre todo entre Corpocarnaval y los artistas. La lucha constante de los cultores esta en convertir esta relación en particular en una relación horizontal con mayor disposición de los productos económicos generados por el festejo.

Dentro de este grupo están contenidos el Estado y sus instituciones de acción directa como Corpocarnaval que es la mediadora de la Alcaldía de Pasto y la Gobernación de Nariño. Vincula a las fuerzas policiales, los medios de comunicación, la Academia compuesta por las universidades, colegios y grupos de investigación y gestión cultural, sobresaliendo la Universidad de Nariño. También integra a todos los grupos económicos que se forman por la coyuntura de la fiesta como vendedores ambulantes de cosmético, talco, sombreros, gafas, licor, comida y los locales como las ‘casetas’ y expendios de licor temporarios, así como a las empresas y establecimientos que identifican en el carnaval un momento económico con sus propios nichos de consumidores, como son las cadenas de supermercados, los bares y

discotecas, restaurantes, cafeterías, algunos locales comerciales de productos artesanales, empresas gráficas y publicitarias y servicios públicos. Este último ejemplo nos permite ver cómo su labor se adapta a las necesidades y prácticas del momento festivo exigiendo una adaptación tanto en rutas, horarios y producción que difiere de la que tienen el resto del año. Finalmente vinculamos al sector turístico que explota a la festividad como un valor agregado y explota también los nichos de mercado que éste tiene. Hoteles, medios de transporte terrestres y aéreos, oficinas turísticas, agencias de viaje, transporte público local.

No todas estas organizaciones comparten una misma naturaleza ni participan en el carnaval de la misma manera, pero para todas éstas el carnaval implica la construcción de prácticas y códigos aplicables en y para el periodo festivo. Identifican en la existencia de la fiesta una ruptura de sus identidades cotidianas para crear una nueva identidad del carnaval, que en muchos casos coincide entre instituciones.

Son sectores organizados que en el momento del carnaval asumen roles y generan alianzas para que la fiesta se lleve a cabo porque esto les genera beneficios económicos, políticos, simbólicos. Pero el carnaval no solo es una cantera de recursos, también genera sentido de identidad regional en estos grupos porque es una práctica de asociación directa con el “ser pastuso”, por tanto si se generan micro-identidades provisorias.

Por esta razón propongo diferenciar a aquellos que cuentan con una representación en la junta directiva de la CORPOCARNAVAL y aquellos que no están vinculados a este Ente. Corpocarnaval es una entidad sin ánimo de lucro de carácter asociativo y por tanto, su intervención en la coordinación, promoción, administración y salvaguarda del carnaval se debe entender como procesos consensuados por todas las instituciones que participan en su junta directiva como asociados.

Corpocarnaval está compuesta por un número plural de miembros que pueden ser personas naturales o jurídicas de carácter público, mixto o privado, nacionales o

extranjeras, que cumplan con los requisitos de inscripción y aporte contenidos en los estatutos. Estos están clasificados en miembros gestores dentro de los que se cuentan a la Alcaldía del Municipio de Pasto, representada por el alcalde; la Gobernación de Nariño. Estos dos socios son los encargados de los principales aportes económicos y es la alcaldía la encargada de la creación y del control de la Corporación. Existen además de estos dos miembros los miembros fundadores quienes son los promotores de la creación de la entidad, y finalmente los miembros activos que pueden ser personas naturales o jurídicas que soliciten su vinculación y que sean aceptadas por la Junta Directiva y ratificadas por la Asamblea General de Corpocarnaval.

En la actualidad la Asamblea General de Asociados está conformada por la Alcaldía Pasto, la Gobernación de Nariño, la Universidad de Nariño, la Directora del Instituto Pasto Deporte, el representante de la Corporación Caminantes del Carnaval, el Presidente de ASOARCA., Gerente local de la cadena de supermercados ALKOSTO, el Director Ejecutivo de la Federación Nacional de Comerciantes – FENALCO - Nariño, Presidente Ejecutivo de la Cámara de Comercio de Pasto, el Presidente del Consejo Municipal de Cultura, el Presidente de la Asociación Hotelera y Turística de Colombia – COTELCO - , el Director del Fondo Mixto de Cultura, y el Gerente de la Empresa Metropolitana de Aseo - EMAS- S.A.E.S.P. Todos en representación de sus entidades que en casos como FENALCO, COTELCO, Caminantes o ASOARCA representan gremios, como el de los comerciantes o el de los artistas y artesanos.

En sus estatutos se estipulan dos funciones en pos de su razón social que quiere destacar para explicar su intermediación con los demás actores del campo. La Corporación buscará gestionar las relaciones entre públicos y privados, esto quiere decir que siempre tendrá un rol intermediario en gran número de prácticas del carnaval. Además es la encargada de la incorporación de los artistas y artesanos a las

categorías dispuestas en los estatutos del carnaval (que responden a dinámicas históricas propias de las artes como la vinculación en los años 90 de colectivos de danzantes o la modificación en la década del 70 de la práctica doméstica de los años viejos para convertirla en una categoría con desfile propio.)

Corpocarnaval además de ser quien determina que artistas y grupos son acreditados para participar, descartando a quienes no cumplan los estándares que los reglamentos acordados por la junta directiva, es la encargada de gestionar el mejoramiento de las condiciones de vida de este grupo, desde el aporte estatal. Esto quiere decir que la Corporación es la que intercede ante el Estado (Gobierno municipal, Departamental, Nacional y ante el Ministerio de Cultura y a través de este ante UNESCO) en nombre de los artistas para el mejoramiento y la creación de políticas públicas en seguridad social, en educación, vivienda y protección del colectivo portador del patrimonio cultural.

Estas funciones que acabamos de mencionar condicionan a que no exista una horizontalidad en las relaciones, aspecto que los cultores critican en su discurso actual de representación. Este aspecto se ampliará en capítulos posteriores.

De forma consensuada Corpocarnaval emite los estatutos que estipulan cómo se acreditará a los artistas cada año. Es importante mencionar que dentro de este documento se contempla a las categorías como un proceso formativo evolutivo, por eso se estipula que aquellos que participen por primera vez deberán hacerlo en categorías específicas como disfraz individual, carroza no motorizada y murga. Esto reafirma la idea de que la realización del carnaval va de la mano con un proceso formativo, una carrera artística dentro del mismo festejo, la cual a través de esta regla está prevista como requisito.

La entidad es la que recibe los requisitos generales para la acreditación de cada participante. En términos generales se exige la presentación de un formato de

preinscripción, entrega de documento público que identifique el tipo de unión temporal entre personas jurídicas o sociedades. Además los participantes y contratantes deberán ser mayores de 18 años (mayoría de edad colombiana), de todas maneras se ha establecido que los menores de edad pueden participar en el proceso creativo con la autorización de los padres si esto se presenta como un proceso formativo de transmisión del saber hacer del carnaval.

Específicamente para cada categoría Corpocarnaval establece una tabla de trayectoria que determina valores numéricos a aspectos del proceso creativo y del proceso histórico de participación de un taller o artista. Además cada proyecto se somete a una primera preselección en la cual se evalúa no solo la propuesta creativa sino el respaldo que tiene el grupo participante. Esto por un lado genera continuidad a los grupos y valora los procesos históricos salvaguardando así el saber-hacer, pero a su vez, al dar también valor a la propuesta creativa se da la posibilidad de incursión a nuevos actores, pero cómo se verá más adelante, estos deben desarrollar un proceso formativo y de integración al gremio para poder acceder al conocimiento empírico propio del carnaval.

Para hacer seguimiento de los procesos, algo que se suma al momento de evaluar la obra final, Corpocarnaval cuenta con grupos de Seguimiento y Veeduría. Estos certifican el cumplimiento de tiempos de trabajo, recepciona solicitudes de los maestros, informa de incumplimiento de los reglamentos y controla tamaños y medidas. Finalmente la entidad es la encargada de la selección del cuerpo de jurados que evaluará las obras. Existen dos modalidades de jurados: los jurados calificadores de acreditación y los jurados del desfile. Los primeros hacen un seguimiento de todo el proceso y asiste a los talleres. Presenta informes y planillas donde expone sus observaciones y debe estar identificado cuando se presenta a los talleres. Los jurados que califican el día del certamen quienes abren la bitácora de cada trabajo con la

información recogida por los jurados de acreditación. Los juicios sobre las obras se harán en cuatro momentos: en el sitio de concentración, dos puntos del trayecto por la senda y al final del desfile.

Para evitar la intromisión de publicidad en las carrozas y el compromiso de los maestros con promotores que busquen la difusión de sus productos en el desfile, todos los patrocinios al trabajo artístico se hacen por intermedio de la Corporación. La entidad dispone de subsidios y del pago de premios para los artistas acreditados, que son financiados por recursos otorgados principalmente por el Municipio de Pasto a través de convenios interinstitucionales entre los que se destaca el uso de los recursos provenientes del impuesto a las telecomunicaciones, que se da a nivel nacional y que esta por ley dirigido al financiamiento de prácticas culturales.

#### **1.1.1.2. Los ‘jugadores’**

El grupo de ‘jugadores’ es un rol social y un grupo independiente. Esta aclaración la hago porque al ser condición de este grupo la recreación de las prácticas lúdicas del festejo, los miembros de los otros dos grupos pueden ser al mismo tiempo ‘jugadores’. Un ejemplo hipotético es que el policía de tránsito que está coordinando la logística del festejo puede ser víctima del ataque de cosmético de un grupo de jugadores y si este acepta dejarse pintar se convierte en un jugador pasivo sin perder su rol de promotor. Esto también aplica a los artistas de las carrozas que van jugando y lanzando dulces a medida que caminan junto a su obra. Son en ese instante jugadores y cultores.

Pero los jugadores poseen un habitus independiente de los otros grupos e incluso los capitales por los que luchan son diferentes y son dados en el plano simbólico de la ‘guerra’ de talco y cosmético. Entonces ser jugador es compartir un sistema de valores y prácticas sociales originadas en la lúdica. La economía de sus recursos



Carroza "Somos Pazcífico" Carnaval de Negros y Blancos, Pasto 2012. Fotografía: Gina Hidalgo

está determinada por el disfrute del espectáculo y la participación en el juego, aunque tenga influencia directa en la economía de otros dos grupos.

Cada juego tiene sus propias reglas y elementos. No es lo mismo jugar con talco que con cosmético y esto está diferenciado en los días de celebración, por tanto el jugador asume un rol común como jugador del carnaval pero practicas específicas en cada uno de los días. En este grupo puede participar cualquier persona que se vincule al juego. los promotores y cultores también pueden ser al mismo tiempo jugadores, porque ser jugador es asumir al juego como un hecho social y actuar acorde a esto. En la



Carnaval de Negros y Blancos de Pasto 2012. Desfile Magno del 6 de enero. Categoría disfraz individual.  
Fotografía: Gina Hidalgo

medida en que una persona entra al juego se convierte en jugador y la estructura está dada por las estrategias de la lucha simbólica, entonces sus habilidades lo posicionan como líder o como receptor pasivo, por ejemplo.

Pero se debe aclarar que como institución Corpocarnaval no busca ejercer un poder coercitivo sobre los artistas al ser los que controlen la participación y distribución de recursos. En sus estatutos se deja claro que se rigen por el principio de una democracia participativa e incluyente. Simplemente al ser una entidad que controla el carnaval, que a su vez está integrada por grupos disimiles que están disputando un

mayor poder sobre la producción y los dividendos económicos y simbólicos del festejo, estos grupos buscarán el control de la institución porque una mayor participación en la toma de decisiones representa una ventaja, un incremento de capitales.

### **1.1.1.3. Los ‘cultores’**

Los cultores son, como ya mencionamos, los artistas, artesanos y trabajadores que hacen realidad las performance que se presentan al público en los diferentes desfiles. En los diferentes días del carnaval participan diferentes grupos que por su razón de ser identificaremos como grupos musicales, grupos de danzantes, grupos teatrales y artistas plásticos. Estos se vinculan al carnaval de acuerdo a categorías aceptadas en los estatutos de la Corporación: murgas (grupos musicales conformados tradicionalmente por instrumentos de viento, metales y fuelles); colectivos coreográficos (grupos de danzantes acompañados por músicos y que representan una coreografía que transmite un concepto o un mensaje a través de la articulación de música, danza y vestuario); y dentro de las categorías donde participan los artistas plásticos se identifican los colectivos de años viejos, los disfraces individuales, las comparsas y las carrozas ya sean de tracción humana o motorizadas.

Como ya se señaló en la introducción, no se ahondará en la descripción de los grupos de murgas y danzantes, pero si es necesario exponer que estos grupos, además de relacionarse con las categorías plásticas porque están contenidos en las mismas asociaciones y que muchos han pasado entre talleres en su proceso de aprendizaje, los artistas se acompañan en la producción o se subcontratan entre ellos. Ejemplo de ello es que en las carrozas suele tenerse un presupuesto para el pago de un grupo musical o de equipos de sonido, si se escoge el grupo musical, de acuerdo al testimonio del maestro Hernán Córdoba es recurrente que se contraten murgas que no hayan sido seleccionadas para participar en la categoría y si el dine-

ro alcanza se contrata también danzantes o grupos teatrales.

El grupo estimado de artistas del carnaval, de acuerdo con datos ofrecidos por las asociaciones Asoarca y Hatunllacta es de 121 artistas acreditados. Dato que no incluye a quienes participan esporádicamente o ayudan voluntariamente en los diferentes talleres.

Tomando como referencia la base de datos de los artistas inscritos en el certamen del 6 de enero de 2012, en la modalidad de carrozas motorizadas participaron un total de 27 artistas en 20 propuestas; en carrozas no motorizadas un total de 12 artistas con 10 propuestas; en la categoría de comparsas participaron 34 artistas en un total de 30 propuestas; en disfraz individual se acreditaron 30 disfraces y se inscribieron 31 artistas; y en la categoría de murga se inscribieron 33 artistas con un total de 30 propuestas musicales. (Base de datos de Artistas Acreditados, Corpocarnaval 2012) Cabe aclarar que en estos datos no se tiene en cuenta al total de músicos en las murgas o la totalidad de artistas que trabajan en las obras escultóricas, que como mencione antes pueden ser esporádicos o de contrato temporario. La organización política de los cultores debe entenderse desde la dicotomía publico/privado. En el plano público donde actúan como un colectivo frente a los demás, existe un total de 5 asociaciones de artistas pero además existe un gran número de cultores independientes que pese a no estar inscritos en ninguna asociación tienen una relación con éstas.

Actualmente solo dos de las asociaciones cuentan con un voto en la junta directiva: la Asociación de Artistas y Artesanos del Carnaval –ASOARCA- y la asociación Caminantes del Carnaval. Asoarca es la asociación más antigua con 30 años de existencia. Los dos representantes que asisten a las Asambleas generales son voceros de los 5 grupos y también de los independientes, por tanto existe una relación horizontal entre las organizaciones a la hora de generar propuestas para presentar a la junta,

o de analizar las políticas públicas que Corpocarnaval decreta y que los afecta como colectivo. Pero ya en el plano productivo del carnaval, en el certamen, la relación se “fragmenta” de manera simbólica porque surge la competencia por los primeros puestos en el concurso. Surgen prácticas de recelo y diferenciación entre talleres que se aplican solo en el tiempo de competencia. Aun así, al ser una institución y compartir un hecho social, el paso del tiempo ha generado relaciones de fraternidad y jerarquías legitimadas por los aportes en conocimiento y manejo técnico de los artistas. Por esto algunos son reconocidos y respetados por lo las mejoras que han hecho a la práctica artística o por su trabajo como voceros de los derechos colectivos.

Entiéndase como el espacio privado las agrupaciones que se forman para participar. De acuerdo a la categoría se pueden identificar como murgas, colectivos y talleres. Estos grupos tienen como tendencia mantenerse en el tiempo para volver a participar en los años venideros hasta que se institucionalizan y son identificados en el imaginario del colectivo. Suelen asumir nombres propios, algo común en el caso de las murgas y los colectivos coreográficos, ejemplo de esto son la murga ‘Los alegres de Genoy’, el colectivo que participa en la categoría de años viejos ‘Maestra vida’ y el colectivo de danzantes ‘Indoamericanto’.

Por su parte, es mucho más común en los talleres de los artistas plásticos de categorías como carrozas y comparsas el identificarse por el nombre del artista titular del taller o de la familia que coordina, como el caso del taller del maestro Roberto Otero y el taller de la familia Jaramillo.

Cada uno posee su orden interno, el cual suele respetar la siguiente formación: A la cabeza del taller está el Maestro titular (que pueden también ser un grupo de hermanos, padre e hijo, o una dupla creativa) que ejerce el control total sobre el proceso creativo y de producción, además es el que realiza la contratación con Corpocarnaval, es la persona natural que asume el cumplimiento del contrato, quien da el aval



Tesis de grado - Maestría en Antropología Social y Política

Mujer sanquera en el Desfile Magno del 6 de enero.  
Carnaval de Negros y Blancos de Pasto 2012.  
Fotografía: Gina Hidalgo

económico que se exige para participar y quien busca el patrocinio económico.

Este maestro es secundado por un grupo de artistas especializados o que por acompañarlo en varios certámenes como aprendices cuentan con la confianza del titular, por esta razón son el grupo al cual le delega el control de las áreas de producción: molde, empapelado, lijado y pintura. Estas áreas cuentan con ayudantes aprendices quienes realizan el trabajo pero que tienen escasa participación en el proceso creativo, a diferencia del grupo principal. Estos ayudantes pueden ser contratados o pueden prestar sus servicios a cambio de aprendizaje.

También tenemos a los trabajadores que prestan ayudas específicas pero que no están vinculados al taller. Estos trabajan bajo la figura de prestación de servicios y suelen ser quienes realicen las labores no artísticas pero destinadas a la obra como la soldadura de las partes, el alquiler y la conducción del camión, la confección de los disfraces y la construcción de las estructuras de movimiento que cada vez son más complejas. Suelen ser personas que tienen una relación fraterna o consanguínea con los miembros del equipo principal.

Finalmente pero no menos importante está el grupo encargado de la logística necesaria para que el equipo trabaje en la obra. Suele ser liderado por las mujeres de los maestros o hecho por vecinos y amigos que se solidarizan con el taller. Estas personas se encargan de la alimentación, la salud y la seguridad de los maestros. Además en algunos casos donde es la esposa o las hijas quienes colaboran en la logística también suelen ser las responsables de la compra de materiales y de la administración de dinero y recursos. Es común que el maestro titular cuente con una persona de su familia que le apoye en estas funciones administrativas.

El periodo productivo de este grupo sufre variaciones pero es latente durante todo el año calendario. Para los maestros, el ciclo corto –y sobre todo los tres días de carnaval- es tiempo de trabajo intenso. El desfogue y la subversión de las normas, aspectos

propios de los carnavales, están contenidos en el trabajo artístico. Pese a los cambios y a las nuevas formas organizativas del trabajo, la vida en el taller es en sí misma la transgresión de los artistas y de los que ayudan provisionalmente. Se deja de trabajar y de festejar como los demás celebrantes para dedicar su tiempo por completo a la obra. El calendario que rige para el artista no responde a las mismas fechas que el de los celebrantes. Para ellos no existe esa división entre fiesta y cotidianidad porque el carnaval está contenido en sus prácticas diarias. El día más importante del año es el del Desfile Magno (6 de enero) y los demás días del año son dedicadas a la producción de la obra, de manera paralela a su trabajo y sus actividades domésticas y luego en exclusividad hasta el momento de desfilarse.

Como he analizado en anteriores trabajos (Hidalgo 2006, 69-78), para los artistas tras la muerte de su obra al finalizar el desfile— las obras del carnaval se inscriben en el arte efímero— se inicia la proyección del trabajo que se presentará al año siguiente.

El proceso productivo inicia con la idea que inspirará la obra, y que posteriormente será alimentada por la investigación. La definición de la temática y del concepto que se transmitirá al público puede ser una determinación individual o colectiva, dependiendo de la organización y las jerarquías que existan en cada taller. El resultado de esto se plasmará en el texto que se presentará a la Corporación con el boceto y los papeles legales.

Luego de que se ha llegado a un concepto se realiza el boceto (un dibujo, una proyección tridimensional, una maqueta) y se determinan aspectos del proyecto como el presupuesto estimado, la forma como se articularán las piezas, los movimientos y soportes, etc. Posteriormente se da inicio al proceso escultórico.

Paralelo al desarrollo creativo y durante todo el proceso productivo se lleva a cabo la recolección de recursos monetarios o en materiales. El aporte para la financiación de las obras plásticas dado por Corpocarnaval y es cercano a los 10 millones de pesos colombianos en total (US\$5.200), dispuestos en entregas: una de 30% y dos de



Detalle de la carroza "Yuyay Pacha" del maestro Jairo Andrés Barrera .Pasto 2012. Fotografía: Gina Hidalgo



Tesis de grado - Maestría en Antropología Social y Política

Detalle de la carroza "Sin Escape", Pasto 2013. Fotografía: Gina Hidalgo

40% que se dan en razón de avances y posteriores a las veedurías. El otro aporte que reciben los maestros de la entidad es el premio final después del certamen. Al ser una competencia este premio no llega a todos los talleres participantes y por tanto las deudas adquiridas se solventan con otros recursos. El presupuesto estimado para la realización de una carroza es de 20 a 25 millones de pesos colombianos (entre U\$10.500 a U\$13.000), por tanto el mayor aporte a este presupuesto, en caso de no ganar en el certamen, proviene de la autofinanciación. Dentro del mismo colectivo se ha liderado el control de los patrocinios para impedir que perjudiquen la libertad creativa, por eso el financiamiento de lo que no cubre Corpocarnaval se hace con el capital propio, prestamos, con la existencia previa de un capital físico (taller, herramientas, maquinas, algunos recursos reciclados como estructuras de soporte) y con ayudas de familiares y amigos. La otra entrada es la venta de los puestos de la carroza. Con base en el boceto los maestros promueven y venden los cupos para los jugadores que irán sobre la carroza o junto a esta en una comparsa. Estos puestos constan del lugar en el vehículo y del disfraz.

Observamos entonces que se inicia el trabajo técnico. Cada artista introduce materiales, técnicas, procesos que parecen juegos como el vestir a las figuras con el papel ya mojado en el aglutinante (cola de pegar, pegante industrial, o engrudo de yuca –mandioca- como lo fue en los inicios de esta práctica).

Ya en 1980 el maestro Alfonso Zambrano, a quien mencionamos como el promotor del movimiento en las obras del carnaval, consideraba que:

Para realizar una obra y muy especialmente, una carroza, es mejor prever todos los detalles antes de principiar. Así hay menos errores y menos desperdicio de materiales. Deben realizarse dibujos, diseños, someterlos a escala, imaginar el conjunto de la obra terminada; conocer los recorridos y calcularlos para no encontrar tropiezos a última hora; hacer modificaciones tener en

cuenta hasta los más mínimos detalles, históricos, plásticos y de armonía entre los colores y materias, con el conjunto de lo representado, buscando que no haya disonancias. Cuando la obra está bien planeada, no hay problemas en su ejecución. (Zambrano en Guerrero y Marquez, 1990; 41)

Se reconoce como la técnica tradicional del carnaval pastuso el manejo del barro pisado para la creación de los moldes, los cuales serán forrados por varias capas de papel mojado en una solución pegante. Cuando estas capas se endurecen se retira la figura del molde y se procede a lijar y pintar.

En la década del 2000, Harold Roberto Otero introduce el uso del Poliestireno –icopor- como material alternativo que reemplaza al molde de barro.(2) El poliestireno posee firmeza y poco peso, lo que permite usarse como soporte de la figura, reduciendo el número de capas de papel necesarias para dar firmeza a la pieza. El proceso enseñado por Otero, y posteriormente readaptado por otros artistas consiste en siluetear la forma deseada en el número de capas necesarias para dar el volumen total de la pieza. Estas capas se recortan y se agrupan dando como resultado un súper módulo de láminas. Luego se talla la figura y se lija. Esa figura servirá de molde y será forrada con el papel como en la forma tradicional.

Cuando la figura ya está seca, en ambas técnicas se pulen las imperfecciones, se estuca, se pinta con un color base y luego se pinta con compresor o con pinceles.

Vemos entonces que cada artista introduce materiales, técnicas, procesos que parecen ‘juegos’, como vestir a las figuras con el papel ya mojado en el aglutinante (cola de pegar, pegante industrial o engrudo a base de yuca y yeso), o construir los moldes en poliestireno, por citar ejemplos.

---

(2) Existen antecedentes del uso de poliestireno -icopor – en trabajos de la categoría comparsas. Ejemplo de esto son los trabajos presentados por la familia Jurado durante la década de los ochenta, pero el uso de este material era complementario y no reemplazaba el proceso de modelado tradicional sobre barro, que es la variación que propone Harold Otero desde el año 2000.

Un resumen aplicable a todos los grupos productivos sería el siguiente: luego de la conceptualización y de la obtención de los recursos iniciales, se procede a realizar los moldes, sean estos hechos en objetos sobrepuestos, tallados en poliestireno, tejidos en cáñamo, o como lo propone el modelo tradicional, hechos en barro moldeado sobre estructuras de madera o hierro. Sobre el molde se adhieren capas de papel fijadas unas a otras con aglutinantes como la cola con yeso.

Cuando estas capas de papel se solidifican se desmoldan (sobre todo en el proceso tradicional de molde de barro), se pule con lijas, se estuca con una base que permita aplicar la pintura. Luego se pinta de color base y se perfecciona los detalles pintando con compresor las luces, sombras y detalles.

En el caso de las carrozas (las dos sub categorías), cuando las piezas individuales han sido terminadas se montan sobre estructuras adaptadas a camiones o planchones de tractor, siguiendo el modelo del boceto y respondiendo a articulaciones y sistemas de movimiento ya previstos. Finalmente en el momento del desfile se complementa el performance cuando suben los jugadores a las carrozas, se vincula una murga o grupo musical y se acompaña con estampas teatrales relacionadas con el concepto central.

Los tiempos finales de la producción coinciden con los días de la fiesta, por lo tanto para los artistas este es tiempo de trabajo. El ciclo tiene su clímax al momento del desfile y termina cuando los artistas desarman la carroza, desmontan las figuras para entregar el vehículo alquilado y destruyen la mayoría de los bastidores y muñecos.



"Los genios no deben morir"  
Ribert Insuasty,  
Pasto 2012.  
Fotografía: Gina Hidalgo

## Capítulo II.

# *Ser artesano*

La casa de la familia Narvález está ubicada en el centro de la ciudad, junto al mercado de Los Dos Puentes. Desde la puerta se observa un amplio patio lleno de muñecos de carrozas pasadas y algunos moldes viejos. La estructura va creciendo alrededor de este patio como es propio en las viejas casas de estilo republicano.

No hay un lugar en la casa donde no interactúe el carnaval con la vida doméstica. Al entrar al patio se observan las herramientas del maestro Sigifredo Narvález y de sus hijos. Están las que él usa para su trabajo como ebanista y las que utiliza en la construcción de las carrozas. Al fondo del patio hay dos vitrinas con las maquetas o reproducciones en miniatura de las obras con las que ha participado en el carnaval, a lo largo de 60 años.

En la pared de la escalera están enmarcadas algunas de las fotografías de la colección del maestro, que según el mismo reconoce con orgullo es el mayor archivo fotográfico del carnaval que existen en la ciudad.

Ya en el segundo piso la presencia familiar está representada en algunas toallas colgadas en los barandales, en muebles y plantas, fotos familiares y en algunos juguetes de los nietos. Todos estos objetos domésticos parecen vigilados por las cabezas de los muñecos gigantes que crecen en el patio. Llama inmediatamente la atención la figura de un diablo rojo que mide un poco más de dos metros de altura que está colgada de los barandales del segundo piso, mirando hacia la entrada.

Subo invitada por el maestro Sigifredo a su sala. El artista tiene 77 años, 60 de los cuales los ha dedicado al carnaval. Es casado y su esposa en muchas ocasiones le ha colaborado en el trabajo de las carrozas y de las diferentes categorías en las que ha participado, porque el maestro Sigifredo ha realizado una carrera progresiva que implica participar con años viejos, disfraces individuales, comparsas y carrozas. Tiene 7 hijos, dos de ellos vinculados actualmente al gremio.

Aunque el maestro Sigifredo ha anunciado su retiro del certamen, su vida está unida

a éste y su casa seguirá siendo el taller familiar. Solo que ahora el titular será su hijo Hernán Narváez, quien actualmente es el presidente de Asoarca.

Al iniciar nuestra entrevista (3) le pregunto a Narváez cómo fue su ingreso al carnaval. El maestro me explica que ingresó porque vio el ejemplo de su familia.

“Yo hace, diga usted, unos 60 años he estado en el carnaval. Primero mi papá fue artesano, luego vinieron mis hermanos mayores. Éramos 5 entre todos y a ellos les aprendí todo el trabajo, porque ellos hicieron carrozas, comparsas, sin que yo participara. Ya que aprendí con ellos, en el año 52, más o menos, se independizaron ellos. Dijeron que no trabajaban más, que no iban más al carnaval. Entonces me entró a mí la duda de decir ¿cómo voy a dejar yo el carnaval? y con unos amigos dijimos “hagamos una carroza”. Y para suerte o para mal, para uno adentrarse en el carnaval, me saque el primer premio.”

Luego de hablar de las técnicas que se usan en sus carrozas surge la pregunta sobre sus hijos y la filiación de éstos al carnaval. El maestro sonríe y responde “Los dos hijos mayores ya son graduados pero les gusta el carnaval también. Ellos son los que me acompañan y en caso de retirarme queda Hernán. Él ya ha hecho carrozas de reina, ha hecho carrozas para el concurso así que está preparado.” Narváez reitera durante toda la entrevista que en su taller hay un fuerte apego a la tradición de los talleres clásicos. Esto se visibiliza en el uso de la técnica tradicional del barro pisado para realizar los moldes y en el relevamiento generacional familiar, que recae en su hijo Hernán.

El maestro Sigifredo Narváez reconoció durante todo nuestro encuentro que la imitación es necesaria para aprender. Al referirse a cómo aprendió de sus hermanos las técnicas responde: “En si era que nos ponían a prueba: “Bueno, trata de modelar esta

---

(3) Entrevista realizada por la autora al maestro del carnaval Sigifredo Narváez en su residencia ubicada en el sector de Los Dos Puentes. San Juan de Pasto, 19 Enero de 2012.



Taller del maestro Sigifredo Narvaez. Carnaval de Negros y Blancos de Pasto 2012. Fotografía: Gina Hidalgo

cabeza”, “sácate estas manos”, “trata de hacerte este cuerpo”. Y así íbamos haciendo la carroza y yo iba aprendiendo. Todo es la razón de ser mía, que me gustaba y yo aprendí no porque nadie me enseñó. A mí lo que me daba gusto hacerlo, lo hacía.”

Pero al preguntar sobre su forma de reproducir este saber con sus hijos hace énfasis en que no dio tanta libertad de acción pero si en la imitación. “A él (Hernán Narváez) si le fuí diciendo que esto se hace así. Le enseñe las proporciones porque lo importante en una figura son las proporciones. Los gestos de una persona, si es muñeco o una mujer. La forma de mirar, los ojos, los movimientos. Todo se le va indicando y después se lo pone a prueba y él lo va desarrollando.”

Existen varios aspectos que son fundamentales para este trabajo y que fueron discutidos en la entrevista con el artista: él reconoció que el proceso de transmisión

generacional está decayendo y es necesario crear escuelas y formas alternativas de reproducción de la cultura del carnaval. En palabras del maestro “la escuelita del carnaval es urgente porque tenemos mucha gente que ya estamos pensando en retirarnos y se necesita transmitir a los que están por llegar al carnaval.”

También menciona que el desarrollo dentro del certamen es refinado por la participación en las diferentes categorías. El proceso de formación es gradual. Además un aspecto que el maestro y yo acordamos propio de este carnaval es que sus prácticas artísticas están en constante refinamiento. Desde el mismo origen del festejo existe un afán de mejorar las obras que se exponen.

Para el entrevistado, lo anterior es importante el nuevo artista “porque así llega preparado al concurso mayor. Diga usted, si el carnaval fuera abierto como era antes, todo el mundo quisiera participar en el carnaval, sea por los premios o sea porque le gusta. Lo impor-



Proceso de construcción de la carroza “La Tulpa, la Minga del pensamiento” - Artistas Sigifredo y Hernán Narváez. Carnaval de Pasto 2012. Fotografía: Gina Hidalgo





tante es que se ve carrozas malas, se ve comparsas malas. Entonces tiene de escogerse para que haya calidad.”

Narváz recalcó que el saber del carnaval no se aprende en la academia sino en los talleres, involucrando al aprendiz dentro de las relaciones de los miembros del gremio. Considera que no se puede reducir a una enseñanza teórica “de salón”. Para el maestro, el modelo clásico, donde el niño aprendiz iba al taller y regalaba su fuerza de trabajo al maestro a cambio de ese conocimiento, ya no es aplicable porque existen leyes que impiden el trabajo infantil. Por esto los niños ya no pueden aprender con este modelo. Su proceso de aprendizaje debe estar enmarcado en un proyecto escolar y no como un aprendizaje-trabajo.

El maestro Sigifredo no vive del carnaval, nunca lo ha hecho pese a que ha ganado los primeros premios en varias ocasiones y ha realizado trabajos por encargo para diferentes ciudades y organizaciones. Su vida doméstica está

ligada a su labor artística porque la enseñanza de su conocimiento se confunde con la difusión de un modelo de vida. Además, la determinación de dejar el trabajo para esta fiesta no lo desliga del gremio. Esta decisión solo fue posible, de acuerdo con lo que él menciona en la entrevista, cuando uno de sus hijos aprendices estuvo en condiciones de relevarlo.

Casi cerrando nuestro encuentro el maestro me ofrece la metáfora que confirma en la vida del artista la esencia del carnaval: “Yo tengo una funeraria, que trabajo los 6 meses del año para aprovisionarme de ataúdes y los demás meses se los doy al carnaval. Es la tristeza y la alegría.”

Existe dentro del gremio un debate sobre el uso de la palabra artesano para describir la labor de los maestros. La discusión busca el remplazo de este adjetivo por el de artista amparándose en que el trabajo del carnaval no responde al imaginario de artesanía que la encasilla en un proceso con fines económicos donde se produce manualmente y de manera repetitiva diferentes objetos, que serán dotados a su vez de un valor simbólico por representar la cultura del grupo productor. Este valor simbólico tendrá un equivalente económico que determinará el precio del producto manual.

Nathalie Heinich analiza el surgimiento del concepto artista como un recurso de diferenciación social con fines economicistas. “El sustantivo artista recién se impuso a fines del siglo XVIII para designar a los pintores y escultores que antes eran calificados como ‘artesanos’ (...) simultáneamente con una carga mágica por el trabajo transformador” (Heinich 2010;88)

La autora determina que este proceso es resultado la valoración que hacen las sociedades occidentales del arte, integrando la obra con el artista que la produce. La tendencia del juicio estético integrador entre la obra y el actor no puede descartar la influencia que ejerce el entorno social, la economía e incluso la biología en la carrera del sujeto. Pero la discrepancia con la artesanía se da, según la autora, porque a

partir del romanticismo los artistas respondían a una vocación y no a un proceso de aprendizaje como el que se da en los gremios de artesanos.

La meta del artista era la diferenciación por su originalidad (ya sea esta aportada por su talento, su concepto o por la vida del artista.) En sus palabras “el creador, para ser realmente un artista, debe saber dar pruebas de originalidad y al mismo tiempo, capacidad para expresar su interioridad y de manera tal que alcance una forma de universalidad.”(Heinich 2010; 88)

Al interior del carnaval las obras son ligadas al titular, aunque su producción refleje el trabajo de un colectivo. La obra es única y es una producción artística inscrita en el arte popular, pero el trabajo que ejercen los maestros pastusos responde a los modelos aprendidos reinterpretados. Este proceso de readaptación de la tradición los inscribe como artistas, más que la tendencia a la diferenciación. Pero el debate pastuso está dado en el plano que propone inicialmente Heinich, ya que busca desligar la identificación de la práctica como la artesanía para dar el estatus de producción artística a su trabajo.

Como menciona Zarama Vásquez “La subvaloración a la artesanía y el trato marginal a que es sometida frente a las políticas de desarrollo clásicas, es en gran medida fruto de las concepciones economicistas y desarrollistas que han condenado el sistema artesanal; no es valorado en sus aspecto cultural social y no se reconoce su potencial económico que representa en su contexto.” (Zarama Vásquez 1990; 71)

El conflicto central de este debate radica en que la artesanía es un trabajo repetitivo y con fines comerciales, y las obras del carnaval son performance únicos con un ciclo de vida delimitado. Además se acepta que estas obras no tienen un fin comercial pese a que los jugadores pagan un costo para subir en las carrozas y que existen patrocinadores que las subvencionan.

Cito el ejemplo del maestro Narváez porque responde a las características que poseen los artesanos, propuestas por Richard Sennett (2008). Es portador de una



Tesis de grado - Maestría en Antropología Social y Política

tradición familiar, con un modelo pedagógico ligado a la relación entre la mano y la cabeza (lo que Zarama Vásquez (1990) ha llamado “el saber hacer del carnaval).

Para Sennett ser artesano es un modelo de pensamiento que busca el perfeccionamiento de la relación mano-cabeza. Este modelo de pensamiento es la base de un sistema de formación conformado por prácticas concretas y reproducibles a través de la educación no formal que da la familia o la cultura del trabajo.

El artesano construye hábitos que responden y refinan la conexión mano-cabeza. Esto es el desarrollo de una destreza.

En sus propias palabras: “Artesanía designa un impulso humano duradero y básico, el deseo de realizar bien una tarea, sin más. La artesanía abarca una franja mucho más amplia que la correspondiente al trabajo manual especializado.” (Sennett 2008; 20) Esto obliga a interpretar la actividad artesanal como una forma de actuar frente a las dificultades en pos de un refinamiento de las habilidades. Descarta otras posibles lecturas que entienden a la artesanía en relación al valor que se le da al producto en un sistema mercantil específico. Por lo tanto la definición propuesta por Sennett puede ser aplicable a cualquier actor que aplique su fuerza de trabajo en pos de un perfeccionamiento del proceso y que en este proceso termine desarrollando hábitos, compuestos por prácticas reproducibles a través de la educación.

El artesano de Sennett busca el desarrollo de la destreza. Este proceso se ampara inicialmente en el conocimiento que se adquiere por la experiencia táctil y la proyección de soluciones a través de la imaginación. Las carencias estimulan la imaginación y ésta, junto al trabajo manual, generan las herramientas que mejoran el proceso de creación. “La utilización de herramientas imperfectas o incompletas estimula la imaginación a desarrollar aptas para la reparación y la improvisación.” (Sennett 2008; 22)

A esto se suma que la motivación del trabajo artesanal recae no en un fin comercial sino en el deseo de calidad y en la obsesión por conseguir la perfección. “Su actividad es práctica, pero su trabajo no es simplemente un medio para un fin que los trasciende.” (Sennett 2008; 32)

Aunque estos aspectos que reconoce el autor son subjetivos (como la curiosidad, la imaginación y la búsqueda de la perfección), al convertirse en hábitos reproducibles en otros le da al trabajo artesanal una importancia colectiva. Pero el aporte no está medido por la conformación de grupos económicos especializados sino por la difusión de valores comunes y de habilidades.

Más allá de la transmisión de habilidades a través de relaciones generacionales, “las sociedades tradicionales de las habilidades, las normas sociales cuentan más que las dotes individuales. El desarrollo de los talentos de un individuo dependía de los que se respetaran las reglas establecidas por generaciones anteriores; poco significa en este contexto la expresión más moderna de “genio” personal. Llegar a tener habilidad requería, en lo personal, ser obediente.” (Sennett 2008; 35)

Los saberes artesanales entonces unen a los sujetos y los obliga a compartir códigos propios de las prácticas en que se desempeñan. Además, es la comunidad que comparte estos saberes la que evalúa el desarrollo técnico de los sujetos, los patrones del buen trabajo. Construyendo distinciones simbólicas y rituales de pasaje, la comunidad de artesanos certifica las mayores habilidades individuales, las cuales se refinan con el tiempo y no dependen de una transmisión generacional.

Finalmente se debe resaltar una característica que entra en el análisis de Sennett: No se puede aprender ni refinar una habilidad artesanal fuera del trabajo artesanal mismo. Es decir, no se puede llegar a ser artesano si no se trabaja en artesanía, y esto también implica el trabajar dentro de un taller, respetando códigos sociales del taller, utilizando y creando herramientas, respetando las relaciones de producción etc. (Sennett 2008; 40-48)

Si se toma como soporte teórico la propuesta de Sennett del uso de la palabra artesano en el caso del Carnaval de Pasto, se está reconociendo que el trabajo del carnaval es un proceso de perfeccionamiento, de producción creativa a través de la práctica que se convierte en tradición.

Todo trabajo presentado en el Desfile Magno y en los demás desfiles son obras de arte plásticas, son performances y propuestas teatrales. El trabajo del carnaval es arte. Son propuestas creativas irrepetibles, condicionadas por un tiempo y un espacio predeterminado, ya que responden a las características del arte efímero.

El término artesano en el carnaval fue inicialmente empleado para clasificar al artista empírico que realizaba las obras del carnaval. Fue usado para asociar a un artista a un grupo humano concreto y fue una etiqueta impuesta por los demás actores sociales del festejo, porque al interior del gremio, la representación de pertenencia se da usando el término *Maestro*.

Comparsa "Carnavales  
Deboradores de Alegría"  
Pasto 2012.  
Fotografía: Gina Hidalgo



Tesis de grado - Maestría en Antropología Social y Política

Actualmente al interior del grupo se emplea el término artesano para representar a los artistas empíricos, quienes no tienen una formación académica en arte. Cabe aclarar que esta representación actual no tiene una carga peyorativa si se usa al interior del gremio, pero estos mismos actores consideran que es condicionante y contraproducente si es usada en el discurso de actores externos como los medios de comunicación, el Estado y sobretodo la academia, que hace salvedad entre el arte popular y el arte culto.

Considero que el debate responde a intenciones políticas que buscan cambiar las posiciones de dominación existentes al interior de la académica, donde el arte popular y los artesanos son vistos como inferiores frente a los artistas profesionales. Al ser una tendencia la formación académica entre los artistas del gremio, el reconocimiento como artesanos afecta su promoción laboral y el reconocimiento dentro de la elite artística a la que pertenecen por su formación. Profundizaremos en el siguiente capítulo estos aspectos, cuando analicemos al subgrupo que propone el debate sobre los conceptos artistas/artesanos.

## **2.1 Los creadores del mundo al revés**

*“Hagamos un acto y digamos cual es el propósito nuestro. ¿Cuál es el propósito de los artistas del carnaval en todas sus manifestaciones? ¿Qué pretendemos? Pretendemos que el artista comience a jugar un papel preponderante pero no solamente en el acto cultural que es donde nos han normalizado. “Es que ustedes únicamente son los hacedores y ustedes solamente confórmense con ese espacio”. Eso es lo que hay que desvirtuar. Desvirtuar que nosotros no estamos en condiciones porque nosotros nos estamos preparando, preparando para jugar otros papeles en el quehacer cultural. Hasta creo que no será muy lejos en que nosotros vamos a tener un coordinador de nuestro afecto, de nuestro sentir pero también en el mañana-*

*na tenemos que pensar que vamos a llegar a dirigir esta organización, porque nos estamos preparando, porque conocemos el campo. Pero a mí me parece que fundamentalmente hay que desmitificar que nuestra lucha es meramente económica porque tiene unas dimensiones más profundas.”*

Aunque nadie aplaudió la intervención del maestro Carlos Caicedo, este pensamiento era común entre los asistentes a la reunión de representantes de las asociaciones de artistas del Carnaval de Negros y Blancos– Asoarca, Caminantes del Carnaval, Fundación Grande Pasto, Hatunllacta y los voceros de la Música Andina, El Carnavalito, El 28 de Diciembre y las murgas del carnaval.

Todos tenían claro que las decisiones que se tomaron esa noche girarían en torno a esta redefinición del rol del gremio en el escenario político y cultural de la ciudad, pero sobretodo, tratarían de dejar las bases para proyectar una integración de la colectividad de artistas y artesanos de esta fiesta.

La reunión se llevó a cabo la noche del 16 de abril de 2012. Este encuentro fue para los artistas un hito en la historia de su grupo cultural. Por primera vez, y como consecuencia del enfrentamiento público entre los artistas y las directivas de Corpocarnaval, se planteó la conformación de una federación de artistas del carnaval. La conformación jurídica de un gremio fue anunciada como una estrategia política para confrontar a las instituciones estatales locales que administran al carnaval como una empresa cultural. Se hizo pública la necesidad de crear la Red Cultural del Carnaval de Negros Y Blancos de Pasto, la cual agruparía a todas las asociaciones de artistas así como a los artistas independientes.

Esa noche, en la Casa del Carnaval<sup>(4)</sup> no se hablaba de otra tema que no fuera

---

(4) La Casa del Carnaval se encuentra en la carrera 20 No.18-56. Lindera con la Plaza del Carnaval, ubicada en el centro de la ciudad. El recinto fue adquirido por Corpocarnaval y es empleado por todos los artistas para realizar reuniones, capacitaciones, talleres y prácticas de las diferentes Escuelitas del Carnaval.

el enfrentamiento vivido 3 días antes –la mañana del sábado 14 de abril de 2012- entre los artistas y el gerente de Corpocarnaval, David Mendoza, en el evento “Evaluación y ajuste al reglamento” que realizó la Corporación. Este encuentro no se llevó correctamente a cabo porque antes de la presentación de los datos de la corporación, los artistas se declararon en desobediencia cívica hasta que se escuchara sus peticiones.

El enfrentamiento de aquel día se centró en renegociar los estatutos que rigen a Corpocarnaval. También en reevaluar la distribución del presupuesto que existe para financiar el festejo y promover un nuevo sistema de evaluación y de subsidio de las obras. La frase más repetida en aquella reunión fue “pedimos dignificar el trabajo del artista y artesano del carnaval.”

Después del enfrentamiento de aquel sábado, el gerente acordó con los asistentes que un grupo representativo del gremio podría exponer sus requerimientos en la siguiente reunión con la Junta Directiva de Corpocarnaval, de la cual el Alcalde de la ciudad de Pasto es el presidente, (aunque solo cuenta con un voto nominal). Dicha reunión se realizó el día 18 de abril de 2012 y según los asistentes se hizo conocer a los demás miembros de la junta la resolución de los artistas de declararse en “asamblea permanente” hasta llegar a un acuerdo, obteniendo el respaldo de algunos de ellos, pero no de la totalidad. Se planteó que de no llegarse a un acuerdo los maestros irían a paro y no desfilaban en el carnaval de 2013.

Desde antes del enfrentamiento las asociaciones reconocían que era necesario unirse para luchar por aquella dignificación de su trabajo.

Más allá del carácter competitivo del desfile y su sistema de concurso; por encima de rencillas entre aquellos que aplican las técnicas artísticas tradicionales y quienes promueven cambios en los materiales; superando el desacuerdo entre los artistas



Casa del Maestro  
Sigifredo Narváez  
Pasto 2012.  
Fotografía:  
Gina Hidalgo

tes de la necesidad de “defender” su identidad, nacida del carnaval. Su discurso decía que buscarían recuperar una dignidad mancillada porque no se valora su aporte al carnaval y también intentarían hacer partícipe a la sociedad nariñense de la visión que ellos tienen de un carnaval justo.

Retomando el primer encuentro de la red, la cita fue atendida por 26 personas que representaban a las asociaciones y a los talleres. Eran las cabezas políticas actuales de un gremio que viene trabajando en el carnaval desde la segunda década del siglo XX. Eran los hijos de la tradición – expresión que puede sonar poética pero que representa el aprendizaje informal por lazos familiares-, pero también eran los artistas que encontraron en el carnaval un espacio de expresión con mayores libertades, quienes entraron al gremio por su iniciativa y no por continuidad de prácticas familiares.

Todos iban en carácter de representantes de los demás artistas, incluso el grupo de aquellos que se identifican como maestros independientes y que rechazan la vinculación a cualquiera de las organizaciones, contaban con una persona que comunicaría lo que se decidiera en aquel encuentro.

La reunión inició con la presentación de los asistentes. Salieron a relucir los nombres de ganadores de los últimos certámenes y figuras conocidas en los medios de comunicación como el maestro Ribert Insuasty o Harold Otero, junto a los artistas que llevan varias décadas participando y sobretodo enseñando en sus talleres como es el caso del artista Raúl Ordoñez.

Una tendencia en el grupo convocado aquella noche fue contar con una carrera profesional, principalmente en artes plásticas y visuales. Más de la mitad de los asistentes son egresados de la facultad de Artes de la Universidad de Nariño.

Luego de las presentaciones personales, en las cuales se expuso a quienes se presentaban y qué se buscaba al estar allí, se determinó finalmente que las acciones de la nueva red cultural girarían en torno a la lucha por la dignificación del artista del carnaval. Los asistentes definieron que debían luchar para garantizar a todos los artistas una vida digna, la cual está compuesta por mejores condiciones económicas para vivir y para trabajar en el carnaval. También se lucharía por lograr un mayor conocimiento ciudadano de la identidad del gremio. Luego fueron enfáticos en que no sólo se dignifica al artesano a través de mejorías individuales y del colectivo, además es necesaria la corrección y el mejoramiento de las instituciones que regulan y realizan el festejo. Concretamente se refirieron a Corpocarnaval y a las dificultades que habían tenido para ser escuchados en dicha entidad.

Según el discurso de los representantes, si la corporación no responde a las necesidades de toda la sociedad que realiza el carnaval, sino a unos pocos miembros, ellos (la Corporación) están perjudicando al colectivo y al carnaval en general.

Pese a que hubo comentarios acerca de la necesidad de acabar con la corporación, porque la identifican como corrupta y economicista, se reconoció que la meta sería la reestructuración de los estatutos que la rigen.

El discurso simbólico de los maestros se condensa en la defensa de su dignidad como artistas y artesanos del carnaval. Pero ¿qué significa esta frase convertida hoy en un slogan de campaña?

Solo se lucha por la dignidad cuando se reconoce que ésta ha sido perdida o usurpada por un grupo dominante. Esto en el caso implica aceptar la existencia de un enfrentamiento subterráneo entre las instituciones estatales, los artistas y la academia, conflicto que el pueblo celebrante no puede ver porque el brillo y colorido de las obras lo impide.

Aunque se vale del concepto de 'identidad' para negociar, esta lucha se ampara en la cultura, en el poder dar significados a la trama simbólica en la cual están sumergidos los actores, para repercutir en otros aspectos de carácter económico y político.

## **2.2 La cultura como arena política y los significantes en disputa**

La antropología cultural tiene en el concepto de cultura su piedra angular, y por ende ha proporcionado a este debate sus sustentos teóricos. Pese a esto, fuera del espacio académico el uso del concepto remitía (e incluso remite aún) a clasificaciones de las artes o a distinciones entre las personas 'cultas' y las 'incultas' fundadas en su nivel educativo formal e informal.

Pero nos atañe para el presente trabajo el debate antropológico alrededor de las culturas y no las definiciones que existen en el sentido común. Es conveniente mencionarlas porque la revisión de estas definiciones da inicio al desarrollo del concepto antropológico. Los primeros aportes académicos hechos por Kroeber y Kluckhohn en 1952 (En Williams 1981; 10-11) acuñaron el término cultura para designar un

proceso equivalente al cultivo de la mente y posteriormente sirvió para designar la configuración de la esencia del modo de vida de un pueblo.

Por su parte Taylor definió cultura como “(...) aquel todo complejo que incluye conocimientos, creencias, arte, moral, derecho, costumbres, y todas las demás capacidades y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad.” (Taylor en Timasheff 1961; 71)

Estas posturas intentan abarcar toda acción humana. Describen a la cultura como el complejo de creencias, prácticas y costumbres adquiridas por los sujetos al interior de la sociedad, interpretándola como estática, negando la injerencia de los procesos sociales en la construcción de ésta.

Las críticas fundamentales a estas propuestas teóricas apuntan a su tratamiento de la cultura como una entidad definitiva, autocontenida y estática; organizada por instituciones económicas, sociales y políticas que interactuaban como un ‘todo’ aislado y estático. Pensado así, el concepto pasa por alto que “las sociedades no eran ni inmutables ni delimitadas, sino parte de un orden mundial dominado primero por el colonialismo y más tarde por las Naciones Estado, el capitalismo internacional y las agencias internacionales.” (Wright 1998; 130)

En su obra *La interpretación de las culturas*, Geertz considera que la definición de cultura de Taylor no está correctamente delimitada. Comenta que “Frente a este género de dispersión teórica cualquier concepto de cultura aun cuando sea más restringido y no enteramente estándar, que por lo menos sea internamente coherente y que, lo cual es más importante, ofrezca un argumento susceptible de ser definido (...) representa una mejora. El eclecticismo es contraproducente no porque haya únicamente una dirección en la que resulta útil moverse, sino porque justamente hay muchas y es necesario elegir entre ellas.” (Geertz 1973; 20)

En contraposición a este pasado del concepto, el mismo autor propone una interpre-

tación semiótica de la cultura. Este argumento nace en el reconocimiento de que el ser humano está inmerso en una urdimbre de significados generados por el mismo en relación con los demás seres humanos y con el entorno. La cultura es por lo tanto para este autor “esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones.” (Geertz 1973; 20)

Por su parte, Susan Wriqth identifica las siguientes características reevaluadas en la ‘vieja’ noción de cultura, como la que aporta Taylor: Esa definición considera que la cultura es una entidad definida de pequeña escala y que sus rasgos y atributos están concebidos de manera inamovible en un equilibrio balanceado y auto reproducido. Además supone que los individuos que la comparten son idénticos, que su relación con el sistema de significados es homogénea y que todos estos significados son compartidos entre todos los actores de una sociedad. (Wriqth 1998; 130)

Otro aspecto que se filia a la antigua noción es la necesidad de una localización geográfica de la cultura. Pierre Warnier (2002) reconoce que la filiación geo-espacial es característica, pero a su vez reconoce que no es obligatoria porque la cultura asume una condición social que deja de lado la espacialidad.

George Yúdice plantea como crítica directa a la territorialidad de la cultura la necesidad de pensarla como un recurso de los grupos sociales sin necesidad de anclarlo a un lugar. Esto es debido a la pluralidad de contactos entre pueblos que producen los movimientos migratorios y la globalización, lo que dificulta el uso de la cultura como representación nacionalista. (Yúdice, 2002)

En contraposición al viejo concepto de cultura, Yúdice se plantea una nueva concepción de la cultural como proceso conflictivo de construcción de significados.

Raymond Williams reconoce previamente que la cultura es “el sistema significante a tra-

vés del cual necesariamente (aunque entre otros medios) un orden social se comunica, se reproduce, se experimenta y se investiga” (Willians 1981; 13). Este autor da pie con esto a una mirada de la cultura como un sistema mutable y a disposición del orden social. Wriqth hace hincapié en que las culturas no son ni fueron nunca, entidades naturalmente constituidas. “Las identidades culturales no son inherentes, definidas o estáticas: son dinámicas, fluidas, y construidas situacionalmente, en lugares y tiempos particulares.” (Wriqth 1998; 30-31) por actores diferentes entre sí, sumergidos en relaciones de poder que no solo los condiciona como individuos sino que condiciona los usos y la reproducción de los significados en disputa. Entonces, de acuerdo a la propuesta teórica de la autora pueden resumirse como características del nuevo concepto de cultura que ésta es un proceso activo de construcción y disputa de significados.



Equipo de trabajo del Maestro Carlos Anibal Rosero, Pasto 2011. Fotografía: Carlos A. Rosero

En este proceso “personas posicionadas en formas diferentes en relaciones sociales y procesos de dominación, usan los recursos económicos e institucionales que tienen disponibles para intentar hacer que su definición de una situación resista, para evitar que las definiciones de otros sean escuchadas, y para cosechar el resultado material (...) los espacios no están restringidos (...) las personas apelan a conexiones locales, nacionales, globales; la manera en que se forman conjuntos de conceptos es históricamente específica, y las ideas nunca constituyen un todo cerrado o coherente; en su forma hegemónica, la cultura aparece como coherente, sistemática, consensual, como un objeto, más allá de la acción humana, no ideológico –como la vieja idea de cultura.” (Wright 1998; 132)

Marshall Sahlins considera que la cultura es una fabricación mística que un colectivo representa y adapta para que responda a los intereses particulares del grupo. “all of sudden, everyone got ‘culture (...) ‘Culture’ is becoming a myth, a fabrication, a mystification - the collective misrepresentation of someone’s particular interests.”(Sahlins 1999;402- 403), a lo que agrega que los diferentes grupos apelan a un espacio en el mundo moderno invocando este concepto, a través del cual elevan reclamos con referencia a tradiciones y costumbres pero con un argumento de oposición a las determinaciones impuestas por sus colonizadores. De acuerdo con lo anterior, la cultura a la que apelan los grupos – según el autor- tiene un uso político y es reinterpretable y construible.

Las dos posturas teóricas anteriores coinciden en reconocer a la cultura un dinamismo y una constante reinterpretación interpelada por los intereses políticos de quienes la comparten.

Wright identifica en el proceso de disputa tres instancias que pueden ser constantes: en primer lugar propone que los agentes intentan redefinir los símbolos claves que orientan el cómo debe vivir y actuar la sociedad.

Si se acepta la visión de cultura como “brújula” propuesta por Warnier, en la cual el autor considera que “la cultura y la identificación desempeñan un papel importante al poner a disposición de los actores repertorios de acción y de representación que les permiten obrar de conformidad con las normas del grupo.” (Warnier 2002; 16); la disputa que identifica Wrigth se da sobre los significantes que orientan dicha brújula y que serán legitimados como ‘la realidad’.

En este punto se plantea una crítica a esta postura en cuanto no reconoce que la disputa política tiene un límite, lo cual permite que los significados se arraiguen y sean asumidos por la colectividad. Este límite está dado por la misma distribución de poderes, que también es ejemplo de cómo se establecen con el tiempo prácticas y relaciones entre los actores. De no darse este límite a la competencia no existiría tradición ni reproducción de los significados.

Con relación a esto Wrigth describe que “Un segundo momento es cuando dicha visión del mundo se institucionaliza y trabaja mediante un poder que ya no requiere agentes. (Wrigth 1998; 132). En esta instancia estos significantes resignificados, que son la base de las instituciones, moldearán las percepciones, valores y comportamientos de los miembros del grupo.

“Un tercer momento es cuando un término clave que implica una nueva manera de pensar acerca de un aspecto de la vida entra en otros dominios (fuera de las actividades del estado) y se torna una manera de pensar difusa y prevaleciente en la vida cotidiana. (Wrigth 1998; 132) Este último paso refiere a la construcción del discurso hegemónico. Esta construcción de cultura o resignificación puede generarse a nivel interno de la subcultura, y a su vez puede emplear reclamos o exigencias hechas a figuras que toda la colectividad identifica como dominantes, para generar modificaciones internas y naturalizar ideas hasta que se conviertan en una nueva hegemonía que provienen de una elite al interior del colectivo.

¿Qué permite el arraigo entonces de los significados en la cultura si esta es, según esta postura teórica, una arena política en constante disputa? Una posible respuesta es la efectividad de dichos significados a la hora de interpretar el contexto en el cual se desarrolla la vida de los actores que comparten una cultura. Es un cálculo de costo- beneficio sobre los significados, si son efectivos en alguna medida para los demás actores, serán preservados aunque sean impuestos por quienes ostentan el poder. En este punto podemos identificar que la cultura es polisémica y también que la disputa sobre la trama de significados, suele recaer en la lucha por dotar de sentido a los “significantes flotantes”.

Este concepto es propuesto por John and Jean Comaroff (1991) para explicar que existen elementos, cuyo significado inicial quedó suspendido en el tiempo y que son resinificados de acuerdo a las necesidades del momento por los actores en diferentes contextos y momentos históricos. Los significantes flotantes se mantienen sin encarnar un significado concreto hasta que el contexto y las relaciones de poder obliguen a los actores a darle uno.

Para los Comaroff, las culturas no deben interpretarse como un grupo determinado de signos sino como un conjunto indeterminado de equivalentes. Esta polisemia al interior permite que en determinado contexto surja una disputa por los significados de algunos objetos, prácticas o expresiones. Los autores también reconocen que existen puntos de consenso entre las fuerzas que disputan los significados, lo cual permite periodos de estabilidad, observables en la historia.

En el caso del grupo de artistas y artesanos del carnaval, el espacio en el mundo moderno que Sahlins reconoce como motivo de disputa es el control de las instituciones que controla, organizan, administran y promocionan el festejo, argumentando que ellos están más legitimados por ser los “hacedores del carnaval”.

Remitiéndonos al concepto de “significantes flotantes”, el uso dado por los maestros

de la palabra “dignidad” es un ejemplo de cómo la arbitrariedad de los significados permite a los actores tomar un elemento, o como en este caso, un concepto y resignificarlo de acuerdo a sus necesidades.

Los significantes flotantes se mantienen sin encarnar un significado concreto hasta que el contexto y las relaciones de poder obliguen a los actores a darle uno. Dignidad es un paraguas que cobija las mejoras a las que aspiran los maestros en aspectos económicos, políticos, logísticos y de representación simbólica.

El colectivo ancla su identidad en la posesión de un saber artístico diferenciado que es heredado – un patrimonio cultural-, es decir, es una tradición transmitida de una generación de actores a otra a través de códigos culturales concretos. Estos códigos están contenidos en las técnicas, la interpretación de los materiales, la distribución del tiempo en ciclos que giran en torno al no-tiempo del festejo.

El saber tradicional inserto en su cultura es a su vez resignificado por las generaciones que lo reciben. En ese proceso de ‘relevo’ cultural, los nuevos actores que se vinculan al colectivo intentan adaptar la información recibida a sus necesidades. Esta es una disputa que en el caso particular de este trabajo no solo se limita al entorno intergrupual sino que es negociada también con actores externos como el Estado u otros organismos con intereses propios de conservación de una tradición registrada en inventarios y listados de patrimonio.

Podemos decir que la palabra cultura y sobretodo el calificativo de Patrimonio Cultural Inmaterial son significantes flotantes, redefinidos por actores transnacionales como la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura – UNESCO, pero también por actores locales como los investigadores y los miembros de la academia nariñense o los artesanos del carnaval en sus respectivos discursos. En la Conferencia mundial sobre las políticas culturales, llevada a cabo en México D.F. 1982, Unesco presenta su definición del concepto de cultura.

“(...) en su sentido más amplio, la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias (...) la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella discernimos los valores y efectuamos opciones. A través de ella el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones, y crea obras que lo trascienden. (...) La identidad cultural de un pueblo se renueva y enriquece en contacto con las tradiciones y valores de los demás. La cultura es diálogo, intercambio de ideas y experiencias, apreciación de otros valores y tradiciones, se agota y muere en el aislamiento.” (Unesco, 1982; 1)

Esta definición reconoce el dinamismo de la cultura, condensa las prácticas humanas y reconoce el pluralismo cultural. Al reconocerla como la estructura que da sentido a la vida humana, también reconoce su polisemia.

En el mismo documento, hace una observación de la repercusión política de la cultura al declarar que “La cultura constituye una dimensión fundamental del proceso de desarrollo y contribuye a fortalecer la independencia, la soberanía y la identidad de las naciones. El crecimiento se ha concebido frecuentemente en términos cuantitativos, sin tomar en cuenta su necesaria dimensión cualitativa, es decir, la satisfacción de las aspiraciones espirituales y culturales del hombre. El desarrollo auténtico persigue el bienestar y la satisfacción constante de cada uno y de todos.” (Unesco, 1982; 2)

Estas conceptualizaciones propias del organismo repercuten en la definición de Patrimonio Cultural Inmaterial que estableció Unesco en 2003, el cual atañe a las prácticas artísticas como las reconocidas en el Carnaval de Pasto y al carnaval en sí mismo como un festejo. Unesco define:

“Se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente Convención, se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible.” (Unesco 2003; 3)

Al asociar a la cultura con el desarrollo de los países, la Unesco intenta generar un equivalente de valor económico a las prácticas culturales. Writhe (1998; 9-12) recalca que el organismo no analiza con esta definición las relaciones de poder que se dan entre las culturas, pensándolas como islas distantes unas entre otras. Ella identifica que la definición del concepto es en sí misma una relación de poder inequitativa. A esto último yo añadiría que esta definición, construida desde occidente, es la que soporta las políticas de desarrollo que buscan destacar la diversidad, promoverla y sobretodo encontrar un uso de esa diversidad que permita un empoderamiento económico.

¿Por qué es necesario para un actor transnacional generar su propia definición de cultura? De acuerdo con Daniel Matto (2001), al ser actores activos de la globalización de ideas, sus prácticas se desarrollan bajo la luz de las representaciones sociales de ideas, que son los conceptos y abstracciones resultantes de las relaciones entre los actores locales y los globales.

Cada actor global produce sus propias representaciones de ideas como ciudadanía, mercado, igualdad, equidad, justicia, o cultura, para poder actuar en la red de relaciones transnacionales. Estos conceptos orientan sus planes y políticas públicas, acciones que interpelan la vida de los actores nacionales y locales.

Por su parte, los actores locales reconocen la necesidad de una evaluación de las representaciones de ideas propuestas por los actores globales para evitar que su asimilación llegue a frustrar los proyectos de transformación liderados por ellos. Como los actores globales no pueden aspirar a que sus ideas sean universales, deben orientar sus prácticas con las representaciones locales también, de lo contrario no tendrían aceptación. Lo que genera una negociación por establecer los lineamientos conceptuales, donde los actores locales buscan mejorar su calidad de vida en la mayoría de las ocasiones.

Esta negociación entre actores pone de manifiesto que la etnicidad y la cultura son abstracciones utilitarias empleadas por los sujetos para construir modelos de vida sostenibles y no como constructos analíticos. (Comaroff, 2011; 41)

En la disputa política, los portadores de un bien cultural, como es el caso de los artesanos del Carnaval de Pasto al buscar el reconocimiento internacional legitimado por una institución como Unesco, reconocen que deben asumir y reinterpretar el concepto que da la institución.

Se empoderan de él a nivel local, aunque esto implique cambiar su discurso. Usando el concepto presentado por Unesco como nueva base se redefinen ante los actores de la arena local.

A su vez, la Unesco es legitimada por los actores como la institución con potestad para controlar la salvaguardia y uso de la cultura. Dentro del nuevo discurso de los maestros, reconocen a Unesco como ente regulador que otorga su aval (en este caso la declaratoria del carnaval como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad), lo que tiene implicaciones directas en su lucha de reivindicación del trabajo artesanal y la mejora de su calidad de vida.

Surge ahora la siguiente pregunta: si la existencia de los artistas en las esferas públicas que intervienen en el carnaval se remonta a 1926, por qué los mismos artistas que asistieron a la reunión reconocen que solo a partir de la década del 2000 se identifica un atropello a su identidad y su cultura. ¿Este reconocimiento es tan importante como para negarse a realizar un nuevo carnaval si no se logra un cambio que garantice su existencia en las condiciones que ellos reconozcan “dignas”?

### **2.3 El concepto del carnaval - vicio**

Antes de la década del 2000 existieron intentos de organización gremial que derivaron en las actuales organizaciones. En conversaciones con los maestros Juan Estrella Nieto y Heiman Jurado pude conocer que solo a partir de la década del 70 surgen las primeras formas asociativas. De acuerdo con los artistas, en 1975 Edmundo Delgado y Laureano Belarcázar conformaron “Alegorías del carnaval”, la cual fue disuelta por problemas al interior del conjunto. La importancia de este primer grupo fue sentar precedente ente los artistas del uso de la agremiación como una forma de empoderamiento. En 1980 surge Asoarca y posteriormente las demás asociaciones.

Según los testimonios, los motivos por los que surgieron estos grupos en 1975 son los mismos que motivan actualmente a las nuevas asociaciones: la necesidad de



Equipo de trabajo de la carroza Sin Escape del Maestro Edgar Arley Ortega, Ganadora del primer lugar en el certamen del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto 2013. Fotografía : Gina Hidalgo.

unirse en figuras con personería jurídica para poder intervenir en las decisiones que atañen al carnaval como la celebración o la veeduría de contratos. También los motiva el descontento generalizado con las evaluaciones de los certámenes, con el reiterativo atraso en el desembolso de los subsidios pero sobre todo con el sentimiento de menosprecio al aporte cultural que hace el gremio.

Al preguntar por qué solo hasta ese momento -1975- surge la integración y la defensa de una identidad compartida, varios de los artistas explican que antes el trabajo para el carnaval era “un juego”, “un vicio”, “un amor heredado” y pese a que determinaba su forma de vida, no era visto como una identidad y mucho menos como un espacio de proyección laboral.

Citando la explicación que me dio el artista de la categoría de comparsas, Felipe Quintero, el carnaval debe ser entendido como un vicio placentero, como una justifi-

cación para el goce de lo que el resto del año es mal visto por las mujeres y la familia, como por ejemplo reunirse con los amigos “a tomar traguito” y a jugar, porque las obras son para el grupo juegos expresivos. “A muchos los han dejado las mujeres por el carnaval” menciona Quintero.

Además, el trabajar la tierra ha sido descrito por muchos de los cultores como un momento de relajación y conjunción con la naturaleza que produce éxtasis.

El trabajo de Germán Zarama Vásquez “El rol del artesano frente a la significación y simbología del Carnaval de Negros Y Blancos De Pasto, Nariño – Colombia” (1990) es una de las investigaciones que más ha ahondado en la interpretación subjetiva que dan los artesanos a su trabajo en el carnaval.

Tras analizar los testimonios citados por el investigador, propongo entender esta relación entre el gremio, pero sobre todo entre el individuo con el carnaval, como una relación sentimental que fácilmente nos remite al mito de Pigmalión. (5)

Para el artista del carnaval las obras escultóricas son hijos e hijas que crea del barro. Es consciente de que ese amor paternal lo enfrenta a ver morir a sus hijos al final del desfile, sentimiento que muchos narran como desgarrador pero propio de la acción creadora, que los motiva a repetir el ciclo cada año. Propongo llamar a esta interpretación carnaval-vicio o carnaval-fetichismo.

Al remitirse al carnaval de antaño varios de los maestros coinciden en que éste no era visto como una empresa sino como un placer que justificaba todo tipo de sacrificios. Era un placer ingrato que dejaba deudas económicas. Era una satisfacción individual aunque fuese compartida al público.

El amor y los conocimientos del trabajo del carnaval eran heredados a los hijos y

---

(5) El mito es narrado por Ovidio en La Metamorfosis. Cuenta la historia del Rey Pigmalión, quien en un afán por conseguir a la esposa perfecta, deja sus riquezas y se dedica a esculpir estatuas de mujeres. Pigmalión perfecciona su arte al punto de crear una escultura casi humana, a la cual nombra Galatea. El rey se enamora de su creación y padece la imposibilidad de ser correspondido. Al ver esto Afrodita se apiada del artista y le concede la vida a la estatua.

aprendices. Solo trabajando en los talleres, untándose las manos, obedeciendo e imitando a los maestros titulares se llegaba a obtener el título honorífico de Maestro. “El carnaval deja pérdidas,... y uno vuelve a participar no sé por qué, uno le pone tanto amor, inclusive yo he sido un mentiroso cuando digo que este año no voy a participar,... yo creo que es como un gusano que le pica, esto es como una enfermedad, que uno se metió a esto y no puede dejar de participar,... es una especie de enfermedad.” (Maestro Ignacio Chicaiza en Zarama Vásquez 1990; 81)

“El carnaval es un fetichismo, que es una cosa de creer que nos admiren por unas horas, nos hacen sentirnos felices y nos hace sentir importantes en ese momento. Segundo, los que hemos dado pie al carnaval de seguir a los demás maestros y superarlos a los antiguos participantes, entonces viene la creación de generación en generación, al querer vencer al viejo, al joven, y en ello entra el afán de hacer cosas fantásticas, hacer mejor el movimiento, mejorar la expresión, y otras cosas aunque se pierda plata, la superación...de decir nosotros somos los que valemos, ese es un factor fetichista en sí y eso no tiene valor económico, ese es el valor crítico y humano de cada persona.” (Maestro Juan Estrella Nieto en Zarama Vásquez 1990; 82)

Persiste hasta nuestros días aquella magia adictiva del acto de crear a partir de un montón de tierra a un ser, que será animado por la interpretación que hacen quienes lo observan. Un ser que morirá al final del desfile. Y aunque han cambiado las disposiciones de los talleres y las formas de aprender, artistas jóvenes siguen reconociendo que al entrar al carnaval se genera una relación constante con este, que no puede romperse fácilmente. La aspiración de los maestros es el control del carnaval, como lo deja entrever el discurso del maestro Caicedo presentado antes en este capítulo. Es llegar a tener una participación mayoritaria en la toma de decisiones políticas y económicas del festejo, amparados en la idea de legitimidad que da el poseer un saber tradicional fundamental para el desarrollo del carnaval.

Para que esta nueva representación surta efectos en las diferentes negociaciones del gremio, es necesario que la totalidad del colectivo se empodere de su identidad y así respalde a los representantes.

La identidad de los maestros se construye y redefine principalmente en los talleres. Los talleres más que lugares de trabajo son modelos pedagógicos cuyas normas garantizan la introducción de los códigos identitarios colectivos al proyecto de vida individual.

La necesidad de controlar los talleres y las formas pedagógicas que en estos se presentan son las primeras luchas para reconstruir los códigos culturales que definen el ser maestro y lograr que el colectivo la asuma, naturalice y luego luche para que los demás actores la asuman y la introduzcan en las dinámicas de toda la sociedad. La lucha por el control es una disputa generacional debido a que el modelo inicial de los talleres está fundado en formas organizativas familiares. Para poder introducir los cambios como la democratización del saber del carnaval y la profesionalización del trabajo relacionado con este se intenta romper esta analogía entre taller y familia o por lo menos desvirtuar la necesidad de lazos consanguíneos.

Al interior del grupo quienes controlen los modelos pedagógicos y cuenten con un respaldo mayoritario como voceros políticos serán quienes definan los parámetros con los que se negociarán con las demás instituciones. Esto contradice la idea de que la antigüedad y la continuidad de la tradición es el respaldo a la hora de liderar al grupo frente a la sociedad.

### **2.3.1 El 'taller-familia' como primer modelo organizativo y de transmisión**

Propongo analizar los talleres tradicionales del Carnaval de Pasto tomando como su referente histórico los establecimientos barrocos de la escuela quiteña ecuatoriana, que son el resultado del arte mestizo latinoamericano. De acuerdo con esta

propuesta la formación inicial del grupo pastuso remite a la forma organizativa y de aprendizaje propia de los talleres del barroco europeo.

El modelo barroco determina las formas organizativas básicas pero posteriormente, el ejemplo pastuso también asume el modelo renacentista que evalúa Sennett (2009; 89-96), en el cual existe un artista que sobresale y que será el titular y responsable del taller. El artista se convierte en una figura relevante por su nombre individual, con participación en otros espacios sociales y políticos. Su obra es un producto colectivo pero el aval de este trabajo artístico lo da el nombre del titular.

El autor considera que este manejo de las relaciones de autoridad está presente tanto en los modelos de taller medieval, renacentista e incluso en las instituciones modernas como los laboratorios científicos. Esta fundada en la originalidad que otorga el artista titular, es decir la distinción de una obra fundada en la innovación o variables a la técnica o interpretación.

Por su parte, se debe reconocer que el aporte de los pueblos originarios está reflejado en aspectos como la paleta de colores, el uso de la mitología indígena como cantera temática y como menciona Diana Molina, en la adaptación de la minga, forma de trabajo comunitario indígena donde se prestaba la fuerza laboral para el mejoramiento del espacio doméstico y colectivo, que en el carnaval se imita en la ayuda barrial. (Molina 2011; 54-58)

Los talleres barrocos latinoamericanos fueron organizaciones con fines artísticos, importadas por las comunidades religiosas como recursos para la dominación y evangelización de los grupos indígenas. (Moraña 1988; 241)

Se caracterizaron por sus estructuras jerárquicas, por el refinamiento y la enseñanza de la técnica a través de la imitación, con el fin de imponer el pensamiento religioso y facilitar las herramientas para la posterior producción de obras originales.

Además, eran espacios donde se mezclaba lo laboral con lo doméstico y finalmente hay que mencionar que estos núcleos fueron organizados –por mandato de la corona- en gremios con representación legal, que tenían funciones sociales como socorrer en la muerte o la miseria y educativas. (Navarro 2006; 63-75)

Todos estos rasgos son observables en los establecimientos clásicos del carnaval pastuso y son la base que el nuevo grupo de artistas ha readaptado en busca de una producción sistematizada y más eficiente en tiempo de trabajo. Son además el referente pedagógico inicial de toda nueva propuesta de enseñanza, como son las Escuelitas del Carnaval.

### **2.3.1.1 Características del taller-familia nariñense**

Los talleres son la unidad básica de la institución artística del carnaval. Pese a que su representante es el maestro titular, su obra es un trabajo colectivo donde participan los artistas auxiliares, aprendices y una red solidaria conformada por la familia, los amigos y los vecinos del barrio.

Esta unidad además interactúa en un mismo espacio físico dispuesto para el trabajo. Dentro de este espacio también se desarrollen prácticas propias de la vida doméstica como la alimentación, el cuidado de los niños y el descanso.

El lugar donde se desarrollan las obras está condicionado por aspectos económicos y laborales. Por tal razón es común que sean los centros de mecánica, de artesanías, bodegas y lotes adaptados precariamente. Fuera del ciclo productivo del carnaval son el lugar de trabajo cotidiano.

Quizá lo más sobresaliente del modelo pastuso es que el taller es un espacio familiar. Además de ser interpretado emocionalmente como el hogar donde se procrean las obras, es el escenario donde se amalgaman las relaciones domésticas y laborales de la vida en tiempo de carnaval. Para el modelo tradicional del carnaval, la

familia vive y trabaja en el taller porque el primer equipo de trabajo con el que cuenta el artista titular es su familia. Posteriormente se cuenta con los aprendices, quienes desarrollan relaciones fraternas que pueden durar muchos años. El taller es un espacio familiar porque el equipo de trabajo es una familia.

De acuerdo con la interpretación que hace la sociología, el concepto clásico de familia es la institución social que “regula, canaliza y confiere significado social y cultural” a las relaciones basadas en un sustrato biológico resultante de la sexualidad y la procreación. El modelo de familia mononuclear y neolocal que se nos ha impuesto, donde la sexualidad, la convivencia y la procreación se viven bajo un mismo techo, se ha naturalizado y asumido como lo que debe ser. No responde a modelos democráticos, y por el contrario, refuerza modelos patriarcales donde el poder está concentrado en un jefe de familia, y donde los hijos y la esposa cumplen funciones subordinadas (Jelin 2010; 21-23)

Con relación al concepto empleado por la antropología, familia es un concepto sujeto a debates que critican la idea de un modelo universal dictado por lazos únicamente biológicos, habitacionales y reproductivos. Como menciona el Diccionario de Antropología editado por Thomas Barfield, “No se puede dar por sentado que el parentesco se base en la biología, que la reproducción sexual cree vínculos sociales entre las personas, que el alumbramiento establezca lazos importantes entre las madres y los hijos, y que las vinculaciones genéticas tengan significados invariantes o cualidades separadas de los atributos sociales y culturales que se les asignan.” (2007; 232)

Tomando como referente el aporte de Schneider (en Porqueres i Gene 2008; 65-67), para el presente trabajo se aceptará que no es una condición la relación genética ni biológica para que existan relaciones de parentesco. Deben tenerse en cuenta la existencia de otros conjuntos de símbolos que fundamenten las relaciones sociales

que los antropólogos tradicionalmente asocian a las relaciones de parentesco fundadas en los lazos sanguíneos. Como el autor postula, suponer que es universal la premisa de que “la sangre es más espesa que el agua” impide reconocer que en muchas culturas el parentesco solo es un sistema para definir las relaciones de propiedad.

Ya en el caso nariñense hablaremos de una familia conformada por hijos biológicos y asistentes, quienes reciben el mismo trato que los familiares consan-



Tesis de grado - Maestría en Antropología Social y Política

Distribución de las zonas de trabajo y alimentación en el taller del Maestro Roberto Otero. Pasto 2011. Fotografía: Gina Hidalgo

guíneos. No aplicará el modelo de familia nuclear aunque exista porque las funciones de la madre como encargada de la reproducción serán relevadas a un segundo plano. Muchos “hijos” llegarán a la familia por el interés en el arte y el aprendizaje. Además, si es importante reconocer que las relaciones del grupo si serán marcadas por la propiedad, sea esta sobre los medios de producción o sobre el conocimiento.

Existe al interior de los grupos una estructura jerárquica patriarcal. El padre es el maestro titular, quien a su vez debió formarse en otra familia. Él está legitimado por el colectivo para impartir su conocimiento a los aprendices, quienes pueden ser sus hijos biológicos o personas ajenas a la familia biológica que terminan vinculándose al grupo por su inclinación al arte, más que por un interés económico.(6)

Es necesario mencionar que al ser el taller equivalente al espacio doméstico, el control logístico y de acompañamiento del trabajo del carnaval recae en las mujeres. Estas también se han vinculado como trabajadoras realizando las mismas funciones de empapelado, talla o pintura que los hombres.

Pero al igual que otros aspectos de la vida del grupo de artistas que han sido modificados en los últimos años, la participación de la mujer tiene un hito histórico con la participación como maestra titular de una carroza de la artista plástica Jenny Ordoñez, hija del maestro Raúl Ordoñez. Su carroza “Carnaval de ensueño” fue presentada en el desfile Magno de 2012. En otras categorías, principalmente en desfile individual existe participación con titularidad de mujeres, pero el número aún es reducido en proporción al porcentaje de participación masculina.(7)

---

(6) Este aspecto ha cambiado en la última década. Tras el proceso de reconocimiento del carnaval como Patrimonio, los participantes no se prestan de manera totalmente gratuita a los trabajos de las carrozas y comparsas. Se les reconoce un sueldo o como mínimo un subsidio para el transporte, el cual debe estar vinculado al presupuesto estimado por el maestro titular. Es esta la tendencia que rige actualmente en la mayoría de los talleres, de acuerdo con los testimonios de Diego Pérez, Otero, Narváez y Quintero.

(7) La participación de la mujer dentro del gremio de artistas y artesanos del carnaval debería ser analizado con mayor profundidad desde la perspectiva de los estudios de género. Se ha traído a colación en este trabajo para explicar las condiciones del taller, célula base de la transmisión de saberes, pero no es mi interés dar profundidad a este tema para no distorsionar el objetivo de esta investigación.

Carroza "Carnaval de ensueño"  
de la Maestra Jenny Ordoñez,  
primera mujer en presentarse  
como maestra titular en la moda-  
lidad de carroza motorizada.

Pasto 2012.  
Fotografía: Gina Hidalgo



El maestro titular es el responsable del diseño y realización del proyecto, aunque éste es resultante de un trabajo cooperativo y una lluvia de ideas donde participan los miembros del taller, los amigos vinculados al gremio, la familia y otros allegados. La titularidad es formalizada ante las instituciones (como Corpocarnaval) a través de la acreditación. Pero este fenómeno de la representación individualidad es reciente. De acuerdo con el testimonio de artistas como el maestro Heiman Jurado, es a partir de la década de los 80 que se incluye en la reglamentación la necesidad de un representante legal que asuma la titularidad del taller. Antes de esto, los talleres eran entidades familiares y por tal razón su identificación era dada por el apellido de la familia, como fue el caso de la familia Zambrano, liderada por el artista Alfonso Zambrano Payán.

Pero ya en la práctica, el maestro es el encargado de organizar la fuerza de trabajo de todo su equipo. Esto no solo permite la consecución de la obra sino que además reproduce los procesos y conocimientos necesarios para que los aprendices puedan llegar a organizar su propio taller y producir su propia obra.

Paul Willis define la fuerza de trabajo como “la capacidad humana de actuar sobre la naturaleza mediante el uso de herramientas, con el fin de producir bienes para la satisfacción de necesidades y para la reproducción de la vida” y plantea que los procesos que permiten entenderse de forma subjetiva y aplicarse objetivamente dicha fuerza de trabajo está condicionado por el tipo de sociedad. El autor plantea además que “estos procesos contribuyen a la construcción tanto de las identidades de los sujetos particulares como de las formas distintivas de clase en el nivel cultural y simbólico así como en el nivel estructural y económico.” (Willis 1978; 12-13)

En primer lugar, el proceso de aprendizaje del carnaval enseña este trabajo ritualizado de la transformación de la tierra, en segundo lugar busca crear maestros, quienes aplicarán y reproducirán la cultura del gremio en su propio taller. Además, el aporte al proceso individual del actor es impulsarlo a que se convierta en un artista titular: materializar sus propias ideas en una obra artística original, pero que responda a los parámetros del carnaval reproducidos por el colectivo.

La meta del aprendiz es llegar a ser Maestro, lo que bajo una lectura simbólica representa dejar de ser hijo para formar su propia familia. Busca convertirse en padre de su propio grupo, dotado con los poderes mágicos que modifican la tierra para recrear hombres, mujeres, demonios, duendes, ángeles y todo aquello que su imaginación produzca.

Este título de maestro titular, dentro del gremio, no se obtiene por la certificación de una institución educativa, ni siquiera en la actualidad en la que la formación de los jóvenes se realiza en las escuelitas del carnaval.



El Maestro Harold Roberto Otero (azul) inspeccionando el trabajo de su equipo.  
Pasto 2011. Fotografía: Gina Hidalgo

Es una legitimación simbólica a la que solo se llega con la participación independiente en cualquiera de las categorías, o por la especialización sobresaliente en una tarea concreta, como por ejemplo la pintura. El perfeccionamiento en un aspecto del proceso hace que ese sujeto se destaque dentro del grupo de aprendices y por tanto sea reconocido.

De todas maneras la participación independiente es el principal ritual de pasaje del grupo de artesanos y artistas del carnaval. Este proceso es indiferente de la consecución de premios lo cual es un valor agregado que impulsará automáticamente el nombre del novato al interior del grupo.

Germán Zarama Vásquez observa en el grupo nariñense que “para ser Maestro del Carnaval se requiere cierto perfil, actitudes, aptitudes y capacidades que permitan orientar y transitar un complejo camino de evocación hasta culminar la obra artesa-



Construcción de la carroza “La conquista del carnaval” del Maestro Roberto Otero. Pasto 2011. Fotografía: Gina Hidalgo

nal Carnavalesca, la cual tendrá la carga simbólica y las significaciones propias de sus evocadores.” (Zarama, 1999; 53)

Estas aptitudes y capacidades son individuales pero también son determinadas por códigos colectivos. En el carnaval cada taller responde a su propio modelo de trabajo y sobretodo readapta la técnica tradicional, lo que permite al artista hacer un aporte particular a la tradición pero respetando las premisas básicas, que sirven como elementos identitarios que diferenciarán a la obra de otro tipo de trabajos del arte popular y la clasificarán como arte del carnaval.

De una u otra manera los diferentes talleres usan el método tradicional del molde de barro y el papel encolado pero lo reinterpretan. Es así como en el taller del maestro Diego Caicedo, las estructuras de los muñecos son hechas aplicando el manejo de



Construcción de la carroza “La conquista del carnaval” del Maestro Roberto Otero. Pasto 2011. Fotografía: Gina Hidalgo

la cestería de caña. Este cambio es identificado por los demás artistas como una innovación propia de este taller, dando una distinción simbólica al maestro titular que hace este aporte técnico.

Este aspecto es de suma importancia en las relaciones del gremio. Todos los talleres adaptan las técnicas a sus necesidades, pero cuando estas interpretaciones creativas son aceptadas por otros como avances, se socializan y se vinculan a todos los talleres porque aportan al desarrollo general del carnaval y mejoran la imagen del colectivo ante el público.

Esta vinculación de nuevos manejos técnicos o de tendencias conceptuales y temáticas está sujeta a la subjetividad de los maestros titulares, o al conceso del grupo de trabajadores.



Construcción de la carroza “La conquista del carnaval” del Maestro Roberto Otero. Pasto 2011. Fotografía: Gina Hidalgo

El principal ejemplo de este fenómeno es la introducción del movimiento a los muñecos y el uso de las temáticas regionales, propuesto por el maestro Alfonso Zambrano Payán y el maestro Rogelio Argote. Estos artistas actualmente siguen siendo referentes en la memoria colectiva del gremio.

Entre 1948 y 1957, Zambrano y Argote crean los primeros muñecos con movimiento, aplicado principalmente en los ojos y en las cabezas.

El Maestro Zambrano también introduce el uso de la cola de piel de animales, usada principalmente en la zapatería, como aglutinante. En la década de 1970 presenta su carroza “La Turumama” que hace alusión a la leyenda local del mismo nombre, demostrando que la mitología y la tradición oral local pueden ser interpretadas tridimensionalmente en el carnaval.(8)

---

(8) Datos obtenidos de la entrevista al hijo del maestro Alfonso Zambrano Payán, el escultor Mauricio Payán, presentada en el documental *Fantasia y realidad de un muñeco de carnaval*. (Hidalgo 2007)

En la entrevista hecha a Sigifredo Narváez mencionada en este capítulo, el artista se refiere al maestro Zambrano y sus aportes: “Es que antes, por decir algo, se decía “voy a hacer al cachiri” y ese era el personaje y no más. Se hacían bastidores en tela y se jugaba tranquilamente. Eso poco a poco fue creciendo. Ya vinieron maestros más técnicos. Ya vino el maestro Zambrano. Él ya vino con la técnica del movimiento, él ya vino a hacer no solo dos muñecos sino varios, con temas distintos. Esa competencia le da a uno más afán de trabajar mejor, de buscar más temas que coordinen más.”

Estos aportes de Zambrano han sufrido un refinamiento hasta llegar a las actuales estructuras hidráulicas empleadas por los jóvenes artistas, que permiten mover figuras más pesadas, levantar jugadores o hacer movimientos intencionales como abrir y cerrar bocas, escupir papel picado o abrir alas en muñecos que al ser extendidos a través de articulaciones mecánicas pueden superar los 9 metros de alto.

Nadie concibe ahora una carroza sin movimiento, al punto que este aspecto ya es una exigencia del público y uno de los valores que el jurado tiene en cuenta a la hora de calificar.

Lo anterior explica como la innovación es propia del trabajo artístico dentro del carnaval. Pero si ésta es asumida colectivamente como una práctica positiva, será introducida como parte del conocimiento patrimonial. La tradición es dinámica porque depende del consenso colectivo y de la negociación de los actores, y como vemos, los actores en este caso asumen el refinamiento artístico a través de la innovación y de la interpretación subjetiva de las técnicas como un aspecto propio de la tradición en el carnaval.



Tesis de grado - Maestría en Antropología Social y Política

106 Carroza "La conquista del carnaval" del Maestro Roberto Otero durante el Desfile Magno del 6 de enero de 2012. Fotografía: Gina Hidalgo  
*Cambiar para ser tradición*



### Capítulo III.

## *Educación y reconstrucción del discurso*

Se reconoce en este trabajo la clasificación de la educación en formal, no formal e informal. De acuerdo con Graciela Cardellini la educación vista como un “proceso educativo continuo e inacabable que se prolonga a lo largo de la vida” debe vincular a la educación escolar y la formación profesional con otras formas de aprendizajes. Esto obliga a asumir nuevos conceptos pedagógicos como la clasificación de la educación formal, no formal e informal. Conceptos que giran en torno al carácter jurídico de la regulación del Estado, pero que reconoce que la formación de los actores está regida por “otras educaciones” no oficiales como la que imparte la familia. (Cardellini y Waldman 2009; 2-4)

Entiéndase como forma de aprendizaje formal toda aquella regulada por una entidad oficial. Hace referencia a los sistemas tradicionales legitimados por las instituciones del Estado. Dentro de la educación formal se encuentra la primaria, secundaria y la educación universitaria de tercer y cuarto nivel. Por su parte la educación no formal se encuentra asociada a grupos y organizaciones comunitarios y de la sociedad civil y la informal contiene a todas las demás formas de reproducción del saber cómo son la familia, los grupos sociales informales, la religión, la tradición oral, la mitología entre otras.

Tomando como referentes los testimonios de los miembros de la familia del maestro Heiman Jurado (participantes de la categoría de comparsa por tres generaciones), en el modelo prístino de formación para vincularse al carnaval, de forma empírica se transfieren los conocimientos dentro del taller, de generación en generación, a través de procesos de imitación. Es esta la forma clásica es identificada como empírica.

Se encuentra en el imaginario de la forma pura de la tradición que la transmisión de saberes se produce a través de la educación informal familiar. Pero esto se desvirtúa cuando se observa la aparición de formas de educación no formal, el interés de las

instituciones de generar acercamientos a una propuesta de educación formal del carnaval y sobre todo al asumir que los procesos de definición de identidad están sujetos a los procesos formativos individuales donde el saber-ser del carnaval es un habitus del sujeto que convive con otros roles sociales aprendidos en la universidad, como en el caso de los nuevos participantes egresados de artes plásticas. Como parte del cambio en el discurso de los nuevos artistas está el entender que cada maestro está expuesto a las demás formas de educación así no sean estas enfocadas exclusivamente al carnaval pero que repercute en la obra y en la autodefinición.

Entonces se hace manifiesta una disputa entre el pasado familiar y controlado por el grupo y un presente donde intervienen nuevos actores en el proceso de transmisión de saberes y sobretodo de evaluación de los mismos.

¿Por qué surgen estas nuevas formas de transmisión y estas disputas? Una posible respuesta es que el cambio en el paradigma del modelo familiar mononuclear y la aceptación de la multiplicidad de estructuras familiares obliga a reconocer que las formas de educación informal también están enfrentadas a una reestructuración. Cuando el lazo sanguíneo no es garantía de la reproducción de saberes, cuando las nuevas generaciones filiales no son un seguro de continuidad, la apertura a nuevos miembros es una opción para garantizar la salvaguarda de la tradición. La llegada de nuevos miembros se da con la apertura del taller, el análisis de sus procesos y la creación de un modelo pedagógico estándar reproducible fuera de la familia.

La importancia de explicar el surgimiento de las escuelitas y de los diplomados sobre carnaval para entender el cambio entre el concepto del carnaval-hobby al carnaval-empresa esta descrito en las palabras de Jonathan Friedman: “las realidades culturales siempre son producidas en contextos sociohistoricos específicos y que, para explicar la naturaleza de la práctica de la identidad y de la producción de esquemas históricos, es necesario dar razón de los procesos que generan los contextos.”(1994; P. 127)

### 3.1. La educación formal

La ciudad cuenta con una red académica compuesta por colegios y centros universitarios privados y públicos, así como centros de capacitación no formal como cajas de compensación familiar, centros comunitarios y academias. Es necesario mencionar que existe un total de 6 instituciones de educación superior, de las cuales son de carácter privado el Centro de Estudios Superiores María Goretti CESMAG, Universidad Mariana, la Universidad Autónoma Antonio Nariño, la Universidad Cooperativa de Colombia y la Universidad San Martín. La existencia de convenios con universidades nacionales para la realización de estudios de posgrado como la Universidad Santo Tomás en convenio con Cesmag. Finalmente se destaca como universidades públicas a la Universidad Nacional Abierta y a Distancia y la Universidad de Nariño, la cual cuenta con principal facultad de Artes de Pasto.

Se puede decir que no existe una educación formal que genere profesionales en las prácticas artísticas del carnaval porque la legitimación como maestro (que sería el equivalente simbólico al título académico) es dada por la pertenencia al gremio, algo que se logra gracias a rituales de pasaje y demostraciones de conocimientos y no al cumplimiento de un pensum académico. Incluso aunque la Corporación (y la Universidad de Nariño a través de su papel como asociado de la Junta Directiva) sea quien establezca quienes participan en los certámenes y dicte capacitaciones a los maestros, no puede y no genera títulos o reconocimientos que determine quién es Maestro del carnaval.

Reiteraré en que no existe un programa en la academia cuyo objetivo sea crear artistas del carnaval, pero los programas de formación en arte van poco a poco vinculando y aceptando la estética de éste dentro de su propuesta teórica. La repercusión de la educación formal en el carnaval ha sido parcial y sobretodo ha sido un proceso de identificación de los maestros dentro del grupo de artistas profesionales

que salen de facultades de artes. Antecedentes como la tesis de grado del maestro Diego Caicedo, quien realizó una carroza aplicando el conocimiento adquirido en la academia, o los proyectos presentados por el artista Diego Pérez en la categoría de comparsa, que finalmente fueron galardonados en el carnaval y a su vez expuestos como tesis de grado en el Salón de Artes de la Universidad de Nariño, denotan que ha sido una iniciativa inversa. Actualmente la facultad de Artes contempla la introducción en su pensum de dos seminarios cuya temática girará en torno al carnaval, a su estética y su enseñanza como resultado de la visibilidad de los maestros dentro de los artistas destacados de las nuevas promociones. (9)

Por su parte existen nuevos ejercicios académicos de exploración de las semióticas del carnaval y sobretodo hay una vinculación de la sociedad civil cuando se asume al festejo como el objeto de estudio de investigaciones en diferentes áreas como la sociología, la antropología, la semiótica, la filosofía, la administración pública entre otras. Ejemplos de ello son el Diplomado en Carnaval y Patrimonio Cultural ofrecido por Cesmag, la Cátedra Carnaval dictada por la Universidad de Nariño, ambos programas en convenio con Corpocarnaval. Incluso esta tesis entraría en los nuevos productos investigativos aportados por otras ramas del saber.

¿Por qué esta mirada de las instituciones al carnaval está generando nuevas propuestas programáticas para aquellos que no son artistas del carnaval? Diré que existe una nueva demanda de la sociedad civil resultante de los procesos de patrimonización que vienen desarrollándose en las últimas décadas. La nueva mirada que la comunidad nariñense e incluso nacional y mundial tienen de la fiesta después de los procesos de reconocimiento como patrimonio cultural vividos desde la década del 2000, que concluyeron en la declaratoria hecha por UNESCO, centraron la aten-

---

(9) Esta información fue suministrada por varios de los docentes del Diplomado en Carnaval y Patrimonio ofrecido por Cesmag.

ción en el paralelo entre patrimonio cultural y libre uso, disfrute, explotación y responsabilidad en su salvaguarda. El mensaje es muy simple: el carnaval es un bien de todos y por tanto su protección y disfrute no está limitado a grupos particulares. En el manejo de la educación es donde más se visibiliza el proceso de diferenciación y autodefinición del grupo debido al incremento de intereses externos en su saber tradicional. La educación como bien de consumo simbólico, dispuesta en el sistema de oferta y demanda a través de las instituciones que no nacen del gremio, genera una apertura de acceso a prácticas y roles que antes eran de uso y conocimiento exclusivo de los maestros, así éstas fueran similares a otras prácticas artísticas estandarizadas (un ejemplo es la técnica del papel maché y la escenografía teatral). Además está la objetivación de su cultura para convertirse en tema a discutirse en salones e investigaciones. Personas ajenas al grupo social y que en muchos casos no cuentan con el respaldo como portavoces del grupo son quienes discuten y representan el carnaval en la academia.

Es latente en algunos discursos individuales el temor a perder el control sobre el monopolio de la transmisión de sus saberes y sobre la representación del grupo, aunque ellos se reserven el control sobre el reconocimiento de los nuevos miembros del grupo social.

Como plantea Freadman “La construcción de la identidad es un juego de espejos elaborado y absolutamente serio. Es una compleja interacción temporal de muchas prácticas de identificación externa e interna con un sujeto o una población. Para entender el proceso constitutivo es necesario, entonces, poder situar los espejos en el espacio y su movimiento en el tiempo. (...) La historia de la expansión occidental está sembrada de ejemplos de destrucción combinada de la identidad cultural y de sus secuelas psicológicas. Pero la construcción y reconstrucción de la identidad es un proceso igualmente violento y peligroso para todos los que toman parte en él.” (1994; P. 221)

Propongo que observemos más a fondo el reciente Diplomado en Carnaval y Patrimonio Cultural ofrecido por Cesmag en cooparticipación de Corpocarnaval.

Existen antecedentes de programas y seminarios que integraron maestros del carnaval y sociedad civil, los cuales estuvieron muy centrados en dar una mirada general sobre el carnaval pastuso más que ahondar en los procesos creativos del quehacer del festejo. Los que si se centraron en este segundo aspecto tenían como receptores pretendidos a los maestros y fueron impartidos por artistas de otros campos. Los maestros para dar ejemplos de esto se remiten a capacitaciones dadas por Corpocarnaval y Artesanías de Colombia a finales de los 90 y en la década del 2000.

Pero el diplomado ofrecido en el año 2011 reunió a la sociedad civil y a los artistas, tanto en el grupo de capacitadores como en el de estudiantes. Oferta y demanda de saberes no estuvo controlada por específicamente por ninguno de los actores que en el capítulo primero expresamos disputan el control del carnaval. Los docentes fueron investigadores cuyo tema central era el carnaval y artistas del carnaval con títulos de educación formal en artes o en arquitectura. Dictaron los seminarios personas ya ligadas a la fiesta que eran conocidas por los maestros y personas con un papel más centrado en el quehacer burocrático del carnaval con poco acercamiento al gremio. Lo mismo sucedía con los alumnos. Tuve la posibilidad de estar en este diplomado en categoría de estudiante y compartí aula con varios maestros, algunos de ellos previamente fueron mis informantes, también con docentes de colegios privados y oficiales, estudiantes de sociología, psicología, diseño y de artes, personas con participación activa en la fiesta porque trabajaban en empresas culturales, ciudadanos que simplemente gustan del festejo y también trabajadores de Corpocarnaval.

Al final se presentaron críticas al programa que pusieron de manifiesto la idea de una necesidad de diferenciación social de los actores que hacen la fiesta, promovi-



El Maestro Harold Roberto Otero dando indicaciones a los niños aprendices de los talleres de capacitación en carnaval de CONFAMILIAR de Nariño, en su taller el 29 de diciembre de 2011. Fotografía: Gina Hidalgo

da por algunos maestros. El argumento fue que muchas de las dinámicas internas del quehacer, que se intentaron convertir en materias del diplomado, no correspondían a las experiencias compartidas por los maestros. En otras palabras, ellos no legitimaban el conocimiento de los investigadores que no habían vivido la experiencia en los talleres previamente y que se remitían a fuentes secundarias. Esta acción tiene como trasfondo el recuperar el control sobre el capital simbólico del carnaval. Por su parte los actores civiles lograron una mayor cercanía con el saber del gremio sobre todo por las relaciones de empatía que se generaron en el aula. El diálogo fomentado por algunos docentes enfrentó a los dos grupos a visiones del carnaval

como mercado, como patrimonio económico, como cantera turística e investigativa y como espacio de proyección laboral, ideas que van más allá de la visión tradicionalista del carnaval como practica colectiva de fiesta igualitaria y democrática, libre de intereses comerciales.

Puso de manifiesto que tanto aquellos que están dentro como quienes están fuera del carnaval están descubriendo facetas económicas silenciadas tal vez por la idea de conservación de una tradición pura. Este choque entre los promotores de una explotación comercial de la fiesta y quienes buscan que esta vuelva a su forma de antaño solo pudo darse en un espacio de concertación académico. Ese fue quizá el principal aporte del diplomado.

El poder hablar en un espacio neutro de los múltiples intereses, en boca de los 3 grupos de actores fue semillero de cambios en el accionar del grupo de maestros, además generó empatía en estudiantes quienes se vincularon más activamente en las acciones políticas del gremio frente a la Corporación (que se detallarán más adelante). Pero lo que yo quiero resaltar es que el contexto académico visibilizó la disputa que mencioné antes entre la Corporación y los Maestros desde el mismo hecho de elegir y evaluar a los docentes que impartían las clases. Además en uno de los módulos temáticos referente a educación en el carnaval hubo un debate sobre el interés de los docentes de los colegios de la ciudad en que el carnaval se vincule como cátedra a impartirse en los pensum escolares.

Esto llevaría a todos los niños a aprender del carnaval pero ¿cómo hacerlo sin que se convierta el interés en ser maestro en una imposición académica? Y sobre todo ¿cómo diferenciar el aprendizaje de una lúdica de la reproducción de una subcultura? Estos interrogantes planteados en diálogos con algunos de mis compañeros me llevaron a escuchar comentarios sobre el desvío de recursos destinados al carnaval a la educación escolar y viceversa. La pérdida de control sobre las escuelas no solo

es la pérdida del manejo de la reproducción de códigos simbólicos sino también sobre dinero dispuesto por las instituciones nacionales y locales para garantizar la continuidad de la práctica.

### **3.2. Educación no formal: las escuelitas y “La Milagrosa”**

Dos sucesos en la historia del carnaval explican cómo se entrelazan las otras dos formas de aprendizaje, la no formal que responde a “Cualquier actividad educacional organizada fuera del sistema formal y la educación formal, la cual es definida como “aquella que concluye con titulaciones reconocidas y otorgadas según las leyes educativas promulgadas por los Estados” (Commbbs en Cardellini y Waldman 2009; 4). En estos ejemplos la iniciativa y el control de los espacios de enseñanza recaen en el gremio y su intención es la reproducción cultural de sus saberes al prever que la apertura a otros actores de la sociedad civil, siempre que ellos lo controlen, garantiza la continuidad cultural, como ya se mencionó.

En 1992 fue realizado el primer taller de formación dictado por artistas del carnaval para el mismo gremio, recordado por los participantes como “la escuela de La Milagrosa”.<sup>(10)</sup> La motivación de los docentes era capacitar al gremio para mejorar la calidad estética y técnica del carnaval. Además, al ser legitimados por su participación destacada y por haber aprendido en grupos familiares, los docentes aplicaron un método teórico-práctico cercano al mismo que se aplica en los talleres. Docentes de esta primera experiencia fueron los maestros Harold Roberto Otero, el maestro Ignacio Chicaiza, el maestro Raúl Ordoñez entre otros. Se capacitó en el uso del barro en la técnica tradicional, en el manejo del poliestireno, en el uso de la fibra de vidrio y en pintura con compresor. Este quizá es un hito en la

---

(10) El nombre del taller deriva del lugar de capacitación que fue la Iglesia de la Virgen Milagrosa, ubicado en el centro de Pasto.

educación no formal del carnaval porque es el modelo de las capacitaciones que se imparten actualmente.

La Milagrosa originó un nuevo modelo de transmisión de saberes fuera del taller y es un ejemplo de educación no formal junto a las Escuelitas del carnaval, que para ese momento ya eran una realidad institucionalizada, contenida en el Plan Especial de Salvaguarda y financiadas por la Corporación.

Raúl Ordoñez fue uno de los pioneros y promotores de las Escuelitas, proyecto que responde a las carencias identificadas por los mismos miembros del colectivo como necesarias para la formación de nuevos aprendices. Incluso ha utilizado el desfile de El Carnavalito, que se celebra el 3 de enero, para generar su propio ritual de pasaje, que va preparando y motivando al aprendiz para seguir el proceso y vivir el ritual máximo de conversión en el Desfile Magno.

En el discurso que Raúl Ordoñez dio en la rendición de cuentas de la asociación Asoarca<sup>(11)</sup>, hizo hincapié en que el carnaval es un imán creativo para los niños y su vinculación al festejo a través del trabajo artístico garantizaría la continuidad del gremio porque los artistas más representativos se van retirando y es necesario que sus conocimientos se releven. Además reconoció públicamente que la continuación familiar ya no está garantizada.

Las escuelas entonces intentan desarrollar un modelo pedagógico a partir de la sistematización de la forma de transmisión de saberes que se emplea en los talleres. Sus docentes son miembros del gremio y el producto final de éstas será presentado al público en el desfile del Carnavalito.

Las clases inician en diferentes puntos de la ciudad determinados por los progra-

---

(11) Reunión llevada a cabo en la Cámara de Comercio de Pasto, el 24 de marzo de 2012.

mas, pero luego se vinculan a los talleres para que los niños aprendan las formas de trabajo colectivo. Este aspecto también se repite en los talleres de capacitación para adultos. Los niños no siempre se vinculan al taller del maestro en condición de ayudantes de la obra que participará en el desfile, pero observan las dinámicas que se dan cuando se construyen las carrozas. Como mencionamos antes, en el carnaval es necesario el aprendizaje dentro del ciclo productivo por eso los cronogramas de las escuelitas y talleres suelen coincidir con éste.

Los chicos se conforman como un grupo de trabajo paralelo con un proyecto particular pero coordinado por el maestro docente y finalizarán su trabajo con la exhibición y posterior destrucción de la obra efímera, al igual que el proceso que los mayores viven.

Finalmente, estas escuelas son canteras laborales para nuevos miembros de los talleres. El maestro titular, que ha formado a estos niños y los ha vinculado al gremio puede invitar a sus aprendices cuando estos ya han alcanzado la edad legal (o cuentan con autorización de los padres). Esta invitación se da de acuerdo a las virtudes que descubre el maestro titular en el proceso de formación.

En las escuelitas el chico no se vincula a su carroza o comparsa a aprender, aprende en un proceso independiente a la obra que concursará, pero manifiesta su desarrollo y cuando es apto se vincula al proyecto central, recibiendo un incentivo económico. Esto último es crucial en los modelos de taller donde se han sistematizado las funciones y no se reciben aprendices porque el tiempo que se emplea en la capacitación de estos implica retrasos en el trabajo y riesgos con respecto a la producción.

La conclusión es que esta forma de educación no formal de las escuelas ahorra recursos y permite hacer una selección de los ayudantes sin poner en riesgo la obra central. Este aspecto es crucial en el nuevo modelo de carnaval-empresa, que rivaliza con el antiguo modelo de carnaval-hobbie, donde la pieza central era un ejercicio de aprendizaje y no un producto con intención de lucro o de visibilidad laboral.

### 3.3. Educación particular y construcción de la propuesta individual

La mayoría de los artistas del gremio reconocen que lo tradicional en el carnaval es el uso del barro y del papel encolado. Todo desarrollo técnico se da a partir del manejo y la evaluación de esta técnica. Es así como se identifica en el discurso de Harold Roberto Otero que su aporte técnico – el uso del poliestireno en la creación de los moldes- se origina en una búsqueda de materiales más livianos que reemplacen al tradicional molde de arcilla.

El proceso de construcción de toda obra está influenciado por el desarrollo y sobre todo por los procesos de formación individual (Recordemos las innovaciones de cada taller). Lo que podemos asegurar es la existencia de pasos y constantes en el trabajo del carnaval que son relevadas por generaciones familiares o transmitidas en las Escuelitas. No es un modelo universal de trabajo, es un modelo estándar de enseñanza del trabajo que luego será modificado en la medida en que el artista quiera diferenciar su obra del resto de artistas a través de aportes conceptuales o técnicos.

Coincidiendo con el argumento de Sennett que reconoce que “la gente puede aprender de sí misma a través de las cosas que produce, que la cultura material importa” (2008; 19), podemos decir que los artesanos del carnaval conocen la realidad y la modifican a través de lo que producen. Ellos aprenden a medida que crean en el carnaval porque es el contexto el que le da un valor agregado a la obra y determina el conocimiento que se aspira a obtener.

Ese valor en sí mismo que otorga el contexto está dado en primer lugar por el ciclo de producción de la pieza, y en segundo lugar por el momento de exposición. Si la pieza no se expone en el desfile para el cual fue creada, su mensaje, su razón de ser y sobretodo su referencia al carnaval se altera. Si se expusiera en una galería de arte la obra sería una representación del carnaval, una reminiscencia de éste.

Toda pieza artística que desfila en el cierre del festejo es el resultado de un proceso definido con un ciclo anual delimitado (entre 6 y 4 meses para la producción física) pero además, es el producto de un sistema de formación educativo que integra, en muchas de las experiencias individuales de los artistas, los tres modelos de educación, pero que se fundamenta en la educación informal.

Surge como interrogante si el proceso de creación es modificado por la formación educativa del autor de la obra artística. Es innegable que repercute, pero no es condicional el haber participado de educación institucional para que las personas puedan desarrollar una carrera artística en el carnaval. Pero si es necesario que el sujeto tenga una educación informal ligada al carnaval que se imparte en el aprendizaje en talleres y en la familia.

Incluso los ejemplos de artistas que no vienen de generaciones de carroceros o carroceros han tenido que aprender las dinámicas y roles sociales tradicionales en un proceso de diálogo dado solo al interior del taller. El modelo de trabajo y de taller del carnaval no es compatible con el modelo de trabajo individual común entre los artistas de la academia. Los anteriores conocimientos artísticos en cada uno de los maestros son alimentados por las experiencias de aprendizaje familiar, la capacitación en los talleres como aprendices, el refinamiento de sus conocimientos en cursos de formación dictados por los maestros o por profesionales de otras disciplinas. Finalmente también es crucial la influencia – en algunos casos - de la formación profesional en arte.

Pero este juego creativo de adueñarse del modelo y modificarlo es también una forma de jugar con la tradición pero producir arte cargado de la intersubjetividad del artista. Es una manera de mantener la esencia de ese proceso prístino pero aceptando que no puede garantizarse la pureza cuando se aplica la visión artística propia, la interpretación subjetiva de la realidad que dota a la obra del sello diferenciador que la aleja de la idea de reproducción artesanal.



#### Capítulo IV.

## La nueva generación, la profesionalización del trabajo y el uso del adjetivo 'artista'

El 6 de enero de 2012, el maestro Roberto Otero acompañaba su carroza “La conquista del carnaval”. Vestía aún la ropa que había usado los dos días anteriores, manchada de pintura. El maestro caminaba sin afanes junto a su obra y la gente lo aplaudía y bañaba con espuma de carnaval.

La carroza se acercaba lentamente a la Plaza de Nariño y llegó lentamente frente al edificio de la Gobernación de Nariño. Otero se adelantó a los fotógrafos y a los periodistas que querían entrevistarlo con el carnaval de fondo. Dejó desamparada su carroza y se acercó a la carpa que se había dispuesto en las escaleras de la Gobernación para hacer las veces de palco. Y de pronto, gracias a un abrazo entre el gobernador Raúl Delgado y el artista, se hacía visible al público la estructura de poderes que rigen durante el carnaval.

Otero no ganó en aquel desfile Magno; lo hizo el artista Rivert Insuasti, quien también es amigo de Otero y miembro de la Red. Insuasti participó con la carroza “Los genios no deben morir”. Haciendo una apología a las figuras más representativas de Nariño, esta carroza se remitía principalmente a muchos de los artistas del carnaval que han fallecido. Fue una obra de reconocimiento a las generaciones pasadas, aspecto que es interesante para esta tesis ya que las obras son espacios donde se manifiestan las interpretaciones que se dan sobre el mismo gremio. La temática de evocación de aquellos maestros que pasaron por el carnaval se repite cada año en alguna categoría. Esto a su vez demuestra que se espera una identificación del público con respecto a los artistas homenajeados, la cual solo se da cuando el artista ha sobresalido con su obra más allá de los límites del gremio y ha alcanzado un reconocimiento en el entorno laboral del arte (local o nacional) o del carnaval.

Retomando el análisis de la experiencia de Otero, el abrazo del maestro con el político no tenía una intención a corto plazo como asegurar el premio del certamen.

122 Cuando le pregunte a Otero al día siguiente si ese abrazo tenía la intención de de-

mostrar a los directivos de la Corporación sus relaciones con las principales figuras de autoridad del departamento, el maestro me sonrió de forma picara y me dio una palmadita en el hombro.

Para un observador atento, este fenómeno del abrazo estaría justificado dentro de la realidad alterna del carnaval porque durante el desfile de clausura los artistas son las figuras más importantes en la esfera social de la ciudad. Pero existen dos aspectos claves para entender la importancia de este acto simbólico: el gesto no se dio con todos los artistas titulares que se presentaron ese día. Si hubo manifestaciones de simpatía y admiración hacia los artistas por parte del Gobernador, pero no fueron tan públicas, fraternales y visibles como en este caso.

Y por otro lado, la ciudadanía identificó fácilmente a los actores del encuentro porque ya existe previamente un conocimiento de la importancia que tiene cada uno dentro de la sociedad pastusa. Otero es un referente en el carnaval tan importante por su aporte a las nuevas técnicas como lo fue el maestro Alfonso Sambrano Payán, quien es recordado hasta ahora por ser el promotor del movimiento en las carrozas y el impulsor del uso de temáticas regionales.

Como los mismos miembros del colectivo de maestros lo describen, el ejemplo de Otero hace parte del nuevo grupo de artistas con formación académica principalmente en artes plásticas o visuales, quienes además son los principales promotores del movimiento de integración y dignificación del gremio, esto desde la misma academia local, nacional y en algunos casos internacional pues han sido invitados como docentes en universidades europeas, como es el caso de Otero.

La educación es un mecanismo que puede servir para gestar el cambio o para preservar las estructuras existentes. (Durán 1976; 75) En manos del Estado sirve para reafirmar el sistema de valores que lo soporta, a menos que haya un movimiento que reconozca la necesidad de cambiar y que los actores empiecen a gestar inter-



Concentración de las carrozas en la Avenida Panamericana al final del desfile Magno. 7 de enero de 2013.  
Fotografía: Gina Hidalgo

namente el cambio en las estructuras o que una revolución imponga por la fuerza lo que se quiere enseñar o qué se debe legitimar al redefinir el sistema de valores. Pero no se puede hablar de la educación en singular. Los sujetos en la construcción individual de su conocimiento y su perfil laboral, están expuestos a la penetración de las formas reguladas por el Estado y también a lo que Willis llama “la cultura contraescolar”, como la que se da en los talleres y sobretodo en las prácticas relacionadas al trabajo que se imparten en los hogares de los maestros.

Es necesario resaltar que los individuos expuestos a la penetración cultural y a su vez al modelo formativo estatal, tienen la posibilidad de asumir estas influencias y adaptarlas acorde a su visión subjetiva. Porque como el mismo Willis define, “la cultura suministra los principios del movimiento y de la acción individuales.” (Willis 1979; 141)

En su trabajo *Aprendiendo a trabajar: Cómo los chicos de clase obrera obtienen trabajos de clase obrera* (1979), Willis plantea que las prácticas y valores que se transmiten en la cultura contraescolar interviene en la proyección individual al punto de desviar la orientación estatal propuesta, impartida a través de las escuelas, que busca en la mayoría de las ocasiones la movilidad social de los estudiantes y la reafirmación del modelo burgués.

Algunos de los actores que Willis cita en su investigación construyen su proyecto de vida para reafirmar su pertenecía a la clase obrera, reconociendo al proyecto que propone el Estado como inútil y domesticador.

El desapego a la obtención de un título escolar por considerarlo obsoleto sumado a la imposibilidad de distinguir entre el concepto abstracto de trabajo frente a la clasificación de tipos de trabajos los lleva a ejercer en la clase obrera. Además, ellos reproducen un modelo familiar que moralmente juzga como 'correcto' el pertenecer a esta clase. Asumen como deseable ser obrero porque esto es justificado por los códigos aprendidos de la contracultura obrera.

Para este autor la Penetración Cultural "se refiere a los impulsos dentro de una forma cultural hacia la penetración de las condiciones de existencia de sus miembros y su posición dentro del todo social, de un modo no central, esencial o individual." Y por limitación reconoce "a aquellos obstáculos, desviaciones y efectos ideológicos que confunden e impiden el desarrollo total y la expresión de estos impulsos." (Willis 1979; 140) Con respecto a la escuela y las instituciones escolares, el autor plantea que los cambios en los modelos educativos no tienen garantía de obtener los resultados deseados porque los actores a los que están dirigidos responden a otras formas de reproducción social además de la escuela. Plantea finalmente que es necesario entender cuáles son realmente las instituciones que manifiestan los cambios estruc-

turales de la sociedad.

Traigo a colación el trabajo de Willis porque en el caso del grupo de maestros, el proyecto estatal de formación ha influenciado a través del relevamiento generacional, a la cultura del carnaval. Pero a su vez, la penetración del “ser artesano” afecta la proyección laboral de un grupo de actores que, tras formarse académicamente en arte, se desarrollan y se dan a conocer en las esferas artísticas nacionales e internacionales a través de su trabajo en el carnaval, creando así una amalgama entre el proyecto estatal y la cultura del carnaval, que beneficia los proyectos individuales. A partir de la década del 2000 se dan en el carnaval dos fenómenos importantes: la promoción de un subgrupo que actualmente tienen un promedio de edad de 20 a 40 años, que cuenta con un desarrollo académico profesional en diseño, artes plásticas o artes visuales. El segundo suceso es la búsqueda del reconocimiento del festejo como patrimonio cultural inmaterial por parte del Estado nacional y por organismos de injerencia mundial.

La variable preponderante entre las dos generaciones de maestros radica en la realización de un proyecto académico oficial que les confiere el título de artistas profesionales. Es el reconocimiento de contar con un bagaje teórico en artes otorgado por el Estado a través de una institución universitaria. En el caso del subgrupo de maestros del carnaval, en la mayoría de los casos el desarrollo práctico en artes está dado por la participación en los talleres, desde antes de su paso por la academia.

Al interior del grupo, las personas que cumplen con esta característica son identificadas como artistas o profesionales, categoría distintiva que los separa de los artesanos o empíricos, quienes no poseen formación universitaria en arte.

Si las categorías son empleadas al interior del grupo no tienen una carga peyorativa pero si tienen una función diferenciadora. Las dos categorías (artista y artesano) conviven en las dinámicas de trabajo o de interacción social, ejemplo de ello son los



Quizas el momento más difícil para los Maestros: la destrucción de la carroza al terminar el carnaval.  
7 de enero de 2013 Fotografía: Gina Hidalgo

talleres donde los hijos han desarrollado una carrera universitaria y los padres no, pero que el equipo lo conforman los dos.

Pero ya en una relación con actores externos, la clasificación tiene un uso político diferenciador. Dentro del discurso de los maestros se reconoce su lucha por ser llamados artistas y no artesanos. Pero a su vez, una parte significativa del grupo –que se mantiene independiente porque no está vinculada a las organizaciones pre-

existentes- como es el caso de la familia de los maestros Heiman y Daniel Jurado, prefiere que se defienda el término artesano y que se los defina con este adjetivo asociándolo con la legitimidad de ser portadores de una tradición empírica y desligándolo de una lectura de producción económica.

Se pueden llamar generación a este grupo de artistas profesionales porque responden a un relevamiento en los grupos familiares por una parte de los hijos de los maestros empíricos y por los aprendices.

Algunos de los nuevos maestros no poseen una ascendencia familiar en el carnaval como es los casos del maestro Hugo Moncayo y el maestro Diego Hernán Pérez. Llegan a éste porque reconocen en el festejo un espacio de proyección laboral (como artistas) y consideran que es una cantera creativa más genuina que el arte de salones y bienales.

Lo anterior es quizá una de las modificaciones al modelo tradicional –descrito en el capítulo 2- que introduce este nuevo grupo. Se rompe con la idea de relevamiento familiar para adquirir nuevas formas de transmisión de saberes como las Escuelitas del Carnaval, que ya había mencionado antes.

Propongo entender la relación generacional de los actores del carnaval como un lazo fundado en la memoria pero afirmado en las relaciones políticas del grupo. La memoria es compartida y empodera a los actores en sus relaciones con los actores externos, con quienes se la emplea como referentes simbólicos que diferencia de otros artistas. Pero a nivel interno, la construcción de esta memoria y sobretodo las formas de transmisión de ésta –educación informal y no formal- son disputadas por los subgrupos, para así definir qué modelo de maestro se reproducirá.

El heredar una memoria es una acción interpelada por las tensiones propias de las diferencias generacionales y de la diversidad de proyectos de vida. Como Joan Carles

Mélich reconoce “Una generación no solamente se limita a ‘vivir’ con la memoria, No.

Además 'con-vive' con ella, con la suya y con la de sus predecesores. (...) Las ausencias que atraviesan la vida de nuestros abuelos y de nuestros padres también forman, por acción o por reacción, nuestro modo de instalarnos en el mundo y las relaciones que establecemos con nuestros contemporáneos, unos contemporáneos que tampoco han vivido ese tiempo pasado, un tiempo que les ha sido legado, les guste o no, y que, a veces de forma obsesiva, nos obligan a recordar." (Mélích 2007; 87)

A las referencias hechas a la herencia de una memoria agregaría que ese punto de partida no obliga al sujeto a dar continuidad a proyectos de vida de aquellos que vivieron antes que él. Así como no se puede obligar a recordar. La relación emocional con la memoria influye con más fuerza en la continuación de un proyecto tradicional que la simple carga de pasado.

Es por esto que los jóvenes artistas pastusos definen su vida artística partiendo de la huella que ha dejado el carnaval en su percepción del mundo. Si cuentan con una filiación directa como el tener un padre maestro, su predisposición al arte –sin asegurar que habrá una relación directa con éste- estará marcada por la relación emocional de su padre y su familia con éste pero se definirá por las aspiraciones individuales.

Centrándonos en el grupo de nuevos artistas, ellos han hecho una reinterpretación de la memoria e incluso han generado nuevos modelos de acceso a ésta porque han encontrado en la escena carnavalesca un espacio laborar artístico donde sobresalir. El ser herederos de una tradición reconocida como patrimonio cultural inmaterial es para ellos una ventaja competitiva frente a otros egresados de la misma carrera, quienes entran a competir en igualdad de condiciones con todos los artistas profesionales del resto del país y del mundo.

Esta reevaluación del concepto de memoria familiar para dar paso a modelos pedagógicos públicos se debe quizá a que sus visiones subjetivas identifican al carnaval y al desarrollo artístico de éste como una herencia abierta, pública y de obligatoria

difusión. Dentro del discurso de varios de los jóvenes se reitera que el saber del carnaval debe democratizarse a través de la educación no formal, preservando la legitimidad que da la experiencia a la hora de elegir a los docentes. (12)

La propuesta de democratización de esta memoria abandera la idea de que no existe un límite real entre el arte popular y el culto, defendido en la academia como su espacio de acción laboral. Recordemos que actores ajenos al carnaval pero pertenecientes a las instituciones del Estado o a la academia inscriben el trabajo estético de los maestros dentro del arte popular.

Entonces se identifican dos fenómenos en el carnaval que impulsan, desde el gremio de maestros, su 'democratización': el llevar la academia al carnaval a través de la aplicación de los conocimientos adquiridos en ella, como el uso de materiales no concebidos en la técnica tradicional, que es el caso del maestro Otero y la introducción del poliestireno.

Y el segundo fenómeno es el llevar el carnaval a la academia. Esto se da inicialmente con la exposición de piezas realizadas para el festejo en espacios como galerías y bienales universitarias o la realización de tesis de grado en las cuales el objetivo práctico es la realización de una pieza para el carnaval.

La democratización no es arbitraria, es complementaria a la definición como artistas que intenta, de acuerdo con los defensores del uso de esta categoría, romper los

---

(12) Cabe destacar que durante el diplomado en Carnaval y Cultura Cesmag 2012, en las escasas clases donde el docente era un miembro del colectivo, las dinámicas de poder y de aprendizaje cambiaron radicalmente debido a la legitimidad que tenía el profesor frente al grupo de alumnos. Desde el momento en que el maestro Armando Burbano inició su clase el 21 de abril, hubo una fuerte empatía con los alumnos. Muchos ya lo conocían tanto a él como a su familia porque han participado durante varias décadas en la categoría de carrozas, y él individualmente ha participado en otras categorías como años viejos. Las clases de Burbano me permitieron identificar como el dialogo entre docente y alumnos se convertía en un proceso de construcción de memoria colectiva y en un debate sobre aspectos más específicos de la identidad del grupo. Donde el recurso más empleado para analizar los conceptos fueron las anécdotas que todos compartían. Ya no fue un escenario de denuncia como en otras clases, principalmente las que presentó el gerente de Corpocarnaval donde el debate académico se convirtió en la presentación pública de los problemas que los maestros identifican en el festejo. El profesor Burbano es uno de ellos y también cumple los requisitos para ser aceptado en la academia. Cuenta con una formación profesional certificada por diferentes instituciones educativas, además del conocimiento empírico propio del trabajo en carnaval.

límites entre la academia y el gremio y destruir el prejuicio que los ubica en el arte popular. Ellos aspiran a posicionan su trabajo dentro de los cánones económicos en los que se miden las obras de arte que se venden en galerías y salones. Para esto renegocian bajo este argumento el valor del subsidio estatal así como los costos de los puestos para los jugadores y también el patrocinio.

En el ejemplo de Diego Pérez(13), la opción de entrar al carnaval se da como consecuencia de esta ruptura del imaginario y atraviesa los dos fenómenos: él lleva el carnaval a la facultad de Artes Visuales de la Universidad de Nariño cuando presenta su comparsa como trabajo de grado y cuando comparte –y compara- los conocimientos teóricos en diálogo formativo con los maestros, hasta que el grupo lo adopta como miembro activo. Además Pérez introduce modelos de emprendimiento empresarial a través de la producción de artículos decorativos .

En entrevista realizada en el mes de marzo (14), el maestro Pérez manifestó lo siguiente:

“Como lo decía el maestro (Hugo) Moncayo, yo no tengo ascendencia de padres artistas. Yo lo hice cuando estuve estudiando en la facultad y venía al carnaval. Yo viví en Cali 15 años pero si venía a los carnavales como espectador y en algunos casos a ayudar., Mi ingreso surge por la academia, Por presentar una propuesta artística que tenga que ver... por ir en contra de esas directrices que te decía del arte culto. Entonces yo me arriesgaba mucho al presentar una cosa que era totalmente diferente a lo que se venía

---

(13) El artista Diego Pérez lidera junto a un pequeño grupo de miembros de la organización Caminantes del Carnaval, un proyecto empresarial que busca realizar piezas decorativas aplicando la estética del Carnaval de Pasto. En el transcurso de esta tesis el proyecto de emprendimiento estaba en una etapa inicial de producción. En varios encuentros Pérez y yo dialogamos sobre la necesidad del acompañamiento de otras disciplinas como la mercadotecnia para cumplir el cometido de la empresa que es la exportación de las obras de arte que apliquen tanto las técnicas como las temáticas del carnaval.

(12) Entrevista realizada por la autora al artista visual y maestro del carnaval Diego Hernán Pérez. San Juan de Pasto, 26 de marzo de 2012.

trabajando o que trabajaban los artistas de academia de esa época. Esas contradicciones, esas cosas diferentes son las que surgen en polémica y siempre me ha gustado eso, entonces yo hago mi trabajo de tesis (Ciudad Tótemica) sobre carnaval. Son tres carnavales, tres años que trabajo en la tesis con una propuesta de investigación creación- creación. Luego de que lo hago en el carnaval lo introduzco al Palatino. Entonces fue como ya la presentación total, una puesta en escena y así ratificaba que el carnaval es arte total y aplicaba lo que aprendí en la academia. ¿Qué aprendí en la academia? Aprendí escultura, estaba la escultura. Aprendí pintura, estaba la pintura. Aprendí danzas y artes escénicas, estaban ahí. Todo el carnaval y toda la propuesta artística como un arte total. Esto es en resumen lo que se presentó esto y de esa manera llego al carnaval porque además fueron dos primeros puestos en ese momento.” (Paréntesis agregados por la autora)

Pero a su vez Pérez reconoce que el camino para entrar al colectivo de artistas implicó una desprogramación de algunos códigos aprendidos en la académica, como por ejemplo la estética realista. En el carnaval prima una estética de la distorsión, de la exageración y de la desproporción, entendida como propia y por ende como tradicional.

“Yo entro a ser socio de Caminantes del Carnaval y me encuentro con los artesanos empíricos. Entonces empezamos a hacer un dialogo de saberes, lo que él sabe por su tradición, por lo que ha aprendido en los talleres Y lo que yo sé de la academia. ¿Qué es lo que hacemos? Hacemos una amalgama de conocimientos.” Menciona el artista en la misma entrevista.

Surge la siguiente pregunta: ¿La creación de una asociación no es contradictoria a la democratización del conocimiento? Considero que no. La democratización del saber es dar acceso a personas ajenas a las familias de maestros, pero el recono-

cimiento como Maestro del carnaval sigue siendo resultado de la aceptación como miembro del grupo a través de rituales de pasaje y vinculación.

Hassan Rachik identifica que esta situación responde a las dinámicas de la identidad tribal, fundada en aspectos ligados a las relaciones de poder y por lo tanto mutables.

El autor considera que “En función de los contextos, (la identidad) es posible adquirirla o perderla. La condición de extranjero es la que ilustra claramente la naturaleza y el contenido político de la identidad tribal. Existen numerosos procesos a través de los cuales un extranjero se integra en el grupo de acogida. Las reglas de adopción y de asimilación de los extranjeros son diversas y dependen de la apertura del grupo social de acogida, de su tamaño y también de la condición social del extranjero. En ocasiones, extranjeros residentes desde varias generaciones no se integran nunca en el grupo social. En todos los casos, integrarse en un grupo y llevar su nombre constituye un proceso político, siendo accesorio el fundamento cultural.” (Rachik 2006; 10 -Paréntesis agregado por la autora.-)

El reconocimiento de una identidad común es el respaldo que el actor hace de los códigos culturales del grupo. Dicha identidad tiene una función de diferenciación (de otros grupos artísticos) y de reafirmación de la pertenencia al gremio. Por lo tanto, no solamente es requisito manejar las técnicas y los fundamentos artísticos.

Es fundamental que el grupo reconozca al sujeto como uno de los suyos. Ya antes se había mencionado algunos rituales de pasaje, pero también les permite identificar a los demás actores que un artista ha sido integrado cuando éste es aceptado como un representante político del colectivo, cuando se escuchan sus propuestas y se lo acompaña en los procesos de negociación con el voto.

La democratización del saber y la libre vinculación al gremio no podrían introducirse si el colectivo de artistas, es decir, si todas las generaciones que intervienen en el desarrollo del carnaval, desaprobaran su conveniencia.

La propuesta de las escuelas que rompen el modelo de transmisión familiar, por ejemplo, puede venir incluso de actores externos – ejemplo de esto es que ahora el proyecto es liderado por Corpocarnaval- pero su eficacia ha dependido de la vinculación de los maestros de todas las generaciones, sea de forma activa como en el caso de maestros como Raúl Ordoñez, Ignacio Chicaiza, Harold Otero o Jesús Melo quienes han actuado como docentes de las escuelitas y de los talleres de capacitación, o con una participación indirecta con el reconocimiento público de la necesidad de alternativas pedagógicas.(15) La memoria se amplía a través de procesos de transmisión que buscan la vinculación de nuevos miembros, pero no representa una pérdida del control del saber, solo un cambio en los canales de transmisión.

Por tal razón, son los maestros del carnaval los principales reproductores cuando se vinculan como docentes de las escuelitas. De esta manera aseguran y legitiman el conocimiento que los niños aprenden. (16) También la memoria se negocia porque es un conector entre grupos de maestros que estarán en tensión al momento de competir en el certamen. Además de otros choques comunes a la diferencia de edad.

Entonces aquellos jóvenes que tuvieron una formación académica harán uso de un mayor número de conocimientos teóricos en color, materiales, o tendrán mayor facilidad de cumplir con los procesos burocráticos como la redacción del proyecto, la organización del presupuesto bajo un modelo que determina el ente de control, que en este caso es Corpocarnaval, la aplicación de programas de diseño asistido por computador a la hora de generar el boceto de la obra, etc.

---

(15) Como la mención que hace sobre el tema el maestro Sigifredo Narvárez en la entrevista del capítulo dos de esta tesis.

(16) Existe una oposición pública por parte de varios maestros (como el maestro Diego Pérez) a la posible vinculación del saber del carnaval como materia obligatoria del pensum de los colegios estatales del municipio de Pasto. Los maestros señalan que eso desviaría recursos del Estado dirigidos a las Escuelitas del Carnaval (que son lo que las sostienen económicamente) y que además, la vinculación de los jóvenes y niños al carnaval debe ser voluntaria y no la imposición de un programa de educación oficial. Finalmente consideran que no todo profesor de arte está capacitado o legitimado para enseñar las técnicas que ellos defienden como su identidad.



135 El uso como temática del homenaje a miembros destacados dentro del mismo gremio de artesanos es constante en el carnaval. Interpretaciones de otros artistas de sus maestros y amigos, como en este caso el maestro Zambrano.

*Cambiar para ser tradición*



Representación del maestro Alvaro Caicedo. Desfile de Carrozas del carnaval de Pasto 2012.

Fotografía: Gina Hidalgo



Tesis de grado - Maestría en Antropología Social y Política



Tesis de grado - Maestría en Antropología Social y Política

Frente y bastidores de la carroza “los genios no mueren” tras el desfile Magno. Esta carroza fue un homenaje al gremio de maestros. Carnaval de Pasto 2012. Fotografía: Gina Hidalgo

Esto no implica que el conocimiento académico asegure una mejor obra y por ende el triunfo en el certamen. Solo demuestra que la tendencia de la generación al vincular lo aprendido en la academia, conlleva a una profesionalización del proceso de producción. Políticamente, la profesionalización es la sistematización que legitimará el discurso de reconocimiento como artistas.

#### **4.1 Profesionalización del saber tradicional**

Para el presente trabajo se aplica como concepto de profesionalización el modelo que transforma un oficio u ocupación en una profesión. Se busca a través de este proceso el refinamiento de una ocupación a través de la sistematización (del trabajo y de la forma de transmisión de conocimiento) y de la creación de una escala de evaluación establecida por una asociación legalizada, la cual aplica esta escala y un cuerpo de normas para diferenciar a los profesionales de los amateur. (Hall 1968, Wilensky 1964, Medina 1983)

Para Richard Hall (1968; 92-95) este modelo de profesionalización busca generar una normatividad y un sistema de trabajo que sea reproducible y medible. Responde a aspectos estructurales que le sirven de base, incluidas las formas educativas de transmisión, así como aspectos actitudinales como la diferenciación, la autonomía profesional como la credibilidad de su palabra con respecto a dicha ocupación y la creación de un co-lenguaje de referencia a la ocupación.

Por su parte Harold Wilensky (1964; 138) considera que cualquier ocupación profesional debe encontrar una técnica base para profesionalizarse; para ello debe asumir el control exclusivo de la vinculación al grupo. Vincular la habilidad y la competencia a las normas de la formación, y convencer al público que sus servicios son los únicos dignos de confianza. Descartando así el imaginario que

asume que la diferencia entre un oficio u ocupación y una profesión se encuentra en la remuneración salarial.(17)

Los dos autores citados (Hall 1968; 93 y Wilensky 1964; 142- 146) consideran que existen unos aspectos básicos que se deben cumplir en todo proceso de profesionalización:

- a) La ocupación de tiempo completo. Esto requiere que las funciones hayan sido introducidas previamente en la estructura social.
- b) El establecimiento de un sistema educativo que permita la universalización de la transmisión de saberes.
- c) La formación de asociaciones profesionales legalmente constituidas. Éstas buscan determinar quienes cumplen con los parámetros para ser reconocidos como ‘profesionales’.
- d) La formulación de un código ético que contenga las normas que regirán las relaciones entre los miembros así como las relaciones con los actores externos.

Quizá el mayor beneficio de este proceso es el respaldo que da al individuo, en su desarrollo individual la vinculación a un grupo que comparta y certifique la especialización de su trabajo. Las asociaciones cumplen una función legitimadora que valida el trabajo autónomo de los sujetos. La voz individual con relación a una ocupación cobra un nuevo valor cuando la sociedad ha asumido que una acción productiva está regulada por un grupo legalmente constituido y reglamentado.

Este trabajo plantea que este proceso es una tendencia en las dinámicas del gremio de artistas. Es un proceso en nacimiento que tiene como consecuencia proyección y creación de la Red del Carnaval. Trataré de explicar mi argumento a continuación.

La generación de artistas cuenta con otro modelo profesional previo, el que adqui-

---

(17) La cita textual es “Any occupation wishing to exercise professional authority must find a technical basis for it, assert an exclusive jurisdiction, link both skill and jurisdiction to standards of training, and convince the public that its services are uniquely trustworthy.” (Walensky 1964; 138)

rieron en la facultad de Arte. Estos artistas profesionales enfrentan una realidad donde existe una sobrecapacitación por parte de los egresados universitarios, quienes enfrenta una falta de espacios de aplicación laboral acordes con el conocimiento adquirido, y una subestimación por parte de los empleadores a la inversión que hacen los empleados en capacitarse. (Medina 1983; 8-12)

Por lo tanto deben encontrar nichos laborales o formas de promoción de sus habilidades más allá de los típicos espacios que el modelo artístico les ha presentado, como galerías, concursos, mecenazgos, docencia o bienales.

El carnaval se transforma entonces en una vitrina laboral latente en el tiempo cotidiano y el no tiempo del festejo. Porque como se explicó en el primer capítulo, la vida del colectivo tiene relación con el festejo durante todo el año y esto es reconocido por ellos.

Un posible obstáculo para los intereses del grupo es el escaso conocimiento que tiene la comunidad en general de los preparativos del festejo durante el periodo de pre-carnaval y el carnaval. Es necesario entonces lograr el reconocimiento ciudadano de la presencia del gremio y de su trabajo durante todo el ciclo anual. Para esto, el gremio está generando nuevas formas de visibilidad en publicaciones y presentaciones artísticas, como ponentes en eventos académicos o denunciando las problemáticas del grupo o de la fiesta en radio y prensa.

Este reconocimiento del carnaval como práctica constante en la vida pastusa les permite a los artistas cumplir con la primera etapa del modelo de profesionalización, la que consiste en convertir la ocupación artística tradicional en una labor de tiempo completo. Recordemos que ya se cuenta con el requisito de formas educativas no formales que sistematizan en modelos pedagógicos la transmisión de la tradición.

La conversión en un trabajo de tiempo completo enfrenta dos obstáculos: el carnaval solo se vive una vez al año y en las dinámicas de mercado actuales, para que

una ocupación laboral sea asumida a tiempo completo tiene que representar una entrada de ingresos que solvente las necesidades del trabajador.

Por lo tanto, los maestros del carnaval que se inscriban en el modelo de profesionalización deben generar alternativas laborales que remuneren la aplicación de sus conocimientos tradicionales. A esto añadimos que la generación de artistas titulados también buscará en estos espacios aplicar lo aprendido en la academia. Es decir, ejercer como artistas.

Por tal razón el paso que han dado algunos de los artistas ha sido desarrollar alternativas que involucren lo aprendido en la educación formal e informal. Algunos ejemplos de esa aplicación son los trabajos en creación de escenografías para teatro (Hernán Córdoba), el diseño de decoración temática (Felipe Quintero), la docencia universitaria, la investigación y los talleres de capacitación a miembros del colectivo (Roberto Otero, Armando Burbano o Jenny Ordoñez), la producción de merchandising u obras de arte para exportación (Diego Pérez) o la realización por encargo de carrozas para otros carnavales a nivel nacional o mundial (Roberto Otero y Ribert Insuasty), entre otros campos.(18)

¿Pero qué permite que exista la posibilidad de vender la fuerza de trabajo y el conocimiento apelando a la pertenencia a un gremio portador de un conocimiento tradicional? La respuesta está compuesta por la entrada de una nueva interpretación del carnaval como empresa, lo cual es quizá una consecuencia de los procesos de patrimonialización vividos en las últimas dos décadas.

Surge un nuevo concepto de carnaval-empresa sin necesidad de dejar de lado esta relación con la obra que se hace para el Desfile Magno. Los artistas y los maestros

---

(18) Cito los casos de estos artistas porque pude conocer directamente el desarrollo de estas prácticas laborales. Pero existen muchos más ejemplos de artistas que aplican en su trabajo diario los conocimientos del carnaval.

empíricos coinciden aún en que el carnaval-vicio es la motivación principal para salir cada año con sus obras, pero reconocen que hay nuevas formas de aplicar los conocimientos del carnaval en el trabajo cotidiano.

El carnaval- empresa es la sistematización del proceso de creación que han adoptado algunos maestros jóvenes para poder articular la producción dedicada al carnaval con las otras formas productivas, ajenas al festejo pero inspiradas en éste. Los resultados han optimizado el trabajo y por tanto estos artistas han aplicado el sistema en la creación de las carrozas y obras para el desfile.

Un ejemplo de la aplicación del sistema de trabajo es la realización de esculturas en la técnica del carnaval para decorar la ciudad durante las fiestas decembrinas paralelo a la producción de la carroza o comparsa.

Este modelo de trabajo se basa en que cada miembro del taller tiene una labor específica determinada por sus habilidades. Los que se vinculan al taller ya no hacen bajo la figura de ayudantes o por lazos de parentesco sino como trabajadores asalariados que deben responder a unas metas de trabajo.

La figura del ayudante que ofrecía su trabajo gratuito a cambio de afecto y del conocimiento que permitía la vinculación su al gremio se reevalúa. En muchos talleres se descarta debido a que implica mayor tiempo para capacitar, un alto riesgo de que estas personas afecten negativamente el trabajo artístico y sobretodo, los aprendices exigen una mayor dedicación por parte del maestro titular, quien es la persona legitimada para enseñar los secretos de la técnica.

Cuando el trabajo artístico deja de ser un hobby para convertirse en la profesión del artista, el maestro debe articular su agenda laboral con el tiempo que dedica a la obra del carnaval y a la capacitación de su equipo. Por tanto es común que conforme un equipo constante de trabajo, al cual le delegará funciones. Esto afecta el ritual de transición para muchos de los artistas porque se especializa-

rán en una parte del proceso productivo y no intentarán crear su propio taller y convertirse en maestros titulares.

Estas dos alteraciones a la dinámica de transmisión pueden ser vistas como contraproducentes pero para solucionar este impase en la cadena de adquisición de conocimientos surgen las escuelitas y los demás talleres.

Además, la valoración de las capacidades individuales por encima de las relaciones de parentesco ha permitido que las mujeres entren a conformar activamente los equipos artísticos, así como ha permitido que muchos hombres asuman funciones logísticas y de cuidado. (Aunque los ejemplos son escasos.)

Este modelo se observa claramente en talleres como el de Roberto Otero. Su esposa, la artista egresada de la Universidad de Nariño, Amanda Huertas describe el trabajo de su esposo como “una empresa del carnaval”.

En uno de los encuentros con Amanda Huertas, esposa del Maestro Otero (19), ella comentó que el artista titular se encontraba entregando una obra contratada por la Empresa de Alumbrado Público de Pasto – Sepal-, la cual consistía en varias figuras de osos polares de más de 3 metros de alto. El valor agregado que la empresa identificaba en el trabajo de Otero (y de otros artistas como Felipe Quintero) era la aplicación de una técnica artesanal en las obras de decoración navideñas de la ciudad. Con relación al modelo empleado por su esposo, Amanda comentó que la conformación del nuevo equipo le ha permitido a Otero estar al día con todas las entregas pese al corto tiempo que quedaba antes de dedicarse de lleno a la carroza con la que participaría ese año. Además agregó que los osos polares que Otero entregó por el contrato fueron realizados en colaboración con los ayudantes pero bajo el diseño del artista titular. Es un sistema de producción donde el maestro delega

---

(19) Visita al taller del maestro Otero – Barrio Las Lunas. 27 de diciembre de 2011.



145 Aplicación de las técnicas del carnaval en la producción del alumbrado navideño. Pasto 2011. Fotografía: Gina Hidalgo  
*Cambiar para ser tradición*



Tesis de grado - Maestría en Antropología Social y Política

labores, sea para la carroza o para los trabajos de contrato porque confía en sus ayudantes, pero sigue siendo quien crea, diseña y proyecta.

Otero ha sido uno de los beneficiados por el mayor reconocimiento que ha tenido el carnaval a nivel mundial, consecuencia de la declaratoria de Unesco como Patrimonio Cultural Inmaterial. Ha sido artista invitado en otros carnavales del mundo, ha realizado capacitaciones en la técnica del poliestireno y el papel encolado en Europa y ha participado en licitaciones para realizar carrozas para el Carnaval Rio de Janeiro o para festivales en Bogotá.

Otro de los artistas que ha obtenido un gran reconocimiento nacional por realizar trabajos para el Carnaval de Barranquilla ha sido Ribert Insuasty, quien además tiene una participación activa en la conformación de la Red Cultural del carnaval.

Pero de acuerdo con el discurso de muchos de los maestros, sobretodo de los que superan la edad de 60 años, el beneficio no ha sido generalizado. Tampoco ha sido entendido por parte de los demás actores (el Estado nacional y local, medios, universidades y sector empresarial en general) que el trabajo y el compromiso del gremio con la continuidad del carnaval repercute en la economía, el turismo y el reconocimiento mediático y cultural de la región.

Entonces los cambios como la libre vinculación al gremio, la búsqueda de un reconocimiento como artistas, la profesionalización del trabajo son consecuencias de un proceso de renegociación del lugar que ocupan en las relaciones de poder que existen en torno al festejo, sobre todo cuando sucesos históricos obligan a una reestructuración de las mismas, como fue la declaratoria de Unesco.

#### **4.2 El reconocimiento y la búsqueda de valoración**

Fue constante en la mayoría de mis entrevistas y encuentros con los maestros –de todas las edades- la siguiente frase “Nadie vive del carnaval”; esta premisa debe

entenderse como la imposibilidad de vivir del trabajo que se hace para el carnaval. En entrevista realizada por un medio local al maestro Hernán Narváez, el artista resume en pocas palabras esta situación: “Algunos hijos de los artesanos no quieren seguir con este legado, varios quieren seguir otras carreras profesionales. El artesano trabaja por amor. Nadie puede decir que vive del carnaval. El que diga que vive de esto es un mentiroso. Se tienen unos reconocimientos y algo de dinero, pero jamás los recursos necesarios para vivir.” (Narváez en Diario del Sur, el 29 de agosto de 2010)

Volvemos en este punto al concepto paraguas de “dignificación” de la vida de este grupo cultural, pero ahora este concepto debe ser entendido en el contexto que ha generado las declaratorias nacionales y mundiales del carnaval como Patrimonio Cultural Inmaterial.

De acuerdo con la opinión de los entrevistados, paralelo a los inicios activos de esta nueva generación de artistas – la cual sitúo en la década del 2000- se desarrolló un proceso de acreditación del carnaval como patrimonio cultural inmaterial. A nivel nacional el antecedente más importante fue la ley 706 de 2001, citada a inicios de este trabajo.

Posteriormente, en 2008 el Ministerio de Cultura colombiano incluye el dossier realizado por Corpocarnaval y la Universidad de Nariño en la lista de propuestas de prácticas culturales acreditables por Unesco. La Unesco anuncia a finales del mes de septiembre de 2009 el reconocimiento del Carnaval como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Inmediatamente se da un despliegue mediático de la noticia a nivel nacional e internacional.

Luego de esta declaratoria internacional se decreta la Resolución 2055 DE 2010 “Por la cual se incluye el Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, Nariño, en la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial y se aprueba su Plan Especial de

Salvaguardia.” La cual sienta las líneas de acción y los parámetros para garantizar la continuidad de la fiesta y la protección de sus prácticas. Es en el Plan Especial de Salvaguardia que se determina la necesidad de dignificar la labor artesanal.

En el documento se define como posibles riesgos:

“Las condiciones de trabajo en los improvisados “talleres” de los protagonistas del carnaval son inapropiadas logísticamente, el uso de equipos y materiales ponen en peligro su salud y bienestar humano, su seguridad social es vulnerable al no contar con un seguro de protección en riesgos profesionales en las actividades relativas al carnaval; durante el año existen pocos estímulos y reconocimientos para la cualificación humana, cultural, técnica y de emprendimientos de los artistas y sus familias.”

(Plan Especial de Salvaguardia del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, 2010; 8)

A esta situación el PES propone como objetivo “Dignificar las condiciones de vida de los artistas del carnaval, con espacios de trabajo apropiados, seguridad laboral, construcción de los hangares y la ciudadela del carnaval.”

Además recomienda la creación de un espacio-escenario para el desfile. Un recorrido con mayor facilidad para que desfilen las obras y para que el público las aprecie. Un espacio diferente a la delimitación de calles que se emplea actualmente en la Senda del Carnaval.

La participación de los maestros en estos dos procesos, el de construcción del dossier presentado para la acreditación de Unesco y la que existió en la construcción del PES fue muy diferente. En la primera su participación fue pasiva, como objetos de estudio y como consultores. Esto se da porque el proceso burocrático lo exige así. Pero en la creación del Plan de Salvaguardia su intervención fue activa y crítica debido a que el proyecto fue dispuesto para ser construido con la participación de la sociedad civil.

De acuerdo con el documento del PES, los mecanismos de consulta participativa y de difusión pedagógica se guiaron siempre con el modelo indígena

de la minga: “La minga se desprende de la cosmovisión indígena y significa el trabajo voluntario que realiza un grupo solidariamente, con el fin de llevar a cabo una obra, como un camino, una escuela o una casa, en beneficio de la comunidad.(...) Las mingas en la construcción del PES representan todas las reuniones de trabajo, conversatorios, talleres, mesas temáticas donde los ciudadanos entregaron y recibieron sus pensamientos, sus saberes y sus apreciaciones sobre el patrimonio del carnaval. Participaron más de 800 personas representantes de las instituciones públicas, organizaciones culturales, gremios, empresas privadas y de la ciudadanía, a través de 30 mingas y mesas de patrimonio, que partieron de los principios pedagógicos del diálogo de saberes, valoración, participación, reconocimiento, enriquecimiento y construcción colectiva de conocimiento.” (PES, 2010; 6)

Estos reconocimientos y normatividades conforman el proceso de patrimonialización que de acuerdo con Llorenc Prats, responde a dos construcciones sociales: la sacralización de la externalidad cultural, es decir, la aplicación de un mecanismo universal y reproducible mediante el cual las sociedades definen un ideal cultural del mundo. La segunda construcción es la puesta en valor y activación, que corresponde a la negociación que existe entre los poderes políticos, otros poderes fácticos y la sociedad para negociar el valor del patrimonio.

La activación patrimonial tiene más relación con la construcción del discurso que tendrá tres elementos básicos: la selección de los elementos que se dotaran de valor, el orden de dichos elementos y la interpretación, que es a su vez la generación de un argumento ideológico. (Prats 2005; 18-20)

Es la disputa entre poderes políticos y la sociedad civil lo que nos remite al concepto de dignificación evaluado antes. En la definición del valor del carnaval la tensión se da en la valoración de quienes hacen el carnaval.

Existen voces a favor y en contra de centrar el valor de la expresión cultural en la existencia de un grupo concreto. En el debate público hay voces que consideran que el carnaval, al ser un ritual sin dueño, no puede dar beneficios particulares a los realizadores porque es la sociedad en general quien lo realiza y no solo el grupo de artistas y artesanos. Por su parte, el discurso contrario reconoce que el desfile, plataforma artística del grupo de maestros, es la representación iconográfica de la fiesta, y que por ende, la desprotección de quienes realizan las obras pondría en riesgo a la fiesta en sí misma.

Por su parte los maestros hacen parte de la sociedad civil y a la vez hacen parte del objeto en disputa. Son celebrantes como los demás ciudadanos y son creadores de la celebración. Por lo tanto su discurso respalda la protección de su gremio para garantizar la continuidad de la práctica.

Lo que si queda claro es que es imposible mirar el patrimonio de una forma neutral. Como reconoce García Canclini “El patrimonio cultural expresa la solidaridad que une a quienes comparten un conjunto de bienes y prácticas que los identifica, pero suele ser también un lugar de complicidad social. (...) Si bien el patrimonio sirve para unificar a una nación, las desigualdades en su formación y apropiación exigen estudiarlo también como espacio de lucha material y simbólica entre las clases, las etnias y los grupos.” (García Canclini 1999; 17)

García Canclini señala que existe un conflicto latente entre intereses y analiza que dentro de la construcción del valor patrimonio existen jerarquías que responden a las diferencias entre grupos sociales. Además considera que el patrimonio reproduce dichas diferencias cuando genera clasificaciones entre el arte y la artesanía, la cocina gourmet y las preparaciones típicas regionales o las formas de medicina tradicional y la medicina oficial. Existe una asociación de los productos y servicios generados por las clases populares con una representación de la historia local y con

la satisfacción de necesidades solo latentes para el grupo que los produce. Estigmatizando así su valor. (García Canclini 1999; 18-19)

Por tal razón uno de los primeros aspectos de la lucha de los maestros del carnaval es el uso del adjetivo de artistas y el estatus de obras de arte.

Estos reconocimientos implican nivelar el dialogo entre los actores como promotores artísticos y culturales ya que se asume la relación como horizontal, no solo porque ellos cuentan con un desarrollo profesional en artes sino además por la aceptación de este referente simbólico para todo el colectivo.

De acuerdo con lo planteado por los maestros en las primeras reuniones, el proyecto de la Red Cultural del Carnaval busca la vinculación de todos los actores que generan el evento. La intención de la red es la representación de la colectividad sin necesidad de disolver las asociaciones ni obligar a los maestros independientes a vincularse a las ya existentes. El discurso de la red intenta cobijar a todo el colectivo porque abanderar el mismo argumento contenido en el PES: Dignidad para el trabajo del artista y artesano del carnaval y respalda la idea de democratización del conocimiento del carnaval.

Además la Red busca principalmente renegociar y cambiar los estatutos que rigen el carnaval, los cuales son aprobados por la Junta Directiva de Corpocarnaval. Paralelo a esta normatividad (que afectan sus relaciones pero también las prácticas y normas de la Corporación), la Red ha generado su propio estatuto de vinculación y participación, ha determinado una misión y visión y a trazado procesos internos que atañen a los actores del colectivo en general y a los representantes, en particular.

Pero analizando desde el modelo de profesionalización, la creación de una figura jurídica que le otorgue a la red un estatus de federación permitiría cumplir el requisito expresado por Hall y Wilensky de contar con una asociación que regule las normas y respalde a los profesionales. La Red legitimaría a quienes participan como artistas en el carnaval y los respaldaría en sus acciones independientes.



Presentación del Maestro Armando Burbano en la Primera Asamblea General de la Red Cultural del Carnaval de Negros y Blancos. Pasto 2012. Fotografía: Gina Hidalgo

El aporte que hace la Red al proceso de profesionalización es circunstancial. Su motivación inicial es la representación política del gremio en las negociaciones que afecten a la calidad de vida del gremio. Estos diálogos se dan principalmente con la Corporación y con otras instituciones como los medios locales y nacionales, las universidades y sobretodo con el Consejo de Salvaguarda, el cual es el grupo responsable del cumplimiento del PES.

La justificación de las acciones de la red están soportadas en compartir una identidad común, forjada alrededor de la conservación y salvaguardia de un conocimiento reconocido ahora jurídicamente como Patrimonio Cultural.

De acuerdo con John y Jane Comaroff, la identidad cultural se presenta como producto de la elección y auto construcción (maestros que se auto vincularon al carnaval) y como producto de la biología, la genética, la esencia humana (maestros con ascendencia participante en el festejo). Pero esta identidad puede también adquirir

características de empresa, cuando da un valor agregado en cuanto puede ser entendida como sinónimo de ‘calidad’ y de ‘exclusividad’. (2011, 9-16)

La identidad del grupo de maestros es una identidad dura (Rachik 2006; 9, 13). Es asumida por un grupo previamente estructurado, cuya élite – el grupo titular de la red, conformado por los representantes de las asociaciones- produce y difunde una ideología sistemática – la lucha por la dignidad del maestro-.

El peso de una identidad colectiva esta dado en función al grado de estructura que existe en el grupo. Cuando un grupo social posee propiedad colectiva e instancias de toma de decisiones compartidas, posee derechos y deberes políticos justificados por la identidad común.

Los maestros cuentan con instancias de participación democrática al interior de las asociaciones, también en la Red, a través del voto y de los aportes que se hacen en las asambleas. En cuanto a la propiedad colectiva, recordemos que la declaratoria del patrimonio, al recaer sobre una práctica cultural le confiere el estatus de bien heredable y de disfrute y salvaguardia colectiva. Específicamente, los maestros poseen el conocimiento artístico tradicional del carnaval.

La identidad busca la diferenciación pero en este caso no puede argumentar poseer el bien cultural. Dado que el carnaval es un ritual público que pertenece a todos los celebrantes y a su vez no pertenece a nadie; la identidad del colectivo se consolida bajo el argumento de ser “los realizadores del arte del carnaval”, logrando la distinción y por ende marcando su lugar en la arena política de la cultura.

Esta diferenciación tiene repercusiones directas a la hora de determinar la importancia del financiamiento del grupo dentro del presupuesto estimado para cada carnaval. Esto responde a lo que los Comaroff (2011, 12, 33-37) llaman “economía de la identidad”: el proceso que transforma la etnicidad (entendida como la intercepción de la identidad y la cultura) y la convierte en mercancía.

Pero en este caso la identidad no se somete a las transacciones del mercado. La función de la identidad es la de avalar (como si fuese el respaldo de la marca) los lugares que asumirán los actores en las negociaciones económicas.

Los grupos negocian a partir del valor de su identidad cultural, si esta identidad ésta 'certificada' con el rótulo de Patrimonio cultural inmaterial, como en el caso del carnaval nariñense, otorga más valores de respaldo en las transacciones económicas y simbólicas que realicen los actores que la poseen.

Algunas de las asociaciones ya cuentan con estudios estimados de la inversión realizada en la producción y montaje de las piezas artísticas. La Red, al momento de esta tesis, abanderaba la realización de un estudio de la inversión económica total anual que realiza cada taller.

Además han sido participes de los procesos de construcción del PES y han analizado y asumido en su discurso el concepto aportado por Unesco de Patrimonio Cultural, para tomarlo como respaldo teórico de sus negociaciones económicas.

La importancia de estos estudios se da a la hora de confrontar las propuestas presupuestales de la Corporación. La financiación de una carroza cuenta con el aporte de Corpocarnaval el cual – según los testimonios de varios maestros-, bajo la gerencia de Leonardo Sansón se incrementaba anualmente en un 10 por ciento sobre el aporte del año anterior. En las dos últimas gerencias la propuesta se ha basado en dar un incremento equivalente al I.P.C. (Índice de Precios al Consumidor) el cual es al cierre de este trabajo de 3.3 (20) ; esta medida es equivalente a la que regula el incremento de los salarios básicos anuales.

En el discurso de los artistas se contempla que este incremento es mínimo cuan-

---

(20) Dato obtenido de <http://www.datosmacro.com/ipc-paises/colombia> (13/08/12 19:50)

do se compara con el costo de inversión que implica el refinamiento artístico. Para poder presentar una obra de calidad – mencionan artistas como Felipe Quintero – la inversión debe ser superior al IPC. En la medida en que existan mayores recursos, el producto final será mejor y se incrementará la calidad de vida de los maestros porque éstos no tendrán que adquirir créditos y endeudarse para poder inyectar un mayor presupuesto a su obra, el cual corre en la mayoría de los casos del bolsillo familiar.

Además, los maestros argumentan que el aporte hecho por la corporación no da un valor económico al tiempo de trabajo invertido en la obra de arte. Recordemos que los maestros dedican al ciclo productivo casi la totalidad de su tiempo de trabajo, reduciendo el tiempo que dedican a la obtención del sustento familiar.

Finalmente el discurso recae en que a futuro se debe proyectar un carnaval sin concurso. Un carnaval donde la premiación sea simbólica, porque muchos están de acuerdo en que el reconocimiento y la competitividad que inyecta el carácter agonal en su trabajo artístico da satisfacción e invita a mejorar. Pero si el desfile tiene una premiación simbólica, se deben encontrar alternativas para que los maestros cuenten con una retribución económica para solventar los gastos de la obra.

La Red propone en sus estatutos que el camino es el reconocimiento por parte de la Corporación de un salario para los maestros, y adicional a esto, se busca que se den las mismas condiciones laborales que tienen otros trabajadores como derecho a una jubilación, a prestaciones de salud y a un seguro de riesgos profesionales.

Los artistas que participan en la Red manifiestan que estas medidas son reconocidas como necesarias para dignificar su trabajo. Consideran que son una justificación suficiente para proponer un paro de labores hasta que se generen cambios en los estatutos de la Corporación. Al cierre de esta investigación la presión política ejercida por la Red llevo este debate al Consejo de Pasto, se dieron acer-

camientos directos con el alcalde de Pasto (Harold Guerrero López – Periodo electivo 2011-2014) y el Gerente de Corpocarnaval, David Mendoza, presentó su carta de renuncia al cargo.

Toda esta lucha por el reconocimiento de derechos laborales reitera la idea del carnaval como espacio laboral donde el artista puede proyectarse y desarrollarse económicamente, pero también enfrenta el concepto de carnaval-vicio, lo relega a un plano secundario, por lo menos en el debate público con las otras instituciones. Su defensa sigue latente al interior del grupo, al punto de que para algunos de los miembros mayores del colectivo, el uso como carta de negociación de un posible paro del carnaval ponía en riesgo su derecho al disfrute del festejo como expresión de amor. Esto hace visible un conflicto generacional.

El enfrentamiento no se da en el plano artístico, donde a raíz de que es asumido como tradición el cambio y la novedad, las variaciones y las sistematizaciones introducidas por la nueva generación de artistas profesionales no ha sido rechazada, incluso han sido apropiadas por maestros veteranos en el carnaval.

El eje de esta continua negociación –que en ocasiones toma matices de enfrentamiento- con las instituciones es la aspiración por manejo del carnaval, sobre todo por el control de la explotación económica que se hace del festejo, y no únicamente de la entrega de un salario o de un subsidio.

Se identifica la desarticulación generacional en la representación política como colectivo. Existe una desconfianza y un desapego por parte de la generación anterior de maestros a los movimientos de reivindicación, pese a que reconocen que es por ellos y por su bienestar grupal que se gestan estos movimientos. Temen que la sistematización de la producción deje fuera del certamen a quienes no manejan el mismo bagaje teórico que los artistas profesionales. Además consideran que el carnaval antes que ser una empresa, es una relación de amor con la tierra, con la gente y con la creación.

Durante todas las negociaciones con Corpocarnaval, muchos de los artistas jóvenes comentaban que era necesario el respaldo de la totalidad del colectivo para poder ejercer presión política. Esto tenía una razón que no se decía abiertamente: se temía que los maestros mayores no aceptaran el paro y que al momento de inscribir las propuestas, lo hicieran desacatando la orden de la Red. Los jóvenes reconocían de esta manera la necesidad de actuar como colectivo y esto implicaba vincular a todas las generaciones.

Por tanto, la generación que abanderó la lucha por los derechos del gremio ha generado un diálogo interno con los maestros mayores, el cual ha dado buenos frutos porque al momento de cerrar este trabajo se habían vinculado dos nuevas asociaciones de artistas mayores de 60 años, sobre todo los que pertenecen a la modalidad de Murga.

En cada asamblea se reafirma la idea de que todos, sin importar la edad, mejorarán su calidad de vida, y una mejor vida permite destinar más tiempo y recursos al disfrute del vicio carnavalesco. Pero siempre estará el temor de los líderes, quienes con todos sus títulos y proyectos, se podrán quedar en cualquier momento sin respaldo en la arena política que es el carnaval.

Este argumento sumado al eje del debate político, que no es otro que tomar el control del festejo, apuntan –voluntaria o involuntariamente– al cambio gradual en las estructuras de poder. Su identidad no convierte en mercancía de intercambio, se convierte en el significante flotante al que recurren los actores para definir estos cambios.



Tesis de grado - Maestría en Antropología Social y Política

Detalle carroza "Tiempo de florecer" del Maestro Holman Cabrera. Carnaval de Negros y Blancos. Pasto 2012. Fotografía: Gina Hidalgo

## vi. Conclusiones

La investigación de las dinámicas que se dan al interior de festejos cíclicos como el Carnaval de Pasto debe ser entendida no solamente como el estudio de hechos sociales no condicionados por el “no-tiempo” de la carnestolenda, porque afectan la vida de los actores durante todo el año.

La transgresión del carnaval recae en la significación que hacen sus celebrantes y cultores del mundo, generando nuevas estructuras de significación socialmente establecidas. El carnaval genera así su propia cultura porque genera su propia red de sentidos (y no solamente la representación de normas satíricas que aplican en el periodo de la fiesta). Además, este proceso de producción cultural propicia la creación de instituciones que comparten prácticas que giran en torno a la fiesta pero que repercuten en las demás esferas de su vida, como es el caso del colectivo de maestros.

Este colectivo comparte una identidad común fundada en la cultura del carnaval.

La cultura no solamente es una trama de símbolos que dotan de sentido a la vida del grupo social, también puede ser interpretada como la arena política donde, a través de la puja entre poderes, se disputan los significados.

Entiéndase como identidad el uso de todos los aspectos que conforman la cultura de un grupo humano para asociarse entre sus miembros, y que a su vez sirve para diferenciarlo de los demás grupos. La identidad es coercitiva y excluyente pero negociable y redefinirle porque es dinámica. Además se apela a ésta como una guía

que influye en la construcción del proyecto individual pero al mismo tiempo, es un recurso con el cual los sujetos negocian frente a 'los otros'.

Además los conceptos de identidad, cultura y de patrimonio son significantes flo-  
tantes a los que apelan los individuos para fortalecer su argumento a la hora de  
negociar con el Estado o con otras instituciones como los medios de comunicación,  
la academia o la empresa privada. Pueden ser usados para dotar de valor el trabajo  
de un grupo y mejorar así su proyección en el mercado laboral.

En el caso del grupo de artistas y artesanos del carnaval, esta institución ha desarro-  
llado una estructura interna a través del relevamiento generacional que ha permitido  
la implementación de modelos de profesionalización del trabajo del Carnaval sin que  
esto altere la tradición heredada por líneas sanguíneas o por educación informal.

Entiéndase como modelo de profesionalización al proceso modelo que transforma  
un oficio u ocupación en una profesión a través de la sistematización del trabajo y de  
la forma de transmisión de conocimiento y de la creación de una escala de evalua-  
ción establecida por una asociación legalmente constituida, que aplica un cuerpo  
de normas para certificar y regular a los profesionales miembros del grupo.

En el caso de los Maestros, este proceso apunta a la diferenciación de la práctica  
redefiniendo el modelo productivo y generando formas alternativas de transmisión  
de saberes, pero a su vez, al ser consciente que su identidad es el respaldo en sus  
negociaciones, se ha protegido la base de la tradición: el aprendizaje a través de la  
práctica, el uso de la técnica del barro pisado para construir los moldes y del papel  
encolado para esculpir. Pero quizá la más importante es la necesidad de un mejora-  
miento constante de la obra de arte, el cual se logra a través de la investigación, la  
exploración de nuevos caminos creativos y la innovación técnica.

La identidad compartida por el grupo está fundada en el manejo de técnica artísticas  
tradicionales aplicadas a una de las diferentes categorías del Desfile Magno del 6

de enero – comparsa, disfraz individual, carroza no motorizada y carroza motorizada. Además, están integrados por compartir los talleres, que es la célula organizativa que se da no solo entorno a relaciones laborales sino que genera lazos de fraternidad y convive con dinámicas domésticas y familiares.

Pero la identidad colectiva a su vez esta interpelada por el desarrollo artístico individual y por el acceso a diferentes tipos de educación: informal (como la que se obtiene al interior de la familia o en los talleres), formal (escolaridad básica, media y universitaria) y no formal (como los talleres de capacitación que se imparten entre maestros del carnaval). El surgimiento de la educación no formal del carnaval ha permitido la ruptura de la necesidad de una vinculación al grupo a través de consanguinidad. Ha democratizado el acceso al conocimiento tradicional pero esto no implica que no exista formas de control de ingreso y pertenencia al grupo, las cuales son: la participación como artista titular en cualquier categoría, el reconocimiento político como líder por parte de los demás maestros o la especialización en una parte del proceso productivo de las obras. Se identifica por tanto un nuevo grupo de artistas quienes tienen una formación universitaria en artes que han articulado con la formación tradicional del carnaval. Este grupo proyecta en el carnaval no solo su amor por este festejo y su vinculación a la subcultura, también han encontrado en éste un espacio de proyección laboral que les da una ventaja competitiva –a través del uso de la identidad como diferencia frente a los demás egresados de esta carrera.

Este grupo además lidera la conformación de la Red Cultural del Carnaval de Pasto, además de presidir y liderar muchas de las otras organizaciones. Esta red es un ejercicio de organización política cuya premisa básica es la “dignificación de artista y artesano del carnaval”.

El uso del concepto dignidad y de la pérdida de esta dignidad reconoce la existencia de un enfrentamiento entre los actores. En el discurso que maneja la Red, los maes-

tros se encuentran en una posición desventajosa como consecuencia del manejo que se ha dado a la institución que regula y administra el festejo –Corpocarnaval-. Por tanto la palabra dignidad debe entenderse como un concepto paraguas que alberga exigencias simbólicas y económicas.

El discurso finalmente propone que al ser ellos los actores que crean el carnaval, y dado que existe una nueva generación con formación profesional, se debe replantear los estatutos para dar mayor participación directa a los maestros, quienes son los ‘legítimos’ portadores del saber reconocido como patrimonio cultural inmaterial. Pero aunque pareciera circunstancial porque inicialmente su función es política, la construcción de la Red complementa el proceso de profesionalización porque servirá como figura legitimadora del gremio. Al ser diseñada como una red de acceso a todos los maestros, independientes o asociados, empíricos o con formación académica, de todas las edades, abarcará y respaldará a la colectividad en general y no a un subgrupo.

Pero la Red no es una consecuencia de la profesionalización, por el contrario el modelo profesional es una consecuencia del cambio del discurso político del grupo (reafirmado en la creación de la red). El eje de este nuevo discurso es la aspiración por manejo del carnaval, sobre todo por el control de la explotación económica que se hace del festejo, y no únicamente de la entrega de un salario o de un subsidio. Es empleado en las diferentes negociaciones que hacen los maestros con el Estado y el mercado y se vale de la identidad del grupo para legitimar sus reclamos.

## **vii. Nota posterior al cierre de esta investigación**

En la edición del carnaval del año 2013 se presentaron cambios que son necesarios de mencionar al cierre de este trabajo pero que no son contenidos en el mismo con mayor profundidad ya que se prevé su análisis en mi investigación doctoral la cual se propone realizar una comparación con lo que sucede en otros carnavales del mundo como el Carnaval de Rio de Janeiro y el poco conocido (a nivel internacional) Carnaval de Buenos Aires. Actualmente se está creando el proyecto de investigación para aspirar al doctorado.

A mi llegada a Colombia en el mes de octubre y hasta la semana del carnaval tuve la posibilidad de hablar con varios de los miembros del diplomado, entre ellos el maestro Hernán Córdoba y Francisco Melo. Ellos me comentaron que tras la renuncia del anterior Gerente de Corpocarnaval, David Mendoza, la junta nombró como nueva Gerente a Guisella Checa Coral. Quien contaba con experiencia en el trabajo con grupos culturales, ha sido certificada por el Ministerio de Educación Nacional como Auditora en Sistemas de Gestión de Calidad y previamente ya había tenido acercamientos con los maestros.

La señora Coral fue una carta de la junta de Corpocarnaval, avalada por miembros de la Alcaldía, que llegó a apaciguar la mencionada asamblea permanente, liderada por la Red. A título personal resalto que en poco tiempo se pudo desarrollar un gran carnaval. Además la afinidad entre el gremio de maestros y la nueva gerente renovó los ánimos de trabajo.

La reforma a la Corporación fue total. La nueva gerente realizó un cambio total del personal y adjudicó cargos –sobre todo los de relación directa con los Maestros - a miembros del gremio como es el caso del hijo del Maestro Julio César Jaramillo. Andrés Jaramillo es actualmente el Director Cultural del carnaval en remplazo del maestro en artes Álvaro Reyes.

En un encuentro con el maestro Fabián Zambrano Jurado en el taller de construcción de la carroza “Vuelo en el carnaval, sueño del hombre”, me comentó que la aceptación a la nueva gerente se dio sin choques porque desde inicios de diciembre el nuevo director cultural y ella habían apoyado a los maestros con entregas de material físico para proteger los talleres de las lluvias, algo de mercado y plásticos. El maestro Fabian junto a algunos de sus colaboradores recordó que en años anteriores era muy poco probable ver que estas acciones de originaran desde la Corporación sin que haya reclamos y amenazas de un paro del carnaval. Recordó que en el año anterior fueron los mismos maestros quienes se ayudaron pres-tándose los plásticos y que el aporte de ese año representa el manejo de alguien que conoce las dificultades del trabajo.

Con relación a la Red el maestro mencionó que ésta aún no desaparece pero muchos de sus miembros iniciales no continuaron con las reuniones. El maestro Zambrano considera que la Red visibilizó la importancia de tener miembros del gremio en la Corporación y que la respuesta fue la entrada del Jaramillo. De acuerdo con otros informantes, existen intereses particulares que han dificultado el impulso político de la Red pero este proyecto de agremiación no desaparecerá porque los resultados fueron visibles.



Tesis de grado - Maestría en Antropología Social y Política

Detalle carroza "Luna Carnaval" de los maestros Andrés y Julio Jaramillo. Carnaval de Negros y Blancos. Pasto 2012. Fotografía: Gina Hidalgo

## viii. Bibliografía

ABELLO Ignacio, Carnaval, Cultura y carnaval. Com. GALVEZ, María Cristina y Cabrera, Jaime Hernán. Segunda parte, Ediciones Unariño, primera edición, 2000. P. 8

AFANADOR Claudia (Cord.), Nomination for inscription on the Representative List in 2009 (Reference No. 00287), Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the intangible Cultural Heritage, Fourth session, Abu Dhabi, United Arab Emirates, UNESCO, 28 September to 2 October 2009, P. 3, en: <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00243&lg=EN#287> (17/10/12 15:31)

BAJTIN, Mijail (1941), La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de Francois Rebelais, Alianza Editorial, Madrid, 1989.

BARFIELD Thomas (Ed.), Diccionario de Antropología, Segunda Edición, Siglo Veintiuno Editores S.A., México, 2007. Pp. 232

BONFIL BATALLA, Guillermo (1988), Implicaciones éticas del sistema de control cultural, en Olivie León (comp.), Ética y diversidad cultural, 2da edición, Fondo de Cultura Económica FCE, UNAM, México 2004. Pp. 190-191

BOURDIEU Pierre, El sentido Practico (1980), Siglo XXI editores, Buenos Aires, 2010. P. 86

CARDARELLI Graciela y WALDMAN Lea, Educación Formal, No Formal e Informal y sus parecidos de familia, Cátedra de Educación No Formal, de la Facultad de Educación de la Universidad Católica Argentina,

Septiembre de 2009, Pp. 2-4, tomado de: [http://www.derechoseducacion.org.ar/derechos/images/pdf/enc\\_ed\\_no\\_formal\\_graciela\\_cardarelli.pdf](http://www.derechoseducacion.org.ar/derechos/images/pdf/enc_ed_no_formal_graciela_cardarelli.pdf) (07/2012 18/08:02 P. M.)

COMAROFF John y Jean, Etnicidad S.A., 1. Tres o cuatro comentarios sobre etnofuturos, Katz Editores, 2011. Pg. 41, 9-16, 12, 33-37

-----, Of revelation and revolution. Christianity, Colonialism and Consciousness in South Africa. Volume one, One: Introducción, The University of Chicago Press, 1991

CORPOCARNAVAL, Estatutos de la Corporación del Carnaval de Negros y Blancos de San Juan de Pasto, Capítulo I Denominación – Naturaleza – Domicilio – Duración – Ámbito territorial de operaciones – Ámbito cultural, Art. 1, 2,6,8

DA MATTA Roberto (1979), Carnavales, Malandros y héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.

DECLARACIÓN DE MÉXICO SOBRE LAS POLÍTICAS CULTURALES, Conferencia mundial sobre las políticas culturales, México D.F., 26 de julio - 6 de agosto de 1982, Pags. 1-2. Tomado de: [http://portal.unesco.org/culture/es/files/12762/11295424031mexico\\_sp.pdf/mexico\\_sp.pdf](http://portal.unesco.org/culture/es/files/12762/11295424031mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf)

DEVILLARD Marie-José, Pasos Álvaro, Castillo Susana, Medina Nuria, Touriño Eva, Biografías, subjetividad y ciencia social: Crítica del enfoque biográfico desde una investigación empírica, Universidad Complutense: Facultad de Ciencias Políticas y Sociología. Tomado de: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/oairart?codigo=909513> (1/1/12 a las 10:00 a.m.)

DOSSIER PERIODÍSTICO CARNAVAL DE NEGROS Y BLANCOS 2006, Corporación del Carnaval de negros y blancos CORPOCARNAVAL, San Juan de Pasto 2006, “la historia de nuestro Carnaval”, Pp. 4,6,50

DURAN Heras María Ángeles, Educación, clases sociales y ocupación, Revista Española de la Opinión Pública, No 44, Junio de 1967, P. 75 Tomado de <http://www.jstor.org/stable/40184283> (07/06/2011 10:19)

DURKHEIM Emilie (1895), Las reglas del método sociológico, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2003. P.p. 17, 20, 22, 27-32

ECO Umberto, Los marcos de la “libertad” cómica, en Carnaval (comp.) Fondo de Cultura Económica, México, 1984. Pp. 11,16

Entrevista a Hernán Narváez por ORTEGA Guillermo Andrés, “Cultores del Carnaval piden igualdad social, Diario del Sur, 29 de agosto de 2010. Tomado de <http://www.diariodelsur.com.co/nvodiariodelsur/portal/paginas/domingo.php?dia=2010-08-29#5325> (09/08/2012 16:02)

FRIEDMAN, Jonathan (1994) Identidad Cultural y Proceso Global, 8. Historia y política de la identidad, Amorrortu Editores, Buenos Aires 2001 P.p 127, 221

GARCIA CANCLINI Néstor en AGUILAR Criado Encarnación, Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio, “Los usos sociales del patrimonio cultural”, Consejería de Cultura Junta de Andalucía, 1999, p.p. 17-19 Tomado de <http://www.methesis.fcs.ucr.ac.cr/blogs/abonilla/wp-content/uploads/2011/03/Garcia-Nestor.-Los-usos-sociales-del-patrimonio-cultural.pdf> (10/08/2012 18:36)

GUBER Rosana (1991), El salvaje metropolitano: reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 206.

HALL H. Richard, Professionalization and Bureaucratization, American Sociological Review, Vol. 33, No. 1 (Feb., 1968), pp. 92-95. Tomado de <http://www.jstor.org/stable/2092242> (18/04/2012 15:30)

HEINICH Nathalie, La sociología del arte, La palabra “artista”, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, Segunda edición, 2010. P. 88

HIDALGO Gina, Fantasía y realidad de un muñeco de carnaval, Documental, Facultad de Publicidad y Mercadeo, Universidad Central de Colombia, 2007. Duración 32’

-----, Trabajo de grado “las carrozas del Carnaval de Pasto: Expresión de un pueblo como elemento de apoyo en publicidad” Fa-

cultad de Publicidad y Mercadeo, Universidad Central de Colombia, 2007. P.p. 62-81

JELIN Elizabeth, Pan y afecto: La transformación de las familias, Fondo de Cultura Económica, 2ª edición, Buenos Aires, 2010. Pp. 21-23

LEY 706 DE 2007 “Por medio de la cual se declaran patrimonio cultural de la Nación el Carnaval del Distrito Especial, Industrial y Portuario de Barranquilla, y los Carnavales de Pasto y se ordenan unas obras.” Tomada de: <http://www.glin.gov/view.action?searchDetails.searchAll=true&summaryLang=en&glinID=244805&searchDetails.queryString=subterm%3Aequals%28%22en+Performing+arts%22%29&fromSearch=true&refineQueryType=BOOLEAN&refineQuery=subterm%3Aequals%28%22en+Holidays%22%29&refine=&searchDetails.sortOrder=rank&searchDetails.queryType=BOOLEAN&searchDetails.showSummary=true&searchDetails.activeDrills=>

MATO Daniel, Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización, Producción transnacional de representaciones sociales y transformaciones sociales en tiempos de globalización, CLACSO, Argentina, 2001 P.p 128

MEDINA Esteban, Educación, Universidad y Mercado de Trabajo, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1983, P.p. 8-12. Tomado de <http://www.jstor.org/stable/40183027> (17/02/12 11:31)

MÉLICH Johan Carles en LARROSA Jorge, Entre Nosotros. Sobre la convivencia entre generaciones, Cap. Desde la filosofía y la educación, “la formación inquietante de la memoria”, Conferencia Internacional sobre la Convivencia entre Generaciones, Fundacio Viure i Conviure, Barcelona, 18 y 19 de junio de 2007. P.p. 87,93

MOLINA Diana Isabel, El hacer heroico de los artesanos del Carnaval de Pasto, Espiral. Revista Cultural del Carnaval, San Juan de Pasto, Año 1/No. 1, Colombia 2011. P.p. 54-58

MORAÑA Source Mabel, Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica, Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Año 14, No. 28, Historia, Sujeto Social y Discurso Poético en la Colonia (1988), pp. 233, 241

MUÑOZ Cordero Lidia Inés, evolución histórica del Carnaval de negros y blancos en San Juan de Pasto (1926-1988), Instituto Andino de Artes populares del convenio Andrés Bello, Ecuador, 1991. P.p. 10-38

-----, Manual Historia de Pasto, tomo II, "En Pasto: Juegos profanos en tiempos sagrados", Academia Nariñense de Historia, Alcaldía Municipal de Pasto, Secretaría Municipal de educación y cultura de Pasto, Pasto, Colombia, 1998. p.207

-----, Memorias de espejos y de juegos. Historia de la fiesta y de los juegos del Carnaval Andino de San Juan de Pasto, "4.6.2 Jugar Negros y Blancos en Pasto", Empresa Editorial de Nariño, Pasto, Colombia, 2007. P.194, 195, 199.

NAVARRO José Gabriel (1927), La escultura en el Ecuador (Siglo XVI al XVIII), Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Segunda edición revisada, Trama ediciones, Ecuador, 2006 P.p. 63-75

O'DONELL, Guillermo "¿Y a mí qué mierda me importa? Notas sobre sociabilidad"; en O'Donell Contrapuntos. Ensayos escogidos sobre autoritarismo y sociabilidad, Paidós, Bs. As. 1997. pp. 165 - 199

PORQUERES I GENÉ, Enric. Genealogía y antropología. Los avatares de una técnica de estudio, 1ra edición, Centro Franco-Argentino de Altos Estudios, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2008. Pp. 65-67

PRATS Llorenç, Concepto y gestión del patrimonio local, Cuadernos de Antropología Social N° 21, 2005, pp. 18-20. Tomado de <http://www.scielo.org.ar/pdf/cas/n21/n21a02.pdf> (10/08/2012 17:56)

RACHIK Hassan, Identidad dura e identidad blanda, Revista CIDOB d'Afers Internacionals, No. 73/74, Lo intercultural en acción, identidades y emancipaciones / l'interculturel en acte, identités et émancipations (mayo-junio 2006), pp. 9-13 Tomado de <http://www.jstor.org/stable/40586224> (10/08/12 15:45)

RECTOR Mónica, Carnaval, El código y el mensaje del carnaval: "escuelas de samba", Fondo de Cultura Económica, México, 1984. p. 50

RESOLUCIÓN 2055 DE 2010 “Por la cual se incluye el Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, Nariño, en la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial y se aprueba su Plan Especial de Salvaguardia.” Tomada de: [http://www.avancejuridico.com/actualidad/documentosoficiales/2010/47857/r\\_mc\\_2055\\_2010.html](http://www.avancejuridico.com/actualidad/documentosoficiales/2010/47857/r_mc_2055_2010.html) (16/07/12 05:15 P.M.)

RUANO Martha; Eraso Almeida Jhon, Saber hacer de los artistas carroceros de Carnaval de Negros y Blancos de San Juan de Pasto, Cap. 3 Ciclos del carnaval, tesis de grado Facultad de Humanidades Universidad de Nariño, 2006.

SAHLINS Marshall, Two or Three Things that I Know about Culture, The Journal of the Royal Anthropological Institute, Vol. 5, No. 3 (Sep., 1999), pp. 399- 421

SENNETT Richard (2008), El Artesano, Editorial Anagrama, 2009, P. 19, 22,32,35,40-48, 89-96

TIMASHEFF S. Nicolás, La teoría sociológica. Su naturaleza y su desarrollo, Fondo de Cultura Económica, México, 1961. P. 71

VILLOTA, Servio Anderson, Análisis socioeconómico de las comparsas que participan en el desfile del 6 de enero del Carnaval de Negros y Blancos, Trabajo de tesis para optar al título de economista, Universidad de Nariño, Facultad de Ciencias Económicas y Administrativas, Programa de Economía, San Juan de Pasto, 2009. Pp. 59-69

WARNIER Pierre (1999), La mundialización de la cultura, 1. Las culturas y la tradición, Gedisa, 2002, 13-14

WILENSKY L. Harold, The Professionalization of Everyone?, American Journal of Sociology, Vol. 70, No. 2 (Sep., 1964), pp. 137,142 – 146. Tomado de <http://www.jstor.org/stable/2775206> (18/04/12 15:32)

WILLIAMS Raymond, Cultura. Sociología de la comunicación y del arte, 1. Hacia una sociología de la cultura, Ediciones Paidós, Barcelona – Buenos Aires, 1981. P. 13

WILLIS Paul (1978), Aprendiendo a trabajar. Cómo los chicos de la clase

obrero consiguen trabajos de clase obrera. Ediciones Akal S.A., 1988. P.p. 12, 13, 15, 140, 141

WRIGHT Susan, La politización de la cultura, en *Anthropology Today*, Vol. 14, N° 1, febrero de 1998. Pp. 1-12 Artículo tomado de [http://www.antropologiasyc-106.com.ar/constructores/19cap3\\_wright.pdf](http://www.antropologiasyc-106.com.ar/constructores/19cap3_wright.pdf) (13-6-2011)

ZAMBRANO Alfonzo en GUERRERO Albornoz Jaime, Humberto Márquez Castaño, Alfonso Zambrano Payán Tallando el tiempo, Universidad de Nariño, Sistema de investigaciones, San Juan de Pasto, 1990 P.41

ZARAMA Vásquez Germán, El rol del artesano frente a la significación y simbología del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, Nariño – Colombia, Trabajo de investigación, Institut Universitaire D' Etudes Du Développement, Ginebra, Suiza, 1990. p. 71

-----, Sombras y luces del Carnaval de Pasto – Carnaval, cultura y desarrollo - “Artesanos del Carnaval: características significativas”, Colombia, 1999. p. 11, 53



Detalle carroza “La Conquista del Carnaval” Carnaval de Negros y Blancos. Pasto 2012. Fotografía: Gina Hidalgo



*Diseño editorial y diagramación:* Gina Hidalgo [ginamariahidalgo@gmail.com](mailto:ginamariahidalgo@gmail.com)