

FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES

SEDE ECUADOR

PROGRAMA DE ANTROPOLOGÍA

CONVOCATORIA 2010 - 2012

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN
ANTROPOLOGÍA VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO**

DISPUTAS DE AUTENTICIDAD Y TRADICIÓN:

**TRANSFORMACIÓN DEL CARNAVAL DE NEGROS Y BLANCOS DE
SAN JUAN DE PASTO**

MARÍA ELENA RODRÍGUEZ SÁNCHEZ

MAYO DE 2013

FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES

SEDE ECUADOR

PROGRAMA DE ANTROPOLOGÍA

CONVOCATORIA 2010 - 2012

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN
ANTROPOLOGÍA VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO**

**DISPUTAS DE AUTENTICIDAD Y TRADICIÓN: TRANSFORMACIÓN
DEL CARNAVAL DE NEGROS Y BLANCOS DE SAN JUAN DE PASTO**

MARÍA ELENA RODRÍGUEZ SÁNCHEZ

ASESOR DE TESIS:

JOSÉ ANTONIO FIGUEROA

LECTORAS/ES:

MARISOL CÁRDENAS

JOHN ANTÓN

MAYO DE 2013

A Judith Amparo Sánchez Caicedo y Lucas Iván Rodríguez Rodríguez, amores perennes e inagotable fuente de profusa fuerza, luminosa sabiduría y divina inspiración.

AGRADECIMIENTOS

En caminos como este existen incontables personas que de manera directa e indirecta son artífices de nuestras creaciones. Bajo el riesgo de no mencionar a la inmensa mayoría de acompañantes de ésta senda, debo empezar por agradecer a Amparo, Aura, Claudia, David, Iván, Lili y a todos los miembros de mi numerosa familia, quiénes han sido soporte de cada decisión tomada y viento bajo mis alas. A Julio que ha sido compañero permanente de sueños y constructor de realidades andando de la mano el camino que le apuesta obstinada e incondicionalmente al amor. A X. Andrade, director de la maestría en antropología, quién ha dedicado mucho tiempo y esfuerzo en consolidar la maestría en la cual nos formamos, a su juicio, a su cabalidad, a su persistencia y a su cariño debo en parte el impulso para culminar con éxito esta etapa. A mis amigos y amigas, especialmente a Cooper, Juan, Ángela, Gabrielle y Fany, quiénes me embargaron de sonrisas y no me permitieron ni siquiera concebir la renuncia. A José Figueroa por sus enseñanzas y su crítica asertiva que me permitió pensar el mundo desde perspectivas insospechadas que han nutrido mi quehacer investigativo. A Marcia Suarez que con su entrega, su responsabilidad, su amor y su alegría hizo para nosotros los días más llevaderos y logró hasta lo imposible. A Silvia Rivera por ser un recordatorio constante de que el conocimiento y sus espacios son lugares que hay que tomarse pues requieren transformaciones urgentes encaminadas al mejoramiento de los seres humanos individual y colectivamente.

Desde luego, debo agradecer especialmente a quiénes compartieron conmigo de manera abierta y tranquila su conocimiento e hicieron posible construir este insumo que espero sea útil para quienes sueñan en Carnaval: Libia Velázquez, Lydia Muñoz, Álvaro Reyes, Jesús Burgos, Juan Fernando y José Cano, y todas aquellas personas que me permitieron ahondar en la algarabía de todos los colores.

ÍNDICE

Contenido	Páginas
RESUMEN.....	8
INTRODUCCIÓN.....	9
CAPÍTULO I.....	14
DEBATIENDO EL CARNAVAL.....	14
Mijail Bajtin: Carnaval ideal.....	14
Peter Burke: Los primero debates.....	16
Umberto Eco: La normatización del Carnaval.....	18
Georges Balandier: Mediatización que transforma.....	20
Roberto Da Matta: Evidenciando la diferencia.....	21
Adentrarse en el carácter ritual y performativo.....	22
Visualidades y sonoridades que entretajan memorias y construyen identidades.....	28
CAPÍTULO II.....	32
DEBATES URGENTES.....	32
Lo Popular y el Folcklore.....	32
Mestizajes: Del Sincretismo, lo Híbrido, y lo Ch'xi.....	40
Historia del Carnaval de Negros y Blancos de San Juan de Pasto.....	47

CAPÍTULO III.....	58
HITOS DE TRANSFORMACIÓN DEL CARNAVAL.....	58
Desestructurando-me en el Campo.....	59
Encuentros y Desencuentros con la Academia.....	62
Procesos de Patrimonialización: El Carnaval entre la conservación y la pérdida	67
CAPÍTULO IV.....	91
COHESIÓN, CATARSIS COLECTIVA Y CONSTRUCCIÓN AUDIOVISUAL DE MEMORIAS.....	91
La conciencia de ser comunidad.....	91
Deshaciendo el orden.....	101
La Construcción de Imagen Sonora.....	106
CONCLUSIONES.....	116
A PROPOSITO DEL HOY: EL PASADO QUE SEREMOS Y EL FUTURO QUE FUIMOS	116
Dos universidades, Mil aprendizaje.....	117
Patrimonialización ¿Oportunidad o condena?	119
La lucha inacabable por acceder al Estado.....	119
La Santísima Trinidad: Patrimonialización, turismo y mercantilización.....	120
Lo cívico frente a lo institucional.....	121

La pauperización, un síntoma del fenómeno estructural.....	121
Repartir goce, colectivizar la responsabilidad.....	123
Cuando perder es ganar: El reconocimiento como capital social.....	123
El marco irrevocable del contexto.....	124
Cuerpo individual, cuerpo colectivo.....	125
! Carnaval toda la vida ¡.....	125
Hermanamientos perennes.....	126
El otro que soy yo.....	126
Juguemos a desacomodar acomodando.....	127
Contestatorio bailable.....	127
Historia, nunca pasado.....	127
Crear imagen, tejer memoria colectiva: El recuerdo de todos los colores.....	128
<i>Quisindiquinde quisindipundi</i> : Imágenes sonoras.....	129
El Carnaval, cómo principio y fin.....	130
BIBLIOGRAFÍA.....	131
ENTREVISTAS.....	138
ANEXOS.....	139

RESUMEN

La presente investigación de tesis analiza desde la disciplina antropológica el Carnaval de Negros y Blancos de San Juan de Pasto enmarcado en las discusiones sobre autenticidad y tradición en relación con las transformaciones e impactos que ha tenido durante los últimos diez años.

Aunque sobre los carnavales de distintos lugares del mundo se ha escrito de manera muy amplia, algunos sobre la importancia que tienen en el rompimiento de la cotidianidad, sobre su historia, sobre su carácter subversivo, sobre sus significados e implicaciones, mi intención es evidenciar los debates que existen en torno a ésta celebración con localización en San Juan de Pasto, desde lugares que profundicen en el análisis toda vez que abundan los trabajos historiográficos y económicos, pero poco se ha hablado sobre aquellos asuntos sobre los que aquí se ahonda.

En este sentido, recuperando la teoría existente alrededor de los carnavales, el performance, el ritual, el juego, la memoria, la visualidad, lo popular, el mestizaje y sus derivaciones, procuro construir un marco conceptual que permita el análisis de la expresión en particular. Esto ha permitido dar cuenta de los cambios más relevantes a partir de situaciones como la patrimonialización, la relación de la celebración con la academia, su función catártica y de cohesión social y la construcción de imágenes para la memoria a partir de las sonoridades.

INTRODUCCIÓN

El Carnaval de Negros y Blancos de San Juan de Pasto es una celebración que, de acuerdo con investigaciones precedentes, data de tradiciones hispánicas y andinas nativas, y se desarrolla entre el 28 de diciembre y el 6 de enero. Esta expresión cultural conjuga diferentes manifestaciones del arte, el ritual y el juego. Durante varios días, personas que habitan la localidad y visitantes participan del jolgorio colectivo. Declarado patrimonio inmaterial de la humanidad por parte de la UNESCO en enero del año 2009, el Carnaval ha presentado diferentes cambios a lo largo de su desarrollo, cambios que hablan también de un proceso de transformaciones en un contexto social más amplio. En este sentido, he considerado importante indagar en tales transformaciones desde una perspectiva que permita en primer lugar comprender el Carnaval en su dimensión ritual y performática; en segundo lugar, dar cuenta del carácter catártico y de cohesión social de la celebración que habita en el imaginario colectivo; y en tercer lugar indagar sobre la construcción de imágenes a través de las sonoridades que se reproducen en la puesta en escena del Carnaval. El propósito general de esta investigación se deriva del precepto de que expresiones de este tipo nos hablan de elementos profundos que le son inherentes a la cultura de un pueblo y que dan sentido a su existencia.

Respecto al territorio dónde se afinsa la presente investigación, San Juan de Pasto es un municipio ubicado al sur de Colombia y es capital del departamento de Nariño. Su población aproximada es de 411.706 (2005) según cifras del Departamento Administrativo Nacional de Estadística -DANE- en el CENSO más reciente realizado en el país. Se trata además de la ciudad con mayores índices de pobreza del país con un porcentaje de 40.6% (Ídem) y el municipio con mayores niveles de victimización con 33,8% (2012). En este contexto ¿Por qué preocuparse por el Carnaval? Para empezar es necesario decir que nací y viví mi niñez y adolescencia en esta tierra custodiada por el León Dormido, denominación afectiva que se le ha dado al volcán Galeras, que constituye un referente simbólico de fuerza y valor importante en la idiosincrasia pastusa. Por otra parte, este territorio se caracteriza por diferentes situaciones y

condiciones sobre las cuales se han realizado amplias y fundamentadas investigaciones que, en muchas ocasiones tienen el propósito de construir soluciones frente a problemáticas incidentes en la población. Siendo esta solo una de las perspectivas de estudios que existen, se puede citar temáticamente fenómenos como la violencia, el cual ha sido abordado desde diferentes puntos de vista. En el caso de Nariño, se conoce que sus poblaciones han sobrevivido históricamente en medio de condiciones de violencia estructural. Esta situación ha implicado que las comunidades emprendan acciones para hacerle frente a las condiciones adversas del contexto, que pasan por reivindicaciones de tipo económico, social, político y cultural, siendo este último uno de los que ha ido ganando terreno en el campo de los estudios teóricos emprendidos en la región.

En este sentido, he considerado pertinente ahondar en esta expresión que no solamente aporta una nueva perspectiva en la comprensión de la violencia, sino que también se constituye como forma alternativa de hacerle frente a las situaciones afrentosas de las que adolece la región, pero más allá, permite también comprender la forma en las cuales se construyen vínculos que conllevan a procesos de transformación permanente. Así, la fiesta, el carnaval, la risa y el humor, entre muchos otros elementos se convierten en una manera de responder a los conflictos desde la alegría, lo que resignifica en gran medida el lugar de los actores sociales y sus formas de expresar sus pensamientos, sentimientos, saberes, identidades, potencialidades, entre muchos otros elementos que emergen como explosión volcánica de colores en escenarios como el Carnaval de Negros y Blancos.

Es por eso menester mirar el Carnaval con un lente que permita ver más allá del momento de la celebración en sí, pues él se circunscribe en un marco más amplio y complejo, en tanto en él encierra de manera directa o indirecta una naturaleza política, social y cultural que nos hace ser lo que somos, lo que recreamos, lo que reinventamos; se trata de nuestras identidades, que son móviles, que se construyen en el marco de las representaciones, que se ejecutan, en este caso, en una puesta en escena en continua construcción que se retroalimenta de aquellas transformaciones que emergen de manera constante e inminente, y que por lo tanto, requieren con urgencia tener un lugar, aquel lugar que se le ha negado a los procesos como actos de creación en sí mismos.

Aunado a esto, en la presente investigación he procurado asumir una actitud de respeto y reconocimiento del lugar de aporte de los diferentes actores que intervienen en esta construcción colectiva. Por este motivo, he intentado incluir las voces más diversas, representantes de diferentes perspectivas y matices para propiciar la inclusión de nuevas versiones de esta historia construida de variados pensamientos y acciones, que permita a su vez darle un lugar a personajes que han construido lo que hoy es el Carnaval de Negros y Blancos tal y como lo conocemos, nutrido de memorias que dan cuenta del pasado, del origen, de la fuente, de las disputas y conflictos, del presente y del futuro desde versiones que quizá no han sido lo suficientemente visibilizadas en los relatos, pero que constituyen un lugar preponderante en la construcción de saber colectivo, mismo que se teje a muchas manos.

El lector o lectora se encontraran en el Capítulo I con un recorrido sobre las bases teóricas que sustentan los planteamientos emitidos en la investigación. Así, a lo largo de esta primera parte he intentado abordar los debates más relevantes en materia de Carnaval. Por esa razón, retomo lo señalado por Mijail Bajtin, cuando dio un lugar negado a las diversas expresiones de lo que ha denominado como ‘Cultura Popular’, centrándome en los elementos que permiten comprender el surgimiento de una corriente que empieza a preocuparse por la expresión del Carnaval en concreto. Luego, traigo a colación los postulados de Peter Burke, quién se ha caracterizado entre otras por enriquecer el debate en torno a las concepciones planteadas previamente en este campo teórico del que me encargo. Después, recupero algunas referencias de Umberto Eco, quién plantea una división neurálgica en la forma de pensar el Carnaval al señalar aspectos como la presencia de la norma, contrario a lo que venía afirmándose anteriormente. Posteriormente, desarrollo algunas nociones de Georges Balandier, expresando puntos de vista sobre los cuales no se había explorado: esto es la influencia y subsecuentes transformaciones de las que es objeto el Carnaval a partir de la mediatización. Y para cerrar este eje temático, repaso la teoría de Roberto Da Matta, para quién, entre muchos otros elementos, gran parte de la importancia del Carnaval radica en la posibilidad de manifestar y hacer visibles las diferencias, es decir, la construcción desde las diversidades. Con el propósito de entretrejer las conceptualizaciones de Carnaval desde una perspectiva que me ha servido como lente

para el desarrollo de la investigación en general, realizo un recorrido por las teorías del ritual que se encuentran hermanadas con el *performance* para así darle cuerpo a los planteamientos conceptuales que orientaron mi acción investigativa, metodológica y teórica. Finalmente, en este capítulo, manifiesto mi intención de enlazar lo audiovisual con la memoria y la construcción de identidades, procesos inacabados, permanentes y dinámicos que se relacionan entre sí tanto en esta como en muchas otras manifestaciones colectivas.

Ya en el Capítulo II, realizo un recorrido por la historia del Carnaval de Negros y Blancos de San Juan de Pasto, desde su presunto origen hasta los noventa. La intención es dar cuenta de algunos de los cambios más relevantes que se han identificado en la celebración, procurando evidenciar la movilidad propia de esta expresión desde su nacimiento. Posteriormente, me centro en varias nociones fundamentales para mi posicionamiento teórico durante la investigación. En este sentido, ahondo en los bien conocidos y aun vigentes debates sobre lo popular, lo folclórico, lo auténtico, lo mestizo y lo ch'xi. La razón, entre otras responde a la necesidad de evidenciar los relacionamientos que tiene la celebración con tales discursos y, rescatar los debates existentes e incluir algunos recientes permiten construir nuevas elaboraciones argumentativas.

El Capítulo III inicia con la explicación de mi abordaje metodológico, el por qué, el para qué, el cómo y el cuándo de cada uno de los pasos que me permitieron llegar a los hallazgos que de ahí en adelante planteo. Aunque lo que digo a continuación se encuentra planteado al iniciar el apartado al cual me refiero, no está de más manifestar al lector o lectora que uno de mis principios de relacionamiento con las personas que compartieron su conocimiento conmigo para lograr este material, es el de reconocer el lugar de aporte que desde las entrevistas sostenidas con mi persona, y desde su quehacer, otorgan de manera permanente a la fiesta. Es por esta razón que a partir de este capítulo, la polifonía de voces, perspectivas, posiciones y opiniones demarca el camino. En consonancia, desarrollo el primero de los tres objetivos específicos planteados en la investigación: los cambios y transformaciones que ha tenido el Carnaval de Negros y Blancos durante los últimos diez años con relación a

procesos regionales de formación profesional y las acciones de patrimonialización emprendidas desde varios años atrás, pero concretadas a principios de este milenio.

En el Capítulo IV, abordo los dos últimos objetivos específicos de la investigación, es decir, las funciones de cohesión social y catarsis colectiva del Carnaval; y la construcción de imágenes, de memoria, a partir de las visualidades y sonoridades que se ponen en escena durante la celebración.

Para finalizar, dedico las últimas páginas de esta investigación a las conclusiones que por medio del recorrido investigativo logré dilucidar. Así, en coherencia con el orden de la tesis, empiezo por los fenómenos que han generado las transformaciones más significativas en el Carnaval. Después doy cuenta de los efectos que las funciones de cohesión y catarsis colectiva generan en la comunidad más amplia, de la población en general. Finalmente me detengo a plantear los hallazgos encontrados en materia de construcción de memoria a través de las imágenes visuales y sonoras que se tejen antes, durante y después de la celebración.

Con el propósito de que ésta investigación aporte de manera significativa no solo al Carnaval de Negros y Blancos en sí, sino a las diferentes manifestaciones de la cultura de los pueblos de diferentes lugares, que la palabra lanzada sea liberada y sin pertenecer a nadie sea propiedad de todos y todas.

CAPÍTULO I

DEBATIENDO EL CARNAVAL

Uno de los campos teóricos amplios para abordar dentro de la investigación que propongo emprender es el de Carnaval, en coherencia con los objetivos que intentan: dar cuenta de los elementos de ritualidad y simbólicos que en el Carnaval de Negros y Blancos se manifiestan tanto en la fiesta como en los carros alegóricos; identificar los cambios y transformaciones a los que se ha visto expuesta la celebración durante los últimos años en relación con el contexto económico y político de la región e indagar sobre el carácter catártico y de cohesión social que habita en el imaginario colectivo de quienes participan del Carnaval de Negros y Blancos.

Es necesario señalar que, en el estado del arte avanzado en esta área, las perspectivas desde las cuales se asumen la fiesta son diferentes, pero a su vez complementarias. Los debates se realizan en orden cronológico en tanto gran parte de la teoría se ha construido con base en planteamientos precedentes.

Mijail Bajtin: Carnaval ideal

Haciendo un recuento es necesario señalar aquellas derivaciones teóricas surgidas de aquello que emerge en el campo de la ‘cultura popular’, noción que si bien ha sido problemática, permite abordar varios aspectos pertinentes para la investigación. Siendo así, es importante aclarar que más adelante se abordará con profundidad la discusión y se hará claridad sobre el uso que se le da en este estudio. En este sentido, se parte de uno de los teóricos más reconocidos en el ámbito: Mijail Bajtin. Su preeminencia se debe a que se trata de uno de los primeros pensadores en preocuparse por teorizar como unidad a la cultura popular como parte de las formas rituales y los espectáculos carnavales, en un momento en el que aún no se había hecho.

En su estudio sobre la cultura popular en la edad media, lo ubica en una de las tres grandes categorías de las múltiples manifestaciones de la cultura denominado *Formas y Rituales del Espectáculo* (Bajtin, 2003: 10) y las caracteriza como un escenario donde se ofrecía una visión de las relaciones humanas diferentes a la cotidiana y diferenciadas de las dictaminadas por la Iglesia y el Estado. Lo plantea como un segundo mundo o una segunda vida, es decir una vida dual. Tal dualidad, según el autor, existía en el folklore de los pueblos primitivos, donde coexistían los cultos serios con los cultos cómicos, donde las divinidades se convierten en objeto de burla. Por un poderoso elemento del juego, se relacionan con formas artísticas y animadas de imagen, dejando de lado la distinción entre actores y espectadores, haciendo que adquiriera un carácter universal de renacimiento y renovación donde cada individuo participa.

Señala Bajtin que el núcleo del carnaval se encuentra ubicado entre el arte y la vida, de hecho *“es la vida misma, presentada por los elementos característicos del juego”* (Ibídem: 12) Es por esta razón que en el carnaval desaparecen las fronteras entre actores y espectadores, en función de la vivencia de la fiesta, que responde únicamente a las leyes de la libertad.

Por otra parte, considera el autor que las festividades, en términos generales, tienen un sentido profundo en tanto responden o expresan formas de concebir el mundo, y por lo tanto provienen *“(…) del mundo del espíritu y de las ideas. Su sanción debe emanar no del mundo de los medios y condiciones indispensables, sino del mundo de los objetivos superiores de la existencia humana, es decir, el mundo de los ideales. Sin esto, no existe clima de fiesta.”* (Ibídem: 14) Esta afirmación sitúa al carnaval en un plano cosmogónico al sacarlo del ámbito de lo mundano y ubicarlo en estadios de supremacía que se relacionan con el renacimiento y renovación de la fiesta, lo que a su vez le otorga un carácter universal.

Además, destaca la disolución de relaciones de jerarquía características de las fiestas oficiales, en las que *“(…) las distinciones jerárquicas se destacaban a propósito [pues], cada personaje se presentaba con las insignias de sus títulos, grados y funciones y ocupaba un lugar reservado a su rango.”* (Ibídem: 15) Y era esa precisamente la

finalidad de las fiestas: consagrar la desigualdad, en contraposición al carnaval, donde todos y todas eran iguales.

Esto a su vez se encuentra ligado con las formas y símbolos del carnaval, que se encuentran cargados de “(...) *lirismo, sucesión y renovación, de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes.*” (Ibídem: 16) Esto es lo que fundamenta en gran medida la idea de las cosas ‘al revés’, es decir, las inversiones, profanaciones, parodias, entre otras formas de burla. Y es ahí donde se genera el segundo mundo o segunda vida de la cultura popular. Desde luego, este asunto se relaciona con el humor carnavalesco que es, según Bajtin, *patrimonio del pueblo* en tanto es un acto colectivo. En este sentido, la risa tiene por lo menos tres características: es general, es universal y es ambivalente. (Ibídem: 17) Pero ¿Dónde se manifiesta la risa sino en el cuerpo? Es donde se presenta también el llamado ‘realismo grotesco’, es decir, el sistema de imágenes que le son propias a la cultura cómica popular. Esto son “*lo cósmico, lo social y lo corporal (...) ligados indisolublemente en una totalidad viviente e indivisible.*” (Ibídem: 23) Tal realismo grotesco, es planteado como un elemento positivo, porque no es egoísta ni está separado de lo universal y lo popular, se aleja del aislamiento y es el cuerpo el que adquiere este carácter.

Los planteamientos hechos por Bajtin han sido desde luego revisados con especial cuidado por diferentes autores y desde diferentes disciplinas. Es importante reconocer que existen diversas perspectivas para analizar el Carnaval. Para la investigación, retomo algunas que problematizan los planteamientos de Bajtin y permiten construir un debate teórico en torno al asunto en cuestión.

Peter Burke: Los primeros debates

En esta línea, Peter Burke, historiador reconocido por hacer importantes aportes tanto en su disciplina como en el marco de la antropología cultural, se preocupó también por la cultura popular en el contexto de la Europa moderna. A pesar de trabajar, al igual que Bajtin, desde el binario de alta y baja cultura, razón por la que se les ha planteado a

ambos autores fuertes críticas, realiza un interesante aporte en tanto ahonda la discusión sobre los rituales concretamente en el carnaval.

Coincide con el planteamiento de Bajtin en cuanto a que, para discutir sobre las fiestas, es necesario discutir sobre el ritual (Burke, 2009: 257), y menciona por lo menos tres elementos que las constituyen: primero, el desfile de carrozas, acompañado generalmente por personas disfrazadas, actores que representan diferentes tipos sociales; segundo, el ritual como una forma de competición, en el que se presentan concursos de distinta índole; y tercer elemento recurrente, el performance en un juego que es usualmente una farsa, aunque “(...) *it is difficult to draw the line between a formal play and informal ‘games’.*” (Ibídem: 263) En este punto, encontramos una discusión que se plantea a los argumentos de Bajtin y es que para Burke, no es en los mitos donde surgen de los rituales, debido a que el carnaval se erige como un universo plural con diversas manifestaciones y, en este sentido, acoger la fórmula de los mitos como corolario de los rituales resulta simplificador.

Cercano a Bajtin, Burke asume el carnaval como un conjunto de imágenes y textos, y hace un llamado a la importancia de las imágenes en tanto “*they were ambiguous, with different meanings for different people, and possibly ambivalent, with different meanings for the same person*” (Ibídem: 268). Hace evidente aquí una diferenciación de la vivencia de carnavales de acuerdo a los contextos, aunque señala que se trata de una expresión casi universal. En este sentido, el autor rescata elementos que considera los ejes del carnaval, a saber: el consumo abundante de alimentos, el consumo abundante de bebidas, el baile y el canto en la calle. (Ibídem: 261-262) También recalca el asunto de la inversión de roles representado en los disfraces usados en el carnaval y la imitación de los comportamientos de algunos de los personajes de la vida cotidiana.

Hasta aquí, no está muy lejano de lo planteado con Bajtin, pero empieza a distanciarse cuando plantea la existencia de un mundo informal en el mismo carnaval que se relaciona con las dramatizaciones realizadas en las plazas, que hacían evidente una diferencia entre actores y espectadores. Por el contrario, en los actos formales del carnaval, efectivamente “(...) *the city became a theatre without walls while the*

inhabitants became either actors or spectators, observing the scene from their balconies, In fact there was no sharp distinction between actors and spectators (...)” (Ibídem: 261). Así, se empieza a reconocer que existe también en los carnavales una estructura, unas normas, unas formas de hacer preestablecidas, empezando a romper con el paradigma de la espontaneidad absoluta bajo la cual se comprendía el carnaval hasta el momento.

Acerca del mundo al revés como característica de la fiesta, señala que era un fin en sí mismo, y que “*wasn’t only a festival of sex (...) indeed, one should (...) think of sex as a middle term connecting food and violence.*” (Ibídem: 266) La importancia del mundo al revés se manifestaba de manera insistente en las imágenes existentes sobre el carnaval, en las cuales prima la ambigüedad como constante.

Quizá la distancia más grande de los dos autores aparece en escena cuando Burke desemboca en las funciones del carnaval y cuestiona su naturaleza de protesta social. El carnaval entonces no es exactamente arreglado pero no exactamente libre, como no es exactamente serio, pero no únicamente entretenimiento, es decir que se encuentra en la mitad de uno y otro aspecto (Ibídem: 263). En su dimensión ritual cumple la función de entretenimiento en tanto se constituye como un respiro a las afujías propias de la cotidianidad. Pero las burlas que se presentan, las parodias en las que se hace tanto énfasis daban cuenta también de una solidaridad en las comunidades donde se presentaba la fiesta o respecto a situaciones que iban en detrimento del bienestar de los pueblos. Un ejemplo son las sátiras que se construían respecto a las alzas de impuestos.

Umberto Eco: La normatización del carnaval

Más explícito en sus argumentos, Umberto Eco aborda el carnaval desde los elementos de comicidad y humor. “*El carnaval es la revolución (o la revolución es el carnaval): se decapita a los reyes (es decir se les rebaja, se les hace inferiores) y se corona a la multitud.*” (Eco, Ivanov, & Rector, 1989: 11) Coincide entonces con la mayoría de

autores en que la finalidad del carnaval es el mundo al revés, la contravención de la autoridad donde hay un cambio de los papeles instaurados y donde hay un sentimiento de libertad que aleja el temor impuesto por la guerra.

Diferenciando lo trágico de lo cómico, el autor señala que si bien en los dos casos hay una transgresión de la regla, en lo trágico dicha transgresión es realizada por alguien con quién se simpatiza, en cambio en el segundo se realiza con quién no se simpatiza, alguien que se tiene como inferior y es representado por lo animalesco: “(...) *al asumir una máscara, todos pueden comportarse como los personajes animalescos de la comedia. Podemos cometer cualquier pecado y permanecer inocentes.*” (Ibídem: 12). Esto, hace que en lo cómico la transgresión no sea un error ya que es un acto intencionado en tanto se interpreta la violación de la regla, lo cual aminora la preocupación, la condena y el compadecimiento por el inferior. En cambio, en lo trágico, la violación se agrava ante una regla que se tiene como válida. Es lo cómico lo que define al carnaval, la existencia del mundo al revés y por eso se siente libertad, por el sadismo derivado de la identificación de lo cómico y lo diabólico y por el escape a la regla.

El distanciamiento de Bajtin se hace claro cuando señala que existe una persecución y censura histórica por parte del poder hacia las parodias y las sátiras y solo existe permisividad cuando se mantiene en su función de espectáculo, lo cual es conveniente en el ámbito económico (Ibídem: 22), en tanto representa ingresos monetarios muy probablemente derivados del turismo. Así, lo cómico se va convirtiendo en herramienta de control social y pierde por lo tanto su carácter de protesta, en tanto la carnavalización solo es revolución a veces, aquellas veces en las que se desborda.

En contraste con la comicidad, el humor como expresión metasemiótica y metalingüística, favorece la crítica social en tanto, por medio del lenguaje, propicia el cuestionamiento de códigos culturales establecidos (Ibídem: 23). En síntesis, el carnaval, a pesar de ser fiesta, no deja de mantenerse en un orden pre asignado y/o establecido donde cada quien tiene un lugar diferenciado, lo cual deja desprovista del carácter subversivo a la fiesta como escenario de rompimiento de la cotidianidad y las

jerarquías y por lo tanto, el carnaval queda despojado de su carácter emancipatorio. Entonces, si bien durante el carnaval se infringen algunas reglas, esto se convierte en una transgresión autorizada y la burla de las autoridades termina por reforzar las estructuras de poder.

Georges Balandier: Mediatización que transforma

Otra perspectiva relevante que se revisa para analizar el carnaval proviene del etnólogo Georges Balandier, quién se ha dado a la tarea de profundizar en la teatralidad del poder, de la mano con la fiesta en la sociedad contemporánea, realizando importantes aportes en materia de representación y antropología política.

Para empezar, en los apartados *El reverso* y *La pantalla* de su obra *El poder en escenas*, señala que “*El movimiento del desorden festivo sustituye al orden de las condiciones sociales, de las posiciones <<fijadas>> y de las conductas prescritas.*” (Balandier, 1994: 96) Aunque esto ha cambiado a partir de las nuevas condiciones tecnológicas, podría decirse que la fiesta mantiene una directa relación con el poder, propicia campos liberados al interior de la sociedad y la generación de escenarios provisionales con los cuales hacerle frente al poder. (Ibídem: 140) En cuanto a los cambios, la fiesta se ha transformando de manera significativa en tanto se ha espectacularizado y trivializado, perdiendo presencia, espacio, sentido y fuerza.

La ruptura festiva, con sus fastos, sus transgresiones y sus juegos de inversión social, represa; pero ya no anima aquella liturgia del desorden en que las violencias se liberaban, para luego domesticarse en la dramatización colectiva; ya no abre la crisis mimética – disfraz de las crisis reales – al término de la cual el ordenamiento social se hallaba reforzado. (Ibídem: 142)

Aunque no desconoce del todo la existencia de momentos de ruptura durante la fiesta, la cotidianidad se presenta en la pantalla y ésta siempre se impone por medio de tragedias repetidas embelesando a los sujetos contemporáneos, lo que plantea un reto constante a la pretendida subversión del carnaval. Si la fiesta vegeta o resucita, es cuestión de apreciación, pero para Balandier, ya no es lo que era.

En síntesis, los planteamientos del autor, llaman la atención sobre la importancia de centrar la atención en los cambios que se han generado a partir del apareamiento de ciertas tecnologías y desde luego a la relación que existe entre la fiesta y el poder en relación con su mediatización.

Roberto Da Matta: Evidenciando la diferencia

Roberto Da Matta, ha realizado un extenso estudio sobre el Carnaval en relación con otras formas de ritualización y coincide con Balandier en la importancia de mantener la atención en los vínculos existentes entre el carnaval y el poder. Además de la relevancia de los aportes de Da Matta en cuanto al carnaval, hay que recalcar que se trata de uno de los antropólogos contemporáneos más influyentes del continente.

Da Matta, concuerda también con Bajtin en la necesidad de asumir los principios y mecanismos utilizados para dramatizar el mundo como inseparables, sin embargo, señala que “(...) *pueden aislarse relativamente unos de otros por medio del modo comparado de analizar el mundo social*” (Da Matta, 2002: 30). El carnaval entonces es un rito que se basa en la dramatización de valores globales, críticos e incluyentes de una sociedad determinada, en constante pugna entre la permanencia y el cambio.

Según el autor, el tiempo del carnaval se encuentra marcado por una cronología cósmica ligada a las divinidades. Esto sitúa a quienes participan del ritual fuera del contexto donde se presenta, pues establece un contacto con el mundo de lo sagrado. (Ibídem: 39) Por su parte, los desfiles del carnaval son organizados por agrupaciones que congregan a personas de todas las clases de la sociedad y enfatiza en que las organizaciones:

(...) son asociaciones voluntarias y se pueden centralizar en barrios, simpatías personales, clase o región de origen (...), lo que significa acentuar su carácter de grupo abierto y movido por múltiples relaciones sociales y principios ordenadores. De hecho, las organizaciones se constituyen con el carácter de clubes y su ideología es la de *comunitas*, en el sentido que Turner da a este término. (Ibídem: 39)

A pesar de que hay un punto de encuentro respecto al reconocimiento del mundo al revés y la inversión de roles como distintivo del carnaval tal como lo planteó Bajtin, renuncia a la ingenuidad de ver esta situación como un purismo en tanto señala que existe también dentro de la fiesta una evidencia de la diferencia, es decir, que desecha la idea de igualdad durante la época de carnaval.. Para él, es de hecho “(...) *la diversidad en la uniformidad, la homogeneidad en la diferencia, el pecado en el ciclo temporal cósmico y religioso* [lo que] *remite a varios subuniversos simbólicos de la sociedad* (...)” (Ibídem: 43). Esto es lo que conforma la esencia del carnaval: la coexistencia de representaciones simbólicas y reales de campos contradictorios e incluso antagónicos. De esta manera, la fantasía del carnaval configura un campo de polisemia social, ya que pese a las incompatibilidades todos y todas se encuentran en un mismo escenario para eliminar fronteras individualizantes y compartimentadoras que confluyen en una relación que gira en torno a la simpatía.

El carnaval tiene orden y formalidad, contrario a lo señalado por autores antes mencionados, si se quiere, en el sentido otorgado por Turner, tiene estructura “(...) *ya que existen modos prescritos de participación de la fiesta: de bailar, de cantar, de vestirse y de organizarse en grupo.*” (Ibídem: 52) Así, la mentada espontaneidad es relativa. Del mismo modo, el sentido de ritual del carnaval está orientado por la combinación que se produce y no por la modificación de la esencia del mundo cotidiano. Entonces el ritual conserva compatibilidad con lo cotidiano y sus elementos corresponden con los del ritual.

Adentrarse en el carácter ritual y performativo

Ahora bien, como se puede ver en lo anteriormente mencionado, el ritual es otro de los campos teóricos que es pertinente analizar. Por una parte, se declara una estrecha relación con la performatividad, asunto que por demás ha sido estudiado por distintas disciplinas en tanto el ritual es considerado como subconjunto del performance, y que a su vez, aparece en esta perspectiva como una clase mayor (Cruz, 2008: 35). La

perspectiva del performance surge entonces en gran medida a partir de los estudios de los rituales que van desde expresiones como los desfiles militares, hasta los carnavales.

Para iniciar, es importante partir de una de las concepciones existentes en torno al ritual para puntualizar la perspectiva desde la cual se realizará el análisis. Tal como lo señala Rodrigo Díaz Cruz,

(...) los rituales han sido concebidos a partir de una metáfora sólida y profundamente enraizada: son ante todo una forma donde se vierten contenidos, esto es, principios, valores, realidades, fines y significados constituidos de otro modo y en otro lugar, pero que los rituales expresan, para las miradas atentas, con relativa transparencia. De aquí la privilegiada importancia otorgada al estudio de los rituales: puerta de acceso a tales contenidos, bien sea para evidenciar la ignorancia y naturaleza inevitablemente supersticiosa de aquellos otros que celebran sus rituales, bien para ilustrar la moral y devoción sublimes de cuantos ejecutan sus ceremonias (Ídem).

En este sentido, podría hablarse de una cualidad simbólica que le es propia al ritual y se manifiesta en los contenidos del mismo. Esto lleva a pensar que en su práctica se encuentran imbuidos significados diversos. En los estudios del ritual, ha sido recurrente encontrar investigaciones que asumen en él unicidad de sentido. Es así como “(...) a los rituales se les atribuye inevitablemente eficacia simbólica porque revelan (...) la cosmovisión, tradición o identidad de la colectividad.” (Ídem). Otra de las corrientes, dejan de lado estos elementos y plantean que “(...) ver el ritual únicamente como un medio simbólico alternativo para expresar o conseguir lo que se podría expresar o conseguir de igual manera –o mejor- por otros medios es ignorar los aspectos distintivos del propio ritual” (Rappaport, 2001: 65). A propósito de las diferentes corrientes influyentes en el campo de los estudios sobre los rituales, aunque heterogénea, se ha caracterizado por su concepción como medio simbólico, lo que a su vez ha generado que nuevas voces sean altisonantes en épocas más recientes.

Así, se ha planteado la reclamación a estudios precedentes, que han generado que “(...) el texto y la imagen sean considerados como entidades fijas, con significantes y significados definitivos (...) Estos estudios han conformado una bibliografía que resulta a estas alturas inabarcable” (Araiza, 2010: 17). Así mismo, señala la autora que se ha reducido el trabajo del estudioso del ritual a leer, desentrañar, interpretar o traducir signos que comunican, desconociendo que la transmisión de mensajes es solo una parte

del circuito de posibles funciones que puede tener, es decir, lo que la acción ritual expresa en sí misma.

El arte ha tomado la palabra en esta discusión, cuando se halla inmerso en el campo ritual. Se identifican aquí dos tendencias: una que otorga a formas expresivas del ritual una finalidad social, religiosa, económica o política, “(...) *el arte [ritual] como agency, un acto que produce efectos sociales*” (Ibídem: 21); otra, que considera que las actividades rituales comprenden una forma de ver el mundo, es decir que “*son formas de auto-expresión, de deseos de exteriorizar lo que uno es y por lo que uno lucha*” (Ídem). Un punto de encuentro de estas posiciones señala que es necesario dejar de privilegiar la obra acabada, pues esto no permite aclarar las interrogantes, por lo cual hace falta tener más en cuenta los procesos de creación y las dinámicas de percepción:

(...) apuntar menos a transmitir mensajes simbólicos que a hacer cosas, a producir efectos sobre lo real y principalmente sobre la esfera social (...) La participación en un ritual o en una fiesta implica entregarse a la experimentación de las cualidades de la materia, la forma, la dinámica corporal, el sonido, el espacio, la luz, es decir, que implica realizar una forma de creación artística. (Ibídem: 24-28).

Así, se han gestado otras propuestas de lectura del ritual, desde aspectos más relacionados con lo performativo, que a pesar de no distar de la inestabilidad teórica del ritual, permite entablar cuestionamientos que no suelen presentarse en maneras más tradicionales de estudiarlo:

Para mencionar apenas un caso, durante muchas décadas los antropólogos estuvieron preocupados por establecer los criterios de demarcación entre “ciencia”, “magia” y “religión”. Si bien no existen acuerdos fijos, precisos y generales en torno a dichos criterios, el problema ya no nos obsesiona como a nuestros antecesores. En algún sentido ha dejado de constituir un genuino problema: se reconocen más o menos los casos “duros” de “ciencia”, “magia” y “religión”, y se aceptan unas móviles, históricas e imprecisas fronteras entre ellos. (Cruz, 2008: 36)

Lo que este tipo de tendencias ha generado en los estudios antropológicos de los rituales, es que ha permitido plantear nuevas interrogantes e inquietudes, lo que explica a su vez el por qué el concepto de performance ha surgido de diferentes disciplinas como “*la comunicación, los estudios del folklore, la lingüística, la antropología, la teoría literaria, la filosofía, la sociología*” (Ibídem: 37). La primera vez que se usa el concepto de performance se remite a la mención hecha por Milton Singer, quién lo usó

para referirse a “(...) *las formas en que el contenido cultural de una tradición está organizado y se transmite en ocasiones singulares a través de media específicos*” (Ibídem: 38). Si, el performance constituye un conjunto de actos, de dramatizaciones, de exhibiciones de cómo nos representamos, deseamos ser y queremos ser vistos por los demás, tiene en su haber una naturaleza móvil, dinámica, de negociación y de mezcla, cualidades que le permiten reinventarse de manera constante.

En este sentido, son fundamentales para “*la creación y reproducción de comunidades, en la (auto) conciencia de comunidad*” (Ibídem: 39), pero, también lo son para la imposición de una supuesta cultura compartida, pues no necesariamente quienes participen de él comparten significados comunes. Es así como quienes se ocupan de performance como área de estudio, han centrado la mirada en las técnicas corporales, considerando lo planteado por Marcel Mauss respecto a este tipo de experiencias en las cuales “(...) *en el fondo de todo estado místico, se dan técnicas corporales que no hemos estudiado*” (1971: 355). Diferentes performance suelen remitirnos a la vida cotidiana, y es ella donde es posible crear y recrear realidades vívidas.

Tales realidades y/o experiencias “(...) *están mediadas por nuestras creencias, tramas conceptuales, técnicas corporales, formas de vida, convenciones y expectativas culturales*” (Óp. Cit.: 49), lo que les otorga desde luego presencia que alteran hábitos, disposiciones y relaciones sociales entre otras. Luego, el filósofo John Austin (1991), retoma la noción de performance, específicamente hablando de *performative utterances* para argumentar que algunas expresiones deben ser evaluadas respecto a su adecuación y lo relevante que resultan para la cultura. Según Rodrigo Díaz, “(...) *la justa elección de la palabra performance (...) proviene –por su etimología- del verbo francés parfournir, que se refiere al proceso de completar, llevar a cabo, cumplir, ejecutar o realizar algo*” (Óp. Cit.: 41). Entonces, a partir de una teoría lingüística se empieza a generar validez al performance en su carácter de creación y no únicamente desde un carácter de actuación, tal como hasta el momento se venía concibiendo.

Por su parte el antropólogo Bronislaw Malinowski, reconocido su aporte al campo del lenguaje, habló de la *comuni3n fáctica*, la cual consiste en “(...) *una forma de hablar en la que lazos de uni3n se crean por el mero intercambio de palabras [...]*

pero no es el resultado de una reflexión intelectual, ni suscita reflexión alguna en el oyente” (1972: 315). La importancia de esta afirmación radica en que se considera a este tipo de comunicación como prolongadora, como creadora de vínculos. A propósito señala:

La situación en todos esos casos [de comunión fáctica] es creada por el intercambio de palabras [...] la situación en su totalidad consiste en lo que ocurre lingüísticamente. Cada enunciado es un acto al servicio del objeto directo de enlazar al hablante y a su escucha por un vínculo de un cierto sentimiento social u otra cosa. Una vez más, el lenguaje aparece ante nosotros en otra función no como un instrumento de reflexión sino como modo de acción. (Ídem)

Así, lo que resulta sorprendente para estudiosos del ritual y el performance del planteamiento de Malinowski es, por una parte la inversión del orden de determinación en el acto ritual, en tanto es la acción la que instituye la acción y perfila el objeto social de la misma. El ritual entonces, construye un lenguaje particular, un tiempo y un objeto (Mier, 1996: 100). Todo esto para llegar a un punto importante, y es que el performance puede pensarse como elemento reproductor de una ordenación convencional, pero a la vez, puede ser contingente y producir otro orden. En este sentido, con ánimo de síntesis, es necesario señalar que los *performance* constituyen:

(...) eventos sociales contextualizados y ‘enmarcados’, al crear presencias, al fijar una suerte de complicidad y compromiso con una realidad estatuida por ellas [y por lo tanto] gestan una permanente tensión entre autoridad –convención, tradición, reglas- y propiedades emergentes, entre forma y contingencia, ya que se refieren a un proceso, al proceso en que los participantes complementan, llevan a cabo, cumplen, ejecutan o realizan algo: en que los ejecutantes recobran, recuerdan o inventan selectivamente. La *performance* es un hacer que describe ciertas acciones que están transcurriendo, ejecutadas en sitios específicos, atestiguadas por otros o por los mismos celebrantes: es un hacer que focaliza esa presencia en actor de creación. Pero también nos retrotrae a lo ya hecho, a performances completadas, concluidas, recordadas, olvidadas y vueltas a recobrar, que atraviesan e implican campos discursivos, textos, preexistentes. (Cruz, 2008: 44)

Es de esta manera como el *performance* adquiere una cualidad de ‘conducta restaurada’, que, según Richard Schechner “(...) *can be rearranged or reconstructed; they are independent of the casual systems that brought them into existence. They have a life of their own (...) How the strip of behavior was made, found, or developed may be unknown or concealed; elaborated; distorted by myth and tradition*” (1985: 35). Como consecuencia de esa cualidad de restauración, tiene el performance relación con la

mimesis, en el sentido en que “(...) *ese presente performativo, ese transcurrir que crea presencias, puede destacar, reforzar y evidenciar con vigor las asimetrías, las categorías opresivas preexistentes, las autorepresentaciones y representaciones estigmatizadas*” (Óp. Cit.: 44-45). Así es como se pueden reacomodar dentro del *performance* diferentes elementos, dentro de los que se consideran, tal como lo señala Díaz Cruz, las que le son propias a la autoridad como las convenciones, las traiciones y las reglas, ya que en tanto proceso en cuyo seno se presentan tensiones de diversa índole (políticas, sociales, culturales y/o estéticas), también los sentidos, significados, historias y/o memorias plurales tienen cabida. Al entenderse como proceso, implica características de restauración y complementariedad que no son estáticas y por lo tanto se mantienen en movimiento.

El carnaval, como acción ritual, se encuentra ligado entonces al *performance* desde diferentes perspectivas, pero quizá, la más evidente una vez abordadas ciertas discusiones es que en su periódica y programada realización, puede llegar a ser, como lo planteó Victor Turner en su momento, clave para comprender la manera en que la gente piensa y siente acerca de las relaciones en sí mismas y del entorno social y natural en que actúan (1969: 18). Toda vez que las actuaciones de quienes son partícipes del carnaval son consientes

(...) al actuar revela[n] su yo, su nosotros, a sí mismos y a otros en la historia, en los procesos sociales (...) La conducta restaurada ofrece tanto a los individuos como a los grupos la oportunidad de volver a ser lo que una vez fueron; o incluso, y más frecuentemente, de volver a ser lo que nunca fueron pero quisieron haber sido, o bien lo que quieren ser (Óp. Cit.: 45).

De ahí su relación con la mimesis, de la posibilidad de persuadir, de construir presencias y crear realidades, que no de reproducir, copiar o imitar, sino de generar nuevos significados a partir de la recreación que se convierte creación. Ese ‘como sí’, ha sido calificado como el carácter lúdico (Araiza, 2010: 146), y es a su vez el que constituye la tensión entre lo sacro y lo simulado, que deriva entonces en juego.

Visualidades y sonoridades que entretujan memorias y construyen identidades

Un aspecto relevante en la investigación del Carnaval de Negros y Blancos en particular son la visualidad y sonoridad como componentes fundamentales de la celebración, no solo como parte de ella sí, sino como vehículo de construcción de memoria.

Es necesario señalar que la función de la visualidad y la sonoridad adquieren importancia en este caso en particular, toda vez que San Juan de Pasto, ciudad donde se realiza el Carnaval ha sido caracterizada en la historia como una ciudad con *“sello distintivo del poder colonial [que] se transmitió a sus descendientes por varias generaciones”* (Bastidas, 2000: 17). No extraña entonces que no se escape de formas de construcción hegemónicas de la historia. Desde los estudios de la imagen, hemos sido cada vez más conscientes de la relación que se establece entre la colonialidad y los discursos visuales, aunque quizá un poco menos de las relaciones con las sonoridades.

La historia la escriben los vencedores, reza un popular adagio con el cual nos topamos constantemente, mismo que nos habla del poder presente en la construcción de la historia. Desde esta perspectiva, la historia busca la ‘verdad’ en los sucesos acontecidos en el pasado, generalmente bajo una lectura lineal y evolutiva. Walter Benjamin, en las tesis planteadas en *Sobre el Concepto de la Historia*, plantea que *“Quien quiera que, por tanto, hasta este día haya conseguido la victoria marcha en el cortejo triunfal en que los que hoy son poderosos pasan por encima de esos otros que hoy yacen en el suelo.”* (Benjamin, 2008: 308). Recurrir a la memoria que se construye por medio de las diferentes representaciones que se conjugan en la fiesta, implica entenderla como vehículo que propicia la develación de elementos y situaciones que se mantienen en el ocultamiento, en la querrela de lo trascendente e intrascendente.

Si la construcción de memoria, implica procesos de recuperación de recuerdos que recogen en alguna medida los imaginarios e interpretaciones de experiencias de vida, que usan muchas veces como vehículo la imagen y el sonido, es importante entonces abordar elementos relacionados con las recreación de identidades, pues, la memoria insta a *“(…) considerar como un conjunto las cosas, los signos y los símbolos, que la sociedad ha atribuido y, en la medida en que presta atención hacia el mundo*

exterior, forman siempre parte de su pensamiento” (Halbwach, 1997: 22). Esto involucra el no perder de vista que se trata también de un terreno en disputa, en el cual existen relaciones de poder que deben ser consideradas en un sentido estructural amplio.

Dentro de tales elementos en disputa, hay uno clave para el análisis del Carnaval y es el asunto de la autenticidad y la tradición, que para Stuart Hall ha estado vinculada por demasiado tiempo a la cultura popular con mirada nostálgica hacia el pasado (Hall, 1984: 94). Esto se contrasta con las transformaciones que se generan de manera constante, donde prácticas y formas culturales se desplazan del centro de la vida popular. Así en la cultura popular no existe algo realmente ‘auténtico’, pues un importante número de maneras de esparcimiento popular están saturadas de imperialismo cultural. A pesar de ello, en algunos sectores persisten planteamientos que buscan mantener una fiesta auténtica, lo cual desemboca en el anacronismo, pues es desconocer el dinamismo propio de las sociedades. Así, casi todas las formas culturales son contradictorias en el sentido en que se componen por elementos antagónicos e inestables, por es el estado de juego en las relaciones culturales, es decir la lucha de clases en la cultura en y por la cultura.

La relación con la construcción de memoria e historia se encuentra también en que la identidad es elemento constituyente de las ideas de autenticidad y, según Hall, se relacionan con “(...) *cuestiones referidas al uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser (...)*” (2003: 17); esto es, la manera en que nos representamos. Así, la búsqueda de la autenticidad se encuentra íntimamente ligada con las identidades que surgen de la invención de las tradiciones, que a su vez se construyen dentro de los discursos y por tanto inmersas en ámbitos históricos e institucionales específicos, que pretenden construir la identidad unívoca y homogénea, desconociendo que es a partir de la diferencia donde se crean.

A propósito, Homi Bhabha citando a Thomas Eliot retoma el hecho de que “*Nos vemos (...) en la urgencia de mantener el ideal de una cultura mundial, pero admitimos a la vez que somos incapaces de imaginarla. Sólo podemos concebirla como el término lógico de las relaciones entre culturas.*” (2003: 95) Se trata de un llamado a la

necesidad de dejar de pensar que las culturas existen ‘incontaminadas’ de otras culturas y que la construcción de identidades se genera de manera aislada a lo que sucede en el entorno, situación que para el autor resulta inimaginable, en tanto de manera inevitable se generan relaciones de interacción, articulación, distinción, entre otras, que derivan a su vez el auto-reconocimiento y por lo tanto en disputa constante por un lugar de enunciación que no es necesariamente el de la autenticidad sí se reconocen las influencias que se generan a partir de la relación con sujetos, comunidades, países, continentes y demás.

Ahora bien, las corrientes de visualidad que conciben a las imágenes como constructoras de significados, contemplan la importancia de los efectos que se generan en la sociedad. Si, *“La vista llega antes que las palabras”* (Berger, 2007: 13), no se puede ser ingenuo y pensar que se trate de una acción puramente mecánica a los estímulos. Esto es importante porque no solo miramos una cosa, sino que miramos las cosas en relación con nosotros mismos. Si toda imagen encarna en ella misma un modo de ver, esto nos permite comprender aquello de lo que los artesanos y artesanas nos quieren hablar, sin dejar de lado nuestra apreciación, nuestro propio modo de ver.

En este orden de ideas, asumir la imagen como unidad simbólica, más que un simple producto de la percepción implica asumir que ocupan nuestro cuerpo y que es a la vez simbolización individual y colectiva. Al respecto, Hans Belting apunta:

La producción de imágenes es ella misma un acto simbólico, y por ello exige de nosotros una manera de percepción igualmente simbólica si se distingue notablemente la percepción cotidiana de nuestras imágenes naturales. Las imágenes que fundamentan significados, que como artefactos ocupan su lugar en cada espacio social, llegan al mundo como imágenes mediales. El medio portador les proporciona una superficie con un significado y una forma de percepción actuales. Desde las más antiguas manufacturas hasta los distintos procesos digitales, han estado supeditadas a requerimientos técnicos. Son estos requerimientos los que en primer término ponen sobre el tapete sus características mediales, con las cuales, por otra parte, las percibimos. La escenificación de un medio de representación es lo que fundamenta primordialmente el acto de la percepción. (Belting, 2007: 25-26)

Para la investigación este punto es fundamental en tanto hablamos de las imágenes que los artesanos y artesanas elaboran en las Carrozas y lo que ellas representan, pero no en un ámbito meramente discursivo, sino en la interacción que se genera a partir de tales

representaciones. Apelando entonces a no asumir las imágenes como *desprovistas de medio y carentes de cuerpo*, pretendo trascenderla para lograr identificarlas en su carácter *endógeno* y *exógeno*, es decir, las que son propias del cuerpo, y también las que requieren de un cuerpo técnico para conseguir nuestra mirada (Ídem). Así, el análisis visual tiene una pretensión de integralidad que no se limite a las formas clásicas de comprender la imagen y evidencien la conexión que existe entre la mirada y la relación que en un nivel más amplio se establece con ellas.

CAPÍTULO II

DEBATES URGENTES

Hay, en materia de cultura, incontables debates que se mantienen en constante construcción y deconstrucción. La antropología desde luego, ha sido protagonista de mucho de ellos, pero no ha sido un nicho exclusivo de esta disciplina, lo que es completamente comprensible al tener conciencia sobre la importancia de la misma en la existencia humana. De hecho se constituye en uno de sus sustentos. En el caso en particular, hay algunas nociones concretas que es pertinente abordar no sólo por su intrínseca relación con la temática que nos convoca, sino por su vigencia y relevancia para comprender fenómenos de diversa índole.

En ese sentido, este capítulo está dividido en tres partes. La primera, recoge algunos de los debates en torno a lo popular y el folcklore. Luego, desarrollo los planteamientos y diferencias entre las nociones de mestizaje, hibridez, sincretismo y ch'xi. A lo largo del progreso de estas ideas, señalo también cual es mi posición en el debate y desde qué lente observo el Carnaval de Negros y Blancos.

Lo Popular y el Folcklore

Durante los últimos años, en diferentes campos de las ciencias sociales han venido suscitándose debates en torno a nociones tales cómo lo popular o el folcklore entre otros. La antropología no ha sido la excepción. Según Clifford Geertz, la problemática surge a partir de las incomodidades que generan las reflexiones emanadas de regímenes coloniales en época del florecimiento y consolidación del imperialismo occidental y las consecuentes cavilaciones que intelectuales del llamado 'tercer mundo' elaboraron acerca de la complicidad por parte de la antropología en la división entre quiénes son poseedores del conocimiento y la decisión y quiénes son conocidos y sobre quiénes se decide (2002: 51). Los cuestionamientos empiezan a plantear la necesidad de construir

nuevas perspectivas en la disciplina, en tanto se presentaba “(...) *el síntoma de alguna debilidad estructural dentro de esta ciencia, una fragmentación originaria, una división fundacional sobre la cual todo el edificio fue originalmente construido*” (Wright, 1998 en Lipkau, 2007: 122). Esto quiere decir que hubo un remezón en lo profundo, un llamado de cambio en la manera como venía construyéndose la teoría. Las discusiones generadas desde diferentes direcciones, se adentran en las prácticas investigativas antropológicas en la década de los 80.

En este contexto, conceptos como *popular*, lograron posicionarse en diferentes áreas de estudio. Ésta palabra que era de uso casi exclusivo de folcloristas, se refería a que “(...) *las costumbres eran populares por su tradicionalidad, la literatura porque era oral, las artesanías porque se hacían manualmente. Tradicional, oral y manual: lo popular era el otro nombre de lo primitivo, el que se empleaba en las sociedades modernas*” (García-Canclini, 1987: 1). Señala Canclini que esta situación empezó a tornarse compleja con la llegada de la modernidad, la dinamización de las migraciones, los procesos de urbanización e industrialización, en tanto el flujo de tales objetos culturales empezaron a popularizarse; aquellos elementos que eran accesibles solo para quienes se especializaban en su estudio y para las comunidades que practicaban, producían o reproducían los objetos propios del folklor, dejaron de ser de su exclusividad y se adquirieron vida masiva por fuera de estos nichos (Ídem). La bibliografía atinente a la cultura popular, que encerraba lo obrero, lo indígena, lo campesino y lo urbano se desbordó y ha sido un asunto irresuelto hasta el momento. Sin embargo, se ha convertido en un comodín conveniente en tanto:

El éxito público de la denominación radica justamente en su capacidad de reunir a grupos tan diversos, cuya común situación de subalternidad no se deja nombrar suficientemente por lo étnico (indio), ni por el lugar de las relaciones de producción (obrero) ni por el ámbito geográfico (cultura campesina o urbana). Lo popular permite abarcar sintéticamente todas las situaciones de subordinación y dar una identidad compartida a los grupos que coinciden en ese proyecto solidario. Por eso, el término popular se ha extendido con nombre de partidos políticos, revoluciones y movimientos sociales. (Ídem: 2)

Sin embargo, es esa posibilidad de abarcarlo todo precisamente lo que genera su debilidad, pues no tiene un referente empírico concreto que hable de situaciones o sujetos que sean fácilmente identificables y por lo tanto se presenta la dificultad de

delimitar un objeto de estudio. No así, es importante construir preguntas al respecto que deben formularse según el autor con cierta independencia de las presiones o los intereses históricos del que emergen, sin desconocer el origen de su producción. Canclini realiza un recorrido sobre 'lo popular' en la antropología y la comunicación. Sobre la primera disciplina señala que, en su afán coleccionista y descriptivo por lo exótico, era una de las únicas disciplinas que se dedicaba a conocerlo, especialmente en las grandes urbes Latinoamericanas (Ídem).

En Europa por su parte, el interés por lo popular surgió entrado el siglo XVIII, cuando empezaron a estudiarse pueblos celtas, indios, americanos y africanos. Con la búsqueda de unificación de las diferentes comunidades de los países que emerge tras la formación de los Estados Nación en el siglo XIX, se reavivó la necesidad de explorar los sectores subalternos con un afán integracionista; también, la corriente romántica exaltó el estudio del folclor como forma de respuesta al positivismo, señalando que había que fijar la atención en los sentimientos y la manera en que el pueblo los expresaba. De hecho, a finales de siglo, se forman sociedades orientadas al estudio del folclor, intentando dar cuenta empírica de leyendas, mitos, fiestas, artesanías, entre otros elementos, situación que derivaba en amplios catálogos y descripciones faltos de profundidad (Ibídem: 3).

América Latina repite esta historia. En países tan dispares como Argentina, Brasil, Perú y México los estudios antropológicos y folclóricos dieron un vasto conocimiento empírico sobre los grupos étnicos, sus estructuras económicas, sus relaciones sociales y aspectos culturales como la religiosidad, los rituales, los procesos simbólicos en la medicina, las fiestas y las artesanías. En muchos de esos trabajos se percibe una compenetración profunda con el mundo indio, el esfuerzo por reivindicar su lugar y su valor dentro de la cultura nacional. Pero gran parte de esos textos presentan dificultades teóricas y epistemológicas que limitan el valor del conocimiento obtenido (Ídem).

En este sentido, la atención de los estudios de este tipo, tendía a centrarse en recoger datos que dieran cuenta de rasgos 'tradicionales', 'primitivos' y/o 'puros', procurando que se convirtieran en evidencia de la 'resistencia' hacia la penetración occidental, negando la constante e imparable relación que se establecía con la sociedad nacional o lo que Canclini denomina *mercado económico simbólico transnacional*: “[la interacción] *se reduce al aséptico ‘contacto entre culturas’ (...) los conflictos, cuando se admiten, son vistos como si solo se produjeran entre dos bloques homogéneos: la*

sociedad 'colonial y el grupo étnico' (Ibídem: 4). Así, muchos de estos estudios estaban dirigidos a las relaciones solidarias que se establecen en el interior de los grupos y todo cambio modernizador es asumido como intrusivo e incluso invasivo.

Se habla entonces de la importancia de fijarse en las expresiones sincréticas o formas híbridas a las que se ha visto expuesto lo popular. Sin embargo, se trata de nociones con las cuales no estoy de acuerdo. Si bien, considero importante reconocer, identificar y fijar la mirada investigativa en aquellos aspectos que dan cuenta de la relación de lo que se ha denominado como popular, muy cercano a lo originario o autentico, con otras formas culturales, no comparto las nociones de sincretismo o hibridez para explicarlo. Hago la aclaración sobre este punto, pero profundizaré sobre él más adelante.

Tanto los estudios Latinoamericanos, como los europeos fueron vehículo para “(...) *la formación de la conciencia nacional, sirvieron para redefinir el lugar de los sectores populares en el desarrollo de cada país y de los propios intelectuales que se ocupaban de conocerlos*” (Ibídem: 5). Aunque durante mucho tiempo los estudios lograron evadir los discursos científicos hegemónicos, no hablan de la importancia de las construcciones que se generan desde la periferia, lo que genera a su vez la imposibilidad de reformular el objeto de estudio en función de las dinámicas de desarrollo de las sociedades y los hechos culturales que se transforman en este contexto. Si bien, este abordaje teórico ha servido para identificar ciertos rasgos dentro de las sociedades contemporáneas, Canclini hace un llamado a plantear una visión de lo popular amplia que se ubiquen en el contexto, es decir, las condiciones industriales de producción, circulación y consumo que atraviesan a la cultura de manera inevitable (Ibídem: 6).

Aunque Canclini habla de interrogarse sobre la cultura popular en sociedades que se convierten en masivas, no ahondaré en este punto por dos razones: en primer lugar porque no es el campo que me interesa explorar; en segundo lugar porque no estoy de acuerdo con asumir a las sociedades masivas sin considerar los matices que se presenta aún cuando se vean expuestas a procesos industriales, de producción,

circulación y consumo similares. Pese a ello, es relevante desarrollar cual es la perspectiva de masividad planteada por el autor.

En este sentido, lo masivo se constituye como característica propia de las sociedades contemporáneas y tiene su inicio con el surgimiento de la comunicación electrónica. A partir del siglo XIX se acuña el término masa para dar cuenta de la incursión del proletariado industrial y nuevos sectores medios en las grandes ciudades en el ámbito político y económico. Previa aparición de medios de comunicación como la radio y la televisión, la cultura se transmitía de manera masiva por la iglesia, las escuelas y las campañas educativas emprendidas por los regímenes populares. *“Lo masivo no es algo ajeno ni exterior a lo popular, hecho malévolamente por los grupos dominantes para invadir o sustituir la cultura propia de las clases populares [sino] la forma que adoptan, estructuralmente, las relaciones sociales en un tiempo en el que todo se ha masificado”* (Ibídem: 8). En los años 30, América Latina ingresa a los procesos de industrialización y modernización de las estructuras económicas por medio de la llegada de grandes poblaciones a las ciudades. Su relación surge cuando a la par del crecimiento demográfico, el éxodo rural y la crisis hegemónica derivada de la ausencia de una clase que decida la orientación de la sociedad, los Estados, buscan en la masa popular la legitimación de sus proyectos nacionales (Martín-Barbero, 1991: 170).

Las migraciones y los nuevos modos de trabajo, producen hibridación en las clases populares. La crisis que se genera en los años 30, genera *“(...) una ofensiva del campo sobre la ciudad y una recomposición de los grupos sociales. Modificación cuantitativa y cualitativa de las clases populares por la aparición de una masa que no es definible desde la estructura social tradicional y que desarticula las formas tradicionales de participación y representación”* (Ídem). Ésta situación incide en la sociedad urbana y consecuentemente sus formas de vida y pensamiento e incluso la fisionomía de las ciudades; pero quizá lo más relevante en la materia de interés es que se genera *un nuevo modo de existencia de lo popular* que se traza como camino la construcción de una sociedad más justa. Ya entre los años 30 y 60, las teorías de la dependencia que consideraban al Estado como correa de transmisión de los intereses de países hegemónicos, restringieron la posibilidad de pensar el problema nacional en

relación con la clase; en este contexto, las clases populares se constituyen como actores sociales a través de la crisis y la pone en relación con el Estado sin que se hubieran constituido antes en sujetos como clase. Se dan entonces dos interpelaciones: una de clase y otra a lo popular – nacional. Es la interpelación a lo popular la que, a través de la apelación a tradiciones populares y la necesidad de construir una cultura nacional, “(...) *construye un discurso en base a la continuidad del imaginario de masa con la memoria narrativa, escénica e iconografía popular en la propuesta de una imagería y una sensibilidad nacional*” (Ibídem: 173-176)

La importancia de la relación entre antropología y comunicación radica en que esta última disciplina, se ha encargado de revisar un poco más allá de las diferencias particulares o locales y ha fijado su atención en la acción homogenizadora de la industria cultural (Óp. Cit). Esto ha permitido que se hagan visibles “(...) *aspectos centrales de las culturas populares (...) que proceden (...) de otros espacios de reproducción y control social como la información y el consumo*” (Ibídem: 7), entre otros. Pero en su afán de abarcar espectros amplios en el área de la cultura popular, han cometido errores como:

(...) concebir la cultura masiva como instrumento del poder para manipular a las clases populares (...), adoptan la perspectiva de la producción de mensajes y descuidan la recepción y la apropiación [y], suelen reducir sus análisis de los procesos comunicacionales a medios electrónicos. A pesar de las críticas que desde hace años se formulan a la tesis de la manipulación omnipotente de los medios, en la mayor parte de la bibliografía analizar la cultura equivale a describir las maniobras de la dominación. (Ídem).

Gran parte de la literatura escrita por la comunicación respecto al tema, tiende a mostrar los poderes de la comunicación ligados completamente a sistemas monopólicos de la información, que esconden los intereses de la burguesía y las transnacionales que dominan la opinión de las diferentes clases, es decir, se exalta la manipulación y se relega al espectador a un lugar pasivo, como un mero receptor que reproduce lo que los medios le dicen. Frente a esto se ha hecho un llamado a dejar de pensar el poder “(...) *como bloques de estructuras institucionales, fijados en tareas preestablecidas, o como mecanismo de imposición vertical*” (Ídem). Para hacerle frente a esta perspectiva se propone entonces concebir el poder en una perspectiva foucaultiana, es decir, como

fuerza diseminada, lo cual permitiría una jerarquía de las acciones, instancias y dispositivos del poder, permitiendo reformular su relación con la cultura. La sugerencia realizada por Canclini es fijarse en las estructuras del consumo cultural, es decir, como la sociedad se apropia de los mensajes acercándose directamente al campo y observando la manera en que se genera la interacción “(...) *con la historia cultural y los hábitos propios de percepción y comprensión que los sectores populares forman en su vida barrial, en el trabajo, en las micro interacciones cotidianas*” (Ibídem: 10). Esto es, permite vislumbrar en el panorama teórico, elementos interesantes en tanto:

El análisis de las artesanías, como también de las fiestas étnicas utilizadas por el nacionalismo político y el turismo, nos demuestra que la modernidad capitalista no siempre requiere eliminar las fuerzas económicas y culturales que no sirven directamente a su crecimiento si esas fuerzas aún cohesionan a un sector numeroso, si satisfacen sus necesidades o las de una reproducción equilibrada del sistema. A la inversa, también sabemos que ya no existen grupos aislados en las sociedades actuales, capaces de mantener un repertorio totalmente autónomo de prácticas y creencias. Algunas tradiciones desaparecen, otras se descaracterizan por la mercantilización, otras son mantenidas con fuerza y fidelidad, pero, todas son reordenadas por la interacción con el desarrollo moderno (Ídem).

Esto implica la necesidad de atender la manera en que se reconfiguran o reacomodan las distintas expresiones, dentro de las que se incluyen las fiestas populares, en relación con el contexto económico, político, social y cultural cambiante de las sociedades contemporáneas. Como se señaló en el capítulo anterior, esta perspectiva se corresponde con los planteamientos de Georges Balandier en cuanto a los cambios derivados de la emergencia de ciertas tecnologías y la relación que guarda la triada fiesta, mediatización y poder (Balandier, 1994).

Para ello, Canclini realiza una propuesta interesante retomando de Antonio Gramsci la idea de que lo popular no es definido por su tradición o sus orígenes, sino por la posición que se construye frente a lo hegemónico, evitando así que las costumbres con arraigo se relacionen con lo popular, pues las tradiciones que se construyen pueden ser también parte de rutinas de la opresión como el machismo por citar un ejemplo (Óp. Cit.:11). Partiendo de dos corrientes del método científico, la inducción y la deducción, se intenta dejar a un lado la oposición y propiciar su complementariedad. Se plantea que el inductivismo tiende a estudiar lo popular desde

determinadas propiedades que son concebidas como intrínsecas de las clases subalternas, resultantes de una creatividad perdida por otros sectores o por un afán de oposición que constituye la base de la resistencia. Esto genera que se conozca tan solo una cara de la moneda: la de las *clases oprimidas*, así

(...) la investigación consiste en ‘rescatar’ lo que hace en sus propios términos, duplicar ‘fielmente’ el discurso del informante (...) puesto que nadie conoce mejor que él lo que pasa, hay que creer que su condición y su conciencia de clase son como él las presenta. Se desconoce la divergencia entre lo que pensamos y nuestros actos, entre la autodefinición de las clases populares y lo que podemos saber sobre su vida estudiando las leyes sociales en que están insertas. Hacen como si conocer fuera aglomerar hechos según su aparición ‘espontanea’ en vez de construir conceptualmente las relaciones que les dan su sentido en la lógica social (Ibídem: 14).

Por su parte, se señala que el método deductivo funciona a la inversa, es decir que va de lo general a lo particular para definir a las culturas populares, de acuerdo a rasgos que en todo caso son resultado de la imposición o bien del modo de producción, del imperialismo, de las clases hegemónicas o los medios de comunicación: “*Creen legítimo inferir del pretendido poder manipulador del Estado de los aparatos comunicacionales lo que sucede en la recepción popular. No reconocen autonomía o diferencia a las culturas subalternas, a su modo de relacionarse, consumir y resistir*” (Ídem). Las divisiones existentes entre las tendencias inductivista y deductivista se denota también en las técnicas de investigación, prefiriendo los primeros la etnografía, las observaciones en el campo, las entrevistas abiertas, intentando dar cuenta de lo específico. Los segundos por su parte, priorizan encuestas y/o estadísticas para vislumbrar líneas amplias de comportamiento masivo. Si bien se intuye un esquematismo en la oposición, hay antropólogos y estudiosos de la comunicación que han integrado miradas micro y macro sociales a la vez, sin embargo “*(...) la importancia de los procesos de interacción y la pobreza de conceptos y recursos metodológicos para analizarlos, hace pensar que debemos (...) construir articulaciones no reductivistas entre inducción y deducción*” (Ibídem: 15). Así, Canclini hace un llamado para que las investigaciones sobre las culturas populares sean transdisciplinarias, evitando la fragmentariedad y el paralelismo a favor de abonar un terreno fértil como es lo popular.

Mestizajes: Del Sincretismo, lo Híbrido, y lo Ch'xi

Gran parte de los estudios realizados sobre lo popular, emergen en el marco de distintas disciplinas marcadas por los términos de los que intentaré dar cuenta en este aparte. Como se señaló en la sección anterior, la crisis de las ciencias sociales tocó muchos campos sensibles dentro de las investigaciones del ámbito de la cultura, generando transformaciones profundas y discusiones que han desembocado en diferentes conclusiones que permanecen en constante construcción. Procuro a continuación ahondar sobre las nociones de sincretismo, hibridez y ch'xi a razón de la necesidad de profundizar en las perspectivas del mestizaje en su contexto de emergencia, en la utilidad que han significado en determinados momentos de la construcción de diferentes disciplinas de las ciencias sociales, señalando los debates que me arrojan a posicionarme teóricamente en la investigación.

Para empezar, retomo el sincretismo, en tanto se ha utilizado para argumentar fenómenos propios de las culturas, particularmente la Latinoamericana, respecto a las formas de apropiación de elementos 'ajenos' a ella. En el caso concreto del carnaval, al inicio de este capítulo, se retomó a Barbara Ehrenreich (2008), quién explicaba que la fiesta surge en la Edad Media para celebrar a los santos, previo a la cuaresma cristiana.

En este sentido, muchos científicos sociales han vinculado al carnaval con la religión, hablando de este como una expresión del sincretismo que consiste en términos generales en combinar las características de diferentes tipos de dioses entre sí, tendiendo a borrar aquellas particularidades que los separaban, aunque es necesario destacar que hay quienes señalan que:

Aunque hay muchos estudios empíricos sobre sincretismo, (...) las ciencias sociales no tienen aún, a pesar del creciente interés sobre el tema, una teoría general que explique adecuadamente la diversidad y complejidad del sincretismo. Además, este término parece poco afortunado, porque tiene más valor clasificatorio que analítico, porque explica la clase de mezcla religiosa, porque tiene sentido peyorativo, por aplicarse a hechos que se juzgan carentes de legitimidad, y porque hace suponer que hay religiones <<fossilizadas>>, aunque estas resignifican de modo continuo sus elementos (Marzal, 2002: 196).

A pesar de ello, sigue considerándose útil el término para comprender los cambios que implica la relación entre el catolicismo hispano y la religiones amerindias, cuyo origen se explica a partir de la campaña emprendida por parte de la iglesia tras la conquista ibérica de América, en la cual se dio una evangelización que intentó establecer nuevas formas religiosas, lo que generó cambios en las identidades religiosas de los pueblos y también en sus identidades culturales, que, en síntesis, de acuerdo al antropólogo culturalista Evon Zartman Vogt citado por Marzal, produjeron los siguientes resultados:

1) Se fusionan, se combinan, se hibridan o se mezclan en partes iguales, tanto en sus formas como en sus significados (...) 2) Los rasgos españoles están encapsulados en los modelos culturales indios preexistentes. 3) Los indios han llegado a ser básicamente católicos (...) porque las formas y significados de la religión hispano-católica e india eran muy similares. 4) El sincretismo actual es resultado de la dominación colonial de los españoles sobre los indios, al explotarlos como campesinos mesoamericanos. Por eso, hoy los indios mantienen su identidad por medio de un simulado e impuesto <<indianismo>> con costumbres de <<segunda mano>>, (...) o como <<imágenes inversas>> de sus dominadores (...). 5) Finalmente, el actual sincretismo es fruto de un proceso que entraña una creativa y muy selectiva recombinación de formas y significados simbólicos. (Ibídem: 196)

Ahora bien, este argumento podría sintetizarse en tres fenómenos concretos que se dan en las creencias, ritos, experiencias subjetivas, formas de organización y normas éticas, cuando se presenta un contacto prolongado de una religión con otra: la constitución de una nueva, es decir su síntesis; la retención de las identidades y superposición, es decir yuxtaposición; o que se integren en una nueva, en la cual se pueda vislumbrar el origen de cada elemento, es decir, sincretismo (Ídem). Sin embargo, señala Marzal que, si bien pueden darse las tres alternativas en la teoría, en la práctica no es posible en tanto no es concebible una síntesis, pues no hay equivalencia total entre dos sistemas religiosos; tampoco una yuxtaposición prolongada, porque dos sistemas religiosos no pueden llegar a tener un contacto largo sin que se genere un intercambio de rasgos de cada uno.

Así las cosas, es más factible que se genere una forma de sincretismo resultante de procesos de persistencias, pérdidas, síntesis y reinterpretaciones de los diferentes elementos de las religiones, por lo cual, concibiendo un proceso como tal, el sincretismo es definido por el autor cómo:

La formación, a partir de dos sistemas religiosos, de otro nuevo, cuyas creencias, ritos, formas de organización y normas éticas son producto de la interacción dialéctica de los dos sistemas en contacto. El resultado de esa interacción dialéctica en los diferentes

niveles del nuevo sistema religioso será, ya la persistencia de determinados elementos con su misma forma y significado, ya su pérdida total, ya la síntesis de otros elementos con sus similares de la otra religión, ya, finalmente la reinterpretación de otros elementos (Ibídem: 197-198).

La antropología ha fijado su atención especialmente en los procesos de reinterpretación, y se ha definido por Herskovits como “(...) *el proceso por el cual los antiguos significados se adscriben a los nuevos elementos o mediante el cual los valores nuevos cambian la significación cultural de las viejas formas*” (Ibídem: 199). Esta conceptualización abre un campo más amplio a la comprensión de aquellas expresiones que se consideran sincréticas, sin embargo, no es la única perspectiva desde la que se ha intentado explicar fenómenos concretos que incorporan elementos de diferentes culturas. La necesidad de disputar este tipo de nociones surge de la importancia de abandonar la idea de que las culturas se contaminan o se contagian de otras. Los procesos de incorporación, apropiación y transformación, en mi opinión, son fundamentales, necesarios e incontenibles.

En este sentido, otra noción que emerge en el campo de estudio es la de hibridez. Jesús Martín-Barbero señala que es necesario empezar por reconocer un mestizaje que permanece vigente, que se trata de lo que somos “(...) *y que no es solo hecho racial, sino razón de ser, trama de tiempos y de espacios, de memorias e imaginarios*” (1991: 204). Como resultado de esta perspectiva, ha aparecido una nueva sensibilidad política que propicia el diálogo e integración entre la economía de la producción simbólica, las políticas culturales, saberes y sentires. Se trata pues de un mecanismo de conciliación entre ritmos que parecían excluirse y otorgando vigencia cultural a identidades diferenciadas, “(...) *lo indígena en lo rural, lo rural en lo urbano, el folklore en lo popular y lo popular en lo masivo. No que ahorrarnos las contradicciones, sino para sacarlas del esquema y mirarlas haciéndose y deshaciéndose: brechas en la situación y situaciones de brecha*” (Ibídem: 204-205). Estas cuestiones se enmarcan, desde luego, en los debates sobre identidades y es pertinente hacer un recorrido breve sobre las el contexto en el cual emergen. Lo híbrido, que se origina según Canclini del mestizaje y sincretismo de América Latina, se hace más evidente en las sociedades contemporáneas a raíz de las interacciones entre tradición y modernidad, subalternidad y hegemonía, lo popular y lo culto (1995: 179). Así, se puede encontrar en la historia de las ciencias

sociales distintos matices al respecto. Hay para quienes las identidades son “(...) *históricamente constituidas, imaginadas y reinventadas, en procesos constantes de hibridación y transnacionalización, que disminuyen sus antiguos arraigos territoriales*” (Ibídem: 92), pero también se encuentran quienes

(...) absolutizan el encuadre territorial originario de las etnias y naciones, afirman dogmáticamente los rasgos biológicos y telúricos asociados a ese origen, como si fueran ajenos a las peripecias históricas y a los cambios contemporáneos (...) tendencias obstinadas en concebir cada identidad como un núcleo duro y compacto de resistencia (Ibídem: 93).

Aún hoy podemos ver como se defienden argumentos como la pureza a partir de la relativización de lo específico de etnia y nación con el propósito de construir gobernabilidades multiculturales, particularmente desde los estudios culturales y doctrinas fundamentalistas de movimientos étnicos. Diferentes disciplinas han contribuido a la consolidación de esta posición, entre las que podemos nombrar a la antropología, la literatura, la filosofía y la comunicación. Es interesante recorrer la manera como los discursos de multiculturalidad instituyeron modelos de identidad unívoca y monolítica a partir de diferentes medios y estrategias.

El romanticismo folclórico y el nacionalismo político se aliaron para lograr que las tradiciones de los agolpamientos étnicos y socioculturales quedaran ordenadas en menos de doscientos envases jurídico-territoriales que llamaron naciones. Se estableció que los habitantes de un cierto espacio debían pertenecer a una sola cultura homogénea y tener por lo tanto una única identidad distintiva y coherente. La cultura propia se formaría en relación con un territorio y se organizaría conceptual y prácticamente gracias a la formación de colecciones de objetos, textos y rituales, con los que se afirmarían y reproducirían los signos que distinguen a cada grupo. Se estableció que tener una *identidad* equivalía a ser parte de una nación, una *entidad* espacialmente delimitada, donde todo lo compartido por quienes la habitaban -lengua, objetos, costumbres- los diferenciaría en forma nítida de los demás. Esos referentes identitarios, históricamente cambiantes, fueron embalsamados por el folclor en un estadio “tradicional” de su desarrollo y se les declaró esencias de la cultura nacional. Aún ahora son exhibidos en los museos, se les transmite en las escuelas y por los medios masivos de comunicación, se les afirma dogmáticamente en los discursos religiosos y políticos (...) Este modelo fue tan persuasivo que logró estructurar amplias zonas de la cultura, el saber, el deporte y otras áreas, delimitándolas por unidades nacionales (Ídem)

Las consecuencias generadas a partir de esta corriente son incontables, sin embargo, se pueden citar la exclusión de ciertos sectores resultantes de priorizaciones en cierta medida arbitrarias y el intento de homogenización que implicó el desconocimiento de

procesos históricos, trazando la tradición como destino irrevocable y una esencialización de lo latinoamericano casi monolítica que echa mano de la autenticidad para justificar su ideario. En este sentido, Canclini hace un llamado a fijar la atención de los estudios en la diferencia e hibridación (Ibídem: 109), frente a lo que me atrevo a señalar que es la transformación el *quid* del asunto, al menos, del que en ésta investigación me interesa dar cuenta.

Asumir entonces la tarea de hacer visible lo heterogéneo, “(...) *la coexistencia de varios códigos simbólicos en un mismo grupo y hasta en un solo sujeto, así como los prestamos y transacciones interculturales, será capaz de decir algo significativo sobre los procesos identitarios*” (Ídem). Así mismo, existen diferentes espacios que permiten identificar elementos en el camino de la comprensión de los imaginarios y de signos de identidades que se construyen de manera constante.

Una de las perspectivas más interesantes y rigurosas que se han planteado para debatir la noción de hibridez, es la construida por Silvia Rivera Cusicanqui. Para empezar es importante señalar que las discusiones necesitan el reconocimiento de que son las prácticas de las colectividades productivas, las que definen la condición de poblaciones indígenas y mestizas como modernas, mientras que los discursos modernizantes ocultan los procesos de conservadurismo y arcaización culturales y políticos que reorganizan constantemente las condiciones coloniales de las sociedades contemporáneas (2010: 62). Abandonando las tendencias que plantean al mestizo y mestiza como usurpación de lo ajeno y desnudez cultural:

La palabra ch'xi tiene diversas connotaciones: es un color producto de la yuxtaposición, en pequeños puntos o manchas, de dos colores opuestos o contrastados: el blanco y el negro, el rojo y el verde, etc. Es ese gris jaspeado resultante de la mezcla imperceptible del blanco y negro, que se confunde para la percepción sin nunca mezclarse del todo. La noción de ch'xi (...) obedece a la idea aymara de algo que es y no es a la vez, es decir, a la lógica del tercero incluido. Un color gris ch'xi es blanco y no es blanco a la vez, es blanco y también es negro, su contrario (...) La potencia de lo indiferenciado es que conjuga los opuestos (...) lo ch'xi conjuga el mundo indio con su opuesto, sin mezclarse nunca con él (Ibídem: 69-70)

Se encuentra también lo *chhixi* (con h adicional y sin apostrofe), heterónimo de ch'xi que hace referencia a la idea de mescolanza, misma en la que se pierde sustancia y

energía. Esta se correspondería de acuerdo a Silvia Rivera con la noción de *hibridación cultural light*, que se encuentra conforme con la dominación cultural presente. Así, la crítica que Rivera hace al uso de esta metáfora genética por parte de García Canclini, responde en parte a que connota esterilidad. Cita por ejemplo el caso de la mula, que es una especie híbrida y no puede reproducirse. Del mismo modo, “*La hibridez asume la posibilidad de que de la mezcla de dos diferentes, pueda salir un tercero completamente nuevo, una tercera raza o grupo social capaz de fusionar los rasgos de sus ancestros en una mezcla armónica y ante todo inédita*” (Ibídem: 71). Por su parte, lo Ch’xi, da cuenta de diferencias culturales múltiples que no se funden en una distinta, lo que sucede es que se antagonizan o se complementan, reproduciéndose y relacionándose de manera polémica. En este sentido, la metáfora de lo Ch’xi da cuenta de “*(...) un ancestro doble y contencioso, negado por procesos de aculturación y ‘colonización del imaginario’, pero también potencialmente armónico y libre a través de la liberación de nuestra mitad india ancestral y el desarrollo de formas dialogales de construcción de conocimientos*” (Ibídem: 72). Mientras que lo híbrido señala la posibilidad de entrar y salir de la modernidad, desconociendo que se trata de construcciones de hábitos, gestos, modos de interacción e ideas del mundo donde se conjugan lo objetivo y lo subjetivo, estando la apuesta por la modernidad centrada en una noción de ciudadanía que no pretende construir desde lo homogéneo sino desde la diferencia:

Pero a la vez, al tratarse de un proyecto de vocación hegemónica, capaz de traducirse en término prácticos en las esferas de la política y el estado, supone una capacidad de organizar la sociedad a nuestra imagen y semejanza, de armar un tejido intercultural duradero y un conjunto de normas de convivencia legítimas y estables [donde se generen] modos de convivencia legítimos asentados en la reciprocidad, la redistribución y la autoridad como servicio (...) para admitir [también] formas nuevas de comunidad e identidades mezcladas o ch’xi, con las cuales dialogarían creativamente en un proceso de intercambio de saberes, estéticas y éticas (Ibídem: 72-73).

Así, los proyectos renovadores deberán superar el multiculturalismo oficial que, como se señaló anteriormente excluye, recluye y estereotipa. Es necesario por lo tanto tejer las tramas interculturales por medio de las prácticas. Todo esto para señalar que el mestizaje no sería la solución a la contradicción colonial, ni un campo ajeno a las relaciones de poder, sino que se trata de “*(...) un campo muy conflictivo constituido justamente en base a los términos de dominación originales*” (Cusicanqui, 2010: 15) Es

por eso fundamental en toda circunstancia tener presente que el mestizaje es un correlato cultural de la ciudadanización y que también ha permitido ocultar procesos de ruptura comunitarias, familiares e incluso territoriales que eran fundamentales en la existencia de diversas poblaciones. Así se genera un distanciamiento de aquellas concepciones que ven al mestizo y mestiza como crisol armonioso donde se funde la diversidad cultural colonial, creando un tipo social homogéneo y único. Descubrir que existe un nexo que explique cómo las identidades se forjan en el marco estructurante del hecho colonial, lo que remite a pensar que los elementos raciales que tales identidades exhiben, son secundarios de cara a que se definen a través de la mutua oposición, a la bipolaridad entre culturas nativas y cultura occidental que aún hoy moldean modos de convivencia y estructuras de *habitus* (Ibídem: 67). Dice Rivera que la identidad de un sujeto no se mira en la de otro sujeto como espejo, sino que se hace necesario romper o atravesar la imagen proyectada en el espejo con el propósito de construir sentidos afirmativos frente a prejuicios existentes en torno a raza y etnia

En este sentido, “(...) el otro elemento condicionante que implica el hecho colonial [es] la estructura jerárquica en la que se ubican los diversos estamentos de la sociedad a partir de la posición que ocupan en la apropiación de los medios de poder —entre ellos el poder sobre la imagen y sobre el lenguaje, es decir el poder de nombrar— y que, por lo tanto confiere desiguales capacidades de ‘atribuir identidades al otro’, y por lo tanto, de ratificar y legitimar los hechos de poder mediante actos de lenguaje que terminan introyectándose y anclando en el sentido común de la sociedad (Ibídem: 68)

Siendo así de complejos los procesos de aculturación, la imagen del mestizo se encuentra enlazada con los mitos nacionalistas de comunidad territorial que modernizan y sustituyen comunidades. El mestizo se convierte en este marco en el promotor, receptor, actor y resultado de los cambios que se generan en los contextos económico, político y cultural, que emergen de la construcción de nación como diría Anderson, *comunidad imaginada* (Ibídem: 74). Es ésta entonces la perspectiva teórica desde la cual espero abordar la investigación sobre el carnaval, sin desconocer desde luego que son terrenos en constante disputa. La intensión de este recorrido es precisamente no perder de vista los debates durante el acercamiento metodológico al campo y mucho menos durante el análisis de los datos etnográficos. Los planteamientos realizados por Silvia Rivera en relación con el contexto me plantean al menos tres preguntas: ¿De qué manera se construyen y reconstruyen las identidades a partir del Carnaval? ¿Cuáles son

los retos que plantean los procesos de patrimonialización para la creación y recreación de tales identidades? ¿Cómo evitar que un escenario de construcción y deconstrucción colectiva de identidades sea convertido en artefacto cultural?

Historia del Carnaval de Negros y Blancos

El Carnaval, de acuerdo a la historia oficial, o mayoritariamente difundida y conocida, no surge en un momento específico, pues, tal como lo conocemos hoy, ha ido incorporando elementos a medida que han trascurrido los años. La primera acción carnavalesca que se asume como seminal, data de finales del siglo XIX, cuando se instaure el juego de los negritos, cuyos orígenes se encuentran en la provincia del Gran Cauca (Bacca, 2008: 36). Durante ésta época, como manifestación de reivindicación social e incluso política, los afrodescendientes¹ esclavos se tomaban libre el quinto día del inicio del año. El juego de negritos, nacido en la época preindependentista en la jurisdicción de la Gobernación de Popayán se trata de “(...) *un largo proceso de levantamientos de esclavos, que confluyen en una reivindicación social ante el Rey, [logrando] un día libre al estilo de las antiguas saturnalias romanas, donde el amo pasaba a la condición de esclavo y viceversa*” (Muñoz, 2003: 90). Incluso, el umbral del juego se ubica hacia 1808 en la ciudad de Popayán:

(...) en vísperas del combate de Funes y del grito de Independencia de Santafé de Bogotá
 (...) El juego se practicaba con carbón molido y una especie de betún, con gracia y en talante de reto. Sobre la fecha original existen controversias, por cuanto si bien hipotéticamente una cédula real prescribía el 5 de enero en honor del Santo negro Melchor, según algunos cronistas de la época, como José María Cordobés Maoure, da a entender que se dejaban los últimos días de diciembre, y era precisamente en las noches, donde se propiciaban la fiesta de los negritos. La celebración perduró hasta finalizar el propio siglo (Ídem).

Es importante destacar, en consideración de la impronta afro de la celebración, que el proceso de diáspora forzada que vivieron los africanos y africanas que fueron

¹ « En las sociedades latinoamericanas, fruto de las diásporas africanas forzadas, las prácticas cimarronas y la organización de los espacios sagrados de la religiosidad africano-descendiente se constituyen como marcos importantes de afirmación de una cultura específica, llamada africano-descendiente » (Freitas, 2009: 21)

esclavizados en el continente durante la época colonial no pudo derribar por completo las matrices culturales que, tal como señala Joseania Miranda Freitas, “(...) *ganaron nuevas formas de transmisión, comunicación y aprendizaje en el nuevo continente (...)*” (2009: 13). En este sentido, la autora insiste en que aquellos trazos culturales que son a su vez herencia cultural, se encuentra relacionados de manera directa con “(...) *el mundo simbólico de las creencias y valores religiosos. Dichos rasgos se fortalecieron en los tiempos coloniales, cuando los africanos tenían que luchar de variadas maneras para no perder completamente sus memorias ancestrales*” (Ídem). Para el caso concreto de los carnavales de comienzo de año de las americas, tienen raigambre en los cabildos originarios de España y Portugal, que fueron reasentados durante la época de colonización en territorios de diáspora. Los afros esclavizados incorporan el modelo como una estrategia de resistencia cultural que a su vez derivó en nuevas americanidades que según Maya Restrepo indica:

Desde el inicio del siglo XVIII [...] cercó los márgenes de supervivencia cultural y demográfica de los descendientes de los africanos en la región. Su proyecto de homogenización cultural mediante la implementación de una pedagogía de la fe obligó a estos pueblos a crear estrategias de resistencia cultural que dieron como resultado otras africano-americanidades (...) (Restrepo, 2001).

Aún con la presión ejercida por parte del *Santo Oficio* en territorio colombiano, incluso hoy son evidentes las huellas culturales de los y las afrodescendientes en el país, lo cual se expresa como resultado de un procesos históricos de transformación que puede explicarse en tanto

(...) en los lugares donde había más maleabilidad, del poder clerical, los africanos y sus descendientes consiguieron, inclusive, mezclar formas de culto a los santos católicos con ritmos y alegorías de referencia tradicional africana, sobre todo en los períodos dedicados a los santos patronos, sea por súplicas o por gracias alcanzadas. Los cabildos encontraron en el ciclo de las celebraciones católicas (Fiesta de Reyes, San Sebastián y Nuestra Señora de la Candelaria, Nuestra Señora del Rosario, San Benito, etc.), un ambiente fértil para rememorar sus ritos tradicionales, sobre todo a través de la celebración de los Reyes de Congo. Hay que entender el contexto histórico de la constitución de los cabildos, donde hombres y mujeres aprovechaban para participar de la vida social; aunque con base en el modelo colonial, ellos crearon asociaciones en las cuales podrían disfrutar de los espacios de sociabilidad, garantizando, inclusive, la realización de los cultos fúnebres, católicos y/o tradicionales de la religiosidad africana, reelaborados en la diáspora (...) Salvo los casos de Brasil y de Cuba en que la religiosidad de herencia africana se destacaba como fuerte legado cultural africano, el resto del continente estuvo fuertemente

influenciado por la inquisición, que reprimió las expresiones de religiosidad de los africanos y sus descendientes (Op. Cit.: 21)

A partir de ahí se comprende la influencia que lo afro ha tenido en el Carnaval de Negros y Blancos de San Juan de Pasto, que si bien en el caso en particular, no se conocen con la profundidad suficiente, manifiesta su legado histórico en la celebración. Una evidencia de tal afirmación es que, ya en 1894, la tradición del *Juego de los Negritos* es acompañada por la población pastusa que hacía parte por medio de pasajes musicales y cabalgatas (Muñoz, 2003: 19). En actos extrovertidos, los habitantes de la ciudad se pintaban el día 5 de enero con colores que simulaban la máscara y en consecuencia, daban la autorización para actuar dentro del juego. Así, “*el ludus, el juego de la ‘pintica’, que expone el foco cultural en Popayán (...) Por distintos canales, las tradiciones y prácticas culturales entran en contacto, se transmiten los ethos, viene la apropiación y desarrollo autónomos*” (Ídem), y este es uno de los más claros componentes culturales afrodescendientes que conserva el Carnaval de Negros y Blancos hoy en día.

Después de algunos años, en 1912, surge de la imaginación lúdica el juego de blancos: “*en la casa de las señoritas Robby, con el atrevimiento de don Ángel María López, quien esparce polvos de perfume de mujer, al grito libre de ¡vivan los blanquitos!, que se insertará con vigor y bajo la custodia del Día de Reyes*” (Óp. Cit.). Ya entrados los años veinte, el carnaval incorpora otro elemento que se conservará hasta la actualidad: Un grupo de estudiantes disfrazados, organizados en comparsas, deciden salir de manera espontánea a tomarse las calles de la ciudad al ritmo de sonsureños, bambucos y guaneñas y en 1927 se añade a la celebración la muestra de coches artesanales (Ídem). Por su parte, el desfile de la familia Castañeda surge entre 1927 y 1928 (Muñoz, 1991: 18), como apertura de la fiesta del día cuatro de enero como resultado del encuentro con viajeros que llegaban a la ciudad y que acompañaron a los fiesteros a recorrer la ciudad celebrando (Óp. Cit.: 37). A partir de ese momento, hará parte del carnaval hasta nuestros días. Podemos decir que, en términos generales, estos son tres momentos grandes que definen el carnaval, más no los únicos.

Ahora bien, existe algo que llama la atención respecto a las fechas en las cuales se celebra el Carnaval, mismas que no corresponden con los días en que se lleva a cabo la festividad en la mayoría de países, toda vez que es bien sabido que los orígenes del carnaval, según algunos historiadores, datan de la Edad Media, cuando, en las fiestas celebradas a los santos antes de la cuaresma cristiana, se daba un desaforo colectivo (Ehrenreich, 2008: 86). De acuerdo a lo señalado por Barbara Ehrenreich, los sujetos querían disfrutar y no importaban condenas o prohibiciones, por lo cual se hacía necesario una suerte de compromiso que procurara un equilibrio entre obediencia y piedad y el goce por el otro. Se genera entonces una permisividad en las fiestas eclesiásticas de diversión, baile y bebida, pero fuera del espacio físico de la iglesia. Así, las fiestas de los santos, antes de la Cuaresma se convierten prácticamente en una invención de la iglesia. De hecho señala que: *“Técnicamente carnaval se refiere a la festividad específica que precede a la Cuaresma, pero el término también se utiliza de forma genérica en algunas culturas para referirse a festividades similares que se producen a lo largo del año”* (Ibídem: 86-87). A pesar de ello, existen elementos que se corresponden con lo que se podría denominar ‘principios’ del carnaval. Para muchos pueblos, las celebraciones estaban directamente relacionadas con su cosmovisión, con la celebración a sus dioses, así, estaban muchas de las fiestas destinadas a provocar la revitalización de los dioses de las cosechas (Frazer, 1981: 101).

El ciclo anual, junto con sus estaciones y fases determinadas por la luna y el sol han sido una manera en que la humanidad ha fijado un orden donde la muerte y la vida, la alegría y la tristeza y toda suerte de dualidades están presentes (Baroja, 1965: 97). Las *Kalendae*, se encontraban en relación directa con el comienzo de la lunación mensual, tal como la tradición festiva de la cultura romana, cuando en el año 45 antes de Cristo, el emperador Julio Cesar, instauró con la ayuda del astrónomo Sosígenes el principio del año solar el 1 de enero. Así, las *Kalendas*, de cuyo origen etimológico se desprende Calendario, instituyen la medida del principio del año y del tiempo, fecha que se considera apropiada para el rito colectivo. Tanto en España, como en muchos países de Europa, el calendario tiene un origen lunar, es decir que el año nuevo comienza en marzo con la luna nueva. Por su parte, en el caso de América Latina:

Con el proceso de cristianización en España, se da lugar a que el ciclo correspondiente a las antiguas Saturnalias, ósea entre el 17 al 23 de diciembre, se reemplace por festejos de orden religioso. Y a partir del nuevo año, comiencen también los ciclos de celebraciones paganas "carnestolendas" hasta la víspera de la Cuaresma. En el momento de la colonización ibérica en América, se suscita el proceso de sincretismo al superponerse el calendario lunar primitivo al calendario ritual-agrario existente en las colectividades indígenas. En Países como México, Venezuela, Uruguay, República Dominicana, Argentina y en Colombia (Barranquilla, Aponte, Santiago y Colón), se observa el fenómeno. Pero es en Riosucio y en el Valle de Atríz —Pasto—, donde el sincretismo asume su particularidad, aquí el calendario solar —reemplaza al de orden lunar nativo— y comienza con celebraciones paganas el 1ro. de enero: día de año nuevo. Los ritos de las cabañuelas, el cambio de varas, el voto, constituyen tradiciones indígenas que se transforman y conservan ya dentro del proceso de mestizaje cultural. Entre los incas, enero identificado como "Tugtuna" dentro del contexto del calendario lunar, significaba la fiesta de la "floración del maíz", llamada también "huchuy pujui" traducida como 'maduración pequeña'. El ciclo del Carnaval Andino de San Juan de Pasto, se ubica según su tradición histórica, en el período de celebración de las Kalendas. (Muñoz 1991: 111-112)

Así, adentrándome específicamente en las celebraciones de Blancos y Negros de San Juan de Pasto, intento realizar una síntesis de su origen a partir de los planteamientos realizados por Lydia Inés Muñoz, para quién estas fiestas:

(...) abarcan desde la víspera del Solsticio de invierno - que se cumple el 21 de diciembre- hasta el día seis de enero, desde el juego de aguinaldos hasta el juego de blancos, fecha clímax de la ceremonia colectiva. [Como tiempo de revitalización] El carnaval Andino de Blancos y Negros de San Juan de Pasto, se efectúa durante los primeros días del Año Nuevo: cuatro, cinco y seis de enero. Se adelanta a las carnestolendas para situarse holgadamente en la estación exacta de la renovación de la naturaleza al comienzo del año, en el cruce del tiempo. Las festividades del Solsticio de Invierno y fin de año para el calendario ritual pagano-equivalentes a las efemeridades cristianas de Navidad en Nariño y en Pasto (...) El foco cultural de estas fiestas, se lo encuentra en los rituales precolombinos del solsticio de invierno o Tamiamita, así como en la liturgia cristiana de Navidad, impuesta durante la colonización hispana. Ya las incorporaciones de elementos nuevos tales como, la quema de año viejo (1930) y el juego del agua (1939), obedecen a la operatividad del referente cultural ya mestizo. El ingenio popular ha sido el portador del subconsciente colectivo, el mismo que le ha dado el sello particular cultural. (Ibídem: 12-18)

Es importante señalar que tras las primeras décadas del carnaval, aparece con protagonismo el arte popular, expresado en las muestras de artesanos y artesanas locales realizadas en su momento con papel y puestas sobre estructuras rodantes. Las distintas expresiones van de manera espontánea por diferentes zonas de la ciudad, donde se asientan públicos de todos los barrios a aplaudir las elaboraciones en medio de juegos, música, baile y licor. Entre 1939 y 1942 se empieza a jugar con agua durante los días

de carnaval, lo que para algunos autores fue una forma de exigir horizontalidad respecto a la participación de los y las habitantes, ya que se trataba de un acto donde todos y todas podían intervenir. La administración local prohíbe que se realice tal actividad y los ciudadanos y ciudadanas deciden cambiar la fecha al 28 de diciembre como un mecanismo de evasión de la norma municipal, convirtiéndose años después en parte oficial de la celebración (Muñoz, 1991: 36). Se señala también que se trataba de una limpieza colectiva (Bacca, 2008: 46), una suerte de acto simbólico donde la comunidad se toma las calles para purificarse de los pecados cometidos a lo largo del año.

Durante este periodo se incluyen también las denominadas Murgas, grupos de personas que amenizan las celebraciones con disfraces y composiciones musicales, exactamente en el año 1940, y estas se caracterizan por provenir de sectores populares de la ciudad. Se integrarán de igual manera juegos acostumbrados en la época como los encostados, el palo encebado, artesas con miel, entre otros. Como referente hispánico, también se presentaban actividades como cabalgatas y corridas bufas (Óp. Cit.), mismas que hoy han desaparecido prácticamente en su totalidad, pero que en la actualidad son solicitadas por públicos específicos apelando a la ‘tradición’.

Por su parte, entre 1938 y 1943 nace el barrio Obrero, el cual será un lugar fundamental de asentamiento de una colectividad artesanos, situación que promueve por una parte la agremiación de artesanos y ñapangas y propulsa la creatividad y técnica en la elaboración de carrozas. Empiezan también los pobladores y pobladoras de Pasto a apropiarse de nuevas plazas y calles y, bajo el criterio de ‘originalidad demostrada’ se instituye un grupo de peritos que evalúan carrozas, comparsas y disfraces. Predominan en el momento las carrozas relacionadas con situaciones del contexto de la época como la II guerra mundial, cultura romana, mexicana, indígena y fantasía universal (Muñoz, 1991: 37-38)

En la década de los años cincuenta se presentan situaciones de diferente índole que empiezan a generar cambios significativos en el carnaval. En principio señalar que durante ésta época se vivió uno de los momentos de más intensa violencia política en el país, cuyas consecuencias se extienden hasta nuestros días. En el contexto del Frente Nacional el cual consistía en la instauración de un bloque de poder de los dos partidos

hegemónicos conservador y liberal durante 16 años (Kalmanovitz, 2001: 424), se suscita una censura hacía el carnaval por parte de la iglesia a través de un decreto del Obispo. Sin embargo, no logran detener el desborde colectivo. Así, sin que se legitime la programación oficial, los habitantes de Pasto se toman las calles y como los años anteriores, mantienen la celebración. Sin más remedio que aceptar lo incontenible, se autoriza la fiesta y se incorporan otros elementos como los copleros o juglares quienes componían su repertorio con historias correspondientes a la tradición oral y representaciones teatrales alusivas a la fiesta. En cuanto a las alegorías, empiezan los artesanos a usar recursos como bicicletas y motonetas para sus montajes. Pero quizá uno de los sucesos más destacados de este momento del carnaval es la incorporación de movimiento de las esculturas de papel que conforman los carros alegóricos (Óp. Cit.: 50-53). De igual manera, adquieren las carrozas mayor tamaño y “*se destacan en la confección de las mismas los hermanos Bastidas, Servio Tulio Torres, Rogelio Argoti, los hermanos Heredia, Néstor Espinosa, los hermanos Narváez, hasta llegar al maestro Alfonso Zambrano, quien da origen a una época de esplendor*” (Bacca, 2008: 42). Dice Muñoz que el *ethos* del carnaval se dirige esta vez en tres direcciones definidas a saber: “*la conquista de la fantasía y la creación estética (...), representación del costumbrismo y temas del folclor regional (...), [y la] representación de elementos bélicos y la recreación de la iconografía norteamericana y mexicana*” (Óp. Cit.: 53). De igual manera empiezan a intervenir elementos de la literatura oriental de ficción y bíblica, y va consolidándose cada vez más la presencia de carrozas y comparsas.

“*Los años sesenta son una época de altibajos en la organización y realización del Carnaval en cada una de sus versiones*” (Óp. Cit.), señala Pablo Andrés Bacca. Se habla de hecho de ésta como una época de crisis, retrocesos y posterior afirmación cultural de la fiesta. La razón por la cual se lee este momento histórico como tal, se encuentra en el proceso de apropiación de referentes norteamericanos, especialmente provenientes de las revistas de tiras cómicas y magazines procedentes de este país. Este momento puede comprenderse en el marco de una situación global, en tanto al finalizar la II guerra mundial, Estados Unidos se dio a la tarea de ganar hegemonía y, dentro de muchas otras estrategias, Disney, industria del ‘entretenimiento’ bien conocida, se convirtió en un medio para construir el “*modelo del origen y sociedad futura ideal*”

(Dorfman & Mattelart, 2005: 13). Así, se popularizó entre distintas ausencias las temáticas relacionadas con el mundo fantástico infantil de Disney como:

(...) monologo de la clase dominante y su eco en la grabadora, se repite a todos los niveles del elenco socialmente estratificado de los personajes (...) La clase que tenía el monopolio de las normas de gestación de esta cultura, en que se conocía agradable y desagradablemente a sí misma, en que se alababa y se repudiaba, aprovechó esta duplicidad para dársela simplificada como alimento de representación colectiva. (Ibídem: 78)

El avance de los diferentes personajes de Disney, que emerge por la exigencia y posibilidad del gran avance industrial capitalista, es importado hacia muchos países de América Latina, de la mano con otros objetos de consumo que reproducen dinámicas de dependencia. Esto aunado a la llegada de la televisión a Colombia en el año 1954 pudo haber profundizado:

[El] desfasaje, entre la base económico-social en que vive cada individuo y el estado de las representaciones colectivas, es precisamente la que asegura la eficacia de Disney y su poder de penetración en la mentalidad comunitaria (...) [Así, los artesanos y muchos otros sectores] se han tenido que valer de estas representaciones foráneas para expresar, deformada y a veces certeramente, la realidad que los rodea, y que corresponde a otro estadio histórico: es la ambigüedad, lo que se ha llamado el barroquismo de la cultura americana (Ibídem: 94).

Esta época generó que sectores hegemónicos de la sociedad desvirtuaran la fiesta y se emprendiera una campaña por su desaparición, arguyendo que constituían simples desmanes colectivos que no tenían ningún valor de representación de la ciudad, y que por el contrario, contribuían a su desprestigio (Muñoz, 1991: 57). Pero a partir de los años 60 empezaron a surgir representaciones relacionadas con el costumbrismo, mensajes sociales, representación naturalista con las que según Muñoz “(...) *lo estético viene a relieves lo popular*” (Ibídem: 59). Aquí se encuentra otro elemento a debatir que remite a preguntas concretas sobre la cultura popular y el folklore, debate que desarrollaré adelante.

Aunque ciertamente, logran recrearse durante esta época historias ocultas de la ciudad, relatos de la cotidianidad, labores comunes del trabajador ciudadano y rural, este momento coincide con un proceso de identidad emergente en América Latina. No es casual que durante este periodo hayan empezado a posicionarse las teorías del

indigenismo y mestizaje. Se señala que durante los años 60 “*América Latina comienza a cobrar más y más conciencia de lo que significa su distensión angustiosa entre la dominación interna y la dependencia externa*” (Proaño, 1986: 35).

Por su parte, José Antonio Figueroa señala que los indigenismo y teorías dominantes sobre mestizaje que sucedieron entre los años 20 y 50 en América Latina, correspondían a ajustes ideológicos y demandas del nuevo modelo de organización económica que se requerían ante la crisis de los regímenes oligárquicos. Se necesitaba entonces nuevas concepciones de los sujetos que conformaban la nación. Así el mestizaje se conforma por una gama amplia de discursos que pueden ser definidos como ideología y también práctica asumida de manera contradictoria y ambigua por parte de distintos sectores sociales (Figueroa, 2009: 153). En este contexto, sectores ‘subalternos’ empiezan a unirse y a construir una serie de manifestaciones que además de intentar dar cuenta de ‘lo propio’, emplean los espacios de creación, especialmente el 31 de diciembre, Día de los Años Viejos, para realizar crítica política y denuncia social. A la consolidación de un estilo que termina por caracterizar la fiesta, aportó la creación del Maestro Alfonso Zambrano, quién “(*...*) *conjuga el espacio para advenir en el Carnaval de Pasto su propio perfil (referente remitido) de y a la cultura regional*” (Muñoz, 1991: 60). Esto permitió también contrarrestar los intentos de las clases hegemónicas por remplazar el Carnaval por actividades más cercanas a la ferias de ciudades como Cali y Manizales.

Entre los años 1970 y 1980, se genera un proceso de emergencia social en el continente latinoamericano. Empiezan a generarse una serie de demandas sociales hacia los años 70, caracterizada entre otras por la búsqueda de democratización de la cultura en países como Chile, Perú y Argentina (García-Canclini, 1982: 62). En el caso colombiano, durante esta época, el proyecto de mestizaje, coincidió con la crisis del Estado Nación y, desde luego, con el surgimiento de corrientes neoindigenistas e indianistas. Aunque estas teorías se contradecían con varios elementos expuestos por el mestizaje, tales como la integración nacional (Figueroa, 2009: 163), su expresión más evidente es que durante este momento histórico empieza a constituirse un país de retazos. Entonces, la crisis de los proyectos de mestizaje que habían sido concebidos

bajo las expectativas de la articulación de distintos conglomerados sociales al Estado nacional, empieza a hacerse evidente y constituyó en Colombia, un proyecto de mestizaje concebido por fuera de las expectativas de integración nacional, es decir sin integración nacional (Ídem).

Hasta Nariño llegan los vientos de emergencia social y es en la creación de la Gran Refinería de Occidente en la ciudad de Tumaco, donde se gesta un movimiento popular de reivindicación. “*En las diversas jornadas, universitarios, artesanos y todos los estratos productivos, se adentraron con roles protagónicos y se apropiaron de su realidad, de su momento coyuntural*” (Muñoz, 1991: 77). En el trasfondo de la lucha que se emprendió durante este momento, las comunidades descubren que no se debería desanudar las manifestaciones culturales de los hechos políticos y sociales. Es entonces cuando un nuevo lenguaje se apodera del carnaval y se mantiene presente durante toda la década. Las carrozas y las comparsas se convierten entonces en un poderoso mecanismo de denuncia de la situación social a la que se veía avocada la comunidad pastusa y nariñense (Ídem).

En el año 1975, empieza el *Ethos Mítico* a tomarse los desfiles, es decir que empieza a tomarse como referente para la elaboración artesanal, musical y performativa a la propia cultura e historia. Un evento importante que se incorporó en el año 1977 es el Desfile Campesino, realizado el día 2 de enero. El año siguiente, se celebra el día 3 y se bautiza como Día de la Tradición Campesina. Al día de hoy, ha desaparecido, quedando un remanente que se realiza el día 7 de enero y es el Festival de Música Campesina. Las empresas privadas empiezas a intervenir en los carnavales en el año 1976, los grupos cívicos en 1977, los educadores directivos, sectores juveniles, estudiantes, Juntas de Acción Comunal y Sindicatos en 1978. Durante este año, se cambia al grupo que, desde que se instituyó el desfile de la Familia Castañeda, la representaba; en lugar del Regimiento número 12 del Batallón Boyacá de San Juan de Pasto, filial del ejército colombiano, asumen esta vez los trabajadores afiliados al sindicato de la Plaza de Mercado El Potrerillo. Sin embargo, un año después volvería a ser endilgado al ejército (Ibídem: 78).

Ya en la década que va de los años 80 a los 90, se presentan dos tendencias: por un lado, se instaura el ya mencionado *Ethos Mítico*, a partir de la realización de seminarios sobre tradición oral, lo que se traduce en una influencia en el sector artesanal de creaciones relacionadas con los mitos, las leyendas y los cuentos; por otro lado, empiezan a incorporarse jóvenes artesanos que centran en la representación de onírica. Empieza a definirse un estilo escultórico, caracterizado por tamaños gigantescos, con rasgos detallados en rostros, brazos y manos que se conjugan con figuras en miniatura, todo esto acompañado de movimiento (Ibídem: 91).

De ahí en adelante, se presentan una serie de hitos importantes tales como la declaratoria del carnaval como Patrimonio Cultural de la Nación por medio de la Ley No 706 de 2001 (2001) proferida por el Congreso de la República de Colombia, lo que a su vez impulsó la creación de la Plaza del Carnaval y la Cultura y de CORPOCARNAVAL a partir de “(...) *la necesidad de crear un ente corporativo que suma la planificación, organización y ejecución del Carnaval, lo cual se intenta a finales de los ochenta e inicios de los noventa*” (Bacca, 2008: 42).

Así vemos como el Carnaval ha tenido diferentes cambios que han incidido en su forma y fondo, que en dichas transformaciones han participado diferentes sectores, lo que ha desencadenado disputas de diversa índole, pero caracterizadas por darse entre facciones de clase. En este sentido, se ha hecho evidente la mano de los poderes eclesiástico, militar y civil en definiciones fundamentales de la celebración.

CAPÍTULO III

HITOS DE TRANSFORMACIÓN DEL CARNAVAL

El presente capítulo tiene la intención de dar cuenta de la manera en realicé la investigación de campo y también plantear algunos de los hallazgos que ella identifique. Los siguientes dos capítulos dan cuenta del abordaje metodológico que se constituye como el camino para lograr la información aquí recogida. Después, esta información se registra separada en tres grandes áreas temáticas que a su vez atienden a los objetivos planteados: Una primera recoge los cambios y transformaciones a los que se ha visto expuesta la celebración durante los últimos años en relación con su contexto; la segunda responde a planteamientos atinentes a la función de cohesión social y catarsis colectiva del Carnaval; y la tercera corresponde a elementos de la visualidad de las creaciones artísticas del Carnaval. Estas dos últimas áreas serán desarrolladas en el capítulo siguiente (IV).

Durante los últimos diez años, se han generado cambios relevantes al menos en dos niveles, uno institucional y otro comunitario. Sin desconocer que pueden haberse presentados muchos más en relación con las transformaciones propias de los contextos políticos, sociales y económicos, hay por lo menos tres momentos que se consideran hitos fundamentales de transformación: El primero corresponde a los de carácter comunitario, en el ámbito educativo en lo concreto y es la llegada al Carnaval de Blancos y Negros de académicos de las artes de la Universidad de Nariño. Por su parte, en el nivel institucional, se encuentran la declaratoria del Carnaval como Patrimonio Cultural de la Nación, como Bien de Interés Cultural de Carácter Nacional y la consecuente declaratoria de la UNESCO como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad.

Desestructurando-me en el Campo

Existen varios elementos que he considerado para emprender la investigación de campo. Para iniciar, es importante señalar que no desconozco la complejidad propia de los hechos sociales y culturales de cualquier naturaleza, por lo cual parto de la base de “(...) *explicar las acciones como un continuo logro práctico de los miembros*” (Garfinkel, 2006: 12), lo cual implica que la estrategia debió centrarse, por una parte, en la interacción con los diferentes personajes que intervienen en el Carnaval. Desde esta perspectiva, el principio, tal como lo plantea Rosana Guber, fue asumir que se trata de “(...) *activos ejecutores y productores de la sociedad a la que pertenecen [donde] normas, reglas y estructuras no vienen de un mundo significativo exterior a, e independiente de las interacciones sociales, sino de las interacciones mismas.*” (2001: 44) Por esta razón, fue clave que el grupo poblacional con el cual trabajé estuviera compuesto de personajes que ocupan diferentes roles dentro del carnaval, concretamente: artesanos y artesanas, público, bailarines, compositores e instituciones encargadas de la organización de la fiesta. Por fortuna, una vez en el campo, las personas que compartieron su conocimiento conmigo fueron abiertas y dispuestas, lo hicieron sin reparo y me permitieron aplicar la estrategia de *bola de nieve*, es decir que a medida que me iba encontrando con una persona, ella me recomendaba a otra y así sucesivamente hasta lograr al menos un representante que atendiera a los distintos roles que se asumen en el Carnaval, desde luego confundiendo unos con otros en el marco del ritual, pues en el Carnaval se es todo en determinado momento: bailarín, artesano, compositor, público y de alguna manera esto permite conjugar en un solo personaje las diferentes perspectivas posibles en este universo. Sin ir tan lejos, yo misma he sido parte de todos los roles desde mi infancia hasta mi adultez.

Pero antes de ingresar a desarrollar las herramientas metodológicas específicas que empleé para la investigación, es necesario aclarar la perspectiva desde la cual me relacioné con las personas que compartieron información y conocimientos conmigo. En primer lugar quiero señalar que me alejo del planteamiento según el cual se denominan ‘informantes’ a aquellas personas que otorgan datos en el campo. Desde luego, hay una recepción de información, sin embargo, no es la única relación que se establece. Hay

razones concretas por las cuales decido apartarme del uso de este calificativo, lo que a su vez determina mi forma de relacionarme con quiénes aportaron en mi trabajo, una de ellas es que en la mera enunciación denota un utilitarismo, y mi propósito no ha sido extraer información. Según Tylor y Bogdan “*La relación entre entrevistador e informante es en gran medida unilateral*” (1987: 128), lo que significaría desconocer que en el campo hay un acercamiento con personas para las que el intercambio en sí también significa un aporte, en la medida en que se constituye en una posibilidad de reflexión sobre el quehacer. A esto se suma que ésta investigación tiene como propósito contribuir, a partir de sus análisis, al replanteamiento de políticas culturales cuya necesidad ha sido claramente identificada por el grupo con el cual me relacioné. En síntesis mi intención es plantear perspectivas constructivas que estén dirigidas a contribuir al Carnaval. Así, llamar ‘informante’ a un sujeto que aporta en la construcción de saber en torno a una temática que le inmiscuye, es en mi opinión plantear una relación mucho más que infértil y por eso de aquí en adelante, serán denominados interlocutores.

En cuanto a lo que Tylor y Bogdan han llamado *negociación del propio rol* debo empezar por plantear que mi posición aquí involucra plenamente mi perspectiva, pues habla desde la experiencia misma como *Carnavalera*, algo de lo que es imposible despojarme, pues es parte de lo que me hace ser lo que hoy en día soy. Considerando que la investigación etnográfica debe fijar cada vez más su mirada a los alcances políticos y éticos de su acción y a las enseñanzas del pasado (Valles, 1999: 31), es necesario aclarar que mi intención ha sido la de asumir un lugar de *participante observadora* para la recolección de datos primarios, lo que implicó “*desempeña[r] uno o varios roles locales explicitando el objetivo de la investigación.*” (Guber, 2001: 73). Desde luego, esto no implica que desconozca también mi rol académico y por lo tanto, los dos se encuentran profundamente imbricados. A esto responde el hecho de que mis registros de observación participante y diarios de campo no solo recojan aquello que he observado etnográficamente en el momento concreto -precarnaval de 2011 y el Carnaval de 2012- sino que procuren involucrar mis recuerdos y vivencias como *Carnavalera* desde que tengo memoria. En este sentido, no concibo razón para obviar

estos elementos, estando ahí la motivación que me impulsó a emprender este camino investigativo.

En este orden de ideas, es necesario explicitar el uso de registros de observación participante y diarios de campo, que en un encuentro con postulados teóricos como lente, me han permitido organizar dicha experiencia con los debates planteados en los dos capítulos anteriores. En principio, el diario de campo y los registros de observación son herramientas de investigación y,

Mediante ella[s], el investigador/a puede tener acceso al control de la actividad inquisitiva. Su recurso permite controlar el *tempo* de la investigación, la subjetividad del propio investigador/a en el transcurso de las pesquisas, e incluso el proceso mismo de búsqueda y hallazgo de resultados -su lógica interna-. (...) Representa el testimonio de cómo se investiga, de qué manera se hace, y cuáles son los modos mediante los que se afrontan los problemas y vicisitudes que se presentan a lo largo del proceso de construcción de conocimiento. (...) Es un producto concluido, pero cuya forma final no obedece a un diseño preestablecido. Elaborar diarios de campo es activar un método eficaz para controlar las relaciones que se establecen entre quien investiga, aquellas personas y/o fenómenos que son investigados, y la investigación misma. (...) La diferencia entre los relatos de viaje y los diarios de sociólogos/as y antropólogos/as suele residir en el objetivo específico que los anima, en el tipo de información recogida, y en el carácter sistemático y la profundidad teórica con que se toman y vinculan sus observaciones (García, 2000: 11-13).

Ahora bien, una parte central de la investigación radica en la realización de entrevistas en profundidad. Como lo señalé al inicio de este capítulo, la muestra para la realización de entrevistas estuvo compuesta por un representante de diferentes roles desempeñados en el Carnaval, a saber: artesanos, compositores, bailarines, público e instituciones encargadas de la organización. Las entrevistas desde luego contaron con guías que me permitieron organizar de manera sistemática aquello que el campo iba revelando. Estas guías cumplen la función de *“(...) asegurarse de que los temas claves sean explorados (...) no es un protocolo estructurado. Se trata de una lista de áreas generales que deben cubrirse (...) El empleo de guías presupone un cierto grado de conocimiento sobre las personas que uno intenta estudiar”* (Tylor & Bogdan, 1987: 119). Por su parte, las entrevistas en profundidad son

(...) no directivas, no estructuradas, no estandarizadas y abiertas. (...) Por entrevistas cualitativas en profundidad entendemos reiterados encuentros cara a cara entre el investigador y los informantes, encuentros éstos dirigidos hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto de sus vidas, experiencias o situaciones,

tal como las expresan con sus propias palabras. Las entrevistas en profundidad siguen el modelo de una conversación entre iguales (...) Lejos de asemejarse a un robot recolector de datos, el propio investigador es el instrumento de la investigación, y no lo es un protocolo o formulario de entrevista. (...) El tipo final de entrevistas cualitativas tiene la finalidad de proporcionar un cuadro amplio de una gama de escenarios, situaciones o personas. (Ibídem: 101-103)

Sobre la base de las consideraciones anteriores, construí un sistema para la organización de la información compuesto de matrices (Anexo 1) que se corresponden con cada uno de los objetivos planteados en la investigación y que se sustenta en la etapa de investigación bibliográfica, que me permitió consolidar el marco teórico referencial desde el cual me he acercado a la temática. Para esto definí tres grandes variables: hitos de transformación, cohesión social y catarsis colectiva, y memoria y visualidad. Dentro de la primera variable se encuentran las siguientes categorías: patrimonio, mercantilización, normatización, consumo, conflictos, tradición y jerarquías. Dentro de la segunda variable se encuentran las categorías de vínculos comunitarios, dualidad, transgresión, lúdica, significados de muerte y renovación, identidades y ritualidad. Dentro de la tercera y última variable se derivan las categorías de símbolos, imagen, transmisión de mensajes, procesos de creación, dinámicas de percepción, escenificación y representaciones cosmogónicas. Es importante señalar que las variables y categorías construidas se encuentran en un constante proceso dialéctico unas con otras, pero tienen un propósito de organización de la información que me han permitido delimitar la presentación de los hallazgos. Con respecto a los indicadores correspondientes a tales categorías, paso a dar cuenta en la siguiente parte de este capítulo.

Encuentros y Desencuentros con la Academia

Un antecedente importante a tener en cuenta en el entendimiento de esta transformación se remite al nacimiento de la Escuela de Artes y Oficios de Pasto, por medio de la Ordenanza del 14 de noviembre de 1931 (Muñoz, et al, 2007: 23). Este constituye un primer nivel de formación en torno a técnicas que incidieron de manera determinante en el Carnaval. Por otra parte, se crea la Facultad de Artes Plásticas por medio del acuerdo 040 del 10 de diciembre de 1975 (Díaz Vallejo, 2008: 21). A partir de ahí se puede

hacer un recorrido general sobre las participaciones que han tenido personas adscritas a diferentes programas en los distintos escenarios ofrecidos por el Carnaval. Para corroborarlo, es importante remitirse a los registros existentes sobre personas vinculadas a carreras profesionales de la Universidad de Nariño que se han presentado en él como cultores (Anexo 1).

Qué esta situación se haya desarrollado de esta forma no es gratuito. Tal como consta en las asignaturas que componen los planes de estudio de los programas de la Facultad de Artes², se encuentra dentro de las materias electivas opciones relacionadas con el Carnaval. Por citar tan solo un ejemplo en las licenciaturas y maestría de Artes Visuales se plantea eje de investigación que incluye definiciones, historia, antecedentes, formas, composición, temáticas, materiales, métodos de trabajo, formas de socialización y su relación con el arte.

Así las cosas, los programas de Artes Visuales, Diseño Industrial, Diseño Gráfico y Música, han incidido de manera determinante en la transformación del Carnaval de Negros y Blancos. En este sentido y en directa relación con la tradición, el Maestro³ Jesús Burgos⁴ destaca que los cambios más importantes del carnaval se han dado en los ámbitos “(...) *artísticos, estéticos y plásticos, con unas técnicas también ensambladas a lo artístico y la diversificación del pensamiento. Esas tres manifestaciones, artística, plástica y estética son paralelas significativas para el carnaval. Entonces los cambios han venido desde que se creó la Facultad de Artes*” (Burgos, Entrevista, 2012). Esto implica que, por parte de muchos Maestros contemporáneos, exista la necesidad de asumir que el campo artístico requiere cambios que se derivan de los avances a nivel de técnicas y tecnologías:

Como van cambiando los procesos, vemos que tenemos que estar actualizados con otras técnicas, otras manifestaciones porque seguro que los que ven dicen: ¡Es lo mismo de todo el tiempo! Entonces hay que cambiar, claro está, con un estudio previo porque no podemos caer en el absurdo, porque tenemos que tener unas esencias mínimas, sustanciales de cómo ha venido siendo el Carnaval para no perdersnos. Cuando uno asume

² Universidad de Nariño 2006, 36

³ Con la palabra Maestro, designo a aquellas personas que están involucradas de manera directa en procesos creativos de distinta índole, sean musicales, plásticos o coreográficos.

⁴ Artista, cultor, murguero y compositor, miembro de la Asociación de Artistas y Cultores del Carnaval -ASOARCA- y de la Asociación Caminantes del Carnaval.

una posición académica de arte contemporáneo, entonces quiere decir que nosotros ya no estamos trabajando el papel maché, sino que pasamos a lo sintético y trabajamos fibra de vidrio, icopor⁵ u otras técnicas que son ya de proceso químico. Encontramos otro elemento y es cómo la química se involucra en el arte, en el carnaval (Ídem).

En este mismo sentido, se plantea que la universidad, en su función de formación de artistas y cultores, ha aportado al Carnaval en diferentes aspectos como “(...) *información histórica, cánones compositivos, conceptualización simbólica, interpretación semiológica, corrientes, tendencia o movimiento que, de alguna manera, se aplican en la elaboración de motivos*” (Diego Caicedo, En: Díaz Vallejo 2008: 22-23). Pero no solo en eso identifican los Maestros contemporáneos su contribución, sino también y de manera determinante en el manejo del color, que no es un aspecto menor, pues es uno de los elementos característicos y particulares con el que cuenta el Carnaval. De igual manera, desde la institución encargada de la preparación y coordinación, CORPOCARNAVAL⁶, el Maestro Álvaro Reyes⁷, Director del Área Cultural y Artística de la organización reconoce que:

Se pasó de unas técnicas y unos procedimientos muy caracterizados, muy del empirismo, a la llegada de los jóvenes de la Universidad de Nariño, y ellos llegaron con una iniciativa más elaborada académicamente, es decir fundamentada en la anatomía. Estos nuevos artistas vinieron con otras iniciativas, con escenarios diferentes, con procedimientos diferentes, con una metodología de trabajo, con un sistema de trabajo. Tenían un plan y el conocimiento de la estética, del color, de la forma. Se empezó a mostrar nuevos resultados muchos más vistosos y entonces empezaron a aparecer nuevas técnicas, empezó a pensarse que el tiempo tiene un costo y se empezó a reducir tiempo, y a reducir costo, se reduce peso y se reduce costo. Empieza a incorporarse tecnología en los últimos 10 años a raíz de eso. Entonces los elementos estéticos que se muestran en los desfiles son de mucha mayor calidad y eso hace más visible el Carnaval y empieza a mirarse la carroza como un elemento importante y se empieza a mirar la diferencia entre aquellos jóvenes con la técnica nueva y aquellos maestros clásicos quedados en la otra, maestros fuertes, ganadores en muchas ocasiones, que son autores de técnicas del carnaval, de formas de hacer. Llegó un momento en que los jóvenes llegaron con sus nuevos elementos y jamás creyeron que personas como ellos llegarían a los primeros lugares, pero la evolución estética era mucha, eran más minuciosos, los detalles al máximo, los

⁵ Poliestireno expandido. Se le denomina así por la marca que comercializa y distribuye el material en Colombia.

⁶ La Corporación del Carnaval de Negros y Blancos -CORPOCARNAVAL- es una entidad de carácter asociativo, con participación mixta, regida por el derecho privado, sin ánimo de lucro y de utilidad común. La misión de Corpocarnaval es coordinar, convocar y dirigir la debida y adecuada realización del Carnaval de Negros y Blancos. Para ello, planifica su desarrollo, gestiona recursos humanos, técnicos y financieros; y promueve la realización de eventos y procesos en procura de la calificación, promoción, difusión, preservación y fortalecimiento del carnaval, de sus actores y cultores

⁷ Maestro en Artes, Magister en Gestión Cultural y Políticas Culturales y Director del Área Cultural y Artística de CORPOCARNAVAL.

movimientos de mayor técnica, mayor tecnología. . Los clásicos van relegándose, van perdiendo el espacio y no pueden volver a llegar al primer lugar. (Reyes Risueño, Entrevista, 2012)

El ingreso de nuevas técnicas y tecnologías ha hecho claramente aportes significativos, pero también se puede identificar tensiones que se derivan de esta situación. Por una parte el desplazamiento que ha implicado en términos de saberes y personajes; por otra parte las implicaciones económicas, ecológicas y ambientales que el uso de determinados materiales incorporados recientemente generan.

Acerca de la primera tensión, presento aquí dos perspectivas que dan cuenta de ella: la de un Maestro contemporáneo y la de un Maestro tradicional. El Maestro Burgos plantea *“Nosotros nos profesionalizamos ahí y recibimos certificaciones que han generado que se convierta en un Carnaval elitista en ciertos sentidos porque hay discusión entre los empíricos y los académicos. Entonces hacen una diferenciación entre la universidad de Nariño y la universidad de la vida”* (Burgos, Entrevista, 2012). Por su parte, Sigifredo Narváez Granja, que cuenta en su historia 60 años de experiencia en las artes cultoricas y sin desconocer el aporte positivo de los artistas profesionales al Carnaval señala:

(...) nosotros somos graduados en la Universidad de la Vida. Nuestro aporte al carnaval ha sido y siempre será valioso, pues de nuestra época son pintores, artistas y artesanos muy reconocidos como Alfonso Zambrano, Manuel Estrada, Servio Tulio Torres, Jeremías Arturo y José Ordóñez que aparecieron en la época evolutiva del carnaval para darle mayor trascendencia y calidad. La aparición de Roberto Otero⁸, por ejemplo, es similar a lo sucedido con el maestro Zambrano⁹ (...) Los cultores del carnaval de nuestra época no tuvimos escuela, nos formamos empíricamente pero hemos mantenido las tres bases con las que nació y ha crecido el carnaval: hacer valer y mostrar primero lo nuestro. Otro aspecto que defendemos es la utilización de la técnica empleada para elaborar muñecos, motivos o máscaras. No he trabajado, y tampoco lo haré, las técnicas nuevas como fibra de vidrio, el látex, las resinas o el icopor, porque la base de nuestro carnaval es lo artesanal y no lo industrial; y el tercer aspecto que considero nos identifica a los artesanos de la época vieja es el empleo de los movimientos manuales con poleas, piolas, alambres, balineras y resortes. No estoy en desacuerdo con la evolución ni con las nuevas tendencias, por eso moriré aplicando la esencia de nuestro trabajo artesanal (Sigifredo Narváez, En: Díaz Vallejo 2008: 26)

⁸ Maestro de Artes profesionalizado que ha logrado imprimir su marca a razón de la minuciosidad de los detalles en la elaboración de carrozas.

⁹ Maestro que inventó el mecanismo manual de movimiento y articulación de los muñecos que componen las Carrozas.

En cuanto a la segunda tensión, la Maestra Libia Elisa Velásquez¹⁰ manifiesta su profunda preocupación respecto a los materiales empleados y afirma que se constituye en una amenaza en tanto “(...) *el icopor es lo más antiecológico que hay, la fibra de vidrio ni se diga. Hay que mirarlo con mucho cuidado. Una vez que llovió tanto, dejaron en la avenida las carrozas y me puse a pensar qué iban a hacer con toda esa basura, porque llega un momento en que todo eso es basura. Es grave el daño ecológico*” (Muñoz, Entrevista, 2012).

Pero esta situación, también devela una tensión adicional y se trata de una suerte de jerarquización que se ha dado a partir de la diferenciación entre Maestros contemporáneos y tradicionales, que remite también a la discusión entre arte ‘popular’ y arte ‘culto’, que aunque con el paso del tiempo se ha ido aminorando, no deja de estar presente:

La discusión entre artesano o artista, es otro problema. Antes el artesano era simplemente el carpintero que decidió hacer una carroza y no se le podía llamar artista y a mí me parece eso un pecado porque igual es un artista, porque semejante creatividad es arte. Entonces artesano por decir que lo hace con las manos tal vez, para hablar de una diferencia en ese sentido, pero para mí es un artista y un artista también trabaja con las manos. Nosotros pensamos que el artesano es un artista. Como artistas o artesanos ahí estamos metidos (Ídem)

Ciertamente, aunque se presentan estas tensiones, existe reconocimientos de parte y parte, lo que genera una perspectiva fértil de construcción colectiva. Desde las proyecciones institucionales de CORPOCARNAVAL por ejemplo, “*Lo que se ha procurado es avanzar en procesos de formación, la técnica se enseña a otros, van muchos a los talleres que son escuelas de ellos y lo aprenden entonces la ‘competencia’ es fuerte aquí*” (Reyes Risueño, Entrevista, 2012). A propósito Javier Díaz plantea:

(...) Cabe reconocer los valiosos aportes que con sus participaciones le brindan al carnaval los cultores clasificados en la “Vieja escuela”, los artistas independientes y las generaciones de artesanos que ocasionalmente se vinculan como concursantes o en calidad de participantes (...) De la “vieja escuela” del carnaval en la modalidad de carrozas¹¹ (...) se reconocen entre tantos aportes, la incorporación de la técnica, el modelado con arcilla y el empapelado con cola y yeso, el movimiento de las figuras

¹⁰ Maestra profesionalizada en Artes. Participante en la categoría de Carrozas y ganadora en los años 1985 y 2005.

¹¹ « (...) a la cual pertenecieron, Rogelio Argoty, Alfonso Zambrano Payán, Servio Tulio Torres, Los Hermanos Narváez, José Dolores Muñoz, Claudio Gómez (...)» (Díaz Vallejo, 2008: 23-27).

propuesto por el Maestro Alfonso Zambrano, la formación de generaciones de artistas y cultores del carnaval, la selección de temáticas regionales y la proyección desde sus comienzos como uno de los eventos populares, folclóricos y artísticos del sur para Colombia¹² (2008: 23-27).

Por su parte, Diego Caicedo señala que *“Los artistas y/o artesanos empíricos aportan el 50% de su experiencia y conocimiento y los académicos o profesionales el complemento conceptual expresado en la subjetividad inmersa del trabajo propuesto”* (Ibídem: 22-23). Entonces, aunque puede existir contradicciones en el campo de la elaboración, no se deja en ningún momento de considerar que lo que hoy es el Carnaval es un resultado de acumulados históricos del trabajo de los maestros, se trata entonces de un proceso de diálogo, transmisión de conocimiento y aprendizaje entre generaciones pues:

Las formas exageradas y caricaturescas de la escultura que admite el carnaval, no las enseña la universidad, son necesidades que afloran y que, de acuerdo con la capacidad del artista o del artesano, adquieren majestuosidad en las propuestas que desfilan. No se puede pretender con dos o tres semestres de modelado, involucrarse en una competencia con personas que le entregaron su sapiencia, la exploración de otras posibilidades y una carrera en el carnaval. Existen artesanos empíricos con bastante recorrido en el carnaval que pueden ser más hábiles y duchos en el manejo de técnicas que muchos de los que terminan la carrera de artes en una universidad (Carlos Ríbert Insuasty, En: Díaz Vallejo, 2008: 26)

Así, los encuentros y desencuentros de los que se dan cuenta en este apartado, son explicables desde diferentes perspectivas y es sin lugar a dudas el encuentro, el dialogo, el acercamiento y el intercambio, una de las posibilidades que se vislumbran para superarlos.

Procesos de Patrimonialización: El Carnaval entre la Conservación y la Pérdida

Ahora, paso a desarrollar el segundo hito relevante de transformación que mencioné anteriormente y es el relacionado con los procesos institucionales, concretamente las declaratorias del Carnaval de Negros y Blancos como Patrimonio Cultural de la Nación

¹² En esta escuela se han formado muchos de nuestros íconos legendarios como Rafael Áux, Juan Estrella Nieto, Edmundo Delgado, José Ignacio Chicaíza, Miguel Ortega, Manuel Estrada, Raúl y Germán Ordoñez, Luis Bastidas, José Ordóñez, Lizardo Erazo Vallejo, Jorge “Panelo” Guerrero, Laureano Belalcázar, los hermanos Álvaro y Hernando Zambrano y muchos otros que comparten páginas de la historia (Ibídem).

por parte del Congreso de la República de Colombia, como Bien de Interés Cultural de Carácter Nacional por parte Ministerio de Cultura de la República de Colombia y como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por parte de la Unesco.

Para empezar es importante dar cuenta del camino que ha implicado este hecho que, si bien ha demandado esfuerzos en un nivel comunitario, se trata de un proceso de institucionalización. En este sentido, el Carnaval de Negros y Blancos es en principio, declarado por medio de la Ley 706 de 2001 expedida por el Congreso de la República de Colombia, como Patrimonio Cultural de la Nación junto con el Carnaval de Barranquilla. Esto implicó, tal como versa su Artículo 2:

Para el debido cumplimiento de lo dispuesto en la presente ley, el Gobierno Nacional podrá incorporar en el Presupuesto General de la Nación las apropiaciones requeridas para la compra de bienes, la ejecución y terminación de las siguientes obras:

- a) Construcción de escenarios adecuados para la realización de los carnavales y de todo evento callejero de tipo cultural;
- b) Construcción y adecuación de escuelas folclóricas que sirvan de apoyo a las expresiones auténticas de los eventos declarados patrimonio cultural en la presente ley;
- c) Construcción de la Plaza de los Carnavales de Pasto. (Congreso de la República de Colombia, 2001)

Esto permitió en lo concreto, la construcción de la Plaza del Carnaval y la Cultura bajo la administración del Alcalde Eduardo Alvarado Santander, proyecto que ha resultado polémico por razones que desarrollaré más adelante.

Después, a través de la Resolución 1557 de 2007 del Ministerio de Cultura de la República de Colombia, el Carnaval de Negros y Blancos es declarado como Bien de Interés Cultural de Carácter Nacional, tras un proceso emprendido en conjunto entre la Alcaldía Municipal de San Juan de Pasto, CORPOCARNAVAL, la Universidad de Nariño, la Dirección de Patrimonio del Ministerio de Cultura, que derivó en un estudio y documentos para promover dicha declaratoria. Esta decisión se encuentra sustentada por la relación entre lenguas y tradición oral, las manifestaciones musicales, dancísticas y sonoras, las manifestaciones rituales, escénicas y ceremoniales, la elaboración de

objetos, su origen prehispánico y europeo, los ciclos de Carnaval, y finalmente su función social, simbólica y cultural.

En este sentido el documento resalta varios elementos partiendo desde el lenguaje como “(...) *reflejo de las estructuras de pensamiento de las comunidades*” (Ministerio de la República de Colombia, 2007). Es así como los dichos, los chistes, las sátiras y las parodias dan cuenta de las realidades sociales que ha vivido la ciudad, el departamento y la nación en el transcurso del año. De igual forma, las construcciones gramaticales particulares y el uso de contrarios en oraciones dan un sello distintivo a la región y en es el Carnaval uno de los escenarios que permite precisamente apreciar la particularidad en frases ya iconicas como ¡¡Qué viva Pasto, Carajo!!, o incluso en las composiciones musicales que se elaboran para esta época, que además, es de una amplísima variedad, que según el Ministerio de Cultura “(...) *el son sureño, el bambuco sureño y, los sanjuanés generan sentimientos de hermandad, identidad local y regional* (...)” (Ídem).

Por su parte, se considera para esta declaratoria diversos actos ceremoniales determinados por cada día de fiesta del calendario, que constituyen “(...) *una valvula de escape a traves del juego. Cada día invita a jugar de forma diferente, a tejer interacciones nuevas y complejas*” (Ídem). También se destaca que, al tratarse de la *Fiesta del Retorno*, toda vez que parientes y amigos se reencuentran y la comida ocupa un lugar de gran importancia. En cuanto al elemento estético, el Ministerio en su declaratoria destaca variables como la imaginación, el trabajo de moldeado, las estructuras, el empapelado y la decoración de las creaciones recreadas con sensibilidad y maestría, que representan tanto personajes de la región, la historia y el territorio en general. A esto se suma la importancia del Carnaval como experiencia vinculante de creencias, sentimientos y vivencias que se relaciona con celebraciones milenarias de los habitantes originarios del Valle de Atriz, mismas que “(...) *se realizaban con el fin de dar gracias al Padre Sol a la Madre Luna, a la Pacha Mama y a las deidades tutelares como el Taita Urcunina (Volcán Galeras) por poder criar la vida, por las cosechas y al mismo tiempo pedir por un nuevo ciclo de prosperidad*” (Ídem).

Las fiestas que se realizan en las vísperas de los solsticios o de los equinoccios contaban con la presencia de danzantes y músicos, personajes principales en los rituales de ofrecimiento a las deidades; ellos servían de intermediarios entre las comunidades y los seres tutelares. Previo el ofrecimiento de las ofrendas, se realizaban rituales, en donde las danzas eran el medio de obtener los estados de purificación necesarios para poder ofertar los productos a la Pacha Mama¹³. Así, el Carnaval se erige como una práctica imbricada con la cotidianidad, con la historia, con las memorias subjetivas y colectivas, y por lo tanto es una manifestación que recrea y dinamiza los procesos de identidades de la comunidad.

El Carnaval está conformado por (...) el tiempo de las cuentas largas que comprende todo el año calendario y se enmarca en la cotidianidad en donde está latente, el juego que es uno de los elementos fundamentales del Carnaval, y que permite a sus participantes evaluar la participación, los logros alcanzados e ir pensando de nuevo en el juego del año que se avecina [; y] el ciclo corto tiene como día inaugural el 7 de diciembre y va hasta el 7 de enero, es la época de la fiesta del Carnaval, de la alegría y de la celebración de la vida. El Carnaval demarca un tiempo y un espacio simbólico fundamental dentro de la vida de la comunidad local, regional y nacional. (...) Es el imperio de la fantasía, la magia y el juego. Adicionalmente, el Carnaval pone en contacto a la población con las cosmovisiones del pasado, las expresiones de su historia y con la proyección de su futuro. El Carnaval reúne a la familia y a los amigos para jugar actuando como válvula de escape lo que permite la relajación de la norma, la inversión de los valores sociales, el cambio de roles, la libertad de expresión, la ironía y el chiste. [El juego por su parte] Afianza los lazos de fraternidad y establece un grupo de iguales donde se permite la ruptura de lo

¹³ “Las fiestas prehispánicas, con la llegada de los españoles, sufrieron varias modificaciones encaminadas a su transformación hacia la forma de celebrar en la Europa del momento. Es así como las fiestas relacionadas después de las cosechas o los tiempos de siembra, fueron remplazadas por las fiestas de los cristos, vírgenes o santos. La otra raíz del Carnaval de Negros y Blancos se funde en el pasado europeo cuando, hacia el siglo X, se inicia la realización de los actos sacramentales en donde nacen las moriscas y el personaje principal que representa al mal, quien se pintaba la cara de negro, lleva, una vejiga de cordero y una espada para la lucha contra el bien. El negro entra a fusionarse con los personajes de las fiestas americanas, dando paso a figuras sincréticas, que tiene las funciones de enseñar qué es el bien y el mal, entretener a quienes miran el devenir de la fiesta, pero al mismo tiempo es el guiador y ordenador de la danza y la música. Estas tradiciones se mantuvieron hasta la llegada del siglo XX, cuando en la segunda década se celebra el carnaval estudiantil, el cual posteriormente, se institucionaliza como Carnaval de Pasto y se le van introduciendo nuevos aspectos de acuerdo con el devenir de la fiesta, como fue el Día de Blancos y la Familia Castañeda. Así se establecieron los días bajo los cuales hoy se reconoce el devenir del carnaval y el nombre que lleva, Carnaval de Negros y Blancos, el cual se inaugura con la llegada de la Familia Castañeda. Con la celebración del carnaval estudiantil se introducen los carros alegóricos, los disfraces y las máscaras; personajes vestidos de arlequines, marinos, bufones, etc., recorrían la ciudad en carros vestidos de acuerdo al motivo que representaban quienes iban en ellos. Posteriormente, los carros fueron adornados con muñecos y estos, con el paso del tiempo, fueron cada vez más grandes, dando origen a las carrozas” (Ministerio de la República de Colombia, 2007)

establecido socialmente, transformando los espacios de lo público y lo privado y dando paso a una nueva forma de interacción social, reconociéndose y compartiendo con el otro de una forma nueva y liberadora. (Ministerio de la República de Colombia, 2007)

Desde luego, en la perspectiva de conservación, en esta etapa se identificaron riesgos endógenos y exógenos que, según la declaratoria, se sintetizan de la siguiente manera: A los primeros (endógenos) corresponden el uso de talco blanco durante el día de Negros y la interpretación de cumbias en lugar de la música tradicional. Por su parte, dentro de los segundos (exógenos) se considera el turismo no controlado y sus consecuentes patologías manifestadas en el desconocimiento de principios, ritmos y etiquetas que le son propias al Carnaval (Ídem). Es necesario señalar que dentro de la investigación se han detectado muchos más riesgos y de eso nos encargaremos más adelante. Por lo pronto es importante destacar que la presente Resolución propició entre otras cosas, la creación de “(...) una propuesta del plan de protección, acción, revitalización, salvaguarda y promoción” (Ídem), con la asesoría y el acompañamiento de la Dirección de Patrimonio del Ministerio y el Instituto Colombiano de Antropología e Historia -ICANH-. Sobre el particular, es decir, el Plan Especial de Salvaguardia del Carnaval de Negros y Blancos de San Juan de Pasto -en adelante PES-, haré un recorrido breve posteriormente.

En esta misma dirección, la Organización para la Educación, la Ciencia y la Cultura de las Naciones Unidas -UNESCO-, en la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Intangible, presidida por el Comité Intergubernamental para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Intangible, celebrada los Emiratos Árabes Unidos en Abu Dhabi entre el 28 de septiembre y el 2 de octubre de 2009, reconoce el Carnaval de Negros y Blancos como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad. A través de la iniciativa de Nominación emprendida por distintos sectores de la sociedad pastusa dentro de los que se encuentran la Universidad de Nariño, CORPOCARNAVAL y organizaciones que representan los diversos componentes del Carnaval.

Estos procesos de carácter institucional han desembocado en una serie de dificultades de diversa índole. Aunque muchos coinciden en el logro que representan las declaratorias de Patrimonio Cultural de la Nación, Bien de Interés Cultural de Carácter Nacional y Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, en materia de reconocimiento y

valoración del Carnaval de Negros y Blancos, sin embargo, esto ha implicado riesgos y amenazas importantes. En este sentido se crea un Consejo de Salvaguardia del Carnaval de Negros y Blancos de San Juan de Pasto¹⁴. El antecedente de todas las iniciativas que en el camino hacia la protección del Carnaval se encuentra en varios momentos.

El movimiento cultural del Carnaval de Pasto, tal como se ha denominado tiene en su historia una larga producción investigativa dentro de los que se cuentan más de 50 estudios investigativos en los niveles de pregrado, maestrías y doctorados en las áreas de cultura, historia, etnografía, sociología, estética, literatura, pedagogía, comunicación, marketing, desarrollo humano integral, entre otras. De igual manera, se ha producido conocimiento en centros de pensamiento como el IADAP, la Academia de Historia de Nariño, la Universidad de Nariño fundaciones y organizaciones culturales, por mencionar algunas. Desde los años 80, se da inicio a una reflexión ciudadana relacionada con la necesidad de promover la apropiación y la defensa del patrimonio colectivo que propenden por dignificar la cultura y promover el respeto a elementos esenciales del Carnaval. Por su parte, diferentes manifestaciones de participación política y cultural de Nariño como la minga, la mindala, los procesos de red de constituyentes municipales y los cabildos, se han expresado en este mismo sentido. Ya en el año 2005, el Concejo Municipal de San Juan de Pasto crea la organización mixta de carácter permanente para el Carnaval CORPOCARNAVAL, en principio con tres líneas de acción estratégica, una reglamentación interna de modalidades, proceso de acreditación, senda del Carnaval y portafolio de comercialización. Dos años después, en el 2007, se realizan los Encuentros Global de Carnavales y Ciudadanos de la Cultura de Carnaval, y se crea Red Global de Carnavales, situación que propicia el intercambio de saberes. La Academia Nariñense de Historia y el Programa de Desarrollo Regional Suyusama organizan en el 2010 espacios para reflexionar en torno al significado y los retos que implican la declaratoria de Patrimonio por parte de la UNESCO (Consejo de Salvaguardia, 2010). Es de ahí de donde surge el PES, presentado por varias entidades y organizaciones de carácter municipal y departamental¹⁵. El objetivo general, del PES

¹⁴ Órgano civil compuesto por actores académicos expertos en temáticas de Carnaval y cultura y actores y gestores culturales de la región.

¹⁵ Alcaldía Municipal de Pasto, Corporación del carnaval de negros y blancos - Corpocarnaval, Asociación de Artistas del Carnaval – ASOARCA, Caminantes del Carnaval, artistas independientes,

responde al fortalecimiento de las comprensiones, procesos y acciones del patrimonio del Carnaval por medio de la consolidación de una perspectiva cultural donde se asuma como ser vivo y dinámico, con empoderamiento por parte de los ciudadanos direccionado a garantizar la protección colectiva de él como riqueza humana, social, económica y cultural (Ídem). En este mismo sentido se plantea como objetivos específicos:

- a. Empoderar en los actores, artistas y participantes del carnaval en sus distintos ámbitos los significados del carnaval y del patrimonio con relación al carnaval de Negros y Blancos de Pasto. Consolidar y fomentar las escuelas del carnaval
- b. Ganar una nueva comprensión y práctica de la publicidad limpia que no contamina el patrimonio. Ser pioneros en Colombia de posicionar imagen empresarial con sello patrimonial.
- c. Consolidar una organización competente como empresa cultural con sello patrimonial que responda a los retos contemporáneos del carnaval local, regional, nacional y mundial.
- d. 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.
- e. Posicionar conceptual y metodológicamente la fiesta y el carnaval como constructores de cultura ciudadana. Demostrar que el carnaval es el mejor escenario pedagógico lúdico de las transformaciones de actitudes y comportamientos agresivos y que contribuyen a la autorregulación ciudadana y el fortalecimiento de la cultura de paz.
- f. Lograr una sana competencia entre las modalidades del carnaval que fomente la solidaridad, la emulación, el conocimiento y especialización de técnicas, los estímulos para estudios e intercambios. La premiación debe contemplarse como una visión para consolidar el patrimonio cultural y colectivo.

Fondo Mixto de Cultura, Fundación Cultural Raíces de Jongovito, Fundación Vía Libre, Fundación Luna Arte, Create, Colectivos Coreográficos, Indoamericanito, De la Misma Tierra, Indidansur, Raza y Libertad, Asociación Colectivo Teatral de Pasto, Fundación Aleph Teatro, Colectivo Urbano de Pasto “Perfumados”, Asociación de Bandas de Rock, Secretaría de Educación de la administración Municipal, Academia Nariñense de Historia, Subsecretaría de Convivencia de la Secretaría de Gobierno, Secretaría de Cultura, Secretaría de Desarrollo Comunitario, Consejo Municipal de Cultura, Universidad de Nariño (Rectoría, Facultad de Artes, Departamento de Música), Gobernación de Nariño (Encuentro Internacional de Culturas andinas), Consejo Departamental de Territorio (Delegación de comunidad afro), Cabildo Indígena Quillasinga Refugio del Sol, Institución Educativa Libertad, Liceo de la Universidad de Nariño, Somos Pacífico, Red de amigos del carnaval y la cultura, Fundación Cultural Xexus edita, Fundación Sendas, Taller de Arte Monasterio, Fundación Cultural Expresión Colombia Fundación Cultural Runa, Parque Soft, Taller de escritores Tinta, Taller de escritores Awaska de la U. de Nariño, investigadores y escritores del carnaval, Fundación Asociación Regional para el Desarrollo Social- ASORED, Programa de Desarrollo Regional Sostenible de la Compañía de Jesús- Suyusama, Agencia de Desarrollo Local de Nariño- ADEL, Cámara de Comercio de Pasto, FENALCO Nariño, Empresa Metropolitana de Aseo – EMAS Pasto (Ídem).

g. Recuperar y resignificar las esencias del carnaval asociadas al juego y la participación desde la casa, el vecino, la cuadra, el barrio, la vereda, el corregimiento, la ciudad. Empoderar a las y los ciudadanos como actores esenciales del ritual carnavalesco.

h. Posicionar al carnaval por sus mensajes de juego limpio, respetuoso y afectuoso. Empoderar a los ciudadanos sobre los nuevos conceptos de seguridad y corresponsabilidad frente a los delincuentes y agresores. Articular redes públicas y privadas que valoricen los nuevos conceptos y prácticas de seguridad ciudadana (Ídem).

El PES se construyó con base en mecanismos de consulta participativos y estrategias pedagógicas concretas que partieron de símbolos propios de la cosmovisión de la región del sur en representación del patrimonio como el churo cósmico, el árbol, la minga y el quinde (Anexo 2). Esto sustenta la Política Pública Cultural del Carnaval, el espacio pedagógico de participación social y también los procesos de movilización de opinión ciudadana.

Esto deriva en un juicioso análisis y/o diagnóstico del estado actual del Carnaval de Negros y Blancos, en términos de riesgos y amenazas, identificando al menos ocho causas profundas claramente sustentadas, las cuales planteó aquí acompañadas de los planteamientos que se desarrollaron en varias entrevistas que sostuve con actores del carnaval:

Causa profunda (a): Debilitamiento en el proceso de Apropiación del Patrimonio Cultural del carnaval: Las dimensiones que ha tomado el carnaval en la última década lo hace vulnerable frente a su propio patrimonio cultural. Si no se protegen las esencias identitarias del significado ritual de la manifestación, paulatinamente se irá mutando a feria y espectáculo al ritmo del consumo, el negocio y la demanda, desvirtuando la cosmovisión del carnaval y la fiesta fundado en la persona, la cultura, la solidaridad, el encuentro, el juego y la vida. Su fortaleza radica en la apropiación de sus raíces y esencias que orientan el presente y el futuro incluyendo a las nuevas generaciones y sus expresiones, como frutos de la cultura. El patrimonio protege lo propio y auténtico como poder fundante para su desarrollo y se sustenta en la celebración de esta fiesta ritual de origen tri-étnico (hispanica, indígena y afro) como manifestación de valores endógenos correspondientes a imaginarios propios de los actores urbanos y rurales propios que le dan identidad y sentido en la necesidad de regenerar la existencia individual y social (Ídem).

Acerca de este punto la Maestra Libia Velásquez, menciona el caso específico del Desfile de la Familia Castañeda que se realiza el día 4 de Enero y que según su opinión, durante los últimos años ha tenido un declive que puede derivar en su desaparición: *“Todos los pasajes que se presentaron no tenían que ver unos con otros y a mí me*

parece eso trágico, desfilar porque si, no tenía nada que ver con el hilo central de la Familia Castañeda” (Velásquez, Entrevista, 2012). Una de las razones de esta situación se encuentra en el desconocimiento respecto a la historia y puesta en escena de esta actividad.

La tradición dice que se debe al traslado de una familia con todos sus enseres y sus cosas de una población, algunos dicen que del norte, otros dicen que del Ecuador, otros dicen que del Putumayo. De donde hayan venido puede ser completamente secundario. Lo que sí es cierto es que ellos venían trasladándose con todos sus equipajes, con toda su cultura, no solamente sus cosas, cargaban con todo: su religiosidad, sus comidas, sus modos de ser, en fin; ese era el origen de la Familia Castañeda. Eso se ha transformado en una forma superficial y a veces hasta agresiva. Por ejemplo en la última oportunidad salieron pasos que hacían parte del Familia Castañeda que nada que ver, (...) cosas que como que a alguien se le ocurrió salir disfrazado, no importa de qué, pero salir y eso se vio en muchos grupos. Una de las razones ha sido que los colegios y especialmente la Universidad de Nariño con grupo de teatro quisieron participar en el carnaval pero sin ese trasfondo que es bien importante. (...) [El sentido de la Familia Castañeda] es como se recibe al visitante con su cultura, entonces ¿Cuáles eran las características en esa época? Era el transporte a caballo, con carretas, ¿Qué era lo que transportaban? Maletas a la usanza, de las de cuero antiguo, petacas, molinos donde se molía el trigo y el maíz y la gente vestida a la moda de esa época. En ese desfile se involucraban, cómo era el alcalde o el que mandaba en esa población, o los lugares que visitaba, cómo era el cura, cómo era la moda, qué personajes eran los importantes. Entonces el acto creativo era tratar de hacerla bien agradable, teniendo en cuenta que representaban a gentes que venían de otra parte a otra, que venían como de visita. Ahora no, es como que se le ocurrió a alguien disfrazarse de cazador sin tener nada que ver o disfrazarse de los años 20 pero sin relación, disfrazarse de animales, de cualquier cosa. Rico que la gente participe, pero si va a participar sin un sentido central sin esa columna vertebral, pues que desfile los otros días que se le permite eso (Consejo de Salvaguardia, 2010).

Aunque señala que la declaratoria de Patrimonio es importante para la región por el reconocimiento que se hace tanto a la celebración como a la ciudad, la posibilidad de acceso a mayores recursos económicos, la motivación que puede implicar para estimular la creatividad y el aporte en riqueza cultural a la nación, plantea como preocupación que el Carnaval “(...)pierda la esencia, que reciba demasiada información de otras partes y se transforme demasiado, que gane la transformación por encima de lo que debe ser el carnaval. Es el problema de la globalización y ahí no hay caso, es imparable” (Óp. Cit.). Dicha preocupación tiene que ver entre otras cosas con la valoración que la Maestra tiene por las expresiones artísticas, en cuanto su función y su importancia radican en que “(...) mantienen esas raíces con la tierra, con la región, pero es difícil que se mantenga. La cultura y el arte ayudan a que la globalización no desaparezca el sitio, es un salvavidas” (Ídem). Según expresa, los cambios en el Carnaval son

irremediables, y no siempre son negativos, elementos cómo los medios de comunicación o los contactos con el sur del continente, con el que existe tanta afinidad, han generado transformaciones profundas pero enriquecedoras:

(...) por ejemplo aquí antes no había colectivos y son aportes que vienen desde el sur, sobre todo de Bolivia, de Perú y esas cosas le han aportado y yo pienso que no es negativo. Hace un año en un periódico criticaban eso, que los colectivos que se presentan son una copia, pero yo pienso que son aportes y son transformaciones positivas que enriquecen el carnaval. Se recibe información. La televisión sobre todo le ha aportado a la transformación. Es imposible que no haya incidencias e incluso se necesitan (Ídem).

La Profesora Lydia Inés Muñoz¹⁶, señala que existen tres leyes fundamentales que no pueden perderse en ningún momento de vista en el marco patrimonial:

Hay una ley que es del foco cultural que remite al origen de la práctica cultural, eso es lo esencial, es la matriz de lo patrimonial, la tradición, el personaje, eso es lo que tiene que mantenerse porque eso le da el carácter identitario patrimonial. Otra de las leyes es la conservación o preservación de dos o más elementos, es decir de dos o más tradiciones, porque si no se conserva desaparece, se extingue, deja de ser. La tercera ley, es que la práctica cultural acepta innovaciones porque es dialectico el movimiento cultural, cambian las condiciones económicas y de todo tipo, pero sin perder la esencia. La tercera ley es la que más se ha violentado en todo este proceso del Carnaval (...) porque los administradores innovan desde la subjetividad (...) La innovación tiene que ser pertinente, es decir debe enriquecer esa cultura (...) tiene que ser a partir de la matriz, de la raíz y de la esencia (Muñoz, Entrevista, 2012)

En este mismo sentido, el Maestro Álvaro Reyes afirma que las reflexiones en torno a los efectos de patrimonialización no se están haciendo de fondo debido a que aún está primando la expectativa económica que dicha declaratoria desató, así como la en el contexto global y la ampliación del público turístico. Esto, en su opinión, ha generado que *“Se empiece a trabajar en torno o en función de los que vienen y no de los que están y vamos perdiendo un poco nuestra esencia para trasladarla a una suerte de espectáculo”* (Reyes Risueño, Entrevista, 2012). Según él, esto constituye un riesgo muy grave en tanto *“(...) podríamos quedar muy bien hacia afuera, pero muy inestables desde adentro, en el sentido de que el pueblo se va sintiendo más distante de su acto*

¹⁶ Educadora licenciada en Ciencias Sociales, Filosofía y Letras, Magister en Administración Educativa, Miembro Correspondiente de la Academia Colombiana de Historia, Miembro Correspondiente de la Academia de Historia Nacional del Ecuador, Miembro de Número y Presidenta de la Academia Nariñense de Historia, y Miembro del Consejo de Salvaguardia del Carnaval de Negros y Blancos de San Juan de Pasto.

creativo” (Ídem). El Maestro plantea que esto se evidencia en la vivencia del carnaval de adultos mayores y las generaciones contemporáneas.

Causa profunda (b): Privatización y comercialización del carnaval: ante el desarrollo vertiginoso del carnaval, la presencia de la publicidad y el mercado ha sido más fuerte en los últimos años. Al no existir una clara reglamentación sobre la participación del sector privado con referentes culturales y patrimoniales se han presentado casos en los que se alteran los símbolos ancestrales por logotipos comerciales que desdibujan las esencias del carnaval y contaminan visualmente la senda en sus desfiles, con la “caravana publicitaria”, convirtiendo las expresiones del carnaval en mercancía para dar paso a dinámicas de la oferta-demanda privada (Consejo de Salvaguardia, 2010).

Estrechamente relacionada con la primera causa profunda, esta situación se ha hecho evidente a partir de la declaratoria debido a varios factores dentro de los que identifiqué las dinámicas de las instituciones encargadas de la consecución de recursos para la celebración y las dinámicas propias del sistema económico dentro del cual nos encontramos inmersos, que arrojan a los Carnavales hacia la mercantilización y primacía del consumo. Las manifestaciones son variadas, por ejemplo, durante los últimos años, se ha visto que “(...) a nivel de grupos y personas, se está poniendo precio a los puestos [para contemplar los desfiles]” (Velásquez, Entrevista, 2012). Otra situación donde se evidencia el proceso de mercantilización lo manifiesta José Cano¹⁷, participante activo del carnaval, para quién este ambiente resulta desmotivante: “*El asunto de los espacios de esparcimiento que se programaban, como las orquestas por ejemplo, han cambiado un poco. He visto que en muchos lugares la entrada es privada (...) además se van seleccionando las orquestas más comerciales*” (Cano José, Entrevista, 2012). En la misma vía, Juan Cano¹⁸ manifiesta que “*Con ese tema de que todo se hace negocio y que hasta determinadas horas hay programación para el público en general y que después se haga en bares, o en lugares que cobran, se pierde la esencia del compartir en Carnaval.*” (Cano Juan, Entrevista, 2012) Esto nos habla de nuevas maneras de privatización que quizá no se hayan tenido en cuenta, pero que es necesario revisar con cuidado porque son dinámicas que pueden generar procesos de exclusión.

¹⁷ Historiador y Artista Visual. Participante del Carnaval en diferentes categorías.

¹⁸ Artista Visual, Realizador Audiovisual, vocalista, compositor y creador de BAMBARABANDA.

El carnaval se vuelve cada vez más y más masivo y como no hay planeación ni antecedente en lo local, es necesario que hagamos una estrategia para que no se vea afectada la esencia del carnaval, porque por ejemplo, muchas personas que terminan dirigiendo son empresarios, no son gente de carnaval y quizá por eso no cuidan tanto esa esencia (...) Si se le da el debido respeto a lo cultural sin demeritar o poniendo el mismo valor a lo empresarial, a lo económico, puede ser un asunto provechoso para todo el mundo (Ídem).

En contraste, el Maestro Álvaro Reyes afirma que la gestión de recursos con entes privados en las circunstancias financieras bajo las cuales funciona CORPOCARNAVAL, es absolutamente necesaria y menciona concretamente el caso de las graderías pagadas: *“Eso va generando procesos [de privatización], pero afortunadamente el tema de graderías es muy limitado porque la ciudad no se presta para poner más de las que se han colocado”* (Reyes Risueño, Entrevista, 2012). Sin embargo destaca también el hecho de que existen otros escenarios y la plaza, centro de ejecución del Carnaval, sigue siendo pública.

Causa profunda (c): La Organización del carnaval: La organización no se ha transformado al ritmo de los retos que requiere una empresa cultural con sello de carnaval como patrimonio; esta necesita enriquecerse con talentos humanos idóneos y competentes que estén a la altura de la fiesta con carácter local, regional y mundial. La estructura del carnaval demanda una representación más justa y equitativa de sus actores y artistas que participan en la manifestación. Se precisa de un modelo organizacional contemporáneo con tres dimensiones básicas: la dimensión cultural con referentes patrimoniales, la dimensión administrativa y financiera, y una dimensión organizativa y logística. Estas dimensiones se articulan en una estrategia de gerencia colegiada (Consejo de Salvaguardia, 2010).

Nos adentramos entonces al plano de la normatización. En principio es importante señalar que en este punto se habla de manera específica de CORPOCARNAVAL, cuya creación constituye en sí un logro importante, en tanto *“(...) antes había una oficina temporal por dos o tres meses que se llamaba Oficina del Carnaval [dependencia de la Alcaldía], y se nombraba una junta. Era de corto plazo, nunca pasaba más allá de organizar y conseguir dinero, pero nunca iba a otros escenarios como la investigación o el encuentro”* (Reyes Risueño, Entrevista, 2012). El Maestro Álvaro Reyes reconoce la necesidad de la reestructuración y del cambio de estatutos, pues se asume este como un proceso de aprendizaje, cuyas deficiencias se van identificando en el camino. A propósito, la Profesora Lydia Muñoz señala;

La institucionalización de las juntas de este carnaval ha venido a afectar su *ethos*, su organización en general como práctica cultural, porque antes (...) eran organizaciones cívicas, por espíritu cívico y voluntario las que se encargaban de orientar la práctica del carnaval, pero después cuando ya se organizaron y con recursos y mapas con la corporación ya viene a deteriorarse poco a poco porque no se entiende que es una práctica cultural que está sometida a leyes que informan de todo su proceso de evolución (...) El Consejo de Salvaguardia hace una propuesta de reforma de estatutos de CORPOCARNAVAL, donde sea una dirección colegiada quién dirija. Que haya un gerente para lo eminentemente administrativo, un director cultural que tenga la misma jerarquía y un coordinador de logística, ósea responsable del desfile, de la organización. Pero el director cultural es la persona más importante de los tres aunque tengan la misma jerarquía, porque él tiene que velar por la protección de ese *ethos* cultural, patrimonial, él tiene que vigilar como autoridad (Muñoz, Entrevista, 2012).

Por su parte el Maestro Jesús Burgos afirma que el Carnaval, como expresión de democracia y participación “(...) *debería ampliarse e invitarse no solamente al maestro, al creador, sino al más alejado*” (Burgos, Entrevista, 2012) y es ese el sentido hacia el cual está dirigida la Política Pública Cultura. Sin embargo, esta situación evidencia un fenómeno general, que no únicamente se presenta en este espacio en concreto. Me refiero concretamente a la elaboración de políticas públicas construidas con una lógica vertical descendente, caracterizadas por la mínima participación de sectores representativos.

Causa profunda (d): La dignidad del trabajo de los artistas: 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 (Consejo de Salvaguardia, 2010).

Este quizá sea uno de los puntos más polémicos de cara al Carnaval. Suscita posiciones divergentes entre los entes institucionales y los comunitarios. Para empezar, todas y todos los entrevistados, salvo el representante de CORPOCARNAVAL, coinciden en que esto representa una dificultad compleja y constante y que debe solucionarse de manera inmediata. Se presentan críticas que van desde las demoras en las entregas de los subsidios, hasta cuestionamientos por malos manejos de los recursos. El compositor Juan Fernando Cano, que ha participado también como creador afirma que en directa relación con la mercantilización de la fiesta existen muchas dificultades con “(...) *los artesanos y con los músicos, por ejemplo el tema de los recursos que nunca salen a*

tiempo y siempre hay conflicto por ese lado, no son claros los manejos, ni es apropiada la organización del desfile. Muchos años la gente solo ve la mitad del desfile” (Cano Juan, Entrevista, 2012). Sin embargo es enfático en aclarar que *“No es que juzgue que esté mal sino que estamos todos en un proceso de entender porque es una mole que se vino y es cada vez más grande y que obviamente tiene que aprender a manejarse”* (Ídem). Pero más allá de los problemas de índole coyuntural, la discusión de fondo corresponde a la dignidad del artista. En este sentido la Profesora Lydia Muñoz plantea:

Hay un problema, que los artesanos, como seres humanos están entre el deseo y la frustración. El día 6 de enero es el día de la realización de sus deseos, porque el artista del Carnaval se convierte en un actor protagonista, cuando todo el resto del año es desconocido, el NN; ese día tiene su valor protagónico y un alto estatus. Incluso uno, si es reconocido por el artista de la carroza en el desfile también se siente complacido porque él es el protagonista. Pero el resto de los 364 días son días de frustración porque él sigue sin empleo, no tiene casa, no tiene un auxilio permanente para su creación y se queda como en un vacío a partir del 7 de enero. Eso es lo que le corresponde, me atrevería a decir a casi un 70 % de los gestores, de tal manera que mientras no cambien las condiciones de trabajo, de producción y creación, se va a provocar ese problema de la pugna entre el deseo y la frustración. Osea que ellos que deberían ser los actores más consentidos, es decir, darles todos sus derechos, los derechos a un título de salud, de bienestar social, familiar, de un pago fijo, o unas becas o sustento que sería propositivo por mes y para ver los avances de su trabajo, pero con unos estímulos de otra índole, de su desarrollo como seres humanos, de vida digna y en condiciones dignas (Muñoz, Entrevista, 2012)

En respuesta a este punto, el Maestro Álvaro Reyes plantea una perspectiva interesante frente a esta discusión. Coincidentemente el día anterior a una de las entrevistas sostenidas con él, se llevó a cabo una Asamblea de artistas, quiénes, según afirma el Maestro, están reacios y mientras no se incrementen los recursos que reciben, que se consideran insuficientes, hasta que no se les garantice un mayor ingreso, no asistirán a las actividades convocadas. En este orden de ideas señala: *“Esa plata no la hay porque la Alcaldía dice que no va a dar más de lo que ya está presupuestado, entonces ahí hay una discusión que sigue siendo el dinero, sigue siendo el patrimonio. Pero les preguntamos ¿La dignidad qué es? ¿Es plata ó hay otras cosas que intervienen?”* (Reyes Risueño, Entrevista, 2012). En la misma dirección, realiza una crítica en el siguiente sentido:

(...) somos patrimonio, pero lo somos todos los ciudadanos de este Carnaval, no solo los artistas. Entonces el PES debe ir hacia la gente. Por ejemplo las condiciones de observar el desfile, eso atenta contra el patrimonio, ahí también hay que invertir plata pero a eso no

está yendo porque las políticas priorizan a los artistas. Pero la gente también requiere un espacio digno, así como el artista requiere un espacio digno para hacer su obra, el público requiere un espacio digno para observarla. El PES debe ir ahí, que condiciones de movilidad se va a generar, de que la ciudad tenga buen transporte público de que no le roben, eso es parte del patrimonio y en esa parte no se está pensando, que el primer elemento que se trajo a la discusión desde el momento de la declaratoria y que en el PES se destaca y el que primero se ha tomado y no se ha salido de él. Son los artistas y la gente (...) Si algo dijo la UNESCO cuando presentamos el Dossier es que demos que es un carnaval donde participa toda la comunidad, no de unos sectores (Ídem).

Si bien, es cierto que los beneficios otorgados por la declaratoria del Carnaval como patrimonio deberían llegar al grueso de la población, es también imprescindible comprender que hechos como el mejoramiento de la celebración implican necesariamente un proceso y por lo tanto, cada problemática deberá resolverse gradualmente logrando el mayor impacto en la comunidad en general, pero, si no existen actores que persigan reivindicaciones dirigidas desde y hacia todos los sectores que entran a ser parte de él, que se descuiden ciertos elementos y sectores fundantes del Carnaval es una posibilidad real y vigente. La preocupación por la dignidad de los artesanos y artesanas no es una preocupación exclusiva del gremio, sino que hace parte del derrotero general de pastusos y pastusas. Luego, en esa búsqueda se debe incluir a los demás actores que viven en una suerte de marginación, en el sentido en que existe una jerarquía invisible, pero manifiesta que requiere ser transformada para abrir las posibilidades de mejoramiento a todos los sectores de la sociedad carnavalera.

Causa profunda (e): La subvaloración de la fiesta y el carnaval como constructores de cultura ciudadana. Si bien se han realizado acciones y campañas como “juego limpio”, no dejan de ser puntuales y esporádicas, se requiere de una postura conceptual y metodológica de formación ciudadana desde los imaginarios y símbolos de la fiesta y el carnaval. La lúdica, la creatividad, el arte, la música, el teatro son componentes fundamentales de una apuesta pedagógica ciudadana, estas competencias se encuentran instaladas en la población de Pasto y en los actores y artistas del carnaval. Los retos son formar ciudadanos desde el acto pedagógico emocional artístico social del carnaval durante todo el año. Las escuelas del carnaval deben contemplar un componente transversal de cultura ciudadana de carnaval (Consejo de Salvaguardia, 2010).

Es importante en este punto partir de la comprensión de los cambios recientes del Carnaval como un fenómeno cultural, es decir en constante movimiento, donde el aprendizaje es un elemento valioso y constitutivo. Así, el Maestro Álvaro Reyes invita a comprender lo patrimonial desde todas sus dimensiones y poner también atención a los avances:

Lo cultural se entiende como lo que la gente mira, pero a nosotros nos toca generar las condiciones para que eso suceda y eso es algo que no se visibiliza, por lo tanto, muchas veces piensan que no hacemos nada. El área de comunicaciones es un área que casi no existe entonces ha hecho que la gente no sepa lo qué es y cómo circula la producción por dentro, lo que implica una gestión altísima, fuerte. Por ejemplo ahora que estuvimos en París estuvimos ya formalizando para que vayan en Julio. Son cosas que por tiempo no puedo visibilizar y a mí me ha tocado en ocasiones asumir comunicaciones, pero no es bueno confundir roles. Eso ha generado polémica, hay mucha contradicción, hay fuertes cuestionamientos, pero se sigue y se sigue fuertes, no débiles, porque tenemos la capacidad de demostrar sostenibilidad financiera, la dinámica cultural del procedimiento de la gestión, el aspecto logístico. Ya no improvisamos, es un proyecto del año y todo el año estamos trabajando (...) Cada área está dinamizando constantemente de tal manera que el día de Carnaval lo que se ve son los resultados, eso ha hecho que el carnaval sea más dinámico, que desde fuera nos vean muy bien, desde dentro no tanto porque siempre criticamos lo nuestro, pero a eso no hay que temerle (Óp. Cit.).

Dentro sobre los cuales se invita a enfocar la mirada se encuentran las Escuelas del Carnaval, espacios en los cuales se suman esfuerzos de diferentes sectores para emprender procesos de formación. Durante el año 2012 se ha avanzado en procesos con el área musical, específicamente con las murgas y los colectivos coreográficos.

En ese sentido, se han emprendido 20 Escuelas del Carnaval en música, las cuales han recibido dotación de instrumento, asignación de instructores y presupuestos dirigidos a solventar gastos. Las escuelas han sido dirigidas especialmente a niños y niñas, pues su intención es propiciar procesos de largo aliento. Se perfila que para el año 2013 se inicié escuelas en áreas como la composición escultórica, que tanta relevancia tiene en el Carnaval.

Causa profunda (f): Los concursos y las premiaciones. Los enfoques y las características de los concursos y las premiaciones vienen fomentando actitudes y comportamientos individualistas, competitivos, mercantilistas que desdibujan el pensamiento ancestral de la minga, la solidaridad, la emulación y del encuentro creativo con el otro sin pretender ganarle; La propuesta es construir un sistema de apoyo y estímulos a la creatividad, a la investigación en función de la apropiación y fortalecimiento del patrimonio del carnaval. Un buen referente es el sistema de becas y estímulos de la institucionalidad pública cultural y educativa (Consejo de Salvaguardia, 2010).

Este es en particular otro punto que ha generado posiciones encontradas. La profesora Lydia Inés Muñoz Guerrero, académica profundamente comprometida con el Carnaval, plantea en este aspecto que:

Lo del premio y ser sometidos a lo agonal, al concurso, establece una competencia que atraviesa por el individualismo, por la rapiña, pseudovalores del capitalismo con los

cuales se vuelve una guerra, porque hay competencia. Lo agonal exige porque es la ley de la rentabilidad. Mire que entra en contradicción y ambigüedad porque la producción no es un acto individual. El Maestro es el principal gestor, el principal protagonista, pero es un acto de minga, es un acto cooperativo donde hay reciprocidad, solidaridad, cooperación, integración, actos participativos porque es un Minga de creación [Elementos Rituales]. La primera fase de esa Minga es la familia, son todos cooperantes para la obra final, la segunda ronda es el barrio y el grupo de colaboradores que tienen para esa obra que aparece a nombre de artista o máximo de dos artistas, pero es una obra cooperativa. El aumento en los premios me resuelve el problema de un día, del día de la exhibición de la Carroza o de la modalidad Comparsa, o de cualquier otra de las modalidades, me resuelve ese día pero no me resuelve la situación del artesano durante todo el año. Los premios nunca van a resolver sino que van a seguir estableciendo las diferencias. No resuelven los problemas individuales, porque el premio no le da trabajo, no le da la casa, no le da un taller de producción (Muñoz, Entrevista, 2012).

Afirma también que esta situación no solo afecta a los actores en su materialidad, sino también en su mentalidad, en sus conductas, en su ética, porque es el capital, el dinero lo que prevalece sobre el quehacer artístico, sobre el diseño, sobre lo que se traduce o transmite a través de él. Es en ese momento en que se superponen los pseudovalores a los valores reales, es en ese momento en que el valor del Carnaval como constructor de identidades, como elemento cohesionador, como vehículo catártico, pasa a un segundo plano para convertir la celebración en un artefacto cultural, en un producto, en una mercancía y es ese el mayor impacto al que quedan expuestas las expresiones culturales con las declaratorias de patrimonio:

(...) el tema de la declaratoria genera preocupación por las compulsiones que en todos los órdenes provoca. Lo primero es el contexto, los factores y los actores en la administración de esa práctica cultural que están en un sistema político y no se comprende el patrimonio en su verdadera dimensión, porque no es lo mismo administrar una fábrica que una práctica cultural. De ahí vienen los divorcios porque riñe lo uno con lo otro y viene también la ideología y la demagogia para utilizar el PES, que es un recurso, solamente como palabra, pero esto se desvirtúa el manejo en la acción. Eso es preocupante porque los actores desvían la atención de su formación como seres humanos, como seres creadores y ellos son parte del patrimonio, ellos son agentes patrimoniales y se desvirtúa también su papel, su verdadero rol que es el creativo. (...) su actividad por supuesto está afectada porque nosotros hemos observado que las condiciones, ósea el entorno de producción, el entorno de creación es muy débil; débil en el sentido de no provocar su realización como seres humanos y como artistas sino que continúa en las limitaciones, es decir, son las peores condiciones en las que ellos trabajan (Ídem).

Por lo tanto, incrementar el valor de los premios reafirma el factor agonal, premia la competencia, promueve la individualidad, reafirma la construcción del compañero como enemigo. Demuestra entonces el Carnaval en su interior que se trata de una

dinámica compleja, que aunque en la práctica dura tres días, presenta una serie de circunstancias, acciones y situaciones que se deben resolver durante todo el año.

Frente a esta serie de planteamientos, el Maestro Álvaro Reyes, manifiesta una fuerte contradicción. Partiendo de la claridad de que existe una política de subsidios encaminada a aportar a la calidad de las obras, en los Carnavales del año 2012 se entregaron 9'000.000 a la modalidad de Carrosas. Los Maestros firman un certificado de recepción del recurso. Señala también que este subsidio ha mejorado significativamente durante los últimos años. Además es enfático en declarar que está en contra de la propuesta formulada por el PES en el sentido de que tienda a desaparecer la forma de concurso, en tanto para él constituye un riesgo y sustenta su posición en los siguientes argumentos:

Aquí el Carnaval estéticamente es bueno porque es un concurso, es bueno porque ellos van por unos premios. Cuando no vayan por unos premios todos se tranquilizan y sacan obras de mediano nivel porque ya estamos pagados. Eso ya lo hemos comprobado, entonces el concurso es importante. Es como en la música, el concurso hace que la preparación, el resultado final, sea bien exigente para ganar. Si no fuese así, sino un encuentro, y ese encuentro es algo que se subsidia totalmente, entonces se reparte un recurso entre todas las carrozas seleccionadas, se hace un contrato, se hace seguimiento de calidad y las mostramos el 6 de enero, entonces desaparecen elementos importantes del Carnaval como el!! Esa es, Esa es; El ;¡ Esta fue la mejor!!, El ;¡ Yo gané!! (Reyes Risueño, Entrevista, 2012).

Según el Maestro, concurso es fundamental porque, de acuerdo a nuestra idiosincrasia, requerimos que se nos exija para ser buenos. Incluso señala que se han realizado pruebas durante el Carnaval en las que: *“Se ha dicho para eventos nacionales, hagamos tantas carrozas y se han hecho, dando un mismo valor a todas y la calidad ha bajado ostensiblemente porque ya está garantizado todo”* (Ídem). Por esta razón existe un aporte a la calidad que durante los últimos años ha aumentado significativamente, aunque no lo suficiente para las necesidades de los artistas. Sin embargo, en este sentido él señala: *“Sí el Gobierno aumenta el 4% en el IPC¹⁹, una entidad como CORPOCARNAVAL de dónde podría aumentar el 50%, de dónde sacaría ese dinero”* (Ídem). Este tipo de temas plantea constantemente un reto para la organización en tanto los artistas exigen una seguridad presupuestal que no se puede otorgar. Dicha situación

¹⁹ Índice de Precio al Consumidor.

ha generado que en versiones pasadas el Carnaval se organice sobre el tiempo porque los artistas no acuden hasta tanto no se llegue a un acuerdo en la Asamblea. Esto es, según afirma el Maestro Reyes, un resultado de la patrimonialización, toda vez que se genera una expectativa mayor en todos los aspectos que, aunque se comprende requieren atención, no es posible con los recursos asignados tanto por la nación como por el municipio.

Lo que ha pasado es que el carnaval en los distintos escenarios, especialmente en el escenario estético, artístico, ha mejorado fuertemente, por ejemplo los artistas han venido con una renovación importante. Los últimos 10 o 15 años el carnaval verdaderamente ha sufrido una transformación importante, más allá de lo organizacional, dentro de él mismo, y es los procesos creativos y de puesta en escena en los desfiles. ¿Eso qué implica? más recursos, entonces cuando esto viene al mismo tiempo con la idea de patrimonio y ya se instala en la lista de la Unesco bien, pero eso representa más plata y entonces el ente organizacional tiene la misma plata que da el Estado, pero la expectativa del recurso crece más que la del Estado que es de 4 a 5 % y eso cuando crece el IPC. Pero la evolución estética del carnaval va de más del 50% porque va creciendo mucho más, entonces la expectativa económica de ellos es superior a lo que crece lo presupuestal, entonces se empieza a generar un desfase y empiezan ellos a analizar costos y dicen no, nos están debiendo y empieza esa discusión y eso es lo que hace que el carnaval que sea un escenario político de discusión porque quién está al frente tiene que mediar en toda esa discusión y gestión (Ídem).

Se han planteado otras alternativas, como reducir el número de Carrosas, pero esto no es menos problemático en la medida en que se restringirían las posibilidades de participación, elemento central en la construcción constante de Carnaval y aunque no se ve una pronta solución a ésta dificultad en concreto, quizá sea necesario considerar que en los procesos de planeación del Carnaval debería existir un mayor nivel de apropiación por parte de la ciudadanía que permita vislumbrar otros caminos pues tal y como se plantea el escenario, los niveles de injerencia real en términos de decisión presupuestal son mínimos y en consecuencia las posibilidades de cambio son remotas.

Causa profunda (g): La pérdida paulatina del juego y sus escenarios barriales. Está casi perdido el sentido del juego que nace y se desenvuelve desde la familia, los vecinos, la cuadra, el barrio, la vereda hacia la ciudad; el ciudadano ha dejado de ser protagonista y participante activo del carnaval, en el escenario principal de la calle y los espacios públicos, reduciendo su rol al de observador de los desfiles de la senda y los tablados (Consejo de Salvaguardia, 2010).

Esta sea quizá una de las transformaciones que se hacen más visibles durante los últimos años en el Carnaval. Este punto procuraré desarrollarlo con mayor

detenimiento en el siguiente capítulo, pues constituye un elemento fundante del carácter de cohesión social y catarsis colectiva, es decir, en su componente ritual. Por lo pronto rescato tan solo una de las opiniones planteadas en este ámbito.

Según la Profesora Lydia Muñoz, entre otros factores, la carioca²⁰ es un elemento ajeno a nuestro juego que en sus palabras “(...) *desprestigia el ethos porque además de la contaminación que provoca da pie para lo agresivo, para el reto pero agresivo (...) viene a desbaratar la esencia del juego*” (Muñoz, Entrevista, 2012). Tales situaciones afectan la conformación de la estructura cultural de la práctica ritual que significa el Carnaval, porque entre otras situaciones, cambian las formas de participación de los ciudadanos y ciudadanas que recrean la celebración. Para no ir tan lejos, un elemento central en el encuentro con el otro es la caricia que implica la *pitica*, sin embargo, con elementos como la carioca, el delicado contacto físico con la persona se pierde y se abre paso a prácticas que derivan en la agresividad y el irrespeto.

Causa profunda (h): El aumento de la inseguridad y del juego agresivo e irrespetuoso. El carnaval tiene un crecimiento desmedido que ha llevado a la ciudadanía a olvidar las esencias del juego que significa el encuentro con el otro. El carnaval como espectáculo va perdiendo sus competencias de autorregulación ciudadana y cada día se necesitan mayor vigilancia o control frente a las agresiones, robos y juego irrespetuoso. Este fenómeno es un indicador de la pérdida del significado de la fiesta como disfrute colectivo donde todas y todos contribuyen a la celebración y control de la misma (Consejo de Salvaguardia, 2010).

Ligada a la causa profunda inmediatamente anterior (g), pero con el agravante de las condiciones de seguridad, se trata de una de las transformaciones en las que todas y todos los entrevistados coincidieron plenamente. La Maestra Libia Velásquez, además de hacer hincapié en la necesidad e importancia de rescatar el juego indica que

(...) antes se jugaba con mucha tranquilidad, uno podía ir de casa en casa y eso ya no se puede hacer porque da mucho temor. Como uno no se distingue, toca ir en grupos grandes y protegidos. Antes uno se encontraba en el centro con las orquestas y la fiesta, pero no había miedo, se podía estar sentado en un andén, pero esa gracia no la puedo hacer, ni lo permitiría porque me moriría del susto con mis hijos (Velásquez, Entrevista, 2012).

Después de este recorrido realizado respecto a los riesgos que empiezan a manifestarse en el contexto de la declaratoria del Carnaval de Negros y Blancos de San Juan de Pasto

²⁰ Espuma artificial.

como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por parte de la UNESCO, muchas de las cuales se recogen en el PES, me permito para finalizar este capítulo, plantear otras cuestiones que se enmarcan en los temas amplios de autenticidad y tradición.

Una de ellas es el desborde turístico que se ha venido presenciando durante los últimos años. Sobre esto, José Cano señala “(...) *el desfile se vuelve tan masivo, ahora que se volvió patrimonio, entonces los gentíos son impresionantes para ir a ver el desfile. La última vez lo vimos por televisión porque con niños es muy difícil meterse a esas multitudes*” (Cano José, Entrevista, 2012). En este planteamiento identifiqué una consecuencia importante y es que tal situación genera procesos de alejamiento por parte de los ciudadanos, actores que son sujetos del patrimonio.

Ahora con lo de patrimonio, eso es un arma de doble filo. Por un lado es positivo porque genera recursos y apoyos a los artesanos o al proceso, pero por otro lado exige una infraestructura, porque va a llegar más gente y parece ser que la de la ciudad ya no da abasto. Uno ve que el desfile se frena mucho, se congestiona mucho, no es fluido, ante todo por la aglomeración de la gente (Ídem).

La reflexión en cuanto a los efectos derivados de los procesos institucionales de patrimonialización, es coincidente en todos los casos, específicamente en la preocupación que emerge, que parece contradecirse con los objetivos de las declaratorias que asisten al Carnaval:

En general, lo que genera es un reconocimiento a nivel nacional que no fue de tanto impacto como a título mundial, cuando fue reconocido en el 2009. Ya desde antes, todo lo que es patrimonial, como hay que partir del contexto social, político y económico en el cual se desarrolla la práctica cultural, entonces tiene factores de impacto a veces negativo, porque viene el problema de la sociedad del consumo, el sistema capitalista, que es salvaje, viene con unas exigencias a esa práctica cultural que está de alguna manera indefensa y está sujeta a la institucionalización en primera instancia y esos factores de orden político, económico, y por supuesto cultural, amenazan a su *ethos*, es decir, en sus rasgos identitarios, porque viene una acomodación obligada que en términos de García Canclini es una especie de hibridación. Pero eso es forzado, es como una cuña forzada porque no es el *ethos* natural, sino que viene a superponerse y más que aparecer ya en su versión original, viene a presentarse con otras manifestaciones, pero que ya no son la alegoría original ni la alegoría creativa del entorno etnocultural, sino que ya obedece a demandas de esa sociedad de consumo (Muñoz, Entrevista, 2012)

En este mismo sentido, el Maestro Álvaro Reyes enfatiza en que el Carnaval de Negros y Blancos era patrimonio mucho antes de que se declarara como tal y que no está de

acuerdo en el afán de titulación que suele tenerse, así que tiene un análisis que no resulta tan positivo:

La patrimonialización fue una iniciativa de visibilizar, de hecho los maestros que iniciaron fueron pioneros. Pero esto nos puso en un escenario diferente y ese escenario ya es una realidad y en este momento no es posible regresarnos, hay que asumir con mucha entereza y orgullo, pero le puso una etiqueta que hace pensar que implica plata (Reyes Risueño, Entrevista, 2012).

Por otra parte, se han venido dando también procesos de jerarquización, algunos de ellos históricos y otros más recientes. Dentro de los últimos, Juan Cano afirma que las dinámicas de sectorización han propiciado cambios profundos que van en detrimento del Carnaval porque “(...) *antes, lo bonito del carnaval era que se trataba de una fiesta como la canción de Serrat, donde el noble y el villano bailan y se dan las manos sin importarles la alcurnia y esa es una esencia del carnaval, que siento que cuando lo sectorizan empieza a perderse*” (Cano Juan, Entrevista, 2012). En este mismo sentido José Cano indica que durante los días de Precarnaval y Carnaval

Tú vas a determinados puntos y están los gomelos²¹ de Pasto. De todas maneras el carnaval genera unas dinámicas de diferenciación y de estratificación a pesar del espíritu mismo del Carnaval, que es acabar con eso (...) rompe un poco con esa jerarquía. Pasto es una ciudad donde la impronta hispánica es muy fuerte. Hay lugares donde hay gente totalmente indígena y en otros que parecen extranjeros pero son pastusitos, te hablan cantado. En el carnaval toda esa gente interactúa, pero al mismo tiempo buscan su espacio diferenciado (Cano José, Entrevista, 2012).

Otra muestra de jerarquización, contraria a la clásica donde la clase alta desplaza a la clase baja y que se convierte en una suerte de autoexclusión la describe la Maestra Libia Velásquez en los cambios que durante los últimos años ha sufrido un escenario concreto del Carnaval: La Familia Castañeda

[Los desfiles] Era bien bonitos, porque inclusive hasta los instrumentos musicales con los que interpretaban las música eran cómo los en esa época, cómo eran los ritmos, cómo eran los juegos y fíjate que hay una cosa muy importante: que quién tiene la idea muy clara es un grupo de personas que pertenecen a un estrato alto, entonces ha habido una pelea de estratos ahí. Tratan de sacarlos de ese elitismo pero sin ningún sentido. En consecuencia, quiénes estaban trabajando la Familia Castañeda como debería ser, realmente es gente de una clase muy reconocida, entonces hay como una pelea y dicen:

²¹ Expresión coloquial colombiana utilizada para nombrar a las personas de clase alta.

¡¡Ay no, saquen a los perfumados!!, ¡¡Saquen a esos jailosos²²!! Pero entonces, ellos ven esa pelea y se hacen a un lado, lastimosamente. Eran los únicos que tenían claro de que era realmente la Familia Castañeda, porque llevan años estudiándolo (Velásquez, Entrevista, 2012)

Una tercera manifestación de jerarquía que es antigua y bien conocida, es la que se da al interior del Carnaval entre las personas que concursan en las diferentes categorías. Situaciones como la premiación o la lógica de concurso son precisamente las que reproducen tal dinámica:

Al interior del grupo hay mucha división, por eso aparece cada vez más fragmentado en organizaciones minúsculas o de menos representatividad, porque si ellos confluyeran en una sola organización obtendrían la fuerza y la energía necesaria para apoderarse en sí de la dirección del Carnaval, pero mientras ellos estén fragmentados y se consideren como enemigos entre ellos mismos y venga a predominar lo individual y haya una jerarquía, eso no va a suceder. Yo he visto una pirámide, que es como una pared que hay que tumbar. En esa jerarquía, en el máximo puesto están los Carroceros, de ahí van bajando hasta el disfraz individual y hasta que no se rompa esa pirámide no se puede entender una práctica de tipo patrimonial que sea objeto de salvaguardia, que es una herencia, que no es solo de este grupo sino que viene de los mayores, es decir que tiene una raíz indígena, una raíz de la cultura africana, una raíz de la cultura hispánica. Entonces como esa herencia que la recibe cada generación de artistas pero como un don y como algo que hay que cuidar, que no hay que desperdiciarlo y en esa índole es donde se asume de verdad lo cultural (Muñoz, Entrevista, 2012).

Desde luego, ante este panorama, se vienen adelantando esfuerzos desde diferentes direcciones para ir solventando aquellas situaciones que constituyan un riesgo para el Carnaval de Negros y Blancos. Lejos de los procesos institucionales de patrimonialización, esta ha sido un constante. En mi opinión, uno de los esfuerzos más importantes se encuentra en el plano de la formación y el intercambio de saberes en diversas orientaciones:

Como alternativas hemos planteado varias acciones como los Encuentros Ciudadanos, donde se tratan los días 4, 5 y 6 que son los temas débiles. En estos Encuentros Ciudadanos se ha podido diagnosticar esas necesidades que siguen vigentes, por ejemplo la crítica que hacen a las entidades organizativas como CORPOCARNAVAL, sobre la necesidad de su reforma. Precisamente el Consejo ha tomado la iniciativa de formular una propuesta alternativa de reforma de los estatutos para cambiar el ente organizativo, para que sea de tipo horizontal y sea una entidad mixta como una empresa cultural. Lo otro en lo que se ha tomado la iniciativa es en difundir lo que comprende el PES, la filosofía de la salvaguardia a través de seminarios de formación donde se invita a los autores, a los artistas, a los cultores de Carnaval para, a través del discurso académico,

²² Expresión coloquial nariñense utilizada para nombrar a las personas de clase alta. Proviene del ingles *high* que designa altura, y que en su fonética termina por convertirse en *jai*.

profundizar en el estudio de lo que es en sí el Carnaval, para que puedan ellos aportar creativamente con elementos de juicio y de contenido. (...) En este año, se está en un proceso de reestructuración del Consejo para ver qué nuevos miembros entran, como se reestructura y también construir la carta de navegación y el plan de acción para este año. Se está en un proceso de autoevaluación para que a partir de esos resultados ya entremos a consolidar el nuevo ente que entre a trabajar y también empiece a difundir más activamente las conclusiones del II Encuentro Ciudadano que se hizo de evaluación del carnaval y con propuestas allí muy concretas para atender (Ídem).

Por otra parte, independientemente de las contradicciones que puedan existir, todos los esfuerzos han sido recibidos de manera positiva y asumidos con responsabilidad. En el caso concreto de CORPOCARNAVAL, sí bien cuenta con su propio plan estratégico reconoce que:

El PES es una herramienta que va dirigida a cuidar lo que está en riesgo y aunque eso va más allá de CORPOCARNAVAL, porque el PES involucra a la comunidad, al Estado, a CORPOCARNAVAL y a otros, lo que se ha hecho es revisar quién lo debería administrar, y pues nosotros somos los más pertinentes. Entonces se hace, pero unas partes. Por ejemplo dice: Dignidad para los artistas del carnaval, mejorar las condiciones de vida y de trabajo, eso es un línea, otra es fomento a la investigación, otra de creación y fomento. En esa dinámica está CORPOCARNAVAL en trabajo mancomunado con otras entidades, jalando el PES (Reyes Risueño, Entrevista, 2012)

Los datos etnográficos aquí plasmados permiten construirse un panorama general y específico de las transformaciones que durante los últimos diez años se han generado en el carnaval, algunas negativas, otras positivas, pero sin duda alguna, son discusiones pertinentes y vigentes en un marco más amplio que se inscribe precisamente en los debates de autenticidad y tradición.

CAPÍTULO IV

COHESIÓN, CATARSIS COLECTIVAS Y CONSTRUCCIÓN VISUAL DE MEMORIAS

Tal como señalé al inicio del capítulo anterior, la presente sección contiene los datos etnográficos que propician el análisis de dos de los objetivos que me he planteado en la investigación, a saber: los componentes que pueden dar cuenta de las funciones de cohesión social y de catarsis colectiva del Carnaval y los elementos de visualidad de las creaciones artísticas del Carnaval. En términos generales, son esas pues las dos partes que componen este capítulo, cuya información fue lograda metodológicamente tal como expliqué anteriormente en el apartado *Desestructurando-me en el Campo*. En este sentido, recupero las dos últimas variables y sus respectivas categorías. En cohesión social y catarsis colectiva se encuentran recogidos los tópicos vínculos comunitarios, dualidad, transgresión, lúdica, significados de muerte y renovación, identidades y ritualidad. Por su parte, en visualidad se observa símbolos, imagen, transmisión de mensajes, procesos de creación, dinámicas de escenificación y representaciones cosmogónicas. Quiero reiterar que las variables y categorías creadas para el análisis, dialogan unas con otras y que su separación tiene una intención meramente metodológica con miras a la sistematización.

La conciencia de ser comunidad

Dar cuenta de la función de cohesión social pasa necesariamente en el caso de ésta investigación por la perspectiva según la cual la “(...) esfera de la vida colectiva es eficaz -hace algo- y es una fuerza activa en la cultura y en las comunidades. El ‘arte’ no es pasivo, no es un campo que ‘refleja’ lo que sucede en otro lado, más bien impulsa, motiva y efectúa” (Good, En: Araiza 2010: 50); Es decir que la creación artística que significa el carnaval, el proceso en sí tiene una función, en este caso específico la de unir, adherir, convocar:

Tal vez el eje impulsor de esta eficacia reside en la afirmación de que, en las culturas (...), los objetos y las formas de expresión estética, no son productos acabados sino procesos. Es decir, que la finalidad de la acción artística, estética o creativa en las culturas que estudiamos no es el bien material acabado; más bien es su uso dentro de procesos religiosos, sociales o económicos que tienen sus propias finalidades; los mejores ejemplos de este fenómeno se dan en el campo ritual o en las relaciones de intercambio. (Ídem)

En este sentido, los elementos que se incluyen en este apartado se remiten básicamente a aquellos que hacen referencia al fortalecimiento de los vínculos comunitarios relacionados directamente con su aspecto lúdico y con las identidades que ahí se construyen y recrean. Así, de acuerdo al Dossier presentado con el propósito de tramitar la declaratoria de Patrimonio Inmaterial de la Humanidad al Carnaval de Negros y Blancos por parte de la UNESCO:

The carnival is to the communities concerned a scenery and an example of tolerance and mutual respect, dialogue, communications and problem solving through social practices such as the game and the ritual actions, which according to the celebration in life and the cultural rules form a social ethics with different principles and values related with particular conceptions of the good living. The daily coexistence is revitalized through parties, art, and plays which are fundamental cultural and structural referents to the social cohesion so that the relationships among fellow men and women get renewed and strengthened. From a social and cultural point of view, this carnival is not only a repository of a collective know-how and a clear example of human creativity, but also teaches people to coexist and to dialogue. It also allows people to understand how these festive, ludic, symbolic and immaterial cultural spaces are fundamental to understand the great concept of cohabitation and respect for the others. (Afanador, 2009)

En este sentido, el carácter lúdico y las formas de recreación de las identidades, se manifiestan durante los días de precarnaval, Carnaval y de hecho a lo largo del año, tal como lo señalan varias de las personas entrevistadas durante el trabajo de campo. Por citar tan solo un ejemplo, la Maestra Libia Velásquez afirma que se trabaja durante todo el año, desde la concepción de la idea hasta su materialización. Uno de los picos de creación es diciembre pues se trata del momento en que se durante el día y la noche la fuerza colectiva se centra en la construcción de las Carrozas (Velásquez, Entrevista, 2012). Pero no se trata de un acto unilateral en tanto existe una retroalimentación constante hacia los creadores y creadoras, tal como señala la Maestra, los aportes son incontables, pero dentro de los más destacados menciona el estudio del color y el arraigo a la región. Además, hay legados que perpetúan los enriquecimientos que en su caso se expresan en su descendencia “(...) *mi hijo es músico y el ha sido muy enfático*

en su trabajo en rescatar la cultura, el color, los vestidos, la idiosincrasia en sus composiciones” (Ídem).

Tales vinculaciones se dan desde muy temprano, en distintos escenarios, de diversas maneras, pero el involucramiento resulta una constante en los y las habitantes de San Juan de Pasto y derivan en el Carnaval como elemento articulador en varios sentidos:

El carnaval es un articulador de valores ciudadanos. Desafortunadamente en la ciudad vivimos desarticulados todos, no nos cohesionamos y entonces cada intensión ciudadana apunta para un lado distinto. El carnaval genera la catarsis de ablandar la tensión y articular un trabajo colectivo en una región donde no somos buenos para ser colectivos, porque eso es característico de aquí, en general no emprendemos proyectos grandes, como pueden hacerlo en otras regiones del país, porque hay muchas tensiones en la desconfianza, el egoísmo, la timidez, la forma de ser. Hay un adagio que dice: Perro no come perro pero pastuso sí come pastuso. Pero en el Carnaval es todo lo contrario, el Carnaval propicia ese escenario de diálogo en torno a todos los ejercicios del Carnaval. El egoísmo se convierte en comunitarismo, en colectividad (Reyes Risueño, Entrevista, 2012).

Una de las muchas maneras en que se traduce ese sentido de colectividad puede corroborarse en la temporada de elaboración de carrozas. Durante este momento, propios y extraños hacen parte de. No resulta ajeno entonces que un vecino con quién el Maestro escasamente se saluda durante el año o una persona extraña, llegue al taller con comida, con licor, con herramientas, con acompañamiento para integrarse a la acción. Es una práctica que no está escrita, que no está decretada, pero que se genera de manera espontánea, que produce apropiación. Una actitud de respeto, de reconocimiento, de exaltación de la obra y del artista, propicia cercanías que están por fuera de las lógicas bajo las cuales los ciudadanos y ciudadanas se relacionan cotidianamente.

Otro elemento profundamente interesante e ilustrativo sobre los efectos del Carnaval en la vida de las personas es que *“(…) es durante la época de carnaval cuando menos inseguridad hay, y está comprobado con estándares institucionales, porque la gente se afana por el juego, por compartir, por hermanarse” (Ídem).* Valores como la integración, la equidad, la cooperación, prevalecen durante los días de celebración. Se libera de la pesadez del año, se presencia creatividad, se genera

creatividad y la alegría se convierte en el fundamento de la vida. Por esto, no es descabellado aceptar que existan planteamientos que afirman que:

El Carnaval es el que hay que mirar para la nueva concepción de desarrollo nuestra, no puede ser la que tenemos porque es la que no hace chocar entre nosotros, entonces la nueva concepción de desarrollo es comprender la dinámica cultural que tenemos en Carnaval, investigar de donde proviene y como se da esa colectividad y aplicarla, implementarla, generar cultura ciudadana. De hecho el carnaval genera una economía fuerte por sí mismo. Es una región mucho más dinámica de lo que pareciera, más creativa, más potente, y esa es la catarsis, la capacidad de emocionarnos, de transformarnos, nos emocionamos de nosotros mismos, no podemos creer que seamos así, porque es que no solo es que la creación sea monumental sino que es nuestra (Ídem).

La propuesta de que el Carnaval sea asumido como un modelo incorporado durante todo el año demuestra cuán beneficioso resulta el encuentro, el restablecimiento y regeneración de vínculos por parte de las ciudadanas y ciudadanos de San Juan de Pasto, pues aunque durante los días de la celebración hay una transformación, parece que las estructuras se reacomodan:

El problema es que el 7 de enero ya vamos otra vez metidos las manos a los bolsillos, cabizbajos y ya pensando solo en nuestro pequeño mundo y ya no volteamos a mirar como mirábamos en esos días anteriores que era una mirada colectiva. Seguramente eso deberá empezarse desde la educación, esa reflexión, para generar en los niños y en los jóvenes esa visión cultural de ser talentosos, de ser colectivos, eso que somos mostrarlo como la fuerza y la carroza no mostrarla como la del Maestro Otero, sino la carroza de los pastusos y la del barrio. Eso va a generar esa apropiación. Es un yagé que nos tomamos todos (...) eso es lo que somos, lo escondemos en el año pero lo sacamos allí ¿Qué tal si fuéramos así todo el año? Seríamos poderosos. Ahí está esa fuerza y esa no la tienen todos los pueblos. Nosotros nos reconocemos plenamente en el Carnaval, nos reconocemos desde adentro y desde afuera. En el juego es igual, el juego es nuestro, por eso nos gusta. En ocasiones ha tratado de perderse la dinámica del sentido que tiene pero no, el sentido ha sido y es parte de esa espontaneidad que genera comunicación directa con el otro y nos desagrávamos de todo. También quemar las cosas; cuando quemamos el año viejo es por eso, vamos a otra parte, dejamos lo malo y empezamos a reconstruir esto todos. Somos grandes, pero seguimos teniendo los mismos problemas, seguimos imbuidos y nos amortigua el carnaval y volvemos otra vez a lo mismo y seguramente si es necesario un cambio de actitud y es el Carnaval el que nos cambia la actitud, el sentido (Ídem).

Coincide en este aspecto Luis Eduardo Calpa, quién en su propuesta de construcción de región llama la atención sobre la necesidad de que se consideren al menos tres aspectos básicos cuya mejor síntesis se encuentra en el Carnaval. Para empezar se refiere al Proyecto Político Moderno, según el cual es necesario desarrollar “(...) *al mejor grado la democracia sustantiva y radical que saque de la trampa la vieja idea de la*

democracia como procedimiento, instrumental y representativa” (Calpa, 2007: s/p). Después habla del Proyecto Ético, que encuentra en “(...) *los mitos fundantes sus mejores fuentes nutricias, de nuevo explicadas y conjugadas de manera maravillosa en la fiesta y en la cultura de nuestro carnaval*” (Ídem). Finalmente menciona el Proyecto Cultural en sí mismo, el cual deberá contar “(...) *con las características propias de su naturaleza creativa, incluyente, forjadora de un auténtico, ordenador y jalonador de la facultad más importante de lo humano, el despliegue de la Imaginación Radical*” (Ídem).

Por otra parte, hay quienes coinciden respecto a la importancia de la construcción de alianzas que se genera durante la época de Carnaval. De hecho, su relevancia es tal que muchos afirman que se constituye en una razón de ser de la celebración. A propósito, Raúl Ordoñez Parra señala que el juego es una de las mayores posibilidades de participación de los diferentes sectores sociales de la sociedad. El pueblo se convierte entonces en protagonista de la celebración que se convoca a sí mismo para compartir con el otro, “(...) *el pueblo se nutre de los mejores manjares de su esencia humana (...) los lugares públicos, la calle, la plaza, el escenario principal de la fiesta, el espacio y el tiempo se vuelven otro tiempo y otro lugar donde la magia reina*” (Ordoñez, 2007: s/p). Es en este momento dónde, según Ordoñez, sacamos a relucir las mejores características humanas y son las obras del Carnaval las que funcionan como móviles para la transmisión de valores de la educación y la cultura pues “*El Carnaval es la mayor escuela gigantesca de aprendizaje social, humano, estético, histórico y mítico, el pueblo se siente identificado y representado por las obras carnavalescas, el pueblo es tocado y alimentado en sus esencias más profundas*” (Ídem).

Es notable que muchos actores consideran que los efectos y las funciones del Carnaval de Negros y Blancos se instalan en el largo plazo, pues “*Puede que no sea muy evidente, pero de alguna manera se proyecta después, no son inútiles esos lazos que se construyen en Carnaval*” (Velásquez, Entrevista, 2012). Así mismo, se considera que “(...) *lo más importante es que no hay una percepción de enriquecimiento que pasa precisamente por la construcción de sociedad*” (Burgos, Entrevista, 2012). Es en esta

media en la que el Carnaval se convierte en configurador de identidades y en este sentido, el componente de lúdico de la celebración se torna fundamental. Siendo entonces de gran importancia el juego en general, nombres como *juego tatuaje, la pintica o juego caricia* (Muñoz, 2007) han bautizado ésta práctica que se convierte en una de las muchas formas de acercamiento, de encuentro, de regocijo colectivo que se convierten en invaluable tesoros de la memoria de los hacedores y hacedoras del Carnaval:

(...) mi mamá cogía carbón, lo molía, le hacía todo un proceso, le echaba perfume, hacía un menjunje que lastimosamente no aprendí la receta y hacía el cosmético, porque decía que los que vendían en la calle podían ser peligrosos para la piel, entonces ella cuidaba a sus hijos, pero participaba haciendo el cosmético de la familia. Ella no estaba diciendo: ¡No se ensucien! Sino que nos impulsaba a que nos pusiéramos una media en el pelo, la ropa vieja y saliéramos a pintarnos. Me acuerdo que como en ese tiempo no era peligroso salir a la calle íbamos chiquiticos a la calle ofreciendo la pintica y mi papá nunca puso problema a pesar de que él no era así de participación, siempre movía la cabeza como diciendo: ¡Partida de locos! Pero nunca nos dijo nada. A nosotros nos festejaba lo que hacíamos, pero ahí mi mamá era la que más se divertía con lo que hacíamos (Velásquez, Entrevista, 2012)

Aunque las dinámicas del juego van cambiando, como bien se analiza en el diagnóstico de riesgos y amenazas consignado en el PES y del cual hablé en el capítulo inmediatamente anterior, no se trata solamente de una situación que responde a los cambios propios de la ciudad, sino también a los lugares de participación que se van asumiendo a medida que pasa el tiempo:

En la casa de mi abuelo recuerdo las guerras de bombas desde las terrazas, eso se hacía hasta la mañana, al medio día se iba a la calle a que lo mojen, a perseguir a las chicas, a mojarlas, es una dinámica que uno naturaliza. Son muchas las motivaciones, son de todo orden, como espectador, como participante, como jugador y en fin. Cuando uno crece un poco más ya quiere ir a bailar. La idea cuando yo salía con mis amigos a las plazas a recorrer era lograr meternos entre el público y la orquesta, ir hasta adelante, rompiendo barreras, haciendo culebras, cadenas, llegar ahí, hacer una ronda y saltar como locos y después salir a buscar otro escenario (Cano José, Entrevista, 2012).

Existen diferentes opiniones frente a las transformaciones que han venido presentándose en el Carnaval, derivadas de la preocupación por perder la matriz original que constituye el juego y lo que él en sí desencadena en medio de la celebración. En este sentido, la Profesora Lydia Muñoz indica que la esencia del Carnaval es el juego, pues se trata de su mayor característica. Retoma la metáfora usada por la antropóloga

Esperanza Agreda quién afirma que el Carnaval en su práctica tiene la forma de una espiral, referente usado para explicar que se genera un movimiento de adentro hacia afuera: *“Empieza en la familia, luego sale al barrio a la calle, y luego ya es la sociedad y el desfile. Esa es la forma de la espiral y sigue y el juego es una característica identitaria, pero se ha venido a afectar”* (Muñoz, Entrevista, 2012). En el caso concreto del 5 de enero, Día de los Negritos, se hace notorio el deterioro del juego, expresado en situaciones como la incorporación de otros colores o la ausencia de juego en grupo, *“(...) y ahora lo importante es hacer la fila para ir al goce, a la fiesta. Eso no está mal, pero se está extinguiendo la práctica lúdica que es la esencia del día”* (Ídem). Es esta la razón por la cual en este día del Carnaval no existen otras actividades distintas al juego, elemento preponderante toda vez que *“(...) a través del juego caricia te tengo que tocar y al tocarte te acaricio, es el acercamiento al otro para convertirse todos en uno y el homenaje a la etnia africana”* (Ídem). En este punto en específico es evidente una coincidencia de casi todos los sectores, al afirmar que el juego es la razón de ser del Carnaval:

Jugar es lo principal y es lo que más trasciende dentro del Carnaval, más allá de la música, del arte es el hecho del juego y la desinhibición y estar en constante movimiento. Es lo más importante del Carnaval por el acercamiento, por la interacción, por la unión, por el cortejo, por la satisfacción, por la borrachera, por la amistad. Mi vinculación ha sido desde el momento en que yo era un niño y mi mamá participaba en carrozas y a uno lo llevaban a cuidarlo y siempre estuvimos en contacto con la carroza, con la manufactura, con el trabajo. Es estar en ese contacto, a uno lo hacen participe del Carnaval desde pequeño. Después uno se dedica solo a jugar. En un momento, cuando empezamos a trabajar con el colectivo artístico, a involucrarnos en el Carnaval en principio lo hicimos como *cusillos*²³ (Cano Juan, Entrevista, 2012).

Es interesante en este punto ver como un personaje como el cusillo, va retomando fuerza y relevancia en el Carnaval, especialmente porque, debido a su carácter pícaro e inquieto que persigue a las personas, que las molesta, que las golpea en el trasero con un lazo, que representa la hiperactividad de los monos, es la recreación del juego en sí mismo. Quizá por esto a medida que ha ido transformándose el carácter lúdico, el cusillo adquiere cada vez más preeminencia. Vale la pena mencionar la cercanía que guarda este personaje con el *trickster*, abordado por la disciplina antropológica en

²³ Dentro de los juegos y personajes que se introducen en el Carnaval en los años 30, la historiadora Lydia Muñoz rescata al Cusillo o Matachín, *“(...) personaje de raigambre indígena, que representa al mono, ícono de culturas prehispánicas tanto Pastos como Quillacingas”* (Muñoz, 2007: 193).

diferentes momentos pues “(...) aparece ya planteado dentro del primer volumen de la *Antropología estructural* de Claude Lévi-Strauss (1995) y previamente había sido abordado por Paul Radin (1972)” (González, 2011: 11). Se trata de un actor ambiguo que cuenta con características como el juego con las polaridades entre moralidad e inmoralidad, “(...) un ser ubicuo que traspasa todo el universo mítico pero que no se define en una posición particular. Su poder de acción está en la libertad de juego que tiene y desarrolla” (Ídem). Cumple también un rol de mediador en tanto oscila entre las normas de juegos y las normas de seriedad, comportamiento que genera tensión, pero que a su vez, en los límites de lo permisible, en la aceptación de la broma, encuentra una condición esencial para la puesta en escena del contexto lúdico.

Ya en el plano de las identidades, el Carnaval desempeña un lugar preponderante en la medida en que de muchas maneras va configurándolas. En este sentido, según Emilio Jiménez Dorado, la historia del Carnaval de Negros y Blancos recoge en su quehacer una importante experiencia de creación colectiva que se expresa como sistema de representación de las identidades colectivas que son móviles de cohesión y de esta forma:

(...) se va tejiendo la personalidad carnestoléndica del nariñense, con la trama de su imaginación, de su cosmovisión, de sus creencias, de la exacerbación creativa de su realidad cotidiana, en una manera de ver el mundo que en fin, transforma el territorio en el espacio vital de la recreación, la fantasía y el talento, heredad histórica de esta comarca. Un espacio, que sin embargo, no ha sido tal vez suficientemente explotado (...) (Jimenez Dorado, 2007: s/p).

De acuerdo a lo señalado en el marco teórico de la presente investigación sobre la construcción de identidades, recupero un fragmento de la ponencia presentada en el Encuentro Ciudadano de 2007 por el doctor Pablo Santacruz acerca de las identidades en relación con el patrimonio. La razón, además de su pertinencia, es que constituye una clara y contundente síntesis de que otorga luces acerca de los procesos que en el tema en particular se presentan durante la época de Carnaval:

Refiriéndome al concepto de identidad que usualmente se maneja y que en mi parecer deja por fuera gran parte de la comprensión de lo que puede ser la pertenencia cultural o el arraigo en la cultura y básicamente me refiero a como la identidad puede estar generalmente asociada y de hecho lo ha estado de una manera preponderante asociada a una concepción patrimonialista, donde digamos, para utilizar un poco la expresión de

Galeano “*se mira la realidad con los ojos en la nuca*” la identidad como algo que solo atañe a la memoria, y entonces allí se involucra una concepción esencialista de la identidad, una concepción metafísica de la identidad. La identidad es algo que está consolidado en algún lugar y en algún periodo histórico del pasado y por lo tanto el *thelo* o sea el emprendimiento que puede hacer un pueblo que puede hacer un colectivo es hacer una serie de aproximaciones a ese ideal metafísico asentado en un lugar del pasado, como les digo; esa es una concepción esencialista y patrimonialista, es decir, no podemos negar que la identidad es patrimonio y no podemos negar que la identidad es memoria; pero a mí me parece que la identidad no solamente se debe configurar por un concepto sólido (...) sino por un concepto más fluido que podría ser el devenir ósea en otros términos no solo uno debe responder a la pregunta quiénes somos, sino quiénes vamos siendo, quiénes estamos siendo y cómo vamos siendo, cómo estamos siendo; en ese sentido la identidad es una cuestión de imaginación, ahí se involucra otro concepto que es el de los imaginarios culturales, bueno los imaginarios culturales tienen una doble vía: por un lado son instrumentos para la perpetuación de los establecimientos, son instrumentos para perpetuar relaciones de poder, hay focos formidables para la construcción de los imaginarios colectivos y lamentablemente no siempre vienen de esas fuerzas culturales, de esas dinámicas culturales, de esas fuentes nutricias de la cultura (...) Precisamente en esas intersecciones entre tradición y modernidad, también se deriva una concepción imaginativa de la identidad, la identidad como devenir, también como flujo, habría que hablar también de los flujos identitarios. Alguna vez yo escribía sobre este tema en este sentido oponía audacia- prudencia, un poco la prudencia de la memoria de la tradición, la prudencia de lo que hay que conservar y pero por otro lado la audacia de lo que hay que imaginar, de lo que hay que concebir, de lo que hay que proyectar; entonces yo pienso que la identidad es una síntesis entre esa audacia y esa prudencia (2007: s/p).

Esto demuestra que existe desde ciertos sectores apertura y reconocimiento frente a las formas en que se construyen y se reconstruyen las identidades, considerando el intercambio como un asunto enriquecedor y alejándose de una perspectiva purista del encuentro entre diferentes confluencias culturales. En este sentido, el Maestro Jesús Burgos llama la atención sobre su preponderancia y la necesidad de la vinculación formativa, recordando que existen al menos cuatro influencias culturales indistinguibles y manifiestas en el Carnaval: la Guambiana, la Sibundoy, la Tumaco y la Ecuatoriana. Según lo señalado, el ensamble conceptual, étnico y pluricultural deberían tener un punto de encuentro pedagógico. Considerando que la escuela, el colegio y las universidades han dejado de lado el conocimiento ancestral y cultural del Carnaval por prejuicios de diversa índole. Aunque se han realizado intentos de emprender proyectos educativos que tengan un vínculo con la historia de la celebración, dice el Maestro Burgos que no han funcionado porque no hay una verdadera comprensión del fenómeno en su integralidad, además de requerir tiempos más extensos para propiciar su auge (Burgos, Entrevista, 2012).

En este contexto, el doctor Santracruz insta a recuperar y resignificar el concepto de la utopía, misma que según él, generalmente es vista como *un no lugar, un topus* por lo cual se convierte en un imaginario desvanecido en ensoñaciones. En este sentido, recuperar la utopía implica redimensionarla, construirla como un volver a creer en la realidad, regresar al arraigo, pero lejos de las nociones de identidad patrimonialistas, es decir un arraigo nómada. Así, el Carnaval, más allá de ser un patrimonio que requiere ser custodiado o preservado, sino una expresión de la mismísima utopía²⁴ para restituir elementos que incidan en el devenir de su práctica social, para restituir lo perdido (Santacruz, 2007: s/p). Se trata entonces de integrar aquellos elementos que se convierte en aportes constantes a la configuración de las identidades de los pastusos y pastusas en tanto “(...) *el celebrar forma parte de la identidad de una persona o de un pueblo, ya que a través de ello se construye el sentido que el hombre [y la mujer] le da[n] al relacionarse o no con otras personas*” (Afanador, 2007). En este mismo sentido, la antropóloga Claudia Afanado señala que el Carnaval marca la vida de las comunidades en un ciclo largo que corresponde a la cotidianidad durante todo el año y un ciclo corto que corresponde al tiempo de la celebración. En este sentido, el Carnaval “(...) *hace manifiesto el devenir de una comunidad en el tiempo y construye y nutre de imaginarios a los hombres que lo viven, en esta medida el carnaval al mismo tiempo que lo viven, forma parte de las personas que lo celebran*” (Ídem). Así, señala que aporta en la construcción del sentido de pertenencia, de los distanciamientos, las aproximaciones, el manejo del espacio, las interrelaciones con el otro, lo que a su vez contribuye a la afirmación de las identidades de quienes se sienten identificados con la celebración por tratarse del tiempo en que las cotidianidades se condensan. La perspectiva del profesor Omar Martínez no dista mucho de lo planteado anteriormente, sin embargo hace énfasis en la necesidad de ahondar mucho más sobre el Carnaval como movilizador de identidades, reconociendo el lugar que representa en los imaginarios colectivos de la población mucho más allá de los días de la celebración:

²⁴ Resulta interesante que, en el relato de uno de los entrevistados, cuando compartía conmigo una anécdota este tema haya surgido en conversación con un importante músico francés: “*Cuando compartimos con Manu Chao, al man nosotros le contábamos de nuestro Carnaval y lo invitamos a y él empezó a hablar de su Carnaval y le pareció normal que haya un Carnaval, pero le dijimos que nuestro Carnaval es en enero y detuvo la conversación y dijo: ¿Un carnaval en enero? Eso es una utopía*” (Cano Juan, Entrevista, 2012)

Los días de carnaval son el espacio de la libertad del sujeto, el momento de la locura, del paroxismo, y en muchos casos la ventana de escape del mundo real, normalizado, ordenado, planificado, occidental y moderno. Esos días desaparecen las mascararas que nos identifican y surgen el juego, la risa y el contacto con el otro, ese otro al cual tenemos en el tiempo normal. En conclusión, todavía seguimos atrapados –igual que en otras épocas– por el tiempo que la producción y el crecimiento, por patrones que nos exigen cuerpos disciplinados, donde el ocio y el juego son relegados a los días de festivos (...) Tal vez algunas pistas de identidad del ser pastuso se encuentran escondidas en lo que aflora en el carnaval y se oculta a lo largo del año, si es así resulta increíble pensar que sólo vivimos y construimos nuestra identidad en cinco días cada año (Martínez, 2007).

En este orden de ideas, Martínez afirma que el carnaval no puede concebirse como un lugar exótico que visitamos los primeros días del año y por lo tanto es vital preguntarse “¿hasta dónde el carnaval hace parte de nuestras vidas?, o mejor aún ¿hasta dónde cada uno de nosotros hacemos parte de la vida del carnaval?” (Ídem). La razón es que sin lugar a dudas la celebración debe contribuir a pensar las problemáticas, la ciudad, a subvertir órdenes que obligan a pensar el progreso y el desarrollo de la región están lejos de los fantasmas, los duendes, la música y el juego, para así lograr que sea una forma de vida constante incorporada a diferentes esferas del desarrollo subjetivo y colectivo. Este último planteamiento convoca casi de manera inmediata a otros de los elementos relevantes en la investigación y son precisamente la dualidad, la transgresión, los significados de muerte y renovación y los valores y principios involucrados en la naturaleza ritual del Carnaval.

Deshaciendo el orden

En este segmento hay varios momentos del precarnaval y del Carnaval que se pueden recuperar. Aunque para muchos de los entrevistados y entrevistadas hay dos días de la celebración en los que más claramente se manifiesta su carácter transgresor (28 y 31 de diciembre, que corresponden al Día de los Santos Inocentes y Años Viejos respectivamente), a medida que he ido plasmando los datos etnográficos es evidente que esta esencia carnavalera va muchos más allá de un día o de la celebración en sí.

En principio es necesario insistir en que se han presentado cambios tanto en su representación como en sus formas, es decir, en lo que significa para muchas personas y

en las maneras que ha ido adquiriendo. Considero en este sentido que es importante evidenciar a partir de los testimonios de los interlocutores e interlocutoras aquellos cambios que se van percibiendo. La Maestra Libia Velásquez compartió conmigo sus remembranzas de infancia sobre el Día de Inocentes, mencionando a lo largo de ellas algunas transformaciones:

El 28 antes era muy distinto, no se echaba agua, sino que se hacía un muñeco, que era el que se preparaba para el año viejo, se lo colgaba del cuello, se lo ponía en la puerta y se lo sostenía de las patas y cuando venía alguien se lo tiraban para asustarlo y eso se hacía en todas las puertas y cuando lograba pasar salía toda la gente a gritar: ¡¡Por inocente!! Otra cosa que se hacía el 28 es que teníamos una vecina que era *ñapanga*²⁵, muy conocida en la política conservadora de la época de *Laureano Gómez*²⁶ y era una persona muy elegante, tenía alpargatas con muchos colores, con su follado y así iba de compras. Cuando llegaba el 28 y en la casa golpeaba alguien y era una señora, sumamente elegante, pero blanca, con una moña, porque ella solía usar trenzas, bien pintada, bien arreglada, con una falda angosta, tacones, y llegaba a preguntar por mi mamá, entonces ella entraba y mi mamá le pasaba una silla, se ponían a charlar y yo me preguntaba ¿Esa señora porqué visita a mi mamá? y era doña Pastora, la señora que te digo, la *ñapanga* y ¿Qué era lo que quería? Era que le dieran una copa de aguardiente, entonces el 28 había que tener una copita de aguardiente para los visitantes. Los compañeros de mi papá también llegaban, y para ellos se hacían empanadas con algodón adentro, eso era religioso, llegaban a reírse y a tomarse un aguardiente y así era el 28, sin agresión, porque la gente sabía que la gente llegaba disfrazada y como era disfrazarse de otro alguien, no para asustar (...) Me acuerdo también a un candidato liberal, un grupo de campesinos y gente de pueblo iba a su casa a gritar cambiándole el nombre, a ponerle un letrero en su casa. Al principio se enojaban, pero luego ya se reían y hacíamos fiesta. Eso para mí era carnaval (Velásquez, Entrevista, 2012).

De igual manera, hay referencias al 31 de diciembre, día de los Años Viejos, fecha que en mi opinión, es una de las más liberadoras en términos de catarsis, en tanto es cuando se hace más evidente la burla. Se parodia las figuras de poder y se convierten en objeto de chanza. Se representan situaciones vividas durante el año que, por más complicadas, se vuelven materia de algarabía. Se sabe que van a terminar simbólicamente en la hoguera y eso alienta al público. La Maestra Libia por ejemplo señala que se trata del escenario donde es más evidente la denuncia y se dan diversas representación de los

²⁵ “Su nombre proviene del quechua *Llapanga* que traduce *descalza*, mujer de pueblo dedicada a oficios como la modistería, el bordado o la pulpería, pero siempre con autonomía económica desde la propia sociedad colonial (...) El hecho que le ha proporcionado un estatus social y cultural a la *ñapanga* a lo largo del tiempo ha sido el importante papel desempeñado a través de las asociaciones y gremios de *ñapangas* vigentes en Pasto, durante la república criolla y en pleno siglo XX, como promotoras y organizadoras de fiestas patronales, campañas cívicas, fiestas patrióticas y de índole artístico y cultural” (Muñoz, 2007:36).

²⁶ Presidente de la República de Colombia de 1950 a 1951 y nuevamente en 1953.

problemas sociales que aquejan a la sociedad pastusa: “(...) *empezando por el discurso, porque era a burlarse de los gobernadores, alcaldes, personeros, tesoreros, de la situación económica, ese ha sido un desahogo desde siempre y se utilizaba altoparlante para leer el testamento*²⁷” (Ídem), el cual se reproduce hasta nuestros días por emisoras de radio locales. En este mismo sentido, José Cano afirma que el Carnaval, experiencia creativa por excelencia, da una de sus muestras más significativas durante el desfile de Años Viejos, cuando la creatividad es puesta al servicio de la crítica, lo cual se corresponde con una actitud profundamente política en tanto es una oportunidad de hacerle juego al poder, “(...) *de mamarle gallo, de ser irreverente, de voltear la arepa, de hacer una catarsis momentánea, aunque después todo vaya a ser igual, por lo menos hay un momento donde uno puede desfogar todos esos rencores, rabias sociales y colectivas*” (Velásquez, Entrevista, 2012). Pero también se hace alusión a los personajes transgresores y a las posibilidades que ofrece la oportunidad del anonimato:

El *cusillo* es un personaje malicioso, vulgar, juguetón e inquieto a morir. Cuando salí de *cusillo*, llevábamos una cuadra de recorrido y yo estaba asfixiado, no me daba el aire y pensé que tenía que dosificar mi energía, esa fue otra forma de ver el desfile. Yo al rato ya estaba cansado, pero era parte del compromiso, del compromiso de participar, eso es sagrado, uno no se puede quitar esa vaina y estaba muy mal visto si alguien se lo quitaba. Pero es el anonimato el que te permite intercambiar roles u olvidarte de tus roles o límites sociales e interactuar con un montón de gente que en otras circunstancias no lo harías, es como la pérdida de la identidad individual, que después se refuerza. Es desdoblarse y ser un anónimo y seguro eso contribuirá a que sea uno más uno mismo. Uno se encuentra gente y no lo reconocen y hay que hablar, se juega, las pintas²⁸ son la peor ropa y eso es una forma de ser uno más, de que no haya discriminación de ningún clase, ese es el espíritu del carnaval, que pierdes tu identidad individual, no hay límites (Ídem).

El Carnaval va adquiriendo su función de catarsis en casi todos sus episodios, en la medida en que se configura como una “(...) *euforia colectiva (...); cuando uno sale a correr y a bailar es parte de esa catarsis, porque incluso se involucra con gente con la que nunca se relaciona, interactúa, se pierde. La catarsis del baile, de la rumba, del juego colectivo, tiene una esencia especial*” (Cano José, Entrevista, 2012). Pero hay otro elemento de suma relevancia en los días de precarnaval y Carnaval y son los

²⁷ Se trata de una creación literaria, caracterizada por la sátira por medio de la cual se despiden el Año Viejo y que *goza de gran agudeza intelectual*. CORPOCARNAVAL premia los más ingeniosos testamentos con el afán de resaltar esta tradición. La única condición es que no pueden exceder las tres cuartillas.

²⁸ Hace referencia al vestuario.

significados de muerte y renovación que se generan de manera permanente. A propósito, se dice que:

El Carnaval de Negros y Blancos de Pasto es la constatación en estas fiestas de la síntesis ditiámbica, atendiendo a la concepción nietzscheana de lo dionisiaco. La celebración del carnaval estaría próxima al sentimiento de la tragedia en su esencia, la manifestación de la vida y la muerte hasta sus últimas consecuencias, la plasmación de la alegría y el sufrimiento. La sociedad penetra en lo más profundo de sí y demuestra aquello que se le escapa habitualmente, se despoja y desgarrar para comprenderse y restaurarse (Pilar Giró, En: Díaz Vallejo 2008: 24)

Esto nos remite a varios componentes fundamentales que se corresponden con la naturaleza ritual del Carnaval, concretamente a los valores y principios que lo constituyen. Desde todas las perspectivas que he tratado de plasmar a lo largo de los dos últimos capítulos, es concluyente que el carácter ritual permanece latente en muchas de las acciones que se emprenden, antes, durante y después de la celebración. Para contextualizar este planteamiento, recupero algunos aportes realizados por la Profesora Lydiá Inés Muñoz Cordero, quien es además insistente en precisar que el Carnaval no es una fiesta, sino un ritual de pasaje del tiempo viejo al tiempo nuevo y esa es la razón por la cual durante los primeros días de ese tránsito es también un ritual de rebeldía toda vez que por medio de sus diferentes manifestaciones expresa la inconformidad social o de índole política que se ha vivido durante el año. Por otra parte, es un ritual de fertilidad, porque propicia la posibilidad del encuentro con el otro, que puede ser el amor, la diversidad o cualquier personaje del que uno se apropie durante la celebración pues *“la alteridad que se adquiere con la identidad colectiva, porque en el juego del 5, en el juego del 6, pierde su identidad individual, es la cuadrilla, es el grupo que baila, el que se pinta y ese es el desahogo mayor porque es el rito donde se pierde la individualidad que nos opone”* (Muñoz, Entrevista, 2012). Aunque reconoce que en el juego se han dado muchas modificaciones durante los últimos años en su ethos original que como ritual debe atender a todos los sentidos.

Es un espacio de libertad y de realización individual y colectiva que permite el acceso a la realización de los deseos como ser humano que vive en su núcleo social. La fertilidad es una función porque es el momento del encuentro y dan cuenta los datos médicos en el caso de Pasto que la densidad de los nacimientos se despega en el mes de septiembre, a los 9 meses de Carnaval. En esos días en otras épocas, en los años 30 y 40 eran los días propicios para el encuentro de los novios sin la chaperona. Es una relación interesante y en la primera clasificación que hago en el estudio sobre el juego de la pintica o juego

caricia o juego tatuaje como lo he bautizado a lo largo del estudio, también se lo puede identificar que en sus inicios fue un juego de cortejo, es decir, para enamorar. Se buscaba la cita para el 5 de enero y poder proporcionar la pintica y el contacto de los cuerpos se daba cuando ella recibía el cosmético. Era el pretexto a través de la galantería, de la tarjeta solicitando la visita, de aceptar o no la visita del caballero el día 5 de enero y después él le agradecía el detalle con una flor. Todo eso tiene una connotación romántica, pero que es interesante ver su profundo simbolismo, como ha venido modificándose y cambiándose por distintos factores de orden exógeno y también interno (Ídem).

En síntesis, el Carnaval es una herencia que no pertenece al grupo que lo vive en el presente, sino que viene desde tiempos pasados donde la raíz indígena, la raíz africana, la raíz hispánica se encuentran. Se trata de una herencia que se recibe de generación en generación como un don que se preserva y se cuida, que se reproduce y se enseña.

Así, cuando se afirma que el Carnaval *“Es un homenaje a la fertilidad, el asunto de la desinhibición, de la total alegría, nosotros somos hijos del carnaval”* (Cano José, Entrevista, 2012), se trata en muchas ocasiones de un asunto tan simbólico como literal. A Esto se suma que existen una serie de actividades que se realizan en familia, como la elaboración del año viejo, momento de precarnaval en el que participan de alguna u otra forma sus miembros. Esto para algunos constituye de hecho un aporte al carnaval *“(…) de manera anónima, como la mayoría de los aportes que tiene el Carnaval. Finalmente no es de conocimiento público de quién es la idea²⁹, son aportes anónimos que van surgiendo a partir de una construcción colectiva”* (Ídem), que se va convirtiendo en transmisión de conocimiento. Se generan distintas experiencias a partir de las diversas posiciones que se ocupa en el Carnaval en tanto, tal como señala el Maestro Jesús Burgos *“(…)No solamente hacemos Carnaval quienes ejecutamos la obra manual, sino quienes están alrededor, en la parte externa y que se involucran constantemente en la parte interna del Carnaval”* (Burgos, Entrevista, 2012). Así, en el encuentro colectivo se construye una nueva espiritualidad compartida. En el caso de los Artistas y/o Cultores del Carnaval, hay elementos que movilizan su acción que se relacionan directamente con la ritualidad. La Maestra Libia Eliza Velásquez Caicedo afirma:

Pienso yo que lo que le pasa a los artesanos y a la gente que está esperando que llegue el 6 de enero, es algo que lo emociona a uno tan fuerte que uno dice: ¡Que ganas de disfrazarme! ¡Qué ganas de pintarme! ¡Qué ganas de olvidarme de toda la chorrera de

²⁹ Hace alusión a los disfraces individuales, carros alegóricos, años viejos, composiciones musicales, coreografías.

deudas, de problemas! Es, mejor dicho que llegué ese día y quiero transformar o aportar a la transformación y yo quiero transformarme. Es una cosa que uno no se puede explicar porque plata no es, todo lo contrario, ahí se va es a gastar y es una combinación de problema, de tristeza y de muchísima alegría, porque es la oportunidad como de hablar, como de reírse, como de tomarse unos tragos, como de admirar a los que están trabajando porque son excesivamente recursivos, entonces siempre hay tantas ideas y siempre hay unos recursos que son increíbles. Toda esa amalgama de cosas es lo que a uno lo incita a participar (...) Cuando yo no participé de la elaboración, la pintada ni nada, y salgo es a mirar no más, entonces uno dice: ¡Que genialidad! Tal vez yo no sería capaz de hacerlo pero que bueno meterse a hacerlo, que bueno aprender a hacerlo. Se acaba el desfile y uno está pensando, debí ir al taller para ver cómo fue que se hizo y se le va a uno en ganas. Pero una razón que uno diga se debe a esto en concreto no sé. Es increíble como no es la persona que tiene plata la que hace el carnaval. Si uno va el 5 de enero a recorrer los talleres, ya sea donde se hacen las carrozas, los vestuarios, los disfraces individuales, son casas pequeñas que han transformado la cocina en taller, que los niños están por allí medios descuidados o que están colaborando si son mas grandecitos, donde la señora no usa la ollita para el almuerzo del día sino la ollota para todos los que vienen, es una cosa impresionante en ese sentido de la participación de la gente. Quiere lucirse, es el mismo sentimiento que tiene cualquier artista individualmente, pero es colectivo. Son procesos constantes de angustia, de búsqueda, de ensayo y error, de empezar de nuevo (Velásquez, Entrevista, 2012).

Desde luego existen muchos más elementos que se entremezclan con el Carnaval como acto ritual, pero he querido plantear aquí precisamente los que entre la intuición y la conciencia plantean desde los distintos roles y funciones quiénes son los hacedores y hacedoras de la celebración, que constantemente dinamizan y renuevan conscientemente y de manera constante sus significaciones. Una de las evidencias de este proceso se encuentra precisamente en el componente visual del Carnaval, cuestión de la que me encargaré a continuación.

La Construcción de Imagen Sonora

El nombre que lleva por título este apartado se deriva de la intención que motiva las creaciones artísticas que se elaboran en el marco del Carnaval, esto es: el propósito de hacer visibles mensajes representacionales de situaciones, objetos o sujetos específicos que se encuentra relacionados con la cultura. También es necesario aclarar que en las sonoridades relacionadas con la música reposan elementos fundamentales de la representación y construcción de imaginarios e identidades, es decir que también construyen imagen, y por ello es importante para mí dar cuenta de ella.

Para esto, tal como se mencionó en el primer capítulo, me he basado en dos corrientes teóricas que han marcado la ruta de sistematización bajo la cual he organizado los datos etnográficos a presentar. Me refiero concretamente a la teoría del performance, según la cual se requiere fijar la atención en los procesos de creación y dinámicas de percepción y por lo tanto, centrarse menos en la transmisión del mensaje simbólico en sí, y mucho más en los efectos que transmite en lo real. Esto implica entonces una entrega a la experimentación de la creación artística (Araiza, 2010: 24-28). La segunda corriente corresponde a Hans Belting, para quién la producción de imágenes es en sí misma un acto simbólico, por lo tanto exige que nos fijemos en los medios portadores, lo que permite percibir los significados y formas de percepción actuales (Belting, 2007: 25-26). En este sentido he tratado de recuperar los elementos de imagen, transmisión de mensajes, procesos de creación, dinámicas de percepción, escenificación y representaciones. Hay dos perspectivas claramente identificadas en este apartado; por la creación de carros alegóricos y la creación musical.

La Maestra Libia Eliza Velásquez, prefirió centrarse en el relato de su experiencia con uno de los Carros Alegóricos y/o carrozas. Es interesante por demás para mí, porque se trata también de una de las carrozas que más vívidamente recuerdo, reconozco entre otras razones, lo novedoso de la propuesta. Su nombre, *Mi Pueblo un Sueño*, ganadora del concurso en el Carnaval del año 2005 tenía “(...) *La intensión [de] tratar de significar el carácter religioso que se maneja aquí, un poco no muy evidente sino que el pensamiento de la iglesia un poco frívolo, pero solapadito*” (Velásquez, Entrevista, 2012). Según la Maestra, gran parte del uso de los colores del Carnaval (carros alegóricos, disfraces individuales, vestuarios), está influenciado por los cunches³⁰, los refajos³¹, y los verdes de todos los colores de Aurelio Arturo³².

El 6 de enero la participación ha sido en la construcción de las carrozas. Hace muchos años yo estaba cerca del 6 de enero pero por los artesanos, porque yo me iba a pintar donde ellos, sin mucha autoridad. Me decían pínteme el ojito, pínteme la carita,

³⁰ Faldas típicas del vestuario campesino caracterizadas por los colores estridentes.

³¹ Cinturones elaborados en lana de colores vistosos.

³² Poeta nariñense que ha descrito a Nariño en su emblemático poema *Morada al Sur*. La alusión al verde de todos los colores surge de la siguiente estrofa: “*Te hablo también entre maderas, entre resinas, entre millares de hojas inquietas, de una sola hoja pequeña mancha verde, de lozanía, de gracia, hoja sola en que vibran los vientos que corrieron por los bellos países donde el verde es de todos los colores, los vientos que cantaron por los países de Colombia*” (Arturo, 1986).

consígame el color carne, pero no en el juego realmente. Es decir, yo nunca me subí a una carroza de esas, solo en las que yo hice (...) que me subí a la carroza porque tenía una responsabilidad con un grupo, no era yo sola. Antes no había año que no me buscaran, siempre tenía sacrificado hasta los hijos porque yo tenía que estar mucho tiempo antes con los artesanos en eso.

La carroza (...) [d]el 2005, se caracterizaba por no querer ser el cajón de la carrocería del camión sino que tratara de salir y de participar desde afuera. Era bajita, larguísima, no era monumental, entonces los jugadores estaban en la carroza y salían a jugar a la calle y se volvían a subir. Esa propuesta pienso yo que fue la que al jurado le gustó y por eso tuvimos el reconocimiento del primer premio (Ídem).

Manifiesta la Maestra que la prioridad era la interacción con la barrera basados en la relación que existe con la religión en la cotidianidad. Además, se habla de un paisaje de la ciudad en el cual las iglesias abundan, así que trataron de sintetizar el pueblo con varias torres de iglesias en la carroza y personajes que representaban a sacerdotes y monjas. Desde luego había en medio una intensión de parodiar, de ironizar. Uno de los efectos interesantes de este trabajo fue que la aceptación fue generalizada. Cuando recorrían sectores donde los espectadores eran miembros de la iglesia, se sentían halagados y asumieron el trabajo como un homenaje. Por otra parte, para aquellos apartados del catolicismo, se trataba de una sátira construida con excesivo cuidado. La carroza era muy distinta de aquellas que se habían presenciado en carnavales pasados; se caracterizaba por su sencillez, estaba alejada de la espectacularidad de los mecanismos, los movimientos, del gigantismo que tanto se admira en el trabajo artístico de la elaboración de Carros Alegóricos. Se utilizaron materiales de muy bajo costo para su realización, rompiendo con prácticas que venían instaurándose desde algunos años atrás.

Por otra parte, la práctica del Carnaval conlleva una reflexión más profunda, que trasciende la ocasión de la celebración para ubicarse en un contexto más amplio. Desde su quehacer artístico, la Maestra hace énfasis en que:

El Carnaval es un proceso plástico idéntico al que sufre cualquier expresador de arte. Por ejemplo, es igualito a lo que le sucede al músico que tiene que pasar por su elaboración, su partitura, el ensayo y por la presentación última que es el clímax. Lo mismo pasa en el Carnaval que es tan rico porque no es una sola expresión, son muchísimas expresiones que se juntan. En el Carnaval tú ves teatro, tú ves música, tú ves escultura, color; entonces yo pienso que el fenómeno del Carnaval, que es grupal, es igual a lo que le sucede a cualquier expresador. Un escritor por ejemplo sufre mucho el proceso creativo de su obra, borradores, vuelve y juega, trasnochadas, malos genios y donde va lográndolo

hay esas satisfacciones hasta llegar al libro que es ya lo último. Es esa mezcla de sentimientos que son contradictorios: [tanto] la satisfacción, como la tristeza en pensar en lo que cuesta o el logro, todo eso está presente en el carnaval, todo eso en todos (...) a uno le despierta la imaginación el Carnaval al máximo (Ídem).

En este mismo sentido, es importante destacar que el mensaje resulta de libre, que en la intermediación existente entre su creación y el encuentro con los sujetos interpretadores es susceptible de asumirse de infinitas maneras, ya que en ese proceso se involucran una serie de factores que dejan por fuera del control de los creadores y creadoras lo que pretenden transmitir; es por eso tan importante el proceso más que el producto finalizado. Ciertamente uno de los asuntos centrales es “(...) *poner en práctica la esencia misma del ser humano que es la creatividad*” (Cano José, Entrevista, 2012). Por su parte, la creación musical no dista de las experiencias antes planteadas. El compositor y cantante Juan Fernando Cano, activo participante del Carnaval en diferentes espacios, da cuenta precisamente del proceso musical de la Bambaranda agrupación que “(...) *sintetiza una propuesta auténtica y con identidad cultural sustentada en las músicas tradicionales de la Región Andina, el Sur de Colombia y Latinoamérica, en fusión con ritmos universales*” (Bambarabanda, 2012): Su primer álbum, llamado Erupción de Colores: El Baile de los Obligaditos, intenta precisamente según uno de sus vocalistas, recoger información que proviene de todas las corrientes de los Andes, de la selva y del mar, pues “*Al ser esta zona un punto tan pequeño entre esos tres grandes territorios, la información también de la gente, de los viajeros, circula aquí y eso ha sido una diversidad de antaño, pensamientos que se mezclan*” (Cano Juan, Entrevista, 2012). A eso se refiere la erupción de colores, a que mucho conocimiento que ha tenido un depósito como el Valle de Atríz se desborde. Un ejemplo claro de la apertura en la construcción musical es la inclusión de tarantelas en su nuevo trabajo discográfico, ritmo que proviene de Italia, o cantar en Inga, lengua originaria de la comunidad con nombre homónimo.

De esta manera es como históricamente se ha construido imagen sonora a partir del Carnaval, lugar donde confluyen muchas representaciones, imaginarios, lógicas, sentires y pensares, en el cual se genera un flujo de información que viaja de diversas maneras, siendo la música tan solo una de ellas, construyendo imágenes desde sus músicas, imágenes que desde luego remiten al colorido particular que presentan los

Carros Alegóricos, las gentes del campo, la montañas de la sierra. Es por esto también que el Carnaval caracteriza a la región y la región caracteriza al Carnaval porque tal como señala Juan Fernando Cano:

El carnaval empieza cuando el otro carnaval termina, porque empieza una reflexión de todo un año para volver a hacer el carnaval, entonces eso quiere decir que el carnaval está en la esencia del pastuso todo el año. Desde quiénes solo disfrutan el juego como tal, que siempre tienen el ansia de que llegue, hasta los artistas que trabajan en el carnaval que son los que se están preparando para presentar sus mejores obras, sus mejores trabajos, sus mejores danzas, su mejor música. Eso hace que esto sea por ejemplo una ciudad musical y artística por excelencia, porque el hecho de las Carrozas yo creo que influye en las personas que están y asisten al Carnaval y eso hace que desde niños uno tenga derecho a pensar en fantasía (Ídem).

Espacios como ROCKCARNAVAL³³ son precisamente un intento por darle un lugar preponderante a expresiones musicales que, aunque no se enmarcan en su totalidad en las composiciones que la celebración ha tenido en su historia, innegablemente se nutre de ella y hace parte de la idiosincrasia de importantes sectores, gestores y actores del Carnaval. Por esa razón, desde hace poco más de siete años, diferentes bandas y músicos de la ciudad empezaron a abrirse paso entre géneros, opiniones y posiciones que distaban de sus propuestas. Pero ese era el momento, no otro, pues es en Carnavales donde propios y ajenos visitan a Pasto, porque es cuando se puede compartir todas las creaciones, retroalimentarse y volver a crear una y otra vez.

La música alegre, celebra y hace que la gente baile y disfrute y eso es lo principal en el Carnaval: la alegría. Nosotros no hemos dado cuenta con la Bambarabanda es que, todo lo que uno piensa, aunque sea muy duro, si uno quiere decir algo hay que contestarle al sistema, hay que decirle, pero decirle de forma alegre y si se puede bailar mejor (...) Ha sido un proceso porque antes hacíamos más hip hop con tambores y cantábamos y muchas veces cantábamos con ese dolor que sentíamos y lo hacíamos igual, era un canto desgarrado y doloroso, pero lo mejor que pudimos hacer fue cambiar. La música empezó a llegar a los músicos de Pasto, eso fue todo un proceso, desde el ruido total hasta llegar a unos puntos más armónicos, pero igual rústicos. De ahí empezamos a trabajar más la escena, la música más elaborada, pero seguíamos más rockeros. Teníamos algunas canciones que daban unos visos de música de acá, pero eran visos y no los aprovechábamos. Entonces fue cuando hicimos la canción al *Superdepor*³⁴ que era la alegría total y nosotros le metimos el acordeón y fue revolucionario y mucha gente de la

³³ Evento que se realiza en la Plaza del Carnaval entre las cuatro de la tarde y once de la noche, con la participación de grupos pertenecientes a los géneros: Blues, Rock Clásico, Rock Experimental y fusiones, Funk y rock comercial, Rock en español, Ska urbano y Heavy Metal. Este concierto brinda un espacio de encuentro y disfrute para los jóvenes amantes de este tipo de música.

³⁴ Nombre que se utiliza para nombrar al Deportivo Pasto, equipo de fútbol de la ciudad.

que nos escuchaba antes decía: Esos bambaros³⁵ se volvieron comerciales. Nos pasamos del puro dolor al puro *chucu chucu*³⁶, pero no se puede definir tan fácilmente porque son influencias de muchas cosas y con tantas influencias que tenemos también tenemos derecho a jugar con ellas de la mejor manera. Pasarnos de poder seguir diciendo lo que decíamos pero con una cobertura más grande. Las dos últimas veces ya no tocamos para ROCKCARNAVAL como banda sino que tocamos en las tarimas del parque o de música popular, porque se han dado cuenta de que la Bambara no es solo rock sino mucho más. Lo que nos interesa es tener espacio para ofrecer música a donde está la gente, el público popular (Ídem).

Vale la pena recuperar aquí el significado de *Bambaro* que se trata de un calificativo coloquial usado en Nariño que es sinónimo de estúpido. De ahí surge el nombre de la Bambarabanda que, según explican:

Bambaro es una palabra muy pastusa, los bambaros son señalados y marginados, y es un término que solo lo entendemos los nariñenses. Cuando vamos a otros lugares, el Bambaro no es una palabra grosera. No nos incomoda o preocupa y no es por algún problema sexual. La palabra Bambaro, la rescatamos porque es la palabra, tal vez, más pastusa que existe. Por eso, como quien dice, Bambara Banda significa Banda pastusa. Por otro lado, existen unas connotaciones que las encontramos coincidencia, Bambara es la diosa de la percusión en África (Pasto City, S/f).

Los aportes que la Bambarabanda ha hecho en el contexto musical más amplio son remarcables, pues entre otras, han logrado posicionar el rock nariñense a nivel nacional e internacional. Ya en el marco del Carnaval, se evidencia una retroalimentación mutua, en tanto la música se ha convertido en vehículo de creación, de construcción de identidades, de recreación de imaginarios colectivos. El posicionamiento de ritmos como el rock se constituye como una experiencia ‘reciente’, en la medida en que se ha venido configurando y fortaleciendo durante los últimos 12 años. Pero considero importante traer a colación la perspectiva de un músico y cultor histórico del Carnaval. Se trata del Maestro Jesús Burgos Narváez, cuya experiencia creativa, se remonta a los primeros años de la celebración y se constituye en una tradición familiar que ha ido pasando de generación en generación. Su relato tiene un anclaje histórico que ha ido elaborando en su afán de conocimiento y su relación con la academia. Él da luces sobre cómo fueron surgiendo y consolidándose las comparsas destacando que el fundamento

³⁵ Expresión utilizada en Colombia para referirse a los ritmos tropicales bailables.

de sus búsquedas e investigaciones está sustentado en la constante preocupación por construir memoria histórica cultura. Su padre Gerardo Burgos y su madre Genoveva Narváez fueron de los primeros *comparseros*³⁷ y músicos que tuvo el Carnaval hacia el año 1930, cuando, según él existía había más inocencia, más ingenuidad. En la ciudad de San Juan de Pasto, empezaron a conformarse por medio del compadrazgo, en unión con los vecinos, con los amigos, con los compañeros de oficio.

Las murgas vuelven a retomar la parte europea a través de la hispanización, cuando Santa Fe de Tenerife y Barcelona toman esas murgas, que fueron aparentemente las primeras que vino cuando los colonos llegaron aquí, trajeron también los tambores, pero en la investigación, esos tambores tenían una connotación diferente en los Pastos y los Quillacingas desde 1500. Cuando cazaban a los venados sacaban la membrana, esa membrana en un tronco de madera la armaban y quedaba el sonido como de pandereta. Al darle golpe, significaba un sonido de marcha y de heroísmo. Cuando Europa construye a través de un cilindro metálico con dos membranas, aquí los Quillacingas comenzaron a tomar el tronco de madera pero más alto y también con dos membranas, una arriba y una abajo, que era la parte de la conga, del tambor, o la timba. Nosotros en la investigación vemos que existen las murgas primeras del *Quisindiquindi* y el *Quisinpundi*³⁸. El *Quisindiquindi*, cuando la guitarra llega a Colombia, a Pasto eran de cuerdas metálicas, que los músicos tenían que aplicarse en las yemas cebo para que no se cortaran tanto en el toque, pero no les importaba también porque era un clavijero de madera y una guitarra bien pesada, bien fuerte que fueron las que mi papá había tocado, con maracas y con la timba y con el bombo. Tenemos un compas que suena así: Quisindiquindi quisindipundi, quisindiquindi quisindipundi. Entonces Quisindiquindi son cuerdas no más, con un *güiro*³⁹ y cuando suena Quisindipundi es un bajo que se toca con la timba y con el bombo. Cuando viene la parte afrodescendiente nos trae a nosotros el redoblante y el timbal, entonces ya son otros elementos que tienen más percusión, más sonoridad. Los europeos tienen tamborileros de 80 cm y la comparsa de ellos y la murga de ellos es esa, tener 200 tambores que van por las calles anunciando la venida del carnaval, es el permiso que el ‘populacho’ debe tener de la nobleza. Para nosotros es simplemente en una esquina, en una cuadra, en una tienda, decir: Vamos a reparar el *sonsureño*⁴⁰ y tienes que darle así, le dice el director a uno (...) Por otra parte, el *sonsureño* es parte de la Guaneña⁴¹ (...) [ahí] encontramos una parte heroica, ancestral, de conquista y el redoblante y el timbal son los símbolos más significativos que tiene para ese encuentro porque ahí venía ya Agustín

³⁷ El comparsero es el miembro de una comparsa o murga, grupos conformados por un gran número de personas que, con disfraces, hacen un montaje musical y coreográfico.

³⁸ Tonada del ritmo típico de la región.

³⁹ Instrumento de percusión de la familia de los raspadores.

⁴⁰ Ritmo típico de la región.

⁴¹ “En su calidad de pieza musical, la Guaneña presenta una antigüedad como motivo de danza ritual de los indígenas Pastos. Más tarde se conocerá como una marcha guerrera que en interpretación de los músicos pastusos en el Regimiento Voltígeros, animaría la estruendosa victoria de los patriotas frente a los realistas en la Batalla de Ayacucho (Perú), el 9 de diciembre de 1894, con la cual se sellaría la libertad americana. Con el paso del tiempo, los compositores de antaño, tendrían su propia imagen de La Guaneña y al a vez se crearían diversas letras al bambuco festivo, que pasaría ahora bailarse y a cantarse con gran emoción y sentido de pertenencia social. La Guaneña se interpreta en las fiestas y en época de Carnaval, en Pasto y en todos los municipios del territorio nariñense” (Muñoz, 2007: 29).

Agualongo y las *Gualumbas*⁴², todos los personajes a la fiesta, pero primero tenían que vencer al otro para hacer la fiesta. Eso le daba armonía, el golpe de tambor en cierta tonada era el anuncio, y todos tenían que estar atentos en lo que iba a suceder y estar ahí. Después de las batallas, las luchas y las conquistas y lo que se había logrado, el tambor sonaba en otra tonada, en tonada de fiesta, acompañado de guarapo, de chicha, de papas, de cuyes y comenzaba la fiesta de Carnaval y traían el maíz molido en una jigra y esa comenzaban a lanzarla y era como el polvo de la alegría. Luego para armonizar la fiesta, cuando la fiesta se fue engrandeciendo y comenzaron con los huevos rellenos con perfumes que se lanzaban, entonces al huevo le quitaban todo lo de adentro, sin partirlo, quedaba la cubierta y le inyectaban perfume que al lanzarlo no le pegaban a la persona para agredirla, sino que se le pegaba a algún lugar cercano y se disparaba el perfume y todos se agraciaban porque era una solemnidad, una virtud (Burgos, Entrevista, 2012).

Apunta el Maestro Burgos que luego aparecen otros instrumentos como la quena, la travesa y el rondador, instrumentos más propios de la región pues se realizan con especies nativas como la guadua o el juco. Su función es armonizar o coordinar las tonalidades. Según su testimonio, el sonido era tan fuerte que estremecía la ciudad entera, pues, aunque no se hacían desfiles, se organizaban por cuadrillas o corrillos y se organizaban como un *churo cósmico*⁴³. La población salía a las calles o participaba desde los balcones. Después se integran otros instrumentos ya que el número de habitantes de la ciudad va en aumento y por lo tanto se necesita más fuerza, mayor sonoridad, más volumen, mejores composiciones. De la mano con la Revolución Industrial francesa “(...) vienen los cobres, llegan los metales a incidir en los instrumentos. Cuando Francia construye los primeros, como el acordeón, con ellos vienen los embajadores y viene la iglesia también a Pasto y nos enseñan cómo se tocan” (Ídem). Se integran a la escena nuevos instrumentos de mayor complejidad como el clarinete, el saxofón o la trompeta entre otros. Ahora, según el Maestro, presenciamos un momento de virtualidad, se pasó a “(...) hacer una música virtual, y eso se hace en la contemporaneidad y ojala nos acoja, aunque muchos temen que eso sustituya a los músicos” (Ídem). Es un ideal que cada una de las transformaciones que se presentan, las vigencias, las actualizaciones, logren integrar en lugar de desplazar, que exista un sentido de la construcción colectiva, del acoplamiento. Para esto es necesario también profundizar en los procesos creativos, en los sueños, en los deseos, en los talentos, en la utopía, en la innovación; es el regreso a la sensibilidad. Quizá sea este

⁴² Ñapangas

⁴³ Denominación simbólica de nuestras culturas primigenias y que evocaba el juego de Carnaval que iniciaba en las casas, continuaba por la cuadra, abarcaba el barrio y finalizaba con el jolgorio en la plaza (Consejo de Salvaguardia, 2010)

momento, uno de los más complejos que ha atravesado la región desde su creación, el más pertinente, relevante y necesario para renovar los imaginarios de región, para construir nuevas imágenes que no oculten las realidades afrentosas, sino que logren anularlas a fuerza de alegría.

Es interesante en este sentido ver cómo la transformación es un asunto que se va asumiendo, que se va apropiando, sin desconocer desde luego que vienen dándose también cambios que van en detrimento de la matriz del Carnaval y que desde luego afecta el proceso creativo en sí. Ya planteamos varios de estos asuntos en el capítulo inmediatamente anterior, sin embargo, a modo de conclusión del presente capítulo, quisiera recuperar las palabras que sobre el particular mencionó la historiadora Lydia Inés Muñoz Cordero, pues resulta bastante esclarecedor para la cuestión que nos convoca:

[El marketing] afecta a los actores que son los gestores principales, que son los artistas del Carnaval. Les afecta en su mentalidad y les afecta en sus conductas y les afecta en su ética, porque quién manda ya va a ser el capital y por eso en un momento dado lo que importa es el capital, cuanto nos van a pagar por hacer esto y ya no importa el diseño, o lo que yo traduzco o transmito a través del diseño y no necesito formarme para eso y no me interesa el componente académico, ni mi desarrollo como ser humano. Todo eso se está desprestigiando para superponer a valores reales los pseudovalores como el precio o el valor dinero y se convierte el artefacto cultural, el producto se convierte en una mercancía y eso es el mayor impacto y el mayor problema, porque queda expuesto con estas declaratorias de patrimonio y por eso estábamos analizando el tema de la declaratoria y genera preocupación por las compulsiones que en todos los órdenes provoca (Muñoz, Entrevista, 2012).

En este mismo sentido, insta a fijar la atención en el contexto, en los factores y los actores de la administración de la práctica cultural, que por lo general son personas sin las herramientas suficientes para comprender en su verdadera dimensión la dinámica, porque “(...) *no es lo mismo administrar una fabrica que una práctica cultural*” (Ídem). En consecuencia, se ha descuidado la formación de los actores del carnaval como seres creadores como parte del patrimonio, como agentes patrimoniales y se ha desvirtuado su papel y su verdadero rol: el creativo. Su actividad se ha visto afectada porque las condiciones del entorno de producción y creación son débiles.

Para finalizar, quisiera recuperar algunos elementos de los que dan cuenta los datos etnográficos antes planteados y que desarrollaré en el próximo y último capítulo,

ya en el plano analítico. Respecto a las funciones de cohesión social y catarsis colectiva, procuré hacer un recorrido por varios elementos dentro de los que puedo destacar la preponderancia de los vínculos comunitarios en relación con elementos lúdicos (juego tatuaje o juego caricia), la constante creación y recreación de identidades, la celebración como articuladora de sentidos, valores y principios, la catarsis como móvil de regeneración de vínculos y la transgresión como transformador de estructuras y el Carnaval como Utopía. Después, trate de dar cuenta de cómo esa transgresión, ese deshacer el orden, se ha ido transformando con el correr de los años, pero sin embargo, elementos como la burla, la parodia y la crítica permanecen; también en este punto procuré plantear los cambios en las representaciones, sin sacrificio de la naturaleza ritual de la celebración. Por último, he procurado expresar algunos procesos de creación y percepción de las imágenes construidas desde lo visual y lo sonoro y cómo ello influye en la cotidianidad y en la creatividad. Ahora es momento de hilar estos elementos para construir un tejido de colores que permita evidenciar cómo el Carnaval va muchos más allá de lo que podemos ver.

CONCLUSIONES

A propósito del hoy: del pasado que seremos y el futuro que fuimos

El presente capítulo tiene la intención de recoger aquellos elementos que le preceden, atendiendo al objetivo general que ha convocado esta investigación, esto es: Analizar en el marco de las discusiones sobre tradición y autenticidad las transformaciones e impactos que ha tenido el Carnaval de Negros y Blancos de San Juan de Pasto durante los últimos diez años. En este mismo sentido, quisiera recuperar los tres objetivos específicos que me trace al inicio del estudio y que han sido guía permanente para presentación de datos etnográficos y consecuente análisis: Identificar los cambios y transformaciones a los que se ha visto expuesta la fiesta durante los últimos años y categorizar su efectos; Indagar sobre el carácter catártico y de cohesión social que habita en el imaginario colectivo de quienes participan del Carnaval de Negros y Blancos y; Dar cuenta de los elementos de ritualidad que se manifiestan en el Carnaval de Negros y Blancos en relación con la visualidades que construye. He hecho especial énfasis en esto porque es importante no perder de vista tales elementos, en tanto todo el documento gira en torno a estos ejes.

Para empezar es menester aclarar que, la polifonía del discurso, me ha permitido llegar a conclusiones que no me pertenecen, porque el principio del dialogo de saberes es que se construye de manera colectiva; en ese sentido, lo que aquí consigno es resultado de reflexiones que me han otorgado todas y cada una de las personas con quienes establecí un intercambio académico a lo largo de la investigación. Que corran ellas pues con el viento de colores que emerge del sur para que quiénes a bien tengan, se apropien del conocimiento construido a muchas manos.

Tal como señalé al inicio del Capítulo III, existen al menos tres hitos de transformación del Carnaval de Negros y Blancos que pueden ser enmarcados en dos tipos de proceso: uno del nivel comunitario y otro del nivel institucional. En el primero se encuentra influencia de la Universidad de Nariño; en el segundo la declaratoria del

Carnaval como Bien de Interés Cultural de Carácter Nacional por parte del Senado y la declaratoria como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por parte de la UNESCO.

Dos universidades, Mil aprendizajes

De acuerdo a lo expuesto anteriormente, se puede identificar una transformación importante a raíz de la profesionalización de estudiantes de la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño. Pero este no constituye el único móvil pues esto se relaciona desde luego con el hecho de que los habitantes de la ciudad de Pasto hemos sido participantes del Carnaval casi de manera constante. Esto otorga un elemento de arraigo importante que se enmarca en procesos identitarios y de apropiación del territorio de los cuales me encargaré más adelante.

La transformación que ha implicado un involucramiento activo por parte de varias generaciones de estudiantes, ha desencadenado una confrontación con los artistas que hacen parte de una escuela empírica o lo que han tenido a bien denominar Universidad de la Vida. La incorporación de nuevos cánones estéticos con cuidadosa atención en la anatomía y el uso del color, la propuesta de nuevos procedimientos a nivel de elaboración y uso de materiales, la incorporación de nuevas tecnologías para el movimiento, a apropiación de nuevas sonoridades en las músicas de la celebración. Esto ha derivado en el desplazamiento de muchos artistas históricos del Carnaval y el posicionamiento de nuevos artistas, lo que puede traducirse por una parte en una confrontación generacional, y por otra en una disputa entre tradición y modernidad.

Sin lugar a dudas la competitividad ha desempeñado un papel importante en este sentido, pues al implementarse técnicas que otorgan mayor detalle y rigurosidad en las diferentes creaciones artísticas y que a su vez disminuyen los costos de producción en cuanto a mano de obra e insumos, el factor agonal se profundiza, derivando en tensiones de diversa índole, pero que se centra en la disputa por el reconocimiento, capital social que prima en el Carnaval en su faceta de concurso. Sin embargo, aunque pueden encontrarse contradicciones entre las formas de pensar y hacer, también hay encuentro

en un punto central y se trata del afán por hacer del Carnaval una celebración emblemática tanto hacía el interior como hacia afuera de la ciudad. En este orden de ideas se podría inferir que se ha generado más bien un proceso de relevo generacional, mismo que, como cualquier cambio, implica reacomodación. Sin embargo, una constante que se mantiene está relacionada con las jerarquías que se construyen con base en el capital social.

Al interior del Carnaval se han dado históricamente jerarquías, tal como lo señalarían Eco (1989) y Da Matta (2002) en controversia con Bajtin (2003), quién planteaba igualdad en la celebración, en tanto el ritual expresa valores globales de la sociedad y cuenta con una estructura, con modos de participación preasignados donde se evidencian las diferencias. Aquí es donde se presenta un distanciamiento con Eco, para quién el orden establecido, enajena el carácter subversivo del Carnaval, sin embargo, concuerdo con Da Matta en el sentido en que, si bien no hay igualdad, la diversidad y la coexistencia de representaciones, conforma la esencia del Carnaval dada su polisemia social (2002: 43); es ahí donde se encuentra su mayor potencialidad en tanto permite la lectura de diferentes representaciones sociales en una puesta en escena de varios días. Por esa razón, el capital social, que en este caso se refiere concretamente al prestigio otorgado a los y las artistas que por medio del concurso logra un reconocimiento por parte de la comunidad pastusa.

Es aquí precisamente donde se ubica una de las discusiones más álgidas en torno al factor agonal de la celebración, pues para algunos esto significa una dificultad, en tanto al prevalecer éste elemento, se generan roces entre los diferentes participantes. Sin embargo, hay quienes alegan que esta característica es la que reviste de calidad los trabajos artísticos. La última palabra no está dicha, sin embargo, una cuestión es clara y se trata de la existencia de jerarquías concretas al interior del Carnaval; las más identificables son aquellas relacionadas con las categorías dentro de las cuales la competencia es un elemento determinante, otra se presenta en las diferentes generaciones involucradas en la fiesta, que realizan diferentes aportes, pero que también se desplazan unas a otras.

Patrimonialización ¿Oportunidad o condena?

Muchos debates ha suscitado el proceso de patrimonialización del Carnaval de Negros y Blancos de San Juan de Pasto y las consecuentes medidas tomadas en ese sentido. Tal como vimos en el Capítulo III, a partir del proceso de patrimonialización se han derivado una serie de fenómenos que van en detrimento de la celebración. Aunque señalé algunos de ellos y otros fueron retomados del Plan Especial de Salvaguardia -PES-, he decidido detenerme en algunos que considero fundamentales para comprender las dinámicas que durante los últimos diez años han transformado el Carnaval.

La lucha inacabable por acceder al Estado

Para iniciar, considero que el proceso de patrimonialización del Carnaval de Negros y Blancos de San Juan de Pasto se encuentra enmarcado en la búsqueda de acceso al Estado, que ha sido una constante histórica en el municipio y en la región. Nariño, y desde luego su capital, ha sido una región rezagada por las políticas estatales de manera sistemática. La descentralización ha resultado una tarea incompleta, lo que se evidencia en la poca prioridad que los asuntos relacionados con el departamento tienen a nivel nacional, situación que a su vez se expresa en las condiciones de contexto social, económico y político, siendo Nariño uno de los departamentos con más dificultades en materia de orden público, desempleo, necesidades básicas insatisfechas, y niveles de corrupción.

En este sentido, se han venido dando luchas fragmentarias desde diferentes sectores, que terminan disgregando los esfuerzos, pero que a veces tienen logros como el que significó en su momento la aceptación del Carnaval como patrimonio inmaterial de la humanidad, pues ha representado un reconocimiento a las expresiones culturales de la ciudad como un vehículo de representación de la identidad cultural y social de una comunidad. Esto implica a su vez recursos departamentales y municipales para la inversión en la celebración, que aunque resulten insuficientes en relación con las

necesidades suscitadas, generan un posicionamiento en el ámbito cultural internacional el Carnaval de Negros y Blancos, lo que se considera un importante logro a nivel local.

Pero además, considerar un logro remarcable el hecho de que el Carnaval sea considerado patrimonio inmaterial de la humanidad, es decir que debe ser salvaguardado por los habitantes del mundo, genera también una suerte de efecto de reafirmación externa.

La Santísima Trinidad: Patrimonialización, turismo y mercantilización

Ahora bien, la patrimonialización ha desencadenado una serie de fenómenos derivados que por muchos han sido considerados como beneficios hacia la ciudad. Sin embargo, situaciones como el turismo desbordado derivado de la promoción del Carnaval, aunado a la falta de infraestructura suficiente para atender la demanda y el afán por responder a los requerimientos de los turistas que llegan para hacer parte de la celebración, han ido mercantilizando ciertos elementos, especialmente el día del Desfile Magno el día 6 de enero.

Una situación que se hace evidente es la privatización de espacios específicos, lo que a su vez ha convertido a varios de los espacios de participación de la celebración en una mercancía. Como mencioné en el capítulo III, algunas de las situaciones en las que este hecho se evidencia son la comercialización de puestos para apreciar el desfile en la Senda del Carnaval; el cobro de la entrada a ciertos espacios de celebración en espacios públicos; la presencia de publicidad ajena al Carnaval.

Gradualmente se ha notado el cambio y se hace más presente la preocupación en algunos sectores de la comunidad y también desde ciertas instituciones quienes intentan conseguir un balance con la inversión privada. En efecto, al desatarse un turismo masivo muchas de las prácticas se van incorporado por efecto de la ley de la oferta y la demanda.

Otro elemento notable que puede ser atribuido a aquella tríada es la intervención de elementos como la espuma de jabón envasada, que no corresponde a ninguno de los símbolos que históricamente se han ido erigiendo, que además representa un problema mayor en términos medioambientales o ecológicos al ser elementos altamente contaminantes que poco o nada contribuyen al desarrollo del Carnaval. De hecho, ha permitido por ejemplo, que se presenten agresiones de diversa índole, siendo algo que responde únicamente a un negocio.

Lo cívico frente a lo institucional

La comunidad ha sido representante del Carnaval en la búsqueda por construir órganos que se hagan cargo de él de manera sistemática, ordenada y permanente. Este ha sido un logro importante debido a que en el pasado, se trataba de una labor itinerante, conformándose una oficina tres meses antes de la realización de la celebración, lo cual generaba problemas de planeación a largo plazo, de trazado y logro de metas, de asignación presupuestal entre otros, que se han ido mermando a medida que instituciones como CORPOCARNAVAL se han ido consolidando.

Ésta remarcable iniciativa ha permitido, entre otras, que existan maneras de participación más apropiadas en asuntos atinentes a la preparación de la fiesta. Sin embargo es necesario hacer hincapié en la importancia que, para el Carnaval, tiene la existencia de una ciudadanía activa, que se apropie de lo que le pertenece. Espacios como el Consejo de Salvaguardia, los Encuentros Ciudadanos o las Escuelas del Carnaval, pero sobre todo, las diferentes Asociaciones de hacedores del Carnaval, son propicios para dinamizar, dar forma, delimitar, ordenar y preservar el Carnaval. Sin embargo parece notoria la ausencia de veedurías ciudadanas que cumplan la misión de velar por el buen funcionamiento de las diferentes instancias.

La pauperización, un síntoma del fenómeno estructural

Ahora bien, uno de los problemas más recurrentes y constantes en el Carnaval, quizá desde sus inicios han sido las condiciones materiales de los y las artistas, que sí bien han

mejorado durante los últimos años, aún son materia de fuertes cuestionamientos. Bajo la bandera de la lucha por la dignidad de los trabajadores del Carnaval (músicos, artistas, bailarines), desde algunos sectores, cómo las diferentes asociaciones de hacedores del Carnaval, se ha venido posicionando el debate teniendo logros graduales que sin embargo, no han revertido la situación de manera total.

Si bien los subsidios representan un importante aporte para los emprendimientos que requieren los diferentes espacios de la celebración, estos resultan insuficientes frente a las necesidades y requerimientos de la misma. Un cambio inmediato en las condiciones de producción, de trabajo y de creación son fundamentales. El debate tiene de fondo una propuesta interesante y es la posibilidad de que los y las artistas puedan desarrollar su labor como tal durante todo el año, siendo esta la que le brinde el sustento durante todo el año. Sin embargo ni CORPOCARNAVAL, ni el municipio, ni el departamento están en condiciones de responder a esta demanda y la razón, más allá de los planteamientos que puedan hacerse en términos de calidad y competencia es que nos encontramos asentados en una zona con un profundo y enraizado problema de empobrecimiento.

Coincido desde luego en que esa es la situación ideal, que los artistas encuentren condiciones de vida digna para poder ejercer su arte en libertad, pero mientras la nación no gira de verdad la mirada a la región, mientras la población siga intentando hacer con lo que le dan en lugar de exigir lo que le toca, mientras la población en el camino de exigir lo que le toca no emprende procesos de autogestión basados en emprendimientos de alto alcance que permita también liberarse de la dependiente de un Estado paternalista, la situación difícilmente cambiará como se requiere. Desde luego en esto, debería también enfocarse los esfuerzos de las diferentes instancias que se relacionan de manera directa o indirecta con el Carnaval, pero no únicamente es su responsabilidad.

Repartir goce, colectivizar la responsabilidad

Si bien el fin último del Carnaval es el involucramiento, el goce colectivo, la catarsis e incluso la cohesión, hay responsabilidades que su cuidado y salvaguardia requieren, muchos más allá de que existan órganos con esta función. Puede ser muy cómoda aquella clásica posiciones de señalar desde lejos con el dedo y juzgar si alguien hace o no hace, pero no es falso que las declaratorias han generado diferentes situaciones sobre las cuales no se tiene control y tampoco lo es que muchas de estas situaciones ponen en riesgo ésta valiosa expresión de la comunidad pastusa y nariñense. Por esto, además de los beneficios que en sí conlleva la celebración es fundamental que las responsabilidades que ella implica sean también asumidas por la ciudadanía.

Desde luego, esto requiere entendimiento y procesos de apropiación serán graduales y que además requerirán ahondar aún más y de hecho ampliar procesos que vienen en marcha desde hace un tiempo como los de carácter pedagógico principalmente. Pero también es menester preparar a distintas generaciones para ello, no descuidando ningún grupo poblacional, teniendo en cuenta que todos y todas, en diferentes edades, en diferentes condiciones económicas, en diferentes lugares de participación somos hacedores y hacedoras del Carnaval. Para esto también es necesario que existan mecanismos de medición de los impactos que tales actividades generan en la población para estar atentos a la eficiencia y adecuado funcionamiento de los diferentes mecanismo que se implementen.

Cuando perder es ganar: El reconocimiento como capital social

Como señalé anteriormente, en el Carnaval uno de los elementos que están constantemente en juego es el reconocimiento. Pero la única manera de obtenerlo no es solamente ganar un concurso, pues el hecho de hacer parte, de hacerse visible, de hacerse público, aunque no se gane el concurso, es ganar. Después del carnaval no quedan segundos o terceros, quedan para la gente, maestros y maestras artesanas, quedan nombres y apellidos que mas allá de haber ganado o perdido, han obtenido el título de maestros y maestras, han vivido el lugar que tan solo viven máximo 15 personas en cada carnaval, esto les da estatus, reconocimiento, recordación y prestigio,

lo que Pierre Bourdieu llamaría "capital social", una serie de recursos que facilitan la consecución de los objetivos de los actores sociales, en este caso, de los artistas, pues haber participado en un carnaval se convierte en una llave que abre las puertas a futuras muestras, exposiciones y contratos con entidades públicas y privadas de nivel nacional e internacional.

El marco irrevocable del contexto: Violencia y empobrecimiento en la ciudad

Ahora bien, todo esto se encuentra inmerso en fenómenos que sale del control de las instancias carnavales. San Juan de Pasto ha vivido durante los últimos años un elevado nivel de empobrecimiento hermanado con una explosión de violencia, lo que ha complejizado durante los últimos años la vivencia del Carnaval tal como mencioné anteriormente.

El incremento más evidente de las situaciones de inseguridad se ha manifestado aproximadamente en el año 2005, cuando aparecen empresas captadoras de recurso que se ven por gran parte de la población nariñense como una solución. En el caso en particular fueron de dos naturalezas: Algunas cometieron fraude bajo la modalidad de pirámide o esquema Ponzi, el cual consiste en ofrecer alta rentabilidad monetaria por inversión de dinero a un grupo base y las rentas de este grupo son pagadas con las inversiones realizadas por nuevos aportantes. Esto permite mantener una fachada de bonanza y rentabilidad que se mantiene por un tiempo hasta que el estafador recauda una importante suma de dinero y desaparece, es decir que la roba; otras utilizaban la imagen de inversora para realizar lavado de dinero proveniente del narcotráfico.

La emergencia de estas empresas, debido a la circulación de altas sumas de capital en el departamento, atrajo a nuevas bandas de robo que se establecieron en el territorio para delinquir. Después de la intervención estatal a dichas empresas, donde clases baja, media y alta accedieron a créditos para la inversión, la economía colapsó de manera inminente, dejando elevadas tasas de endeudamiento, desempleo y empobrecimiento.

Esto desembocó desde luego en una crisis social de enormes proporciones expresada en el incremento de robos, asesinatos, extorsiones, entre otros delitos, que aunados a los demás factores, mantienen hoy la ciudad y al departamento sumidos en una situación de violencia que intimida a la población civil.

Cuerpo individual, cuerpo colectivo

El Carnaval de Negros y Blancos de San Juan de Pasto es uno de los espacios donde la individualidad de hermano con otras individualidades y deja su carácter subjetivo a un lado para convertirse en cuerpo colectivo. Esto implica que se genere un episodio de catarsis en la que la población participante de la celebración hace parte en un acto que posee a todos y todas por medio de la euforia, el baile y la bebida, todo esto en exceso. Lo que se encuentra de fondo es la posibilidad de hermanarse, de encontrarse, de ser otro, de ser uno mismo, de ser lo que se quiera ser. Está también presente la solidaridad, la desaparición de las diferencias, la unión, el vínculo, el amasijo, el acoplamiento y un sinnúmero de cualidades que hacen que cada año, de manera colectiva ingresemos a una liberación

! Carnaval toda la vida ;

Por eso, hay diferentes voces que se alzan para plantear que la forma de vivir durante el Carnaval debería ser justamente la forma en que vivamos todos y cada uno de los días, obviando desde luego los excesos nocivos, pero exaltando aún más los excesos de acción colectiva. Sí, tal como plantea Da Matta, los Carnavales son una expresión del funcionamiento cotidiano de la sociedad, ¿Por qué no extraer aquellos elementos útiles para el mejoramiento de las condiciones de la región?

Las formas de convivencia presentes en el Carnaval dan luces sobre cómo deberíamos aprender a solucionar las contrariedades, para respetar la diferencia y vivir en armonía con ella, a reconocer que hay diferentes formas de asumir, ver y vivir la

vida, a participar enérgicamente. Es tarea entonces afinar la mirada para lograr captar en ese universo de manifestaciones los elementos que permitan desde la propia cultura y en encuentro con todas las demás con las que se entremezcla de manera constante, consolidar modelos de desarrollo que se correspondan con las necesidades, capacidades y expectativas de la región.

Hermanamientos perennes

En ese mismo sentido, el suceso del encuentro no se presenta únicamente durante los días de fiesta y es quizá este uno de los principales móviles de cohesión del Carnaval. Una preparación de 360 días requiere la unión con otros actores, encuentro movido por el interés de hacer impecables participaciones en el escenario. Es entonces en esa media el proceso mismo el que le da sentido y razón de ser a la celebración y que se traduce en hermanamientos que perduran en el tiempo.

La relación que se establece en forma de churo cósmico, tal como señala la Profesora Nidia Inés Muñoz, de adentro hacia afuera, de la casa a la calle, de la calle al barrio y del barrio a la sociedad. Pero el hermanamiento no termina ahí, pues el Carnaval continua fluyendo casi de manera interminable, tal como el espiral.

El otro que soy yo

El Carnaval es una excusa de construcción de identidades, subjetivas y colectivas también, es la forma en cómo vamos de cierta manera dándole forma a nuestra cultura, a los imaginarios colectivos que van conformado nuestra manera de ver, asumir y vivir el mundo. Se trata entonces de un movilizador de las identidades que trasciende los días de celebración, pues es un momento donde el “yo” y el “otro” desaparecen, donde prima el cuerpo colectivo. El Carnaval es entonces un elemento que nos configura idiosincráticamente y se entrelaza con nuestra acción y pensamiento de manera constante.

Juguemos a desacomodar acomodando

El carácter lúdico del carnaval parece convertirse por momentos en su razón de ser, porque es ahí donde se anclan elementos como la catarsis colectiva o la cohesión social. Durante los días de Carnaval, la cotidianidad cambia por completo, hay una suerte de desacomodo, nos encontramos para participar de la “pintica”, del “juego tatuaje” o “juego caricia”, y a partir de ese escenario empezamos a acomodar cosas que se encontraban quizá fuera de lugar. Podría pensarse que se trata el Carnaval en sí mismo en un mecanismo de autorregulación social que permite, en muchos sentidos, mantener relaciones considerablemente armónicas entre quiénes habitamos el Valle de Atríz. Es tal cual aquella polisemia social de la que hemos hablado antes en la que, a pesar de las incompatibilidades hay encuentros que dejan atrás las fronteras individualizantes.

Contestatorio bailable

Pero son también la transgresión y la dualidad las que permiten que esa suerte de autorregulación funcione. Decir que las cosas están mal, pero decir las con alegría, quizá en un país que vive azotado por la guerra es precisamente una virtud. La comicidad, el humor, la chanza, la cualidad de reírse de uno mismo ha sido históricamente una expresión metasemiótica que propicia la crítica social a través del lenguaje, con el fin de cuestionar códigos culturales preestablecidos y eso es lo contestatorio bailable.

Historia, nunca pasado

La memoria como construcción colectiva, comprende las diferentes representaciones que se logran concentrar en el Carnaval y es fundamental que sea comprendida como un móvil de representaciones de la población. Al implicar la memoria proceso de recuperación de recuerdos imagen que dan cuenta de esos imaginarios e interpretaciones de formas de vida.

El Carnaval de Negros y Blancos de San Juan de Pasto se ha transformado durante los últimos diez años, se encuentra dentro del espectro de la cultura popular, pero aquella mirada nostálgica no es común denominador. Los cambios se asumen con tranquilidad, se procuran registrar pero no por un afán de autenticidad, sino porque se reconoce su dinamismo.

Crear imagen, tejer memoria colectiva: El recuerdo de todos los colores

Cada año el carnaval se vive en torno a imágenes "colosales" que se pasean por las calles de la ciudad, en los que se conocen como carros alegóricos. Ellos exhiben grandes imágenes de los que desde la perspectiva de los maestros y maestras que los crean, son los principales personajes, temas y acontecimientos del año. La función que cumplen estas enormes imágenes no es solo decorativa. Además de romper con el curso normal de la cotidianidad para abrir la puerta al gran ritual que constituye el carnaval, estas imágenes cumplen por lo menos tres funciones primordiales en los procesos de construcción de memorias colectivas.

En primer lugar, definen un inventario de los temas, acontecimientos y personajes más relevantes del año, sugiriéndonos así que es lo que merece ser recordado. La segunda de las funciones que en este sentido cumplen las imágenes en el carnaval, es la de construir un punto de encuentro, o por así decirlo, un significante común para las memorias individuales que en adelante, aunque no compartan la forma de recordar cada uno de esos temas, personajes y acontecimientos, contarán con una imagen común para su evocación.

En tercer lugar, invitan a construir significados, sentidos o representaciones comunes en torno a estos temas y personajes, definiendo quien es el bueno, quien el malo, a quien queremos y a quien no, nos sugiere como recordar, como sentir y hasta como juzgar a cada uno y cada una de ellas, nos invita así a llenar nuestras memorias de significados comunes.

La relación de los sujetos con su pasado, ayuda de manera definitiva a percibir de manera más fácil su relación con la colectividad y la historia, creando identidad y diferencia a la vez y así, como diría Augé (1998), la palabra política es la responsable tanto del pasado, como de su relación con el presente, en tanto al dirigirse a todos y todas, debe procurar la prevención de rupturas de sentido entre generaciones. En este orden de ideas, si la historia tradicionalmente concebida, ha sido usada por el poder como herramienta de hegemonización, es menester avanzar en nuevas formas de construirla. Ahí radica la importancia de retomar los postulados de las corrientes que han propuesto un rompimiento que propicie y dinamice los saberes desde una perspectiva más política, intentando equilibrar las distintas versiones que se tejen. Es por esto importante partir desde perspectivas de construcción de memoria, pues nos permite incluir aquellos elementos, personajes y situaciones que han sido marginados, que no han sido contados. En este sentido, la memoria nos permite integrar esos silencios, esos ocultamientos, esas voces que han hecho la historia misma. Se trata de hablar de historias multicolores y de resignificación, de confrontar desde su multiplicidad a las formas de historia caracterizadas por el ascetismo y la dominación que han desconocido el papel que muchos actores han jugado en su construcción y delinear un camino diferente donde quienes lo andan son también quienes lo hablan. La memoria está llena de colores, de matices y de tonos que no son iguales y por lo tanto, desde la polifonía de los discursos se anuncian nuevos horizontes.

Quisindiquinde quisindipundi: Imágenes sonoras

Pero no es esa, la única forma de construir imágenes. Los sonidos, construyen imágenes de manera particular. Nos remiten, nos evocan, nos transportan y hacen quizá más vívida la memoria. Una memoria que gracias a las imágenes acústicas que circulan por el carnaval, se inserta e inserta a los pastusos y pastusas en la gran región de los Andes, por medio del tinku, el pasillo, el huayno, el caporal, la saya, el bambuco y muchos otros géneros por medio de los cuales el carnaval construye región, hace de Nariño y Colombia un trozo de esa enorme región andina en la que también se encuentran Ecuador, Perú, Bolivia, Argentina y Chile. De esta forma el carnaval y sus ritmos

construyen región y territorio, así se construye permanentemente la zona andina, un territorio que existe no solo por una geografía común, sino también por una cultura compartida que entre otras viaja a través de la música.

Pero la música, además de identificarnos como parte de un mismo grupo social con aquellos y aquellas que también la escuchan, cuenta en sus letras historias del pasado, sueños de futuro e interpretaciones del presente. Así, al igual que con las imágenes visuales, las imágenes sonoras constituyen significados y significantes comunes que propician la construcción de memorias colectivas

Carnaval: Principio y fin

Pareciera que todo empieza y todo termina en el Carnaval. El año comienza y termina con el carnaval, es así para los maestros, artesanos y muchos de los grupos que participan en la elaboración de los carros alegóricos y las comparsas, el año termina cuando se acaba el carnaval y comienza en ese mismo momento, cuando empieza a pensar y realizar sus obras para el siguiente. Así, el carnaval transforma las temporalidades pero más allá de esto, es un elemento que llena de sentido la vida de muchas personas que durante once meses se debaten entre el querer que el tiempo pase pronto para disfrutar el ritual y que pase muy lento, para alcanzar a terminar sus creaciones. Así el carnaval es tiempo, es sentido para la vida y a la vez, espacio de subsistencia para muchos, el carnaval desde esta perspectiva, es pura vida.

BIBLIOGRAFÍA

Afanador, Claudia. (2007). «Carnaval e Identidad.» *Encuentros Ciudadanos: Identidad y Carnaval*. San Juan de Pasto: CORPOCARNAVAL.

—. «**Nomination for inscription on the Representative List in 2009.**» *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. Abu Dhabi: Reference No. 00287, 28 de September de 2009.

Araiza, Elizabeth. (2010). *Las artes del ritual. Nuevas propuestas para la antropología del arte desde el occidente de México*. Michoacán: El Colegio de Michoacán.

Arturo, Aurelio. (1986). *Morada al Sur y Otros Poemas*. Bogotá: PROCULTURA.

Augé, Marc. (1998). *Hacia una Antropología de los Mundos Contemporáneos*. Barcelona: Gedisa.

Austin, John L. (1991). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.

Bacca, Pablo Andrés. (2008). *Carnaval de Negros y Blancos de Pasto*. Pasto: Fundación Ciudad Cultural.

Bajtin, Mijail. (2003). *La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento: El Contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.

Balandier, Georges. (1994). *El poder en escenas: Del poder de la representación a la representación del poder*. España: Paidós.

Bambarabanda. (2012). *Bambarabanda*. Recuperado el 28 de Junio de 2012, de http://bambarabanda.com/?page_id=24

Martín-Barbero, Jesús. (1991). *De los Medios a las Mediaciones. Comunicación, Cultura y Hegemonia*. . Barcelona: Ediciones Gili S.A.

Baroja, Julio. (1965). *El Carnaval: análisis histórico cultural*. Madrid: Taurus.

Bastidas, Julian. (2000). *Historia Ubana de Pasto*. Bogota: Testimonio.

Belting, Hans. (2007). *Antropología de la Imagen*. Buenos Aires: KATZ Editores.

Benjamin, Walter. (2008). *Sobre el Concepto de la Historia*. Madrid: ABADA Editores.

Berger, John. (2007). *Modos de Ver*. Barcelona: Gustavo Gilli.

Bhabha, Homi. (2003). El Entre-Medio de la Cultura. En P. d. Stuart Hall, *Cuestiones de Identidad Cultural* (págs. 94-106). Buenos Aires: Amorrortu.

Burke, Peter. (2009). *Popular Culture in Early Modern Europe*. Inglaterra: Ashgate.

Calpa, Luis Eduardo. (2007). Carnaval, Región e Identidades. *Encuentros Ciudadanos: Identidad y Carnaval* (pág. S/p). San Juan de Pasto: CORPOCARNAVAL.

García-Canclini, Nestor. (1995). *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos Multiculturales de la Globalización*. México: Grijalbo.

—. (1982). *Las Culturas Populares en el Capitalismo*. Mexico: Nueva Imagen.

—. (1987). Ni Folklórico Ni Masivo. *Diálogos de la Comunicación*, 1-16.

Congreso de la República de Colombia. (26 de Noviembre de 2001). Ley No 706. Bogota.

Consejo de Salvaguardia, Carnaval de Negros y Blancos (Julio de 2010). Plan Especial de Salvaguardia del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto. San Juan de Pasto.

Cruz, Rodrigo. (2008). La celebración de la contingencia y la forma. Sobre la antropología de la performance. *Nueva Antropología*, 33-59.

Da Matta, Roberto. (2002). Carnavales, Desfiles y Procesiones. *ISTOR* (9), 30-54.

DANE. (2012). *Boletín de Prensa Encuesta de Convivencia y Seguridad Ciudadana*. Visitado en Noviembre 3 de 2012, disponible en

http://www.dane.gov.co/files/investigaciones/poblacion/convivencia/Bol_ecsc.pdf

—. (2005). <http://www.dane.gov.co>. Visitado en Octubre 10 de 2011, disponible en

http://www.dane.gov.co/files/censo2005/PERFIL_PDF_CG2005/52001T7T000.PDF

Díaz Vallejo, Javier. (2008). A Propósito del Carnaval 2008: La Academia se tomó el Carnaval. *Equinoccio Revista de Arte y Cultura* , 21-27.

Dorfman, Ariel, & Mattelart, Armando. (2005). *Para Leer al Pato Donald* . México: Siglo XXI Editores.

Eco, Umberto., Ivanov, Vladimir., & Rector, Monica. (1989). *¡CARNAVAL!* Mexico DF: Fondo de Cultura Económica.

Ehrenreich, Barbara. (2008). *Una Historia de la Alegría: El Extasis Colectivo de la Antigüedad a Nuestros Días*. Madrid: Paidós.

Elias, Norbert. (1994). *Teoría del Símbolo*. Barcelona: Ediciones Península.

Figueroa, José Antonio. (2009). *Realismo mágico, vallenato y violencia política en el Caribe colombiano*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia .

Frazer, James. (1981). *La Rama Dorada. Magía y Religión*. Mexico: Fondo de Cultura Económica Mexico.

Freitas, Joseania. (2009). Tras las Huellas Africanas del Carnaval. En D. G. Martha Lizcano Angarita, *Leyendo el Carnaval: Miradas desde Barranquilla, Bahía y Barcelona* (págs. 11-36). Barranquilla: Ediciones Uninorte.

García, Juan Manuel. (2000). *Diarios de Campo*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

Garfinkel, Harold. (2006). *Estudios en Etnometodología*. España: Anthropos.

Geertz, Clifford. (2002). *Reflexiones Antropológicas sobre temas Filosóficos*. Buenos Aires: Paidós Studio.

González, Sergio. (2011). Mimos y payasos de Coyoacán como figuras liminales del Trickster en antropología. Reflexiones sobre el juego y la experiencia lúdica. *Nueva Antropología* , 9-26.

Guber, Rosana. (2001). *La Etnografía. Metodo, Campo y Reflexividad*. Bogota: Grupo Editorial Norma.

Halbwach, Maurice. (1997). *La Memoria Colectiva*. Paris: ARUWIYIRI.

Hall, Stuart. (2003). Introducción: ¿Quién Necesita Identidad? En P. d. Stuart Hall, *Cuestiones de Identidad Cultural* (págs. 13-39). Buenos Aires: Amorrortu.

—. (1984). Notas Sobre la Desconstrucción de "lo popular". En R. Samuel, *Historia Popular y Teoria Socialista* (págs. 93-112). Barcelona: Crítica.

Hobsbawn, Erik., & Ranger, Terence. (1983). *La Invención de la Tradición*. Barcelona: Crítica.

Jimenez Dorado, Emilio. (2007). El Carnaval de Pasto, Fuente Inexplorada de Creación Literaria. *Encuentros Ciudadanos: Identidad y Carnaval* (pág. S/p). San Juan de Pasto: CORPOCARNAVAL.

Kalmanovitz, Salomón. (2001). *Economía y Nación. Una breve Historia de Colombia*. Bogota: Norma.

Lipkau, Elisa. (2007). La tercera mirada. Representación y performance. *Revista Chilena de Antropología Visual* , 88-119.

Malinowski, Bronislaw. (1972). The problem of meaning in primitive languages. En C. Ogden, & I. Richards, *The meaning of meaning*. Londres: Routledge and Kegan Paul.

Martín-Barbero, Jesús. (1991). *De los Medios a las Mediaciones. Comunicación, Cultura y Hegemonía*. México: Gustavo Gili, S.A.

Martínez, Omar. (2007). El Carnaval, un desafío entre tradición y modernidad o los márgenes de la paz y el desarrollo. *Encuentros Ciudadanos: Carnaval, Convivencia, Paz y Desarrollo* (pág. S/p). San Juan de Pasto: 2007.

Marzal, Manuel. (2002). *Tierra Encantada: Tratado de Antropología Religiosa de América Latina*. Perú: Trotta.

Mauss, Marcel. (1971). *Sociología y Antropología* . Madrid: Tecnos.

Mier, Raymundo. (1996). Tiempos rituales y experiencia estética. En I. Geist, *Procesos de escenificación y contextos rituales* (págs. 83-110). Mexico: Plaza y Valdes Editores.

Muñoz Cordero, Lydía Inés. (2007). *Memorias de Espejos y de Juegos: Historia de la Fiesta y de los Juegos del Carnaval Andino de San Juan de Pasto*. San Juan de Pasto: EDINAR.

—. (2003). Carnaval andino de negros de San Juan de Pasto o la cultura de la contemplación. *El Hombre y la Máquina* , 84-93.

—. (1991). *Evolución Histórica del Carnaval Andino de Blancos y Negros en San Juan de Pasto 1926-1988*. Quito: IADAP.

Ordoñez Parra, Raul. (2007). Identidad Cultural y Carnaval. *Encuentros Ciudadanos: Identidad y Carnaval* (pág. s/p). San Juan de Pasto: CORPOCARNAVAL.

Proaño, Luis. (1986). Medios de Comunicación y Cultura. *Chasqui* .

Rappaport, Roy. (2001). *Ritual y religión en la formación de la humanidad*. Cambridge: Cambridge University Press.

Restrepo, Luz Adriana. (2001). Fiesta, corp-oralidad y huellas de africanía. *Memorias del II Encuentro para la Promoción y Difusión del Patrimonio Folclórico de los Países Andinos*, (pág. s/p). Santa Ana de Coro.

Rivera Cusicanqui, Silvia. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa. Una Reflexión sobre las Prácticas y Discursos Descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
—.(2010). *Violencias (Re)encubiertas en Bolivia*. La Paz: Piedra Rota.

Santacruz, Pablo. (2007). Identidad, Cultura y Carnaval. *Encuentros Ciudadanos: Identidad y Carnaval* (pág. S/p). San Juan de Pasto: CORPOCARNAVAL.

Schechner, Richard. (1985). *Between the theater and anthropology*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

Turner, Victor. (1969). *El Proceso Ritual*. Nueva York: Taurus.

Taylor, S., & Bogdan, R. (1987). *Introducción a los Métodos Cualitativos de Investigación*. Barcelona: PAIDOS.

Valles, Miguel. (1999). *Técnicas Cualitativas de Investigación Social*. España: Síntesis.

ENTREVISTAS

Burgos Narvaez, Jesús. (9 de Mayo de 2012). (María Elena. Rodríguez Sánchez, Entrevistadora)

Cano, José. (26 de Abril de 2012). (María Elena Rodríguez Sánchez, Entrevistadora)

Cano, Juan Fernando. (16 de Abril de 2012). (María Elena Rodríguez Sánchez, Entrevistadora)

Muñoz Cordero, Lydia Inés. (23 de Abril de 2012). (María Elena Rodríguez Sánchez, Entrevistadoar)

Reyes Risueño, Álvaro. (14 de Mayo de 2012). (María Elena Rodríguez Sánchez, Entrevistadora)

Velásquez Caicedo, Libia Elisa. (23 de Abril de 2012). (María Elena Rodríguez Sánchez, Entrevistadora)

ANEXOS

- Anexo 1

Díaz Vallejo, Javier. «A Propósito del Carnaval 2008: La Academia se tomó el Carnaval.» *Equinoccio Revista de Arte y Cultura*, 2008: 21-27.

ANEXO 1

Extraído de

Díaz Vallejo, Javier. «A Propósito del Carnaval 2008: La Academia se tomó el Carnaval.» *Equinoccio Revista de Arte y Cultura*, 2008: 21-27.

No se tiene información que dé testimonio de premiaciones a presentaciones directas de esta Facultad en modalidades colectiva, o de carrozas. En 1987, un grupo de estudiantes de la Facultad de Artes Plásticas liderado por Luis Eduardo Arturo alcanzó el segundo puesto en el concurso de Años Viejos con el motivo titulado “Doña Vía Crisis Universitaria” (...)

En compañía de Carlos Daniel Guerrero, los estudiantes Francisco Agreda, Hernán Coral Erazo y Daninger Jurado, en sus momentos matriculados en el programa de Artes, presentaron la Carroza “Leyendas del Putumayo” que obtuvo el quinto puesto en el carnaval de 1985 (...). En 1986, como un evento de la programación cultural para celebrar el décimo aniversario de la Facultad de Artes Plásticas, estudiantes de los diferentes semestres desfilaron por las principales calles de la ciudad, con una pequeña muestra de carnaval. Meses después, la primera promoción de la Especialización en Pedagogía de la Creatividad presentó similar desfile para cumplir con uno de los trabajos académicos del programa. En 1999, Diego Caicedo Vallejo, preparó y sustentó, como requisito para optar al título de Maestro en Artes, el trabajo titulado “Bitácora Entrañable del Carnaval”, que incluyó el diseño, la elaboración y presentación de la carroza “Leal y Noble Inspiración”, calificada en el décimo tercer puesto (...)

Un recorrido retrospectivo por el carnaval demuestra que fue Jarol Roberto Otero, egresado de la Facultad de Artes Plásticas quien inició la cosecha de galardones por parte de los profesionales del arte en la modalidad de carrozas. En siete participaciones, ha obtenido cuatro primeros lugares, tres segundos y un quinto puesto. En la primer incursión, en 2000, obtuvo el primer puesto con el motivo “Sinfonía Por la Paz”. Posteriormente registró esta misma calificación en las versiones del Carnaval de Pasto de 2002 con la carroza “Grito de Libertad y Vida”, en 2006 con “Pacha Carnaval” y en 2008 con “Tinkunni, Carnaval Mágico”. Antes, en enero de 1982, Jesús Naspiran y Libia Velásquez (estudiantes de Artes), Gerardo Guillermo Guerrero, Luis Bastidas Benavides, a nombre del Departamento de Artes del INEM, presentaron la carroza “Municipio de Pillampiar presente en el Carnaval de Pasto”, la cual obtuvo el primer puesto en el desfile central del 6 de enero.

A Carlos Ríbert Insuasty, joven artista, de Yacuanquer, de cuatro participaciones en la modalidad de carrozas, acredita un primer puesto, dos segundos y un cuarto lugares discriminados así: “Yacuanquer, Tierra de espigas Historia de Paz”, segundo lugar en 2005; “Censura”, cuarto puesto en 2006; “Carnaval, Toda una Metamorfosis”, carroza ganadora de 2007 y el segundo puesto obtenido en la versión del presente año [2008] con el motivo “Nariño, Nación Ancestral”

A la generación de cultores del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto e inscritos como académicos o artistas profesionales también pertenecen, entre otros, Armando Galíndez, Jorge Alberto Ocaña, Armando Solarte, Libia Velásquez, Álvaro Miranda, Jesús Naspirán, Hernán Fabio Córdoba, Luis Eduardo Arturo, Julio César Gordillo, Diego Caicedo, Almir Erazo Bermúdez, Ósmar Solarte, Andrés Barrera, Fernando Villarreal, José Alirio Obando, Jesús Burgos, Jaime Muñoz Lora, Charly García, Freddy Hidalgo Insuasty, Hugo Moncayo y Carlos Ríbert Insuasty Ruiz; gracias a su concurso e iniciativas nuestra fiesta cobra altura y magnificencia por la calidad estética de las obras. (Ibídem, 21-23)

- **Anexo 2**

Consejo de Salvaguardia, Carnaval de Blancos y Negros. «Plan Especial de Salvaguardia del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto.» San Juan de Pasto, Julio de 2010.

ANEXO 2

PLAN ESPECIAL DE SALVAGUARDIA DEL CARNAVAL DE NEGROS Y BLANCOS DE PASTO JULIO DE 2010

Documento ejecutivo Página 1 de 14

PLAN ESPECIAL DE SALVAGUARDIA DEL CARNAVAL DE NEGROS Y BLANCOS

DE PASTO JULIO DE 2010 Documento ejecutivo

Este verde poema hoja por hoja, lo mece un viento suroeste, este poema es un país que sueña, nube de luz y brisa de hojas verdes. (Aurelio Arturo)

1. IDENTIFICACIÓN

a. Entidades y organizaciones que presentan el PES Las entidades y organizaciones que presentan el PES del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto son: Alcaldía Municipal de Pasto, Corporación del carnaval de negros y blancos -Corpocarnavall , Asociación de Artistas del Carnaval – ASOARCA, Caminantes del Carnaval, artistas independientes, Fondo Mixto de Cultura, Fundación Cultural Raíces de Jongovito, Fundación Vía Libre, Fundación Luna Arte, Create, Colectivos Coreográficos, Indoamericano, De la Misma Tierra, Indidansur, Raza y Libertad, Asociación Colectivo Teatral de Pasto, Fundación Aleph Teatro, Colectivo Urbano de Pasto “Perfumados”, Asociación de Bandas de Rock, Secretaría de Educación de la administración Municipal, Academia Nariñense de Historia, Subsecretaría de Convivencia de la Secretaría de Gobierno, Secretaría de Cultura, Secretaría de Desarrollo Comunitario, Consejo Municipal de Cultura, Universidad de Nariño (Rectoría, Facultad de Artes, Departamento de Música), Gobernación de Nariño (Encuentro Internacional de Culturas andinas), Consejo Departamental de Territorio (Delegación de comunidad afro), Cabildo Indígena Quillasinga Refugio del Sol, Institución Educativa Libertad, Liceo de la Universidad de Nariño, Somos Pacífico, Red de amigos del carnaval y la cultura, Fundación Cultural Xexus edita, Fundación Sendas, Taller de Arte Monasterio, Fundación Cultural Expresión Colombia Fundación Cultural Runa, Parque Soft, Taller de escritores Tinta, Taller de escritores Awaska de la U. de Nariño, investigadores y escritores del carnaval, Fundación Asociación Regional para el Desarrollo Social-ASORED, Programa de Desarrollo Regional Sostenible de la Compañía de Jesús-Suyusama, Agencia de Desarrollo Local de Nariño-ADEL, Cámara de Comercio de Pasto, FENALCO Nariño, Empresa Metropolitana de Aseo – EMAS Pasto.

b. Grupo de trabajo para la elaboración del documento PES Equipo Dinamizador PES – Carnaval de Pasto

Coordinador: Edgar Germán Zarama Vásquez (Investigador y asesor en Convivencia, Fiesta y Cultura de paz)

Asesores, consultores y facilitadores culturales

Lydia Inés Muñoz Cordero (Presidenta Academia Nariñense de Historia)

Juan Carlos Santacruz (Gerente Fondo Mixto de Cultura)

Orlando Morillo (Decano Facultad de Artes Universidad de Nariño)

Aura Patricia Orozco A. (Candidata a Doctora en Comunicación. Universidad Nacional de La Plata –Argentina. Tesis sobre Carnaval de Negros y Blancos)

Luis Eduardo Calpa (Red Amigos del carnaval y la cultura -Investigador Sociocultural)

Javier Rodríguez Rosales (Docente Universidad Nariño Magister en Etnoliteratura. Tesis: cantares de carnaval)

Marco Luis Gómez (Sociólogo, Profesional del Programa de Desarrollo Regional Sostenible- Suyusama)

Ana María Orjuela (Socióloga -Programa de Desarrollo Regional Sostenible-Suyusama Tesis pregrado Carnaval de negros y blancos. Pontificia Universidad Javeriana)

Jaime Ledesma (Ex-coordinador proceso constituyente de Nariño)

Heyman Nupán Criollo (Asesor cultural-Psicólogo)

Ángela Paz (Magíster en Gestión y Desarrollo Cultural de la Universidad de Guadalajara México. Tesis: Carnaval y marketing cultural)

Juan Pablo Caicedo (Comunicador Social y asesor en medios)

Luis Eduardo Arturo (Gestor Cultural y Artista del carnaval)

Hernán Córdoba (Artista del carnaval)

Iván David Oliva Ortega (Antropólogo, músico, Coord. Observatorio Convivencia, Cultura de Paz)

Luis Betancourt (Docente y gestor socio-cultural)

Maricela Ortega (Pedagoga cultural)

Lenny Pantoja López (Abogada –Consultora socio-cultural)

Carlos Eduardo Benavides (Fotógrafo-Maestro en Artes Plásticas)

1 Corpocarnaval es una entidad de carácter mixto que preside el Alcalde, cuya junta directiva está integrada por Alcaldía de Pasto, Universidad de Nariño, Gobernación de Nariño, Consejo Municipal de Cultura, Asociación de Artistas del Carnaval-ASOARCA, Caminantes del Carnaval, Cámara de Comercio, FENALCO, Pasto Deportes y Alkosto. La Asamblea se encuentra integrada por los miembros de la Junta, Fondo Mixto de Cultura y Empresa Metropolitana de Aseo de Pasto- EMAS. La gerencia es nombrada por el Alcalde, a partir de una terna que propone la Junta.

PLAN ESPECIAL DE SALVAGUARDIA DEL CARNAVAL DE NEGROS Y BLANCOS DE PASTO JULIO DE 2010

Documento ejecutivo Página 2 de 14

Javier Vallejo (Fotógrafo-Docente)

2. ORIGEN DE LA POSTULACIÓN. (Antecedentes, nacionales e internacionales)

Referentes locales

-El movimiento de cultura de carnaval de Pasto cuenta con una producción investigativa amplia; más de 50 estudios entre tesis, monografías, proyectos de investigación se relacionan en los centros universitarios, a través de estudios de pregrado, magísteres y doctorados en la temática del carnaval asociadas a su cultura, historia, etnografía, sociología, estéticas, literatura, pedagogía, comunicación, marketing y articulación de la manifestación al desarrollo humano e integral. Se destacan las publicaciones y trabajos audiovisuales del IADAP (en los años 70s), de la Academia de Historia de Nariño, de los Amigos del Carnaval y la Cultura, de fundaciones y organizaciones culturales y de la Universidad de Nariño, entre otras.

-A partir de los años 80 se inicia una reflexión ciudadana respecto a la necesidad, apropiación y defensa del patrimonio colectivo del carnaval. Sobresalen aspectos recogidos en distintas publicaciones del magazín cultural “El Reto” el cual se constituye en memoria de las expresiones que reivindican la salvaguardia del carnaval, la dignificación de la cultura y el respeto a las esencias del carnaval como pulmón de una sociedad que oxigena sus raíces identitarias.

-Las formas de participación política y cultural en la región se expresan desde la cosmovisión comunitaria y solidaria de espacios como: la minga, la mindala, los cabildos y los procesos en red de constituyentes municipales que reivindican la carta magna de la nueva Constitución Colombiana y el rol ciudadano de construir cultura democrática.

-Año 2005, por acuerdo del Concejo Municipal de Pasto se crea una organización mixta de carácter permanente para el carnaval CORPOCARNAVAL. Se esbozan líneas de acción estratégicas en su planificación inicial, se avanza en la reglamentación interna de las modalidades, acreditaciones, la senda y portafolio de comercialización. En el 2007 se organiza el Encuentro Global de Carnavales, Encuentros Ciudadanos de Cultura de Carnaval. Se crea la Red Global de Carnavales y se propician intercambios.

-Marzo del 2008 se realiza el Primer Cabildo Abierto por el rescate del carnaval, con 205 participantes, 77 intervenciones realizadas como cabildantes en su derecho ciudadano por la defensa del patrimonio cultural.

-Febrero y marzo de 2010 la Academia Nariñense de Historia y el Programa de Desarrollo Regional Suyusama organizan dos espacios de reflexión y diálogo sobre el carnaval y el significado y los retos del galardón otorgado por la Unesco como obra maestra de la humanidad.

Referentes nacionales e internacionales

Dentro de los referentes legales para la construcción de Política Pública Cultural en el marco internacional y nacional podemos mencionar:

- La Ley 706 del 2001 que declara al Carnaval de Negros y Blancos de Pasto como Patrimonio Cultural de la Nación decretando la construcción de la plaza del carnaval y ordenando el fomento de las escuelas del carnaval.
- En el 2003 la UNESCO celebra en Paris el Congreso Mundial de Patrimonio Cultural Inmaterial en donde se identifican y caracterizan los bienes culturales de carácter inmaterial y se propende por su protección.
- En el 2006 Colombia suscribe y firma el convenio de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad con la Unesco celebrada en Octubre 17 de 2003 en Paris.
- Resolución 1557 del 24 septiembre del 2007 del Ministerio de Cultura de Colombia que declara al Carnaval de Negros y Blancos como bien de interés cultural nacional.
- En el 2008 se presenta el dossier de postulación como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad ante el Ministerio de Cultura y posteriormente frente a la Unesco.
- Ley 1185 de 2008 marzo 12 Modifica la ley general de Cultura e incorpora en su articulado (11.1) el concepto y caracterización de patrimonio cultural inmaterial en Colombia.
- El Plan de Desarrollo Municipal 2008-2011, eje Cultura y Deporte incluye el programa “Carnaval Patrimonio de Todos”, precisando 12 metas sobre la manifestación del carnaval.
- El 30 de septiembre del 2009 el Carnaval de Negros y Blancos es proclamado por la UNESCO como obra maestra de la humanidad en calidad de Patrimonio Cultural Inmaterial.
- Decreto número 2941 de agosto 6 de 2009 por el cual se reglamenta la formulación de los Planes Especiales de Salvaguardia para las manifestaciones culturales reconocidas como obras Maestras del Patrimonio Cultural Inmaterial nacional e Internacional.

PLAN ESPECIAL DE SALVAGUARDIA DEL CARNAVAL DE NEGROS Y BLANCOS DE PASTO JULIO DE 2010

Documento ejecutivo Página 3 de 14

3. DESCRIPCION DE LA MANIFESTACION

3.1. Características y origen

Desde la comprensión de la cultura como un ser vivo, el Carnaval de Negros y Blancos de Pasto es reconocida como una fiesta patrimonial sur-colombiana, que integra poblaciones de departamentos de Nariño, Putumayo, Cauca, Valle del Cauca y Huila. Por eso se habla en el Sur de “jugar a carnavales” resaltando una raíces ancestrales. La relación del Carnaval con el continente Andino se expresa desde hitos espaciales históricos y culturales. La extensión de las culturas incaicas hasta las cercanías del actual territorio de Nariño y el Sur del Cauca que producen efectos de intercambio intercultural.

Este carnaval se sitúa fuera del calendario tradicional de los carnavales de todo el mundo, enmarcados por las fiestas paganas y cristianas en el período de Cuaresma o de

la primera luna llena en primavera. En Pasto, como en todo el Sur Occidente, el carnaval está íntimamente ligado a las fiestas andinas ancestrales, a las que posteriormente se integraron tradiciones europeas y africanas. Es durante la última semana de diciembre y sobre todo la primera de enero que el Carnaval de Blancos y Negros toma sus mayores expresiones, en especial los días 4, 5 y 6 de enero.

La definición más general del carnaval es la de la fiesta al revés, o la del mundo invertido² que expresa la necesidad de la psiquis individual y colectiva de romper con las formas y expresiones reguladas por la racionalidad establecida. El carnaval de negros y blancos de Pasto tiene sus orígenes ligados a la lucha de los esclavos negros por su libertad, en el siglo XVII, tiempo de la colonia española.

El día 5 de enero, la población de esclavos negros celebraba “un día de libertad” y se lanzaba a las calles a revivir su música africana; en un gesto que expresaba su anhelo de igualdad tiznaban con carbón a los blancos que encontraban a su paso. La alegría de la fiesta que desde entonces se le llamó la “fiesta de los negritos” contagió a los blancos que en muchas oportunidades participaron en la celebración. A finales del siglo XIX nuevos sectores sociales como el campesinado y los artesanos se integraron al carnaval para jugar un papel fundamental en la producción manufacturera. En este contexto aparece el 6 de enero como “el día de los blanquitos”, día en que los artesanos de las carrozas participan desde 1920 con toda su creatividad y su trabajo manual plasmados en grandes esculturas de papel. De esta manera se trenzan en este escenario de fiesta la identidad indígena, la hispánica y la afroamericana: “Tres son los componentes del Carnaval Andino de Negros y Blancos de San Juan de Pasto: a) El componente indígena precolombino, ritualidades agrarias y cósmicas al inti (sol), a la quilla (luna), al cuichig (arcoíris); b) El componente hispánico: teatro, personajes, íconos y costumbres; c) El componente afroamericano: el juego de la “pintica” que presenta su foco cultural en el Antiguo Cauca.” (Muñoz, 1998: 207)

“El carnaval de Pasto, con la inagotable imaginación de sus artesanos, cultiva unos valores en los que se manifiestan los aspectos de la vida local, consolida la esencia de la identidad regional, oxigena la cultura, nutre procesos creativos, propicia comportamientos lúdicos, perfecciona aptitudes, desarrolla actitudes, particulariza un saber -hacer manual, ofrece placer y goce, motiva la participación, convoca al otro yo inhibido, despierta el subconsciente colectivo y fortalece el espíritu humano, con base en el ejercicio de la libertad, la transgresión de normas, el derrumbamiento de tabúes y la admisión de excesos, en el contexto de un ritual en el que aflora la esencia misma de la vida.” (Zarama, 2000: 49)

El carnaval se ha convertido en el acontecimiento cultural más trascendente del sur-occidente colombiano, en él convergen una multiplicidad de expresiones populares, la participación de propios y visitantes tienen como escenario principal el juego y el espacio público. La inclusión, alegría, respeto, solidaridad, sentido del humor y la libertad, son

² La definición de carnaval como “fiesta al revés” proviene de los estudiosos de esta fiesta, entre ellos se destaca Julio Caro Baroja. Igualmente Bajtín, quien se anticipa al

pensamiento de los estudios culturales teniendo en cuenta la polifonía de los interlocutores que se comunican y visualiza el escenario del carnaval como espejo de la vida.

PLAN ESPECIAL DE SALVAGUARDIA DEL CARNAVAL DE NEGROS Y BLANCOS DE PASTO JULIO DE 2010

Documento ejecutivo Página 4 de 14

Referentes que marcan diferencias frente al evento, espectáculo o feria, donde el consumo y el placer privado es fundamental.

A partir del mes de diciembre se percibe la actividad en apuestas lúdicas de las en el juego de Aguinaldos y fiestas navideñas. El corpus de la fiesta está precedido de actividades de ambientación festiva para su realización.

3.2. Principales días y festejos:

-28 de diciembre: Juego de Inocentes, pone el acento en el sentido del humor, bromas, chistes y programaciones alternativas como: Arco Iris en el Asfalto, Ciclo Paseo y Deportes Recreativos. Tablado y baile popular con orquestas

-31 de diciembre: Desfile de Años Viejos, refleja la burla, sátira y postura crítica e irónica frente al orden establecido, a través de motivos elaborados en forma artesanal que representan personajes que protagonizan hitos de la vida internacional, nacional y local acompañados de textos literarios conocidos como “Testamentos” que en lenguaje vernáculo recrean situaciones que representan cada motivo. Tablado y baile popular con orquestas

-2 de enero: desfile de colonias y manifestación de música alternativa “Rock Carnaval”

-3 de enero: “Carnavalito”, es una manifestación y puesta en escena de estampas, modalidades del Carnaval (comparsas, pequeños colectivos, murgas, carrozas) de niños y niñas; permitiendo el despliegue de los gérmenes creativos e imaginación. Ya consolidado este día será escenario de confluencia de las Escuelas de Formación.

“Canto a la Tierra”: Reivindicando la expresión del cuerpo, articuladas a las músicas y danzas andinas; se ponen en escena colectivos coreográficos, que durante todo el año, investigan, preparan sus atuendos para compartir y encontrarse con la Ciudad en un desfile único por la senda que se realiza terminando el día. “Manifestaciones de música Andina y Tradicional”

-4 de enero: La Familia Castañeda, considerado el primer día del Corpus de Carnaval. Es el homenaje que efectúa la ciudad a sus visitantes rescatando el sentido de hospitalidad y fraternidad en la cultura nariñense. Personajes centrales son: Pericles Carnaval (aporte europeos) quien efectúa la lectura del bando y apertura de la fiesta, los cusillos quienes en desfile por la senda van espantando la tristeza y el frío (símbolo de los pueblos andinos: los monos). En las estampas de este día tienen un lugar principal las manifestaciones de las culturas campesinas representadas por los corregimientos del

municipio a través del Colectivo Rural. En el desfile central participan los grupos de teatreros de la ciudad con sus motivos y los llamados “perfumados” o colectivo urbano. Tablado y baile popular con orquestas

-5 de enero: La fiesta de los negritos es el día originario del Carnaval, porque rescata la diversidad y libertad como valores fundantes de las culturas afro en su aporte a la diversidad étnica y riqueza cultural del país. Proponen reivindicar sus expresiones de creatividad, alegría, música, ritos, danzas y en especial su aporte al fortalecimiento de la pluralidad cultural y étnica. En la región nuestros pueblos afros y sus expresiones organizativas son representativos y ocupan buena parte de nuestro territorio. Se comparte el juego en Carnaval, a partir del uso del cosmético, el contacto con caricia su invitación al compartir con el otro, la cadencia de la danza y la palabra (decimas, alabaos, etc.), sus músicas enriquecidas de marimbas, cununos, la tambora, guasas, la alegría y respeto a la diversidad. Tablado y baile popular con orquestas

-6 de enero: Día de Blancos, día culmen y máximo del carnaval, donde el juego de talcos se acompaña del desfile magno a través de la senda, donde los artistas muestran a propios y visitantes sus creaciones, alegorías, músicas y comparsas. Desfile que se enriquece en técnicas multicolores de las modalidades: disfraz individual, colectivos coreográficos, comparsa, murgas, carroza motorizada y no motorizadas. El 6 de enero es la gran parada de la fiesta del Carnaval, el desfile es el evento central donde los artesanos de las esculturas de papel muestran toda su magnitud. Tablado y baile popular con orquestas

3.3. Modalidades principales del Carnaval de Pasto

-Disfraz Individual: representación Carnavalesca ejecutada por un solo individuo, quien personifica con su disfraz, gestos, movimientos y actitudes de personajes del ámbito local, nacional o universal. El disfraz lo constituye el personaje mascarón o motivo del carnaval

PLAN ESPECIAL DE SALVAGUARDIA DEL CARNAVAL DE NEGROS Y BLANCOS DE PASTO JULIO DE 2010

Documento ejecutivo Página 5 de 14

-Comparsa: motivo del carnaval constituido por un grupo no menor de 7 participantes quienes portarán sobre si figuras carnalescas, máscaras, mascarones, elementos que van integrados entre el tema, vestuario y movimiento con un máximo de 20 personas.

-Murga: grupo conformado por un mínimo de ocho y un máximo de veinte músicos, el límite de integrantes es de 22, la murga se desplaza animando al público, interpretando en su mayoría música nariñense

-Colectivo Coreográfico: grupo de músicos y danzantes que recrean las temáticas andinas, conformado por un número que oscila entre 60 y 250 máximo, quienes realizan coreografías durante el recorrido.

-Carroza no motorizada: composición escultórica y alegórica elaborada con técnicas tradicionales y contemporáneas, su construcción no debe ser menor a un 50% del procedimiento tradicional del papel encolado. Los motivos recrean mitos, leyendas, personajes o pasajes de la historia y la cultura regional, nacional y universal

-Carroza: carro alegórico, composición escultórica de grandes dimensiones elaborada tradicionalmente con papel, cartón, engrudo, cola y yeso, pintura y otros materiales como icopor, resinas y fibra de vidrio. Recrea con su composición y movimientos mitos, leyendas, personajes o pasajes de la historia y la cultura regional y global.

El carnaval ha recreado la vida de personas de la cultura popular, entre las que vale la pena resaltar Pericles Carnaval, el Mono o Cusillo o Matachín, Doña Tremebunda (Su consorte quien le acompaña hasta el día de lectura del Bando), Pedro Bombo y la Reina Conchita entre otros.

3.4. Etapas del Carnaval en su historia -Origen la fiesta asociada a la libertad de los esclavos y la riqueza de las culturas afros durante la época de la Colonia (minería y esclavitud hasta 1854)

-La Fiesta de los Negritos, el día 5 de enero se propaga, llega al sur occidente y se consolida en algunas regiones como Nariño y Cauca, en Pasto la celebración toma asiento principal por ser corredor de paso y comercial hacia el sur y occidente

-1920 – 1937: Aparecen los artesanos y los carros alegóricos “carrozas”, el día de blancos 6 de enero, se incluye la Familia Castañeda el 4 de enero y Pericles Carnaval, Festividades estudiantiles y reinados

-1937 -1947: Se introduce el juego del agua el 28 de enero, las Murgas, 1939 los concursos por modalidades

-1948 – 1958: Bicicletas y motos en las expresiones alegóricas, aparece el “movimiento mecánico en los motivos del carnaval” Maestro Zambrano. Tres tendencias artísticas: Fantasía – creación, representación costumbrismo y folclor regional

-1959 – 1969: Afirmación cultural local en las temáticas y evocaciones propias “lo típico” y lo popular. El 31 de diciembre, la sátira, crítica y buen humor se incluye a la fiesta

-1970 – 1980: Referentes de la cultura popular y temas de la historia social y económica de la época (oro, petróleo, pobreza), se consolidan los días de la fiesta

-1980 – 2000: Se consolidan los días del carnaval y pre carnaval, aparecen nuevas tendencias estéticas y artísticas “el simbolismo” Maestros Ordoñez y aumentan las dimensiones de las esculturas de los carros alegóricos “carrozas”. Una nueva modalidad de músicos y danzantes de la cultura andina, hacen su aparición Indoamericanto con 500 integrantes (Colectivos Coreográficos). Se crea la primera organización de los artesanos

y artistas del Carnaval ASOARCA. Se ratifica la necesidad de un ente organizador del Carnaval durante todo el año.

-2000 – 2010: El carnaval crece y se proyecta en los ámbitos regionales, nacionales y mundiales; se adquiere el reconocimiento nacional y mundial como de PCIH. Se introducen nuevas técnicas de dinámica y movimiento a las carrozas, y aparecen nuevas formas de modelado y soportes a los motivos, como el icopor, fibra de vidrio y espumas. Aparece el primer ente de carácter mixto que organiza el carnaval, se avanza en las reglamentaciones de las modalidades y acreditaciones. Se construye el Plan Especial de Salvaguardia con participación ciudadana, con distintos sectores y artistas del carnaval

PLAN ESPECIAL DE SALVAGUARDIA DEL CARNAVAL DE NEGROS Y BLANCOS DE PASTO JULIO DE 2010

Documento ejecutivo Página 6 de 14

4.

MECANISMOS DE CONSULTA Y ESTRATEGIAS PEDAGÓGICAS Y PARTICIPATIVAS UTILIZADOS PARA LA FORMULACIÓN DEL PES.

Para la construcción del Plan Especial de Salvaguardia –PES se tuvo como punto de partida los símbolos de la cosmovisión del sur como el churo cósmico, la minga, el árbol como representación del patrimonio y el colibrí o Quinde. La imagen de estos elementos sustentan los principios de la Política Pública Cultural del Carnaval, del escenario pedagógico de participación social y del proceso de movilización de la opinión ciudadana.

El churo cósmico como principio de la Política Pública Cultural del Carnaval: La cosmovisión del Churo Cósmico (imagen hélice-cónica) como mirada dinámica del sur representa la preservación de las esencias y fuerzas endógenas del patrimonio del carnaval, a través de una colectividad cuyo principal potencial emerge desde adentro con sus talentos, saberes y energías y se proyecta hacia afuera, con sabiduría, para reconocer y apropiar aquellos elementos del mundo exterior que fortalecen su interés y necesidad como comunidad. La construcción de Política Cultural Pública del carnaval es un ejercicio de cultura democrática como un mandato de la Carta Constitucional Colombiana. Se trata de considerar como constituyente primario “al ciudadano”, eje del proceso de construcción colectiva, como sujeto que se siente valorado, respetado y reconocido que construye el conocimiento en un círculo de intercambio horizontal. La legitimidad cultural de la ciudadanía se asume como un camino de lo personal a lo colectivo, de adentro hacia afuera, como la fuerza del churo cósmico que ha permitido proteger y salvaguardar nuestro propio patrimonio.

La minga como escenario pedagógico de participación social: 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. La ayuda mutua y el trabajo colectivo de las mingas facilitan las tareas de la producción y expresan el dar y el recibir como pago

social y como una emulación clara del valor de la solidaridad, cuya única retribución es el bienestar común. En Nariño estas mingas no solo se las hace con el fin de realizar un trabajo, también se hacen Mingas de Pensamiento, para fortalecer la cultura, dialogar sobre asuntos de interés público, concertar los planes de vida y los planes de desarrollo y trazar los horizontes de la construcción de la región sur colombiana.

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.

El Patrimonio del carnaval como un árbol-ser vivo y como un colibrí-Quinde: Los elementos pedagógicos y simbólicos que desataron la conversación en las mingas-taller fueron:

El árbol: El cual representa la cultura del carnaval y su patrimonio porque la cultura no es estática, no sólo es pasado y tradición, también es presente y futuro y se transforma como un ser vivo, dinámico e incluyente que preserva sus raíces históricas y también integra las dinámicas contemporáneas. Los participantes identificaron las raíces del árbol del patrimonio que representan sus esencias, orígenes y fuerzas principales, su tallo el cual representa aquello que lo sustenta y el follaje que corresponde a los frutos del Patrimonio.

El Quinde o colibrí: solamente existe en América representado en 328 especies, es el ave más pequeña y el peso de su corazón es más grande en relación con el peso de su cuerpo; sus colores son vistosos, tienen variedad de picos y colas y afirman la pluralidad de la especie. Es la única ave que puede retroceder y mantener el equilibrio en el vuelo estando en un punto fijo, con sus alas forma la simbología del ocho infinito. La imagen del Quinde aparece en las huellas de la cultura Nasca anterior a la cultura Inca. La cosmovisión precolombina reivindica al Colibrí en sus rituales, mitologías y leyendas,

PLAN ESPECIAL DE SALVAGUARDIA DEL CARNAVAL DE NEGROS Y BLANCOS DE PASTO JULIO DE 2010

Documento ejecutivo Página 7 de 14

haciendo remembranzas al significado del corazón en sus rituales y sacrificios. El quinde en las mingas-taller representan los sueños y el corazón de los participantes en relación con el porvenir de su carnaval, porque lo que no pasa por el corazón y los afectos de los sujetos no se queda en la memoria, ni en la razón.

Para recoger todas las percepciones e imaginarios de los participantes se utilizaron herramientas didácticas como tarjetas ubicadas en la imagen del árbol como patrimonio y el Colibrí como sueño, se organizaron trabajos en grupo y plenarias y se realizaron registros fotográficos, sonoros y audiovisuales que apoyaron el proceso de sistematización.

Movilización de la Opinión Ciudadana: Se sistematizó la información y se devolvió a la ciudadanía a través de informes parciales de avance entregados en reuniones a las principales entidades y a los medios locales de comunicación (escritos, radiales, televisivos y digitales) Se hicieron ruedas de prensa y emisiones de programas semanales, para posicionar, visibilizar y difundir en la opinión pública el proceso de construcción del PES, a través del diario local como el Diario del Sur, las emisoras de Ecos de Pasto (en sus programas “Ecos del carnaval”, y “La Región”), Todelar (Programa oficial de la Alcaldía Municipal), Radio y TV de la Universidad de Nariño (Programa Morada al sur y Mundos Posibles”), Correo del Sur, los noticieros locales de Caracol, RCN, Ondas del Mayo y Colmundo, los canales locales de televisión: Tele Pasto, CNC Cable Unión y la revista electrónica Xexus edita (www.xexus.com.co)

5.

DIAGNÓSTICO Y ESTADO ACTUAL DE LA MANIFESTACIÓN: RIESGOS Y AMENAZAS PRINCIPALES

Como causas profundas que ponen en riesgo y amenazan al carnaval como manifestación cultural inmaterial se identifican:

Causa profunda (a): Debilitamiento en el proceso de Apropiación del Patrimonio Cultural del carnaval: Las dimensiones que ha tomado el carnaval en la última década lo hace vulnerable frente a su propio patrimonio cultural. Si no se protegen las esencias identitarias del significado ritual de la manifestación, paulatinamente se irá mutando a feria y espectáculo al ritmo del consumo, el negocio y la demanda, desvirtuando la cosmovisión del carnaval y la fiesta fundado en la persona, la cultura, la solidaridad, el encuentro, el juego y la vida. Su fortaleza radica en la apropiación de sus raíces y esencias que orientan el presente y el futuro incluyendo a las nuevas generaciones y sus expresiones, como frutos de la cultura. El patrimonio protege lo propio y auténtico como poder fundante para su desarrollo y se sustenta en la celebración de esta fiesta ritual de origen tri-étnico (hispanica, indígena y afro) como manifestación de valores endógenos correspondientes a imaginarios propios de los actores urbanos y rurales propios que le dan identidad y sentido en la necesidad de regenerar la existencia individual y social.

Causa profunda (b): Privatización y comercialización del carnaval: ante el desarrollo vertiginoso del carnaval, la presencia de la publicidad y el mercado ha sido más fuerte en los últimos años. Al no existir una clara reglamentación sobre la participación del sector privado con referentes culturales y patrimoniales se han presentado casos en los que se alteran los símbolos ancestrales por logotipos comerciales que desdibujan las esencias del carnaval y contaminan visualmente la senda en sus desfiles, con la “caravana publicitaria”, convirtiendo las expresiones del carnaval en mercancía para dar paso a dinámicas de la oferta-demanda privada.

Causa profunda (c): La Organización del carnaval: La organización no se ha transformado al ritmo de los retos que requiere una empresa cultural con sello de carnaval como patrimonio; esta necesita enriquecerse con talentos humanos idóneos y competentes que estén a la altura de la fiesta con carácter local, regional y mundial. La estructura del carnaval demanda una representación más justa y equitativa de sus actores y artistas que participan en la manifestación. Se precisa de un modelo organizacional contemporáneo con tres dimensiones básicas: la dimensión cultural con referentes patrimoniales, la dimensión administrativa y financiera, y una dimensión organizativa y logística. Estas dimensiones se articulan en una estrategia de gerencia colegiada.

PLAN ESPECIAL DE SALVAGUARDIA DEL CARNAVAL DE NEGROS Y BLANCOS DE PASTO JULIO DE 2010

Documento ejecutivo Página 8 de 14

Causa profunda (d): La dignidad del trabajo de los artistas: 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.

Causa profunda (e): La subvaloración de la fiesta y el carnaval como constructores de cultura ciudadana. Si bien se han realizado acciones y campañas como “juego limpio”, no dejan de ser puntuales y esporádicas, se requiere de una postura conceptual y metodológica de formación ciudadana desde los imaginarios y símbolos de la fiesta y el carnaval. La lúdica, la creatividad, el arte, la música, el teatro son componentes fundamentales de una apuesta pedagógica ciudadana, estas competencias se encuentran instaladas en la población de Pasto y en los actores y artistas del carnaval. Los retos son formar ciudadanos desde el acto pedagógico emocional artístico social del carnaval durante todo el año. Las escuelas del carnaval deben contemplar un componente transversal de cultura ciudadana de carnaval.

Causa profunda (f): Los concursos y las premiaciones. Los enfoques y las características de los concursos y las premiaciones vienen fomentando actitudes y comportamientos individualistas, competitivos, mercantilistas que desdibujan el pensamiento ancestral de la minga, la solidaridad, la emulación y del encuentro creativo con el otro sin pretender ganarle; La propuesta es construir un sistema de apoyo y estímulos a la creatividad, a la investigación en función de la apropiación y fortalecimiento del patrimonio del carnaval. Un buen referente es el sistema de becas y estímulos de la institucionalidad pública cultural y educativa.

Causa profunda (g): La pérdida paulatina del juego y sus escenarios barriales. Está casi perdido el sentido del juego que nace y se desenvuelve desde la familia, los vecinos, la cuadra, el barrio, la vereda hacia la ciudad; el ciudadano ha dejado de ser protagonista y

participante activo del carnaval, en el escenario principal de la calle y los espacios públicos, reduciendo su rol al de observador de los desfiles de la senda y los tabladados.

Causa profunda (h): El aumento de la inseguridad y del juego agresivo e irrespetuoso. El carnaval tiene un crecimiento desmedido que ha llevado a la ciudadanía a olvidar las esencias del juego que significa el encuentro con el otro. El carnaval como espectáculo va perdiendo sus competencias de autorregulación ciudadana y cada día se necesitan mayor vigilancia o control frente a las agresiones, robos y juego irrespetuoso. Este fenómeno es un indicador de la pérdida del significado de la fiesta como disfrute colectivo

donde todas y todos contribuyen a la celebración y control de la misma.

6. OBJETIVOS

Objetivo general

El Plan Especial de Salvaguardia fortalecerá las comprensiones, procesos y acciones del patrimonio del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, consolidando una perspectiva de cultura como ser vivo y dinámico, que empodere a los ciudadanos para garantizar la protección colectiva de su mayor riqueza humana, social, económica y cultural

Objetivos específicos

a. Empoderar en los actores, artistas y participantes del carnaval en sus distintos ámbitos los significados del carnaval y del patrimonio con relación al carnaval de Negros y Blancos de Pasto. Consolidar y fomentar las escuelas del carnaval

PLAN ESPECIAL DE SALVAGUARDIA DEL CARNAVAL DE NEGROS Y BLANCOS DE PASTO JULIO DE 2010

Documento ejecutivo Página 9 de 14

b. Ganar una nueva comprensión y práctica de la publicidad limpia que no contamina el patrimonio. Ser pioneros en Colombia de posicionar imagen empresarial con sello patrimonial

c. Consolidar una organización competente como empresa cultural con sello patrimonial que responda a los retos contemporáneos del carnaval local, regional, nacional y mundial

d. 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

e. Posicionar conceptual y metodológicamente la fiesta y el carnaval como constructores de cultura ciudadana. Demostrar que el carnaval es el mejor escenario pedagógico lúdico de las transformaciones de actitudes y comportamientos agresivos y que contribuyen a la autorregulación ciudadana y el fortalecimiento de la cultura de paz

f. Lograr una sana competencia entre las modalidades del carnaval que fomente la solidaridad, la emulación, el conocimiento y especialización de técnicas, los estímulos para estudios e intercambios. La premiación debe contemplarse como una visión para consolidar el patrimonio cultural y colectivo

- g. Recuperar y resignificar las esencias del carnaval asociadas al juego y la participación desde la casa, el vecino, la cuadra, el barrio, la vereda, el corregimiento, la ciudad. Empoderar a las y los ciudadanos como actores esenciales del ritual carnavalesco
- h. Posicionar al carnaval por sus mensajes de juego limpio, respetuoso y afectuoso. Empoderar a los ciudadanos sobre los nuevos conceptos de seguridad y corresponsabilidad frente a los delincuentes y agresores. Articular redes públicas y privadas que valoricen los nuevos conceptos y prácticas de seguridad ciudadana

7.

ACUERDOS BASICOS DEL PES CON RELACION A LA PUBLICIDAD LIMPIA, ORGANIZACIÓN, RECURSOS DE TELEFONIA CELULAR Y LOS MECANISMOS DE SEGUIMIENTO AL PES

7.1. La publicidad limpia

La comercialización del carnaval requiere mayor regulación sobre los parámetros culturales y patrimoniales que posibiliten la participación del sector privado con responsabilidad social, marca de imagen positiva y estímulos tributarios.

Una publicidad limpia implica construir una imagen empresarial positiva de responsabilidad social para las empresas patrocinadoras. Las caravanas publicitarias durante el carnaval vienen atentando contra el patrimonio cultural porque imponen sus marcas en los autos alegóricos comerciales alterando la simbología del patrimonio cultural del carnaval. Este tipo de publicidad no cumple con las expectativas de la empresa porque no hay recordación de marca y el desfile magno no es un escenario de exhibición comercial puesto que los espectadores están enfocando su atención a la puesta en escena cultural y artística.

Se debe fomentar la creatividad para identificar espacios alternos de promoción empresarial, que pueden estar durante todo el año apuntándole a la formulación de una propuesta de marketing cultural, entendiendo este marketing como la estrategia de difusión y comunicación de los proyectos culturales que realizan las organizaciones públicas o privadas-con el fin de generar una imagen positiva con sello de Patrimonio Cultural en sus públicos. Estas acciones se llevan a cabo no sólo a través del patrocinio, sino también buscando nuevas formas de comunicarse y legitimar sus acciones frente a la sociedad en general, y a su público en particular, por lo cual debe destinarse un presupuesto y un equipo de trabajo interdisciplinar que gestione estos proyectos.

A continuación se proyectan algunos escenarios de participación empresarial: -La creación de la tienda del carnaval en sus distintos productos y motivos alegóricos -El carnaval como tema de promoción de la ciudad como destino turístico, en donde la imagen de la empresa patrocinadora es positiva por su sello de responsabilidad social patrimonial.

PLAN ESPECIAL DE SALVAGUARDIA DEL CARNAVAL DE NEGROS Y BLANCOS DE PASTO JULIO DE 2010

Documento ejecutivo Página 10 de 14

- Repartición de productos promocionales como confites y/o chocolates con empaques que contienen un mensaje alusivo al carnaval y a la marca empresarial, en escenarios de concentración de carnaval diferentes a las sendas -Dentro del material promocional del carnaval (programación, guías, brochure, calendarios)
- Ubicación de las marcas en las casetas y puntos de venta informal (talco, carioca, cosmético, serpiente, confeti, gafas, sombreros y ponchos)
- Adquisición de planchones motorizados para los autos alegóricos negociando publicidad durante todo el año.
- Eventos de premiación pública reconociendo las empresas patrocinadoras del carnaval.
- Reconocimiento a las empresas a través de premiaciones y menciones honoríficas por la creatividad y calidad de participación en la cultura del carnaval durante todo el año, con el sello de publicidad limpia y responsabilidad social patrimonial.
- Alianzas y convenios con empresas proveedoras de materia prima y de insumos del carnaval.
- Anuncios y pautas comerciales en el cubrimiento de la manifestación, a través de los medios masivos de comunicación con un adecuado tratamiento de la información periodística sobre el carnaval.
- Apoyo a escuelas de carnaval, fortaleciendo la imagen empresarial como Responsabilidad Social Empresarial.
- Integrar el carnaval a la empresa, a través de exposiciones, fotografía, libros, agendas, calendarios, etc.
- Diseñar el logo del carnaval como icono de la cultura regional que puede ir en la publicidad de la empresa.
- Apoyo a la producción literaria, musical, fotográfica y cinematográfica de la cultura del carnaval.

7.2. La administración e inversión de los recursos públicos de telefonía celular que corresponden al carnaval de negros y blancos de pasto en su condición de patrimonio cultural inmaterial nacional y mundial 3

En las Mingas de Patrimonio se ratificó que:

El galardón de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad otorgado por la UNESCO es producto del trabajo de los artistas y gestores del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, por lo tanto los recursos de telefonía móvil celular destinados por decreto 4934 de 2009 a la Manifestación del Carnaval deben invertirse en ella, consolidando su patrimonio cultural frente a los riesgos y amenazas. El decreto dice textualmente: "Que los municipios y/o distritos cuyas actividades culturales y artísticas hayan sido declaradas como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) tendrán derecho a que del porcentaje asignado se destine el cincuenta por ciento (50%) para la promoción y fomento de estas actividades"4

El Plan Especial de Salvaguardia PES como política cultural inmaterial pública, orienta los ámbitos y prioridades de inversión de los recursos de telefonía celular móvil. Los recursos de telefonía celular destinados por Ley a la manifestación no podrán ser utilizados por la administración departamental, ya que el galardón y la jurisdicción no es de su competencia.

La inversión de estos recursos se priorizará en el siguiente orden de importancia:

- a. Valoración a la dignidad de los artistas por su rol y aporte al patrimonio del carnaval, a través de su visibilización y reconocimiento social, institucional y simbólico: adquisición de hangares o talleres adecuados, construcción de la “ciudadela del carnaval”, becas, estudios, intercambios, publicaciones entre otras
- b. Las escuelas del carnaval en sus múltiples posibilidades de apropiación del patrimonio cultural como: Fortalecimiento de las competencias humanas y patrimoniales de los artistas, artesanos y gestores del carnaval en: reconocimiento a su dignidad, respeto y valoración humana del artista como eje del patrimonio cultural, liderazgo, cualificación cultural, técnica y estética; formulación y gestión de proyectos orientados al emprendimiento empresarial con enfoque patrimonial que fortalezca y fortalecimiento organizacional.

3 En el año 2009, los recursos de telefonía celular móvil que ingresaron al departamento de Nariño fueron de 1.500 millones aproximadamente⁴ Decreto Número 4934 de 2009, 18 Diciembre de 2009, Por el cual se reglamenta el artículo 470 del Estatuto Tributario, adicionado mediante el artículo 37 de la Ley 1111 del 27 de diciembre de 2006 y la Ley General de Cultura modificada por la Ley 1185 de 2008

PLAN ESPECIAL DE SALVAGUARDIA DEL CARNAVAL DE NEGROS Y BLANCOS DE PASTO JULIO DE 2010

Documento ejecutivo Página 11 de 14

- c. Transmisión y consolidación del saber-hacer de los maestros del carnaval.
- d. Reconocimiento a los artistas del carnaval a través de visitas a otros carnavales del país y del mundo (premios, becas pasantías, intercambios)
- e. Apropiación ciudadana de la cultura del carnaval como patrimonio
- f. Apoyo y fortalecimiento a las iniciativas de emprendimiento y empresa cultural que se encuentren en marcha por parte de los hacedores y artistas del carnaval y que estén asociadas a la manifestación carnaval y su patrimonio.
- g. Impulsar y consolidar un centro de comunicación, documentación y memoria de la cultura del carnaval con investigaciones, estudios, publicaciones, archivos periodísticos, fotográficos, sonoros, audiovisuales y multimediales, al cual tenga acceso la ciudadanía para consulta e investigación, durante todo el año como derecho cultural. Este centro permitirá visibilizar, posicionar y difundir el carnaval como patrimonio en los ámbitos local, regional, nacional e internacional.
- h. Investigación, sistematización, observatorios y laboratorios de la cultura del carnaval y patrimonio, a través de procesos de construcción colectiva de conocimiento a partir de

los saberes, prácticas y experiencias de los sujetos y comunidades que hacen el carnaval.

i. Apoyos sustentados y pertinentes a los artistas del carnaval que impulsen iniciativas de gestión cultural con sello de patrimonio del carnaval, en los ámbitos regionales, nacionales e internacionales.

7.3. Criterios, perfil y estructura del ente responsable de organizar el carnaval Los elementos más importantes que debe contemplar esta organización son:

Principios

- Compromiso y respeto frente al patrimonio cultural del carnaval.
- Cuenta con un talento humano idóneo para una empresa cultural patrimonial de carácter local, regional y mundial.
- Criterios culturales y patrimoniales claros con capacidad de gestión administrativa y financiera
- Representación justa y equitativa de los sectores público, privado y artistas del carnaval que participan en la manifestación
- Democratización y transparencia en la toma de decisiones.
- Respeto y dignificación de todos los integrantes de la organización del Carnaval.
- Construcción de confianzas con la ciudadanía a partir de rendición de cuentas públicas en encuentros ciudadanos.
- Participación de la ciudadanía en la construcción de sus planes estratégicos, que incluya ajustes, seguimiento y evaluación.
- Es un modelo de cultura organizacional donde las personas son la riqueza fundamental de la cultura y el patrimonio.
- Justicia, equidad, solidaridad, dignidad y transparencia en las contrataciones.

Estructura

- Actualización de estatutos de Corpocarnaval acordes al reto patrimonial de la manifestación frente a Colombia y el mundo (representatividad, voz y voto de los artistas del carnaval, autonomía, empoderamiento, participación equitativa de las instancias organizadoras del carnaval)
- Articular el plan estratégico del ente organizador con el plan especial de salvaguardia.
- Divulgación e información pública permanente de los procesos a la ciudadanía.
- Desarrollar competencias y habilidades de fortalecimiento organizacional inteligente como empresa cultural patrimonial.
- Constituir el Banco de Programas, Proyectos y buenas prácticas del Plan Especial de Salvaguardia.
- Implementar y desarrollar el centro de comunicación, documentación y memoria de la cultura del carnaval.
- Organizar y consolidar cuatro áreas: cultural, administrativa y financiera, comunicativa, logística.

PLAN ESPECIAL DE SALVAGUARDIA DEL CARNAVAL DE NEGROS Y BLANCOS DE PASTO JULIO DE 2010

Documento ejecutivo Página 12 de 14

- Implementar y hacer seguimiento a las escuelas del carnaval.
- Dinamizar procesos de formación y apropiación patrimonial de la cultura del carnaval de manera permanente.

7.4. El consejo de seguimiento al plan especial de salvaguardia

Constituir el Consejo de Salvaguardia del Carnaval en el ámbito local y nacional que velará por la implementación del PES como pacto social y reglamentación legal de una Política Pública Cultural.

Este Consejo deberá hacer cumplir funciones de seguimiento y monitoreo a la implementación de la política pública del PES. Al mismo tiempo impartirá orientaciones, recomendaciones y llamados de atención que en lo posible eviten poner en riesgo el patrimonio.

Este comité atenderá la solicitud de personas grupos o ciudadanos que demanden un concepto de una situación crítica del carnaval o de riesgo patrimonial.

Los Consejos local y nacional estarán integrados por un número comprendido entre cinco y diez personas con idoneidad y perfil asociado, los cuales no podrán tener una relación contractual directa con la organización y ejecución del carnaval, salvo las actividades de capacitación y formación relacionadas con la cultura del carnaval y su patrimonio.

El Ministerio de Cultura y el Consejo Departamental de Patrimonio serán integrantes del Consejo Nacional y local respectivamente, por derecho propio.

El Consejo de Salvaguardia Local y Nacional tomarán decisiones concertadas y mantendrán una comunicación permanente.

Cada Consejo nombrará un secretario ejecutivo para su funcionamiento y contará con recursos del Plan Especial de Salvaguardia para las actividades de formación, logística, materiales y desplazamientos que se consideren necesarios.

Las personas integrantes del Consejo de Salvaguardia del Carnaval deberán tener el siguiente perfil y características:

- Ser reconocidas en los campos sociocultural, patrimonial, en la gestión empresarial y de política cultural con interés, disponibilidad y compromiso en la defensa del patrimonio, con experiencia acreditada en investigación, docencia, publicaciones y conferencias

- Su participación en el Consejo de Salvaguardia del Carnaval será ad honorem y se distinguen por su vocación de servicio, ética, profesionalismo y amor por la cultura.

Se propone a la ciudadanía y allegados a la cultura del carnaval proponer y sugerir nombres para integrar el comité local y nacional de salvaguardia del carnaval de negros y blanco.

El equipo dinamizador y coordinador del PES junto con el Ministerio de Cultura, aceptan realizar la primera selección de postulados e interesados a integrar los Consejos de Salvaguardia del Carnaval antes de comenzar la vigencia del PES.

Estos cargos honoríficos serán ocupados por un período de dos años y durante esta fecha se ajustarán dinámicas de funcionamiento que contribuyan al objeto de velar por el patrimonio inmaterial de la manifestación.

8. RECURSOS Y ESTRATEGIA FINANCIERA

Los recursos que se invierten en la realización del Carnaval de Negros y Blancos es de dos mil quinientos millones de pesos aproximadamente \$ 2.500.000.00. Estos ingresos se

PLAN ESPECIAL DE SALVAGUARDIA DEL CARNAVAL DE NEGROS Y BLANCOS DE PASTO JULIO DE 2010

Documento ejecutivo Página 13 de 14

mantienen y se buscará ampliarlos para el fortalecimiento del PES como política pública cultural y patrimonial que orienta la inversión e implementación

Aportantes Porcentaje %

Administración Municipal de Pasto 50 %

Sector privado y comercio 35%

Ministerio de Cultura Colombia 10%

Gobernación de Nariño 5%

Recursos que ingresan por concepto de telefonía móvil celular y otros complementarios por gestión de Corpocarnaval y aportes de sectores privados y públicos

Concepto Porcentaje

Condiciones de trabajo y dignidad de los artistas del carnaval y reconocimientos: talleres o hangares, seguros de riesgos, estudios, intercambios culturales... 30%

Escuelas del Carnaval, Saber Hacer de los Maestros del Carnaval 30%

Ciudadanía y Patrimonio de Carnaval 10%

Iniciativas de emprendimiento cultural 10%

Centro de Documentación, Comunicación y memoria 10%

Investigación y socialización 10%

9. SOSTENIBILIDAD DEL PES

El Plan Especial de Salvaguardia se proyecta a 15 años para lograr las transformaciones de riesgos y amenazas identificadas y consolidar la cultura del carnaval como patrimonio ciudadana en sus diferentes comprensiones, ámbitos organizacionales,

financieros y sociales. Durante el año el PES tendrá un seguimiento por distintos actores y sectores de la cultura y el patrimonio, entre ellos estarán los Consejos Local y Nacional de Patrimonio del Carnaval, Corpocarnaval, Ministerio de Cultura, Administración Municipal, Consejo Departamental de Patrimonio, Consejo Municipal de Cultura entre otros. Cada año el PES evaluará y ajustará sus objetivos y apuestas en un Encuentro Ciudadano con participación de los distintos actores, artistas, gestores y ciudadanía.

10. FUENTES DE INFORMACIÓN PRINCIPALES

-Corpocarnaval, Reglamento Carnaval Negros y Blancos año 2009

-Ministerio de Cultura, Acta No. 10 Consejo Nacional de Patrimonio Cultural, Primera Presentación PES, septiembre 11/09

-Mingas y Mesas de Patrimonio Cultural del Carnaval de Pasto, Equipo Dinamizador PES – Documentos, entrevistas y sistematizaciones, Pasto Mayo, Junio y Julio 2010

-Lydia Inés Muñoz Cordero: Textos publicados

. Carnaval Andino de Negros y Blancos en Pasto: Juegos profanos en tiempos sagrados. Manual de Historia de Pasto Tomo II, 1998

. Evolución histórica del Carnaval de Negros y Blancos de San Juan de Pasto (1926 – 1988), Instituto Andino de Artes Populares – Convenio Andrés Bello, 1991

. Raíces Culturales del Carnaval de Pasto, Trabajo de incorporación como miembro de número, Academia de Historia de Nariño, Revista No. 53 – 54 Vol. VII

. Memoria de Espejos y de Juegos, Historia de la fiesta y de los juegos del Carnaval Andino de San Juan de Pasto, 2007

-Edgar Germán Zarama Vásquez: Investigación y publicaciones

. El Rol del Artesano Frente a la Significación y Simbología del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, Investigación de Magister Superior, Instituto de Altos Estudios Europeos del Desarrollo,

Ginebra Suiza – 1987 a 1990

. Sombras y Luces del Carnaval de Pasto, Carnaval, Cultura y Desarrollo, Prisma III, Bogotá, 1999 . Ponencias Encuentro Internacional de Carnavales en Barranquilla, Pasto y Bogotá

PLAN ESPECIAL DE SALVAGUARDIA DEL CARNAVAL DE NEGROS Y BLANCOS DE PASTO JULIO DE 2010

Documento ejecutivo Página 14 de 14

-Aura Patricia Orosco: Candidata a Doctora en Comunicación. Universidad Nacional de La Plata – Argentina. Tesis sobre Carnaval de Negros y Blancos