

# ESTUDIO SOCIOCULTURAL DE LA IMAGEN: LA CARROZA DEL CARNAVAL DE PASTO

## SOCIOCULTURAL STUDY OF THE IMAGE: THE “CARROZA” OF THE PASTO CARNIVAL

JAIRO ALFREDO ARCOS GUERRERO\*

Fecha de entrega: 1 de diciembre de 2020

Fecha de aceptación: 21 enero de 2021

### RESUMEN

Las imágenes testimonian la vida en un territorio y permiten conocer sistemas de pensamiento y de organización. Así, el objetivo consistió en analizar la carroza del Carnaval de negros y blancos de Pasto desde tres instancias: la preiconográfica, iconográfica y figura focalizada, y tres ejercicios de producción de la imagen: selección del tema, indagación sobre el deseo de producción y ejercicio de orden social. Se obtuvo una clasificación de imágenes según temática y análisis de la muestra de carrozas. Esto permitió una aproximación a la cosmovisión implícita en las imágenes, ligada al pensamiento del constructor y a la comunidad.

*PALABRAS CLAVE: Artesano, carnaval, carroza, cosmovisión, producción de imágenes.*

\* Sociólogo de la Universidad Nacional de Colombia, Magister en Estudios de la ciudad de FLACSO Ecuador; estudiante del Doctorado en Antropología social en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla México, Docente del Departamento de sociología Universidad de Nariño en Pasto-Colombia. Integrante del Grupo Multidisciplinario de investigación social del Departamento de sociología universidad de Nariño en la línea de estudios urbanos y territoriales. Ha sido Consultor en las políticas de cultura del Municipio de Pasto-Colombia. Correo electrónico: ciudadlumen@hotmail.com

## ABSTRACT

The images testify the life in a territory and allow us to know systems of thought and organization. Thus, the objective consisted in analyzing the "carroza" of the Carnaval de negros y blancos de Pasto from three perspectives: pre-iconographic, iconographic and focused figure, and three exercises of image production: selection of the theme, inquiry on the desire of production and exercise of social order. A classification of images according to theme and analysis of the sample of "carrozas" was obtained. This allowed an approach to the worldview implicit in the images, associated with the thinking of the builder and the community.

**KEYWORDS:** *Artisan, Carnival, "Carroza", Worldview (or Cosmovision), Image Production.*

## INTRODUCCIÓN

La re-creación del mundo circundante mediante imágenes bidimensionales o tridimensionales ha estado presente a través de la historia de la humanidad, ya sea como representación de la realidad o en forma simbólica, es decir, con pretensiones artísticas; de acuerdo con Durand (2007):

La conciencia dispone de dos maneras de representarse el mundo. Una directa, en la cual la cosa misma parece

presentarse ante el espíritu, como en la percepción o la simple sensación. Otra, indirecta, cuando, por una u otra razón, la cosa no puede presentarse en "carne y hueso" a la sensibilidad, como, por ejemplo, al recordar nuestra infancia (...) En todos estos casos de conciencia indirecta, el objeto ausente se re-presenta ante ella mediante una imagen, en el sentido más amplio del término (pp. 9-10).

En todas las situaciones, las imágenes se constituyen como testimonios que con la fluencia del tiempo dan cuenta del transcurrir de la vida en un espacio, constituyendo un ecosistema cultural e histórico; según Panofsky (1976): "El hombre es el único animal que deja tras sí esos testimonios que traen a la mente una idea distinta de su mera existencia material, es decir, que son signos de un significado" (p. XVIII).

De esta manera, el estudio y análisis de contenido de las imágenes producidas por el ser humano como testimonios de su acontecer permite el conocimiento de sistemas de pensamiento y formas de organización de las comunidades donde se gestan. En este sentido, Agustín La-cruz (2010) comenta:

Hoy en día, las representaciones iconográficas constituyen una parte sustancial de nuestra cultura visual contemporánea y es imposible ignorar su dimensión informativa y documental. Son consideradas como fuentes valiosas para recabar información sobre los contextos socio-económicos e históri-

cos, la cultura material, las formas de vida y los sistemas de creencias en los que fueron –o son– creadas, y tanto el valor que les otorgamos, la profusión y extensión de su uso como su efectividad y versatilidad comunicativa justifican su estudio científico (p. 12).

La imagen como medio de expresión y de comunicación se constituye como documento o monumento<sup>1</sup> para ser indagado por el investigador e interpretar los mensajes que transmite. Según la autora citada, la imagen, en primera instancia, debe ser considerada en su contexto de producción y recepción, en donde, como toda emisión comunicativa, tiene su intencionalidad y significado. Luego se indaga como elemento de un proceso de transferencia de conocimiento que proporciona información acerca de la comunidad, las personas, acciones, eventos, objetos y otras manifestaciones de lo representado. Posteriormente, se considera a la imagen como un sistema semiótico o conjunto de códigos o signos que remiten a un significado que trasciende lo visual y está relacionado con los sistemas ideológicos, políticos, económicos, sociales, estéticos,

ecológicos, religiosos y otros que se presenten dentro de cada cultura y proceso histórico.

Para la investigación se acogió el método de análisis de imágenes propuesto por Armando Silva (1989), quien parte de una premisa sociológica fundamental, según la cual: “el sentido y la valoración de las imágenes se construye socialmente” (p. 409); es decir, que no existe una semiótica de las imágenes como concepto monolítico e inamovible; cada imagen, según su ubicación en el espacio y en el tiempo, construye su propio significado. Para su propuesta, Silva se basa en los estudios de iconología de Erwin Panofsky (1976), quien, para el análisis de las imágenes, plantea tres fases diferentes, pero en permanente interrelación; estas son: la preiconográfica, la iconográfica y la iconológica.

La primera fase se presenta, para Panofsky, cuando la imagen se percibe independientemente del tema que representa. Cuando se habla de comprender la imagen independientemente del tema, el autor dice que las imágenes se producen dentro de una temática, o sea, que las imágenes también narran y cuentan historias. La fase iconográfica se da, según el autor, cuando aparecen los temas, es decir, que esos elementos aislados no lograrán una significación real y justa si no están comprendidos dentro de un tema, por ejemplo, los temas del Renacimiento, los del siglo xx, los temas de la Grecia clásica, los temas precolombinos y otros. La iconografía consiste, entonces, en el estudio de los temas y de su organi-

1. Se entiende por documento, según Panofsky (1976), todo testimonio en que el hombre ha dejado su huella. Y hace referencia a monumento, para el caso de los estudios iconológicos, a la obra de arte o imagen visual, aunque el mismo autor afirma que esto es relativo y depende de los intereses históricos.

zación en un campo de percepción. Por otra parte, la fase iconológica, o *significado intrínseco*, se presenta cuando se indaga sobre aquellos supuestos que revelan la actitud básica de una nación, un periodo, una clase, una filosofía —cualificados *inconscientemente* por la personalidad del autor— o de una civilización o de una actitud religiosa particular. Esta categoría va en busca de los significados intrínsecos o contenidos donde las diferentes disciplinas humanas se encuentran en un plano común.

En tanto Panofsky plantea un método para clasificar, comprender y evaluar en el nivel iconológico las imágenes sometidas a un trabajo de compilación, Silva (1989) reinterpreta y enriquece este esquema teórico, de la siguiente manera:

En nuestra propuesta, primero, no se trata de colecciones de imágenes necesariamente (como supone Panofsky en su preiconografía), sino que consideramos que el recorrido de las tres instancias se hace, incluso, en una sola imagen; pero, lo más importante, en segundo lugar, consideramos que los tres aspectos intervienen en favor de la interpretación. Incluso, si se quiere, funcionan al revés, ya que lo prefigurativo a pesar de considerarse el primer paso, es el último, el que queda por fuera de la misma imagen y, precisamente, del que hay que deducir las circunstancias (sociales, artísticas, históricas), que hicieron posible que se produjera tal respectiva figura (p. 411).

Este último autor igualmente diseña tres categorías, desde las cuales se puede abordar la producción, comprensión y valoración de las imágenes: lo prefigurativo, lo figurativo y la figura focalizada (véase la figura 1). En la fase prefigurativa se considera el contexto social de donde viene o se produce la imagen y, por supuesto, en donde se inserta significativamente. También se considera la interacción con varios motivos en el escenario, inclusive, con aquellos que están fuera de él, pero, igual, la condicionan y es parte de su construcción. Estos elementos que condicionan la producción de la imagen son de orden sociocultural.

La fase figurativa tiene que ver con la figura puesta en escena, es decir, en relación con otras imágenes que, en conjunto, conformarán el escenario desde donde se cuentan y narran las historias, leyendas, mitos, sucesos u otros, según la intención del constructor. Este orden es netamente visual. Por su parte, en el escenario material aparece una figura central o *figura focalizada* que, para el autor en mención, al presentar un escenario se pretende que en él se focalice un elemento en particular, para lo cual el observador ha sido construido hipotéticamente con este fin: “La focalización en la narrativa designa, como explica Genette: *la delegación hecha por el anunciador a un sujeto que conoce llamado observador*. El observador, como cualquier protagonista, focaliza: de este modo el narrador expone varios puntos de vista” (Silva, 1989, p. 403).

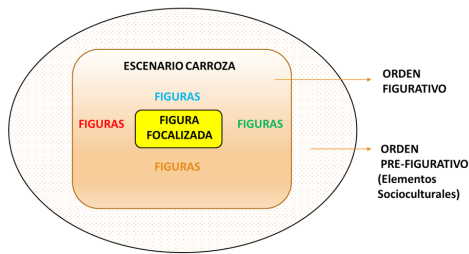


Figura 1. Esquema de categorías para el análisis, comprensión y valoración de las imágenes.

Fuente: Elaboración Jairo Arcos Guerrero.

En esta operación, el observador irá más allá de lo meramente visual e indagará sobre lo que bordea o ha desaparecido del registro visual. Los contenidos ocultos revisten gran importancia dentro de la sociología, por cuanto, al entrar a descubrirlos, se obliga a remitirse a aquellos elementos pre-figurativos o de interacción social que permiten que se configuren dichas imágenes.

Pero si focalizar da cuenta de la manera cómo seleccionamos y enfocamos un objeto, está relacionado a ocultar: la puesta en escena, entonces, pone de presente los contenidos explícitos y los ocultos; tales contenidos escondidos en las tramas de toda representación, aparecerán en la imagen pero de manera virtual: habrá que descubrirlos; se relacionan con aquellos elementos pre-figurativos o de circunstancias sociales en las que se construyó el escenario (Silva, 1989, p. 413).

## Producción de la imagen

En esta sección es conveniente exponer el concepto de imagen que propone Silva:

Imagen viene del latín *imago*, lo análogo a algo. Por ejemplo: la luna imagen análoga a la luna real. Imaginar es producir imágenes en la imaginación, sinónimo de fantasear (...) El arte, ya se ha dicho por parte de filósofos como Lyotard, tiende a la figura, a deshacerse de las palabras para tornarse imagen (...) Lo visual de la imagen desemboca en la función estética de la comunicación. Aquí la fuerza primordial de la imagen se hace presente y así pensamos en el arte, en su momento indecifrible de la imagen; tendríamos que admitir, que se trata de una extraña operación humana para decir lo indecible; para pronunciar el mundo en su mudez (1989, p. 403).

Para la producción de la imagen, el autor propone tres ejercicios que son la base de su conformación: uno de carácter *intencional*, cuando se da la búsqueda y selección del objeto o tema que se quiere convertir en imagen. Un segundo ejercicio es el *pasional* o *la deseabilidad* que el constructor siente para que la imagen resulte; y un tercer ejercicio es de *orden social*, cuando se introducen elementos pertenecientes a la cultura de la cual se hace parte: “Las circunstancias sociales condicionan el escenario de un modo prefigurativo, así no aparezcan implícitamente en la fotografía” (p. 407).

Elaborada la imagen a través de una *operación focalizante codificadora*, mediante la cual se caracteriza el detalle o el plano general que se quiere traer como imagen, esta, como tal, accede a la dimensión estética y cultural. Expuesta a la observación, esta entra en nuevas operaciones focalizadoras mediante las cuales el observador dará valor o fijará su atención en otros detalles; establece nuevos encuadres que no necesariamente son los del constructor. Cada cual observa a su manera, para producir, cada vez, una nueva escenificación. Focaliza para su comprensión y para satisfacción de sus deseos: “en la mirada hay un ejercicio de *voyeur*, de goce por lo que se mira” (p. 412).

### *Tres componentes inherentes a la imagen*

Como ya se dijo, cuando el observador mira para la comprensión y satisfacción de sus deseos implica una operación *intelectual y afectiva*, mediante la cual, al focalizar una imagen se encuentra que pueden mediar elementos lingüísticos o verbales:

La imagen, aunque parezca paradójico, no es sólo visual. Esta será una de las razones fundamentales para aceptar que su estudio no se agota en lo que la lingüística puede aportarnos; pero, también, es un motivo poderoso para aceptar que la lingüística y el estudio de la comunicación verbal, pueden ha-

blarnos mucho de las representaciones icónicas (p. 401).

De esta manera, la imagen es portadora de elementos verbales, otros de mayor valor figurativo o visual y otros elementos totalmente visuales como *figura pura* intraducible, que responden a una necesidad estética de forma, belleza, aceptación o rechazo (Silva, 1989). De acuerdo con esto, sobre una imagen se pueden ejercer tres acciones comunicativas: nombrarla, indicarla y mostrarla.

*La imagen se nombra.* Nombrar la imagen es darle una identidad. Lo nombrado implica situar el objeto en un contexto que permite diferenciarlo de otros (dentro del signo lingüístico, esto constituiría ubicar y nombrar al significante). El nombrar es llevar a que las cosas comiencen a existir para nosotros dentro de la diversidad de objetos del universo.

*La imagen se indica.* Indicar la imagen es señalarla, o sea, ir más allá del nombrarla. En esta acción, la palabra va acompañada de un gesto, y, en ese ejercicio, se sugiere algo más de lo que se dice.

*La imagen se muestra.* Si bien la imagen ya se ha nombrado e indicado (aunque estas acciones no se constituyen en previas y condicionantes para que se dé la tercera), ahora se trata de recrearla, es la imagen que cada persona ha creado en sí (dentro del signo lingüístico esto sería el significado).

El contexto donde se presenta la celebración central del Carnaval de Negros y Blancos y donde se fabrican y presen-

tan las carrozas es la ciudad de San Juan de Pasto; esta se constituye como la cabecera urbana del municipio de Pasto, ubicado en la parte suroriental del departamento de Nariño, perteneciente al territorio suroccidental de Colombia en la zona fronteriza con la República de Ecuador, entre el litoral pacífico y la vertiente oriental Amazónica. Tiene una extensión territorial de 33 268 km<sup>2</sup>, y constituye el 2.9% de la extensión total del país. Es parte del Chocó biográfico, macro-región rica en biodiversidad y en especies endémicas; junto con el departamento del Cauca, constituye la territorialidad característica de las sociedades andinas (véase figura 2).

Historicamente, su nombre lo recibe de lenguas aborígenes como la kamëntzá, la muisca y la pasto, cuyos pueblos se mantuvieron en permanente comunicación ya sea para el intercambio de productos o de prácticas culturales. La palabra Pasto, en lengua original de los pastos, construía el espacio de *La tierra de la parentela*; así mismo, en lengua muisca erigía el espacio poético de *Tierra del padre viejo*, y en lengua kamëntzá la poética sería la del *Lugar de la fiesta* (*Bash-tu-oy, bastoy*).

La ciudad figura como entidad urbana en 1537 con el nombre de Villaviciosa de la Concepción de Pasto. En 1539 se levanta físicamente con el nombre de Villaviciosa de Pasto, situada en la localidad de Guacanquer, a cargo del español Sebastián de Belalcazar. En 1540 se trasladó al Valle de Atríz, al mando del español Pedro de Puelles; y en junio

de 1559 se constituye como entidad civil por Cédula Real firmada por la Princesa Juana a nombre del Rey Felipe II de España, cuando se la asciende de villa a ciudad y toma el nombre de Sant Jhoan de Pasto.

En la actualidad su zona urbana cuenta con doce comunas. Según el último censo poblacional cuanta con una población de 647 595 habitantes (DANE, 2018); es el centro administrativo y económico del departamento de Nariño, centraliza la administración pública y el mayor número de centros educativos, técnicos y universidades. Las actividades económicas de mayor importancia se concentran en el sector comercio y en menor medida en la transformación o industrialización.

En cuanto a la creatividad del habitante de Pasto, la construcción simbólica más representativa es el Carnaval de Negros y Blancos, declarado Patrimonio Cultural de la Nación por el Congreso de la República de Colombia en abril de 2002, y el 30 de septiembre de 2009, incluido en las listas del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). Se celebra entre el 2 y el 7 de enero de cada año, en él se resaltan los rasgos característicos de la cultura local y regional, constituyéndose en una referencia de profundo arraigo social y popular y de construcción de ciudadanía.

Aunque el Carnaval es de todos, en la ciudad de Pasto existe un sector poblacional que lo enriquece, lo fortalece y le



da continuidad, como es el gremio de artesanos, población heterogénea constituida por obreros, campesinos, empleados, desempleados, artistas, estudiantes y otros unidos por saberes, habilidades y técnicas ancestrales que se validan como un aporte en los campos cultural, social y económico. Por su saber y por su trabajo, los artesanos han logrado un reconocimiento y representación social con la que han logrado dar una identidad y autovaloración a su región, son quie-

nes mantienen viva y activa buena parte de la tradición. El sector artesanal comparte dos aspectos en su actividad: uno como creador o demiurgo y otro como fabricante de objetos. En el primero crea imágenes y relatos sensibles —carrozas, comparsas—, como imaginarios identificables por toda la comunidad. El segundo aspecto está relacionado con la fabricación de objetos con características artesanales, funcionales o decorativas que entran en la esfera del consumo.

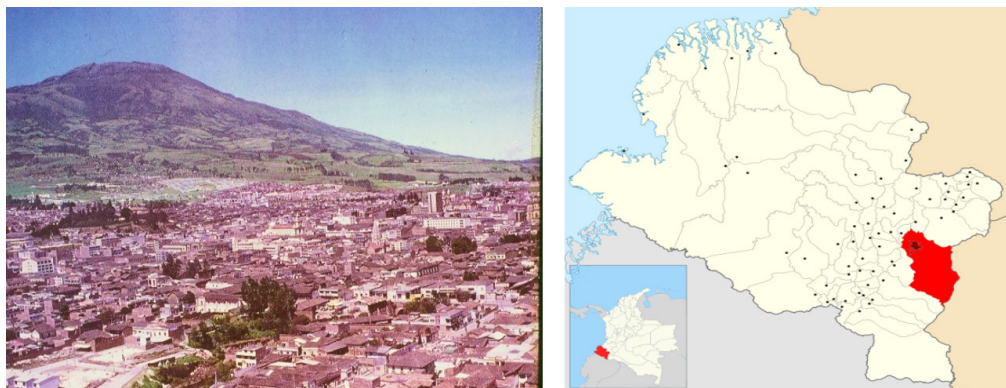


Figura 2. Ciudad de Pasto, su ubicación en el municipio de Pasto y en el departamento de Nariño (Colombia). Adaptado de “Plan de Desarrollo del departamento de Nariño 2016-2019”. Gobernación de Nariño.

La religiosidad del pueblo pastuso llamó la atención de la investigación, para tratar de dilucidar los parámetros en los que se mueve, además de lo significativo que resulta para todos los pueblos la religiosidad en la organización de su vida. Contando con sus corregimientos, el municipio de Pasto es el territorio que mayor cantidad de templos —en el sentido de construcciones donde se

congregan los creyentes para sus rituales—, tiene en Colombia; por esta razón, se le ha llamado *Ciudad teológica*.<sup>2</sup>

2. “En suma, la conducta de las gentes estaba orientada por los rígidos cánones de la moral, la ética y la filosofía religiosa. Pasto era, en realidad, como sus habitantes ufanos proclamaban, la ciudad teológica de Colombia” (Zúñiga, 2002, p. 133).



Se encuentran diferentes estilos arquitectónicos: colonial, románico, neoclásico, mudéjar, gótico o toscano. En sus naves se reúne cotidianamente gran parte de la población.

Los altares, fabricados en igual estilo que el templo que los alberga, se configuran suntuosos y de acuerdo con la estructura de poder, para el caso de la religión católica, se establecen en forma piramidal: en el punto más alto —en el espacio abierto al cielo—, se ubica la imagen de Dios padre o, en su defecto, el Hijo de Dios o el Santo patrono de la comunidad. Esta imagen se constituye en la figura focalizada en el altar. Un nivel más abajo —espacio entre el cielo y la tierra—, se disponen otras imágenes

de dioses menores o santos, vírgenes, ángeles o héroes que, por su imperturbabilidad ante la carne, la han trascendido, ubicándose un grado más arriba de los hombres y uno más abajo de Dios. Y en el espacio en contacto con la tierra, se sitúan los mortales: sacerdotes y fieles creyentes. Estos últimos, desde abajo, focalizan a su dios local orando con singular devoción. El sacerdote, quien mantiene estrechos lazos con Dios, está en contacto con los hombres para relatarles la fábula, predicar la santificación y poner como ejemplo a los santos ubicados en el segundo espacio, y la resignación en su calidad de base de la pirámide (véase la figura 3).



Espacio abierto al cielo.

Espacio entre el cielo y la tierra: dioses menores, santos.

Espacio en contacto con la tierra: sacerdotes y fieles.

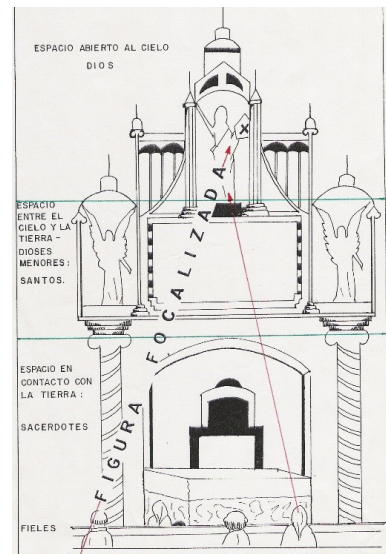


Figura 3. Altar de templo católico (Cristo Rey) detallado en sus diferentes espacios (cortes). Fotografía: Archivo del autor.

Se observa en la figura 3 que el altar está dentro de una bóveda, limitada, en su parte frontal, por dos columnas que sostienen un arco de medio punto, arquitectura con características del gótico estilizado. En la arquitectura cristiana de la Edad Media europea, románica o funeraria, las bóvedas con poca luz simbolizan el encierro que el monje o cristiano debía tener para la meditación y el contacto con Dios, aislado del mundo material. Los mismos efectos puede tener la bóveda que se muestra, que además representa la bóveda celestial, el lugar donde mora Dios. La figura focalizada de este altar es Cristo resucitado que asciende triunfante con su bandera de pureza a los cielos. Hacia él se dirigen todas las miradas de los observadores, y por quien ha sido construido todo el andamiaje tanto en lo material como en lo que cada día cada observador construye: “Los símbolos y rituales religiosos a menudo están integrados en la cultura material y artística de la sociedad: música, pintura o talla, danza, relato de historias y literatura” (Giddens, 1991, p. 486).

De acuerdo con lo anterior: ¿Qué elementos socioculturales se pueden dilucidar en las imágenes de las carrozas del Carnaval andino de negros y blancos de la ciudad de Pasto (Colombia), al analizarlas desde las tres instancias de su puesta en escena, como son: la preiconográfica, iconográfica y la figura focalizada?

## METODOLOGÍA

En el estudio que se presenta, el criterio de selección de las imágenes fue amplio, no en la forma que abarcara periodos, tendencias o modalidades, sino en el sentido que da la propuesta de análisis aplicada, en la que no se trata de la colección de imágenes temáticas necesariamente, sino que, inclusive, el recorrido de las tres instancias de interpretación —prefigurativo, figurativo y figura focalizada—, se puede hacer en una sola imagen que, luego, al examinar otras, permite deducir aspectos contextuales o categorías sociológicas.

Al examinar la muestra de carrozas se encontró que según su temática se podían reunir en grupos: a) aquellas que basan su temática en narraciones orales urbanas; b) las que basan su temática en cosmogonías o mitos de creación indígenas; c) carrozas que se basan en hechos históricos; d) que basan su temática en temas religiosos; e) carrozas que se basan en temas regionales; f) carrozas que escogen un tema de reflexión o *filosóficas*; g) aquellas que basan su temática en la literatura universal; h) carrozas elaboradas para las reinas del carnaval; i) otros temas. Es pertinente aclarar que se pueden idear otros parámetros de agrupamiento. Para efectos del artículo, se expondrá el análisis de dos ejemplos correspondientes a las dos primeras temáticas y otro que no está dentro del modelo generalizado de la mayoría de las carrozas.

Por otro lado, el método de trabajo para el análisis de las imágenes,

de acuerdo con la teoría expuesta, se adelantó con base en fotografías de la muestra de las carrozas participantes en el Carnaval Andino del Municipio de Pasto, acompañadas de un croquis, en donde se señalan los parámetros en los cuales estas imágenes se enmarcan. El proceso fue el siguiente:

1. Producción de la imagen en sus tres ejercicios: a) selección o escogencia del tema u objeto; b) según las declaraciones del constructor artesano, indagar sobre la pasión o el deseo que lo llevó a construir su carroza, y c) el ejercicio de orden social, o sea, al construir e involucrarse en ese mundo de imágenes ¿qué espera o qué persigue el artesano dentro de su comunidad? Para esta parte, se realizó un trabajo de campo consistente en entrevistas con los artesanos constructores de carrozas, observación de sus sitios o talleres de trabajo, revisión de otras fuentes secundarias y de estudios realizados alrededor del tema carnaval, lo mismo que el registro fotográfico de las carrozas y del desarrollo del evento carnaval en varias de sus versiones.

2. Una vez producida la imagen, al atender a los tres correlatos que la cualifican y que le son inherentes, se pasa primero a *nombrarla*, segundo, se *señala* y tercero se *muestra*, pasos ya explicados en la introducción.

3. En este momento se observó y detalló la imagen con base en una *imagen focalizada* dentro del escenario carroza, en el que, según la puesta en escena y con los elementos que la prefiguran, se puede dilucidar y verbalizar lo que hay

detrás de ella o aquello que ella misma esconde o lo oculto que toda imagen tiene y que no muestra en la conformación visual.

## RESULTADOS Y ANÁLISIS

### *Puesta en escena de las imágenes de las carrozas del Carnaval andino de negros y blancos del municipio de Pasto (Colombia)*

A continuación se aplica el método propuesto de análisis de las imágenes a una muestra de carrozas construidas con base en diferentes temáticas. Se siguen los pasos descritos por el autor de la teoría, Armando Silva, acompañado por una imagen (fotografía) de la carroza y un croquis de esta, donde se muestran los tres espacios que describen la composición de la imagen y la figura focalizada para una mejor comprensión del estudio sociocultural de la imagen.

La Carroza del Carnaval de negros y blancos del municipio de Pasto es un escenario rodante de grandes dimensiones, construido con madera y hierro sobre una plataforma que es arrastrada por un carro, llamado camión, en el cual se ubican las figuras de cartón o *icopor*. Estas figuras, en su interacción escénica, narran la historia, el mito, la leyenda o aquello que el artesano constructor de la carroza se haya propuesto contar a la comunidad. En los años treinta del siglo XX, se llamaron *autos alegóricos*. En España los llamaron los *carros de autos*,

en donde se realizaban representaciones teatrales rodantes.

*Carrozas cuya temática se basa en narraciones orales urbanas*

Estas carrozas dan forma sensible a narraciones orales surgidas en la ciudad de Pasto a principios del siglo xx. Para aquel entonces, todas las casas eran construcciones coloniales de gruesas paredes de barro y piedra, de grandes portones de madera tallada que conducían a zaguanes en penumbra y fríos, patios empedrados y amplios, y balcones iluminados con faroles de gas o parafina; estas casas enmarcaban calles angostas y oscuras. Después del rezo de vísperas,<sup>3</sup> los habitantes se dedicaban a charlar, contar historias e inventar otras; el silencio, el ruido del viento, el frío, las sombras, el pecado confesado al cura o el rezo solitario de la penitencia despertaban la fantasía de los pastusos, para llevarlos a inventar fábulas de diversa índole.

Los preferidos eran los cuentos de espantos, fantasmas o seres irreales que producían temor o la agradable sensación de encontrarse en el límite de lo real. Las narraciones orales se constitu-

yen como verdaderas fábulas con moraleja: los castigos que pueden sobrevenir sobre quien acogiera los vicios, las maldiciones a que se harán acreedoras aquellas mujeres que asistan a los conventos a solazarse con los monjes, la censura y la promiscuidad sexual, la avaricia o la infidelidad. Todo aquello que, según las fábulas que se citan, se da en la noche, o sea, en la oscuridad del pecado o dentro de la atormentada cabeza del monje.

Un grupo de jóvenes artesanos dedicado al estudio de su ciudad ha acogido estas narraciones orales contadas por sus padres y a estos por sus abuelos; han escarbado en la historia para recrear con formas plásticas y color en las carrozas que construyen. De esta manera, al inscribirse en el contexto carnaval, abandonan su papel moralizante y entran a reunir en la carroza los dos polos del cambio y de la crisis, el nacimiento y la muerte, la muerte portadora de promesas, la bendición y la maldición, las imprecaciones bendicen y desean simultáneamente la muerte y el renacimiento.

La estructura piramidal cristiana, en donde Dios está en la cúspide, en un segundo plano están los santos, luego el sacerdote y en la base los fieles; o la estructura de cielo, espacio entre cielo y tierra, la tierra, el infierno o purgatorio, predominan en la conformación y disposición de las imágenes en la carroza. Enseguida se presenta un ejemplo de esta temática:

3. En los inicios y hasta mediados del siglo xx, en la ciudad de Pasto, en el hablar católico aún se conservaba la denominación de las horas litúrgicas coloniales las que procedían de la Edad Media.

*Carroza “El carro de la otra vida”*

Constructor: Taller dirigido por Raúl Ordóñez y Germán Ordóñez.

*Producción de la imagen*

*Ejercicio de selección o escogencia del tema:* los constructores de la carroza, al respecto señalan:

En la noche del 6 de enero de 1988, inmediatamente después de conocido el veredicto según el cual nuestra carroza “Galeras milenaria, centinela de la bella” ocupó el cuarto lugar, obra que en la planilla de dos de los tres jurados y entre la totalidad del pueblo, merecía el primer lugar, un solo politiquero logró frenar esa voluntad popular, porque miró en la carroza a una persona que no era de su agrado. Aquella noche surgió la idea de hacer una carroza no para jurados, sino para el pueblo carnavalero. Así, en lo alto de unos andamios, el carro de la otra vida empezaba a tomar forma en los últimos días de noviembre. Nos reunimos para documentarnos y conceptualizar sobre el diablo y la muerte, hicimos los primeros bocetos. La idea se venía madurando, es como una ilación entre las carrozas, parte de esta carroza ha de salir en la próxima, no todo, pero sí algo.

Entonces, el diablo de este año es el mismo del año pasado, pero ya más diablo, o sea, el propio satanás, pero trastocado en el sentido que no es diablo grotesco o terrorífico; más bien, es diablo bandido y fiestero, no el diablo bíblico (...). Pero había que montarlo en algo, había que hacerle un montaje a ese diablo. Luego, recordamos algunas

historias que nos había contado mi madre acerca del carro de la otra vida. Es una leyenda de toda esta región, inclusive de Colombia. La leyenda dice que, durante ciertas épocas del año, en las carreteras, en algunas calles antiguas aquí en Pasto, en San Felipe, en la calle Angosta, dicen que bajaba del volcán Galeras un carro a medianoche con un ruido tremendo. Ese carro va lleno de condenados que van maldiciendo y gritando, todos con cadenas y torturas, quejándose y exhalando un olor como cuando se entra a un cementerio. Una señora lo sintió que bajaba, ella se despertó al oír los estruendos, abrió la cortina de la ventana, se asomó y vio como un carro chiva o carro escalera. Entre más se acercaba, el olor era más intenso. A causa de eso, esta señora se enfermó, sufrió y al poco tiempo murió (Testimonio de R. Ordóñez, 1992).

*Ejercicio del deseo o la pasión que lleva al artesano a trabajar el tema:* los constructores de la carroza, al respecto, relatan:

Nosotros empezamos a trabajar siendo niños y jóvenes; no estábamos pensando si había plata o no, si se va a morir o no; ya estaba uno soñando con su carroza y la veía y decía: ¿cuándo llegará el momento para empezar a trabajar? Había esa energía, esa sangre, la sangre misma le tiraba el deseo de carnaval (...). La consigna era vencer al tiempo; era una lucha tenaz, desigual, a veces inhumana, obligando al cuerpo cansado a seguir, a los ojos soñolientos a despertarse; había que triplicar el tiempo y,

para lograrlo, teníamos que triplicarnos nosotros mismos.

Al llegar el día, lo habíamos hecho; era el 26 de diciembre, solamente ese día todo se iluminó, llegó la alegría, las chanzas y los descansos. Para lograrlo, no nos movíamos demasiado del taller, vivíamos con los muñecos, no se hablaba más de lo necesario y se tomó todo con estrecha seriedad. Algunos muñecos se secaron con fogatas, muchas mascararas fueron sacadas frescas de los moldes, se hicieron moldes móviles, se realizaron los personajes estrictamente necesarios, se escuchó toda sugerencia y, una cosa importante, todo se hizo con todos los que queríamos aportar, ya sea una idea o en trabajo, sólo se respetó la esencia de la idea (G. Ordóñez y R. Ordóñez, 1990).

*Ejercicio de orden social.* Al crear e introducirse en ese mundo de imágenes, ¿qué espera o que persigue el artesano? Los constructores de la carroza, al respecto, refieren:

En primer lugar, afianza la existencia de la otra vida más allá de la muerte. En su creencia, el pueblo de Pasto está convencido, es un pueblo muy religioso; eso por un lado. Por otro lado (...) ¿quién no conoce al diablo?, ¿quién no conoce a la muerte? Los dos elementos principales de la carroza eran el diablo y la muerte, son elementos universales que tienen que ver mucho con los carnavales del mundo. Y el diablo es un ser que da licencia para pecar por excelencia en el carnaval.

Yo creo que es el producto de un gran esfuerzo, y lo que más satisface es

que a la gente le haya gustado el motivo y está a entera satisfacción de habernos sacrificado, de haber trabajado para presentar una buena obra al pueblo pastuso que tanto queremos (...) El 6 de enero, el contacto con el público, la gente lo abraza, lo besa, que le dan un trago, que le dice: “*mijo*, bien, es la ganadora”, y la emoción que uno siente cuando la gente aplaudía con euforia y gritaba: “¡es la ganadora!”, todo eso era suficiente para sentirse satisfecho (...) Ganar en una carroza es ganar en el carnaval (...) el que gana es el símbolo del artesano, la gente está pendiente de esto, la gente tiene un conocimiento de la trayectoria de los maestros artesanos (G. Ordóñez y R. Ordóñez citados en Zarama Vásquez, 1990).

*Tres correlatos inherentes a la imagen*

*Nombrar la imagen:* “El carro de la otra vida”.

*Señalar o indicar la imagen para acompañar el nombrarla.* Se observa un carro tipo *escalera* o *chiva*<sup>4</sup> pintado de varios colores llamativos; en la parte superior tiene un letrero en color rojo que dice: *El carro de la otra vida*; los bombillos o faros del carro son un par de ojos,

4. En Colombia, el transporte rural se hace en vehículos llamados escaleras o chivas, cuya particularidad es que sirven tanto para pasajeros como para cargar los productos del campo; se pintan con muchos colores y diseños propios, por lo general relacionados con paisajes, animales o imágenes de la religión católica.



donde rondan unas libélulas. En la carroza que participó en el desfile, el conductor del carro era la muerte, acompañada de un diablo y otros esqueletos. Al frente, y como arrastrando el carro, se observa un esqueleto de gran tamaño con traje carnavalesco: un sombrero azul con cinta amarilla y una flor roja, sus cabellos son rubios y abre la boca en forma de carcajada; todos sus huesos van pintados de colores alegres y su guadaña vuela por los aires.

En la parte superior de la cabina va un *duende*; con su característica nariz puntiaguda y sombrero grande, toca alegremente su tambor. Al lado derecho hay un búho azul y, al izquierdo, unos diablillos bailando; y, un poco más arriba, una pequeña mujer azul desnuda, recostada sobre una medialuna blanca. En el centro del carro, y ubicándose en el espacio abierto al cielo, hay tres cabezas que dependen de un solo cuerpo: dos son cabezas de serpiente y la central es la cabeza de un diablo; el cuerpo es de un insecto, conocido con el nombre de *caballito del diablo*. Alrededor de estas figuras, y un poco más abajo, se ubican los *jugadores* de la carroza, que son personas que pagan un dinero para acompañar y jugar durante el desfile de las carrozas. Un nivel más abajo de la plataforma donde se ubican los jugadores, y alrededor del carro, se observan unas figuras en alto relieve de una mujer que muestra sus senos y es abrazada por un hombre borracho, una mujer con cabeza de mula, un cuerpo de cura sin cabeza, un hombre que muerde una moneda, una mujer vestida

de negro que llora y otras figuras que, al parecer, representan pecados. Entreverados entre estas figuras, se observan rostros con gestos de desespero, infernales y dolorosos.

*Mostrar la imagen:* véase la figura 4.



Figura 4. Carroza *El carro de la otra vida*.  
Fotografía: Archivo del autor.

### *Estudio de la figura focalizada*

En la carroza se observan dos figuras dominantes: el esqueleto grande que marcha al frente y la figura de tres cabezas que domina el espacio (espacio abierto al cielo con los dioses mayores: el demonio y la muerte). El esqueleto grande es la representación de la muerte que, elegantemente vestida, participa en la fiesta del carnaval y va al frente, mientras arrastra con ella a todos aquellos seres que viajan en el carro, al tiempo que amenaza con su guadaña a los observadores y público, agolpado al lado y lado de la calle por donde desfila. La muerte, como parte de la vida, tiene presencia en todas las culturas; con diferentes representaciones, se elaboran, alrededor de ella, gran

cantidad de historias y leyendas que hacen que se convierta en un dios opuesto a aquel dador de vida, y gobierne su propio mundo, el opuesto a la luz. El carnaval, al ser tiempo de muerte y resurrección, de gozo y de dolor al abandonar la carne para el solaz del espíritu, es el espacio propicio para que la parca se manifieste y recuerde a los mortales los estrechos lazos que los unen a ella: allí esta festiva y divertida, *viviendo* con ellos; así, la figura está en contacto con la tierra, camina por la superficie.

El cuerpo de la figura de tres cabezas posee dos frágiles alas, que la hacen más habitante del espacio que de la tierra —precisamente, se encuentra en el espacio abierto al cielo—. Sus tres cabezas pueden significar los tres días de fiesta en un solo carnaval. Las dos cabezas de serpiente son bien logradas en sus rasgos carnalescos; el color verde indica que pertenecen al mundo de la imaginación, de los seres irreales o de los dioses. Estas serpientes voladoras, que remueven las nubes y producen los vientos, son significativas en diferentes culturas, como en México y en los países centroamericanos, veneradas en la época precolombina y aún hoy. Junto a la cabeza de demonio —hermosa en su factura y en su expresión, de cuernos azules, corona de oro y diferentes adornos de vanidad en el rostro—, están las dos cabezas de serpiente; las tres andan revolviendo y subvirtiendo el ambiente; son dioses burlones que invitan más al pecado que a las buenas posturas y, ahora, estos dioses aéreos andan de carnaval.

Estos dioses *malignos* producen héroes desventurados, habitantes de un submundo —debajo del mundo de los seres humanos—, donde se lamentan, maldicen y sufren sus malos comportamientos. En la carroza, son las figuras en alto relieve ubicados debajo de la plataforma donde se encuentran los jugadores, figuras que casi se arrastran en el pavimento. En Pasto, estas figuras tienen nombre y su propia leyenda pecaminosa, que se pone como ejemplo, para que los demás mortales no caigan en las tentaciones del mundo. El espanto de la viuda que se roba a los maridos borrachos, la mujer que se convirtió en mula por andar en amores con monjes, el cura que quedó descabezado por tener malos pensamientos, los avaros y demás pecados capitales.

El duendecillo, ubicado encima de la cabina del carro, es un espíritu burlón y musical, que le da sonoridad a la carroza. El búho, ave nocturna, indica que la historia o el suceso tiene lugar durante la noche, lo mismo que los insectos que vuelan alrededor de los faros del carro, que, en este caso, son ojos que hacen de la maquina otro ser viviente.

La carroza estructura bien la narración oral, enmarcada entre el cielo y el infierno. En el cielo, los dioses, en este caso, son dioses malignos, y, en el infierno, los pecadores, condenados y lamentándose; en el medio, los *jugadores*, mujeres y hombres divirtiéndose a costa de ambos, y el esqueleto y la muerte, que se los lleva a todos (véase la figura 5).

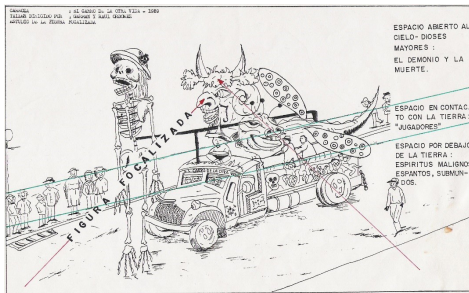


Figura 5. Croquis analítico de la carroza *El carro de la otra vida*. Fuente: Archivo del autor.

### *Carrozas que basan su temática en cosmogonías indígenas*

La conformación del universo o el *origen* de los fenómenos naturales interpretados en leyendas indígenas o en costumbres campesinas heredadas de los ancestros precolombinos, son los temas trabajados en estas carrozas. Estos temas permiten desplegar gran imaginación a sus constructores; además, se observa una atenta investigación sobre ellos y experiencia en el trabajo. Se nota también respeto por el ecosistema y un realce de ello con formas y colores acertados.

La población del departamento de Nariño es descendiente de indígenas en un 90%, por esto se puede decir que se identifica con estos temas que ella misma guarda en su memoria. Con el menor estímulo revierte gran cantidad de leyendas e interpretaciones, para colaborar, de esta manera, al fortalecimiento de la cultura y a la reafirmación de la identidad.

El sincretismo de lo indígena con lo hispano se revela en estos trabajos de un

modo interesante: mientras la narración hace referencia a la creación del mundo o al origen de los fenómenos naturales desde el punto de vista indígena, la conformación de esa misma historia en la carroza se establece desde el punto de vista de la religión mayoritaria en España, o sea, ubicando a los dioses en el lugar que ocuparía el Dios cristiano, a sus héroes en el lugar de los santos y a los hombres y mujeres mestizos en el papel de indígenas adoradores de sus dioses. En los ejemplos que se analizaron no se encontró que se construyeran espacios por debajo de la tierra, submundos o lugares de castigo del alma como el infierno o purgatorio, como si se observaron en las carrozas que basan su temática en narraciones orales urbanas. Para ilustrar esta temática, se presenta el análisis siguiente:

### *Carroza "Cambutes y el origen de la lluvia"*

Constructor: Taller dirigido por José Ignacio Chicaiza

#### *Producción de la Imagen*

*Ejercicio de selección o escogencia del tema:* el artesano constructor de la carroza, al respecto, señala:

Sucede que la carroza Cambutes se realizó con una idea de un mito, una leyenda de aquí de Nariño, basándose en la salida y en la entrada del sol; los dichos que llaman, los cuales, en cuanto a *Morasurco nublado pastuso*

*mojado*; entonces, algo había oído de Cambutes en el pueblo de Imués; ahí averigüé esta historia; es casi parecida a la del Morasurco (Testimonio de J. Chicaiza, 1993).

Cuenta la leyenda que en la época de los indígenas hubo en ese pueblo una sequía tremenda y el pueblo se estaba muriendo de sed; entonces, los vasallos del cacique se fueron a traer la lluvia; había una recompensa, de que el que la traiga se quedaba con el reinado, o sea, quedaba convertido directamente en cacique. Entonces, los vasallos se iban a conseguir la lluvia con esa ambición y ninguno regresaba, y si regresaba era convertido en un ser infernal o en espanto. Pero, entre ellos hubo un indígena que se llamaba Cambutes, y él era enamorado de la hija del cacique, de la princesa, y él dijo: “Yo me voy a traer la lluvia, pero yo quiero el amor de la princesa”; y lo hizo como quien dice por amor. Y fue a traer la lluvia. Encontró al dios de la lluvia y le rogó que le diera la lluvia; el dios se apiadó del amor que tenía este Cambutes, porque la princesa estaba agónica. Le cedió la lluvia y él la trajo. Desde esa época para acá, en esa montaña donde se apareció con la nube, le llamaron el cerro Cambutes. Hasta ahora, los indígenas y campesinos de esa región, apenas ven asomar las nubes, dicen que llegó Cambutes (J. Chicaiza citado en Zarama, 1990).

*Ejercicio del deseo o la pasión que lleva al artesano a trabajar el tema:* el artesano constructor de la carroza, al respecto, señala:

Ya viene de más de 25 años, la pasión de hacer las cosas; cuando uno quiere hacerlas por amor a este pueblo, cuando uno se mete en el tema, es sacarlo adelante para el agrado del público y, más que todo, hacer las cosas bien para uno mismo, para quedar contento y, lógicamente, uno piensa también en el premio. Cuando uno está ejecutando el trabajo, piensa en cumplir; es una cosa tremenda, yo creo que todo artesano lo ha pensado (Testimonio de J. Chicaiza, 1993).

*Ejercicio de orden social.* Al crear y estar incluido en ese mundo de imágenes, ¿qué espera o qué persigue el artesano? El artesano constructor de la carroza indica:

Al estar metido en esto, uno persigue muchas cosas: primeramente, uno cree, y se engaña, pues si decimos premio, no es un premio lo que le dan a uno, es una bonificación. Pero, al trabajar, ya no piensa en eso sino para pagar un 20 o 30% de los costos. Uno tiene que trabajar todo el año para poder pagar las deudas que le quedan (Testimonio de J. Chicaiza, 1993).

Lo hago porque es una tradición de acá de Nariño; cuando uno está en otra parte, que hablan de la gente de acá, uno es aferrado a la tierra, es la tradición que se lleva, los carnavales. Por eso, inclusive, por nosotros los artesanos es que hay carnavales y lo demás y, sin embargo, los que aprovechan son los del transporte, los hoteles (...) y nosotros somos los más golpeados. Ese sentimiento para uno es grato (...) es

un orgullo, se siente lleno y feliz, así pierda plata o gane, el orgullo de colocarse en los primeros lugares, eso no se lo cambia nada (J. Chicaiza citado en Zarama, 1990).

### *Tres correlatos inherentes a la imagen*

*Nombrar la imagen:* “Cambutes y el origen de la lluvia”.

*Señalar la imagen.* En este ejercicio se verbaliza la imagen hasta donde sea posible. Así, se observa en la parte superior de la imagen una figura humana de gran tamaño, de color azul, que se asoma detrás de una roca o montaña; lleva en su cabeza una corona de color amarillo y mira con severidad hacia abajo. A ambos lados de la roca se encuentran dos figuras con características humanas y animalescas, y piel de color indefinido: una mira hacia donde está la figura azul y la otra parece salir de la roca y dirigirse hacia el frente. Luego, se observa una figura aún más grande que las anteriores, pero en un nivel más bajo que la azul; la forma es de un indígena americano de piel color canela y rasgos fuertes, cabello negro, largo y lizo, ceñido con una cinta o *chumbe* amarillo, y hace un gesto con la mano derecha, como si llevara algo sobre el hombro. Delante del indígena están dos figuras pequeñas de duendes: una de color rosado y la otra azul, ambas con grandes sombreros puntiagudos amarillos. Enseñada, en una esquina de la plataforma y

un poco más al frente, están dos figuras indígenas, una que —según la expresión, la banda dorada de la cabeza y el cabello—, parece tener mayor jerarquía, de rodillas sostiene en sus brazos a otra figura de mujer que, igualmente, ciñe su cabello rojo con una banda dorada, que le da belleza y jerarquía, con expresión de dolor y agonía.

Al frente de toda la carroza y a un lado, se observa a un anciano que, por su calvicie y ropaje, se puede decir que representa a un hombre occidental contemporáneo, cuyos gestos hacen pensar que está relatando algo a la niña que va a su lado, igualmente occidental y contemporánea, que escucha y se divierte con la historia —estas dos figuras van fuera de la plataforma que contiene a las figuras anteriores—. Al final de la plataforma grande se encuentra una cabeza de animal que, por su color, sus rasgos y sus ojos, es simbólico y puede representar el *tótem* o el emblema protector de la tribu, o lo que le da firmeza a la cultura de ese pueblo. En medio de todas estas figuras de cartón se encuentran hombres, mujeres y niños con bandas doradas en la cabeza y vestidos con un *tipoy* lujoso. El nombre de la carroza está en letras amarillas y rojas, en un fondo azul.

*La imagen se muestra:* véase la figura 6.





Figura 6. Carroza Cambutes y el origen de la lluvia. Fotografía: Archivo del autor.

### *Estudio de la Figura focalizada*

Según la estructura cosmogónica de la carroza, en el punto más alto de ella, en el espacio abierto al cielo, donde se mantienen los dioses mayores creando, ordenando y observando, se encuentra el dios de la lluvia, figura dominante, que con su presencia y mirada abarca todo el universo de la carroza; es la figura humana de color azul, cabellos rojos, corona dorada y expresión digna y severa que asoma detrás de la roca o montaña y que, desde la parte posterior de la plataforma, parece guiar toda la carroza: es un dios; según el relato oral, es el dios de la lluvia. Según se ha observado, los constructores de carrozas utilizan el color azul, verde o rojo para los dioses o seres inmortales o irreales.

Un grado más abajo del dios de la lluvia, en el espacio entre el cielo y la tierra, espacio destinado a los dioses menores, héroes o santos, y en el centro de la plataforma, se encuentra la figura del indígena Cambutes; este es un dios menor o héroe del relato. Sus características son las de un mortal cualquiera, pero que ha trascendido en su obra al traer la lluvia en su hombro para bien de su pueblo y por amor a la princesa, a diferencia de aquellos que marcharon antes que él a traer la lluvia por el poder, para convertirse, a cambio de ese acto de valentía, en caciques de la tribu. Estos últimos son las figuras infernales o espantos que rodean a Cambutes en la carroza; también son héroes, pero negativos, de allí su indefinición en la forma y en el color. Los duendes que marchan delante de Cambutes son espíritus burlescos que dan alegría y recrean la historia en forma de fantasía, son seres que, al igual que los ángeles, están desprovistos de identidad y sexo.

En el mismo espacio que se describe y en una esquina de la plataforma, está de rodillas el Cacique, acongojado, mientras sostiene en sus brazos a su hija moribunda. Representa al poder terrenal, con todas sus desgracias, ubicado al otro extremo del poder celestial omnímodo. En medio de todas estas figuras de cartón, transitan hombres, mujeres y niños que, vestidos con trajes indígenas, conforman la base, la tribu, la gente, los mortales en el espacio en contacto con la tierra; juegan y se divierten en presencia de los dioses y se comunican con



cantos, sonrisas, serpentinatas y flores con los demás mortales que se agolpan en la calle, a lado y lado de la carroza, para visualizar el cuento, aplaudir y alegrarse al identificar sus ancestros y sus dioses.

En el espacio por debajo de la tierra, o submundo de la carroza, y en su parte frontal, se conforma el espacio de la fantasía, en donde se encuentra, al lado izquierdo, una imagen que representa a un hombre maduro, y al lado derecho la imagen de una niña; el hombre, por sus gestos, es quien relata la historia escenificada en la carroza a la niña que lo escucha atentamente. Esta imagen muestra la forma oral como se transmiten de generación en generación, los mitos y leyendas indígenas e, igualmente, constituye un elemento de enlace comunicativo con el público que se agolpa en las calles de la ciudad para apreciar el trabajo de los artesanos (véase la figura 9).

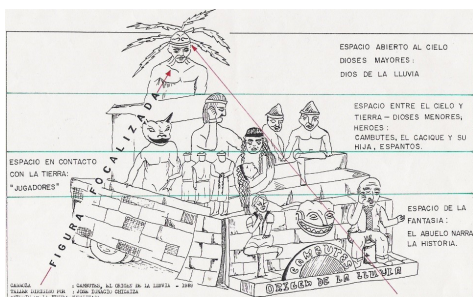


Figura 7. Croquis analítico de la carroza Cambutes y el origen de la lluvia. Fuente: Archivo del autor.

### Otras carrozas

En la carroza titulada: *Municipio de Pillampiar* se encontró la excepción a la regla de aquella generalización que, con los ejemplos anteriores, se había logrado demostrar en cuanto a la estructura de construcción y de narración que muestran las carrozas del Carnaval de Pasto. Además, esta carroza la construyó un sector de población diferente al tradicional del artesanado, lo que se proyectó claramente en la imagen en sí y en el impacto que causó en la población observadora.

#### Carroza “Municipio de Pillampiar”

Constructor: Departamento de Educación Estética, Instituto Nacional de Educación Media (INEM) Pasto.

#### Producción de la imagen

*Ejercicio de selección del tema:* algunos profesores del Departamento de Educación Estética del INEM de Pasto, interesados por las técnicas utilizadas en la elaboración de las carrozas del Carnaval de San Juan de Pasto, realizaron talleres experimentales con sus alumnos alrededor de estos temas, de cuya expresión libre resultó el montaje carroza *Municipio de Pillampiar*.

*Ejercicio del deseo o la pasión que lleva al artesano a trabajar el tema:* el profesor Jesús Naspírán Patiño, pintor y miembro de la Fundación libre Amigos del Carnaval, sustenta la participación y

promoción de los jóvenes estudiantes en el carnaval, con estas palabras:

Las expresiones de los pueblos que se recrean a través de sus jóvenes, se constituyen en los fundamentos que permiten el rescate de las tradiciones y, sobre todo, la permanencia de las mismas en su identidad como sociedades cultas. Pasto, una ciudad con un acervo cultural rico en manifestaciones masivas como lo es el Carnaval de Blancos y Negros, hasta el momento no ha hecho uso de la fuerza creativa de su juventud, aquella que constituye la población estudiantil de nuestros establecimientos educativos, que por trabas administrativas del certamen en sí, no ha permitido que los adolescentes pastusos tomen parte activa dentro de la fiesta máxima de su ciudad (Testimonio de J. Naspirán, 1985).

*Ejercicio de orden social:* Al crear y estar involucrado en ese mundo de imágenes, ¿qué espera o qué persigue el artesano? El mismo profesor Jesús Naspirán Patiño indicó:

Pensamos que ya es tiempo de abrir el compás y permitir que nuestros jóvenes también tomen parte activa como integrantes de las instituciones educativas, y así permitir que aquellos, con su fantasía y espontaneidad que los caracteriza, puedan enriquecer con su aporte la vivencia de los desfiles tradicionales. Situaciones concretas como la participación del INEM en el Carnaval, con su trabajo *El Municipio de Pillampiar*, el desfile de los colegios con las estampas tradicionales de Nariño con motivo de

los 450 años de la fundación de San Juan de Pasto (...) nos lleva a pensar que estamos desaprovechando todas las posibilidades que los docentes y la juventud estudiosa de Nariño pueden aportar en aras de fortalecer el carnaval (1985).

*Tres correlatos inherentes a la imagen*

*La imagen se nombra:* “Municipio de Pillampiar”.

*La imagen se indica:* en la imagen se observa un carro conocido en las áreas rurales del Municipio de Pasto como *carro escalera* o *chiva*. El carro, tanto en su interior como por fuera, va repleto de figuras de cartón de todo tipo: mujeres, niños, hombres, blancos, negros, campesinos, pájaros, otros animales, letreros y adornos de papel de aquellos que se utilizan en las fiestas de los barrios populares y en las veredas.

*La imagen se muestra:* véase la figura 8.



Figura 8. Carroza Municipio de Pillampiar.  
Fotografía: Archivo del autor.

### Estudio de la Figura focalizada

En el montaje-carroza *Municipio de Píllampiar* se hace el análisis para mostrar su impacto y su distancia de la teoría que se viene aplicando. En esta solamente se halla la base, o sea, el espacio para la gente o *jugadores* y, en este caso, los jugadores son todas las figuras de cartón. De acuerdo con esto, se puede afirmar que la estructura de esta carroza es *plana*, más terrestre, e invita a una mirada horizontal hacia donde están los hombres, en contraste con las otras carrozas, que invitan a una mirada vertical, hacia el cielo, hacia los dioses.

Desde el punto de vista del observador, la sensación que dio esta carroza al desfilarse entre las demás, fue que el público, en una primera mirada, juzgó que se trataba de un carro escalera o chiva que, en ese preciso momento, llegaba de algún pueblo con sus pasajeros que venían a disfrutar del Carnaval de Pasto, como siempre sucede en aquel día 6 de enero; entonces, al haberse *atravesado* en el desfile, los campesinos continuaron en él, jugando y divirtiéndose e inocentemente interrumpiendo el evento. Los espectadores, confundidos en su visión, lanzaban improperios contra el chofer y los pueblerinos que estaban interrumpiendo la continuidad visual. Pero, igual, se trataba de una carroza que estaba participando en el desfile; entonces, lo que realmente se estaba escindiendo era una costumbre visual de los pastusos, constituida debido a la observación de gran cantidad de carrozas con igual estructura durante

muchos años; siempre habían estado mirando para arriba; sin embargo, esta vez, alguien, bruscamente, los obligaba a mirar hacia el frente de ellos y ellas, en una línea horizontal.

Luego de este desentono, los espectadores, al comprender que aquel era también un trabajo participante en el concurso, trataron de recomponer su visión y asimilar aquella imagen, que parecía lo que era, pero no era lo que parecía, o sea, una chiva repleta de parroquianos que llegaban a disfrutar del carnaval, pero no *reales* y que no se habían atravesado por accidente en el desfile. Aquello era una representación de esa idea primera que ellos acogieron en su cerebro, creada con un carro que se parecía a una chiva, y unos muñecos de cartón que parecían provincianos en festejo: una vez más, la realidad se pareció a la fantasía.

Superadas estas etapas de apreciación, los espectadores volvieron a ubicar su mirada para enfocar con calma aquello que los había desenfocado por un momento. En esta operación, experimentaron algo parecido a la frustración, al ver una cosa tan sencilla, no con la estructura que ellos esperaban, un *carro escalera* atiborrado de muñecos ubicados en diferentes sitios y posiciones, diversas vestiduras y color, con todas las expresiones posibles, que no representaban a dioses ni a héroes ni a santos, que era un pueblo llano aglomerado como es costumbre en los humanos, y que llevaba letreros que quebrantaban la buena ortografía y la expresión: “habitaciones a la carta”, “se inyecta inyecciones”, “se hace calzado” y otros más.

Tras el desconcierto, el público entendió que con aquel trabajo no se trataba de patrones de belleza, sino de las sensaciones, y que estas se pueden perder por la fuerza de la costumbre, por lo que se necesita renovar con cosas sencillas, o sea, con aquellas que todos los días se tienen al frente, pero no se ven, porque se está acostumbrado a los hechos grandiosos, el arte excelso, la música ilustre, la enorme arquitectura, la macroeconomía y otras.

La sensación final que despertó esta carroza fue la risa, los aplausos y una gran alegría carnavalesca. En los años posteriores no se ha notado que se presentaran trabajos que interrumpieran la línea visual acostumbrada y, tal vez, oficializada en el carnaval. Las carrozas han continuado con su estructura general, por lo cual, en este estudio, se piensa que la carroza *Municipio de Pillampiar* es la excepción que confirma lo expuesto.

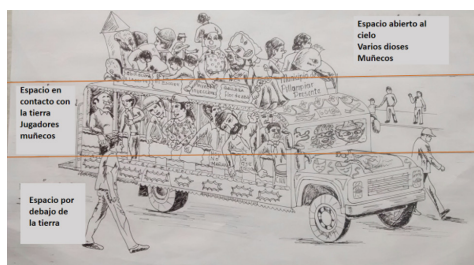


Figura 9. Croquis analítico de la carroza *Municipio de Pillampiar*. Fuente: Archivo del autor

## CONCLUSIONES

Uno de los artífices de la imagen en el Carnaval Andino del Municipio de Pasto es el artesano constructor de carrozas. Para él, su familia, su barrio y el sector social donde se mueve, el tiempo de carnaval se constituye en una época de gran significación en su lucha por el reconocimiento social por parte de otros sectores. Su entrega al trabajo creativo hace que su aporte personal y vivencias sean distintas; ha puesto parte de su pensamiento, su investigación, sus creencias y su vida durante todo el año, para preparar el proyecto que tomará cuerpo y vida al integrarse al hecho social llamado carnaval, donde su trabajo, materializado en una carroza, cobrará nuevos significados para la sociedad observadora.

Los artesanos, igualmente, han entrado en un diálogo de saberes para compartir nuevas técnicas en la construcción de las imágenes. Con cada acontecer histórico surge una nueva generación de artistas y artesanos formados en el humanismo y respeto a la tradición, que orientan su trabajo hacia lo escultórico; sus figuras penetran en el espacio y, junto al movimiento que les imprimen, conforman un marco poético para el juego de actores y espectadores.

El conjunto de imágenes, a través del relato que se realizó, permitió una aproximación en torno a la cosmovisión que está implícita en los trabajos y que se ligán estrechamente con el pensamiento del artesano constructor de carrozas y, en general, con la comunidad pastu-

sa. La investigación sobre su trabajo y su entorno se requiere para que el tema a referir en la carroza, comparsa o en otra forma de imagen, represente y enriquezca los sentimientos del pueblo que lo ovaciona y admira, convirtiéndose en un homenaje mutuo de las mayorías que trabajan en el campo y en los talleres de la ciudad.

Por otra parte, en el Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, también se presentan trabajos con imágenes que tienen todos los elementos de los que se ha hablado, para conformar una carroza dentro del contexto carnaval: la estructura, las figuras, la factura, el color, pero resulta que no hay una interacción entre ellas para contar una historia que sea captada por la gente de la región, nada tienen que ver con la cultura local, solamente se han trasplantado de manera instrumental sin ningún contenido o tema investigado. En ocasiones, son utilizadas para la publicidad de productos o instituciones; no obstante, esto ya se ha limitado y reglamentado dentro de la organización del carnaval.

Finalmente, es pertinente aclarar que la metodología de análisis que se ha presentado, puede ser acogida y generalizable en algunos casos de producciones de la cultura popular, sobre todo en Latinoamérica, cuyo pasado ancestral y proceso de colonización y emancipación han tenido elementos socioculturales similares, con lo cual se constituye en un aporte para el estudio de la imagen; no obstante, puede resultar restringido para la dinámica que vayan adquiriendo es-

tas mismas culturas o el análisis de productos de otras, lo cual constituye una limitante del modelo y una desventaja dentro de los estudios sociológicos.

## REFERENCIAS

- Agustín Lacruz, M. (2010). El contenido de las imágenes y su análisis en entornos documentales. En R. Gómez Díaz & M. Agustín Lacruz (Eds.). *Polisemias visuales. Aproximaciones a la alfabetización visual en la sociedad intercultural* (pp. 11-48). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Chicaiza, J.I. (1993). Entrevista de J. A. Arcos [Audio]. Proyecto: *La carroza del Carnaval de Pasto como estructura narrativa del imaginario colectivo*. Pasto.
- Durand, G. (2007). *La imaginación simbólica* (2ª ed.). Buenos Aires: Amorrortu.
- Departamento Administrativo Nacional de Estadística – DANE. (2018) Censo Nacional de poblacional y vivienda 2018. Recuperado de: <https://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-por-tema/demografia-y-poblacion/censo-nacional-de-poblacion-y-vivenda-2018>
- Giddens, A. (1991). *Sociología* (Trad. T. Alvero). Madrid: Alianza Editorial S.A.
- Gobernación de Nariño, Colombia (2016). *Plan Participativo de Desarrollo Departamental, Nariño Cora-*

- zón del Mundo 2016-2019.
- Grupo San Juan. (1993). Entrevista de J. A. Arcos [Audio]. Proyecto: *La carroza del Carnaval de Pasto como estructura narrativa del imaginario colectivo*. Pasto.
- Naspirán Patiño, J. (1985). Entrevista de J. A. Arcos [Audio]. Proyecto: *La carroza del Carnaval de Pasto como estructura narrativa del imaginario colectivo*. Pasto.
- Ordóñez, G. (1990). Entrevista de J. Arcos [Audio]. Proyecto: *La carroza del Carnaval de Pasto como estructura narrativa del imaginario colectivo*. Pasto.
- Ordóñez, R. (1990). Entrevista de J. A. Arcos [Audio]. Proyecto: *La carroza del Carnaval de Pasto como estructura narrativa del imaginario colectivo*. Pasto.
- Ordóñez, G. & Ordóñez, R. (1990). *Apuntes sobre la carroza El carro de la otra vida*. Manuscrito inédito.
- Panofsky, E. (1976). *Estudios sobre iconología* (2ª ed.). Madrid: Alianza Editorial.
- Silva, A. (1989). Lectura de imágenes: de la imagen a la imaginación social. En *Imágenes visuales en la investigación social*. Simposio llevado a cabo en el V Congreso Nacional de Antropología. Universidad Nacional, Bogotá.
- Zarama, L. (1992). Entrevista de J. Arcos [Audio]. Proyecto: *La carroza del Carnaval de Pasto como estructura narrativa del imaginario colectivo*. Pasto.
- Zarama Vásquez, G. (1990). *El rol del artesano frente a la significación y a la simbología del Carnaval de Negros y Blancos en Pasto (Colombia)* (Tesis de maestría). Institut Universitaire D'Études du Développement, Ginebra, Suiza.
- Zúñiga, E. (2002). *Nariño, cultura e ideología*. Pasto: Universidad de Nariño, Fundación para la investigación y el desarrollo de Nariño (FINMIL).