



FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
CARRERA DE SOCIOLOGÍA

TESIS DE GRADO

CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDAD EN EL CARNAVAL DE NEGROS Y BLANCOS  
DE PASTO, NARIÑO. 1960 -1970

ANA MARÍA ORJUELA ÁLVAREZ

DIRECTORA: JANNETH ALDANA

BOGOTÁ  
ENERO 2012

## **TABLA DE CONTENIDO**

INTRODUCCIÓN.....	2
 CAPÍTULO 1: Posturas y perspectivas sobre El carnaval .....	 5
1.1 Carnaval de Negros y Blancos.....	10
 CAPÍTULO 2: Contexto y desarrollo del Carnaval de Pasto en las décadas de 1960 y 1970.....	 14
2.1 Panorama general de la región.....	14
2.1.1 Contexto cultural de Pasto.....	17
2.2 Características generales del Carnaval.....	19
2.2.1 Principales eventos en el Carnaval 1960-1970.....	20
 CAPÍTULO 3: Centralidad del trabajo de los artesanos en el Carnaval de Pasto.....	 34
3.1 Trayectorias de vida.....	35
3.2 Trabajo en los talleres.....	39
3.3 Innovación en los materiales.....	43
 CAPÍTULO 4: Construcciones de sentido e identidad en el marco de las representaciones.....	 45
 BIBLIOGRAFÍA.....	 54
 ANEXOS.....	 59

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación gira en torno a la pregunta por la construcción de sentido e identidad en las comunidades y su relación con las representaciones. Esta duda surgió a partir de la experiencia de pasantía en la ciudad de Pasto durante el primer semestre de 2010 en el *Programa de Desarrollo Local, Suyusama*. En la dinamización de proyectos de tipo cultural, se pudo evidenciar la centralidad del Carnaval de Negros y Blancos para la ciudad y para gran parte del suroccidente del país.

El Carnaval suscita gran controversia, pues al encontrarse fuertemente institucionalizado y reglamentado, en él confluyen diversos intereses y fuertes dificultades para llegar a acuerdos sobre su organización y planeación. En la Ley 706 del 2001 el *Carnaval de Blancos y Negros* se declaró Patrimonio Cultural de la nación y en el 2007 fue declarado como bien de interés cultural nacional; en septiembre del 2009 fue proclamado obra maestra de la humanidad en calidad de Patrimonio Cultural Inmaterial. Este tipo de reglamentaciones expresan el interés de las instituciones y de la ciudadanía por proteger los procesos sociales que se han construido en torno a la celebración.

En el primer semestre del año 2010, se acompañaron algunos de los procesos encaminados a posibilitar que el Carnaval aportara nuevos elementos al desarrollo integral de la región, estando al servicio de los intereses de la comunidad. Una de las experiencias más productivas en este sentido, durante la pasantía, fue la asesoría y apoyo dados a la construcción colectiva del Plan Especial de Salvaguarda del Carnaval, PES<sup>1</sup>. Entre la ciudadanía, los actores, gestores y organizadores del *Carnaval de Negros y Blancos*, identificaron las acciones encaminadas a salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial del carnaval. A partir de las reuniones y las *Mingas de Patrimonio* se reconoció colectivamente que las reglamentaciones centrales para reencausar el carnaval deben privilegiar: la renovación del ente organizador, la repartición justa y equitativa de todos los actores en la

---

<sup>1</sup> El Ministerio de Cultura a través de la Dirección de Patrimonio Cultural Inmaterial apoyó la construcción del PES en cumplimiento de la Ley 1185 de 2008 y en especial de su decreto número 2941 de 2009. por el cual se reglamentan las manifestaciones culturales reconocidas como Obras Maestras del Patrimonio Cultural Inmaterial nacional e internacional.

organización y ejecución del mismo, y el mejoramiento de las condiciones de trabajo y bienestar social de los protagonistas del carnaval, entre otros. (Min. Cultura, 2010).

A partir del mencionado proceso participativo, se reconocieron igualmente los elementos que constituyen el patrimonio inmaterial del carnaval. Dicho proceso, inspiró la paralela realización del trabajo de reconstrucción de las transformaciones históricas del Carnaval de Pasto<sup>2</sup>, en el cual se identificó el periodo de las décadas de 1960 y 1970 como el momento en el cual se empezó a gestar otros imaginarios que aún subsisten en el carnaval. Allí, se llegó a la conclusión que si bien el carnaval ha tenido constantes cambios, durante ese periodo se dio la formación de nuevos imaginarios y sentidos entre la comunidad involucrada, que tienen relación directa con elementos específicos que constituyen parte sustantiva del patrimonio inmaterial.

Gracias a esta experiencia, surgió un compromiso por continuar trabajando por el desarrollo del carnaval y la protección de su sentido identitario, o lo que la comunidad reconoce como el *Patrimonio*. El presente trabajo de investigación se considera un primer aporte a la comunidad en el necesario análisis y construcción de un estado del arte, que permita entender la manera como se ha llegado al carnaval que se realiza en la actualidad y al surgimiento de esos elementos que se piensan como su esencia misma.

El interés central del presente trabajo de investigación es rastrear la manera en que un grupo de individuos representan un sentido sobre sí mismos y sobre el entorno que los rodea. Como caso concreto, se escogió el grupo de artesanos participantes que tuvieron mayor reconocimiento y continuidad en el *Carnaval de Negros y Blancos* de la ciudad de Pasto durante las décadas de 1960 y 1970: los artesanos Alfonso Zambrano, Sigfredo Narváez, Manuel Estrada y Servio Tulio Torres.

Se sostiene a lo largo del presente documento, que el escenario del carnaval es a la vez expresión y creador de identidad y que durante el periodo de tiempo trabajado se construyeron sentidos de pertenencia entre la comunidad en general. El acercamiento a esta

---

<sup>2</sup> La reconstrucción histórica de los cambios del Carnaval de Pasto se realizó desde tres ámbitos específicos: las transformaciones en las técnicas y temas de las creaciones artísticas, la participación ciudadana y la administración del carnaval. Revisar Orjuela, 2010.

manifestación cultural se realiza desde los sentimientos que guían las acciones concretas de los individuos involucrados.

Por razones metodológicas y por los alcances de la investigación, se presentan los procesos sociales de las décadas de 1960 y 1970 en el Carnaval de Negros y Blancos de Pasto a partir de resultados arrojados en el trabajo de campo, en las entrevistas a actores específicos, la revisión de prensa correspondiente al periodo seleccionado y de fuentes secundarias.

En el primer capítulo se presentan las posturas y perspectivas más difundidas sobre el Carnaval, como escenario en el cual se rastrean problemas de interés para las ciencias sociales. Se revisan estas propuestas e identifican aquellas desde las cuales parte el análisis propuesto.

En el segundo capítulo se hace un rastreo general de las características de la región durante los años mencionados y del contexto cultural de la ciudad de Pasto. Posteriormente, se aborda el *Carnaval de Negros y Blancos* en sus diversas manifestaciones y principales sucesos de cada año. Se muestra cómo paulatinamente se fortaleció el interés y la expectativa por los desfiles por parte de los espectadores y los medio de comunicación; la manera en que cambiaron los mensajes y la información que circulaba en la fiesta, además de la creciente institucionalización de su administración.

En el tercer capítulo se trabajan las trayectorias de vida de algunos de los artesanos más comprometidos con el *Carnaval de Negros y Blancos* durante los años analizados. Se documenta su relación con el contexto para definir las temáticas, haciendo especial énfasis en el trabajo en sus talleres para evidenciar sus formas organizativas, las relaciones y lazos creados en torno a las carrozas y la adecuación de las técnicas y materiales.

El cuarto capítulo se presenta a manera de conclusión del trabajo de investigación. Allí se analizan las transformaciones del carnaval durante el periodo escogido a la luz de las teorías de la formación de Identidad por los grupos humanos y su relación con las representaciones. A partir de las acciones de los individuos, sus sentimientos y sus

opiniones, se reconstruye el proceso de Reflexividad en torno a la constante construcción de la *Identidad Nariñense* en el marco del Carnaval.

## CAPÍTULO 1: Posturas y Perspectivas sobre el Carnaval

Existe una larga tradición de estudios que intentan rastrear en los carnavales una especie de elixir vital que existe en las sociedades que de manera obligada buscan salir de la rutina y reavivar el sentido de la vida. Si bien aquí no se comparte totalmente esta visión por el carácter de la investigación, se retoma de estas tradiciones académicas la caracterización que se ha construido alrededor de la idea general de los carnavales en el mundo.

Los carnavales, en estudios como los de Da'Matta, son celebraciones urbanas en la que no existen exclusiones por raza, sexo o clase, que generan en la comunidad un estado de éxtasis liberador en el que desaparece la individualidad para permitir la homogenización de la comunidad. Es común la inversión de los rangos sociales mediante el uso de máscaras y disfraces, así como la permisividad para romper con los cánones morales y religiosos durante el tiempo que dura la fiesta a partir de la exaltación de la sexualidad y la ebriedad (Da Matta, 2002).

En las investigaciones revisadas sobre los carnavales en Latinoamérica, existe otro argumento central que aporta puntos de discusión sobre el fenómeno social de las celebraciones. Se reconoce que desde épocas antiguas todos los grupos humanos han tenido celebraciones que cumplen las características generales de los carnavales, como se anotó anteriormente; pero se dice que los carnavales como los conocemos hoy día son una mezcla que se dio en el encuentro de culturas y, en este sentido, no se rastrea un solo origen fundador, sino que se reconoce la posibilidad del cambio en el tiempo de las festividades y la inclusión de nuevos elementos en las mismas. En el caso de los carnavales latinoamericanos, se recuerdan las raíces europeas, africanas e indígenas. Presentamos aquí las características principales de cada una de estas raíces fundadoras<sup>3</sup>.

Sobre el origen de los carnavales en las sociedades europeas, Nina Friedeman rastrea en el Carnaval de Barranquilla y Germán Zarama en el Carnaval de Pasto sus orígenes en los

---

<sup>3</sup> En esta tendencia se inscribe claramente la historiadora Lydia Inés Muñoz quien es la persona que posiblemente ha trabajado más el Carnaval de Pasto en la región. Ha realizado una juiciosa reconstrucción histórica del Carnaval de Negros y Blancos en estudios como *Evolución histórica del Carnaval Andino de Negros y Blancos y Memorias de Espejos y de Juegos*.

tiempos de las *carnevolendas* del cristianismo, periodo anterior a la Cuaresma en el que se afirma el paganismo con la permisividad de los excesos dentro del poder cristiano de la Edad Media. Otro origen común que se le otorga al carnaval son los Saturnales, los cuales son considerados por Julio Caro Baroja, Gaignebert y Florentin como el modelo de las fiestas populares por excelencia. Los Saturnales eran las festividades romanas en la cual los esclavos recibían raciones extra de comida, se les daba tiempo libre, la posibilidad de desenfrenos y de expresión de sus creencias, ritos y tradiciones. Otros trabajos como el de Roberto Da Matta sobre el de Río de Janeiro, el de Marcos González sobre el carnaval de Bogotá y el de Javier Rodrízales titulado *Carnaval de Negros y Blancos, Juego, Arte y Saber*, rastrean sus orígenes más atrás en el tiempo, cuando las sociedades celebraban rituales a las divinidades de la fertilidad y el trabajo agrario para obtener mejores cosechas. Estos estudios plantean que los carnavales datan de hace más de cinco mil años, argumentando que estas costumbres se difundieron por Europa, siendo luego traídas a América a partir del siglo XVI.

En las fiestas indígenas también se encuentran rituales celebrados en honor a sus dioses. Javier Rodrízales rastrea en el mundo Inca dos festividades principales: el *Capac-Raymi* (el Año Nuevo) y el *Inti Raymi* (Fiesta del Sol). En la primera festividad, se realizaban rituales vinculados a las iniciaciones de la pubertad de los muchachos de noble linaje, quienes realizaban carreras rituales hacia el monte sagrado de Huanacauri, igualmente el resto de la comunidad bebía chicha, danzaba y realizaba batallas simuladas. La segunda celebración duraba tres días y se realizaba cerca al Cusco en agradecimiento al sol por la fertilidad de los campos. El rito aseguraba la continuidad y renovación de la vida. Los Incas utilizaban sus mejores prendas y en coro hacían cantos de alabanza.

Si bien estos estudios que rastrean sus orígenes más remotos, así como lo hacen buena parte de los que se centran en los carnavales de Latinoamérica, no son suficientemente relevantes para el análisis que aquí se presenta, en la medida que este pasado no responde totalmente a los interrogantes sobre las configuraciones propias de una comunidad que posibilita transformaciones culturales y acciones sociales en un momento específico.

Otra ruta que se ha tomado en el análisis de los carnavales son los estudios de la llamada Cultura Popular, que sostienen la idea de una reivindicación de las capas inferiores de la

sociedad y el cuestionamiento de las jerarquías y poderes establecidos. Se entiende el Carnaval como un periodo de permiso para decir y hacer lo que normalmente está prohibido para quienes no ostentan el poder, y para apaciguar las tensiones sociales entre las clases. Siguiendo a Burke, en su texto *¿Qué es historia cultural?*, se considera que la creciente producción intelectual sobre la cultura popular, o la cultura de las clases subalternas, corresponde en parte al interés de la historia cultural por suplir deficiencias de anteriores enfoques que excluyen la voz y procesos de la gente común o en los que se le da un predominio a la historia económica y política sobre la cultura.

El texto *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* de Mijaíl Bakhtin es referencia obligada para el análisis de la relación entre carnaval y cultura popular. Hacia finales del siglo XIX, analizó el carácter esencialmente carnavalesco de la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento a partir de los comportamientos de las personas durante el carnaval, y propuso el término de *Realismo Grotesco*. La visión de Bakhtin es central por su planteamiento sobre la importancia de entender las polaridades en la sociedad, entre la élite y lo popular, y el reconocimiento de los procesos que se alimentan mutuamente de manera circular. Según él, en el carnaval “se establecen redes de relaciones caracterizadas por un sentimiento de pertenencia, una ética específica y una red de comunicación, y se amplía notablemente la circulación de palabras, de objetos y de sexo, los tres ejes articuladores, en general, de la vida social” (Bakhtin, 1971: 16).

Además de encontrarse en el Carnaval la mayor expresión de la cultura popular también hay tradiciones dentro de las investigaciones que le otorga al mismo la posibilidad de tomar una especie de vida propia, de explicar el éxtasis de los individuos por la misma esencia de la fiesta, como si la estructura misma de la sociedad se transformara durante los días del carnaval. Un autor que expone esta idea es el literato Octavio Paz, quien argumenta acerca de los carnavales que en la *Fiesta* los individuos entran en un éxtasis liberador pues las normas sociales se diluyen y la alegría toma el lugar de la cotidianidad.

*La sociedad comulga consigo misma en la fiesta. Todos sus miembros vuelven a la confusión y libertad originales. La estructura social se deshace y se crean nuevas formas de relación, reglas inesperadas, jerarquías caprichosas. En el desorden general, cada quién se abandona y atraviesa por situaciones y lugares que habitualmente le estaban vedados. Las fronteras entre espectadores y actores, entre oficiantes y asistentes, se borran. Cualquiera que sea su índole, su carácter, su significado, la fiesta es participación. Este rasgo la distingue*

*finalmente de otros fenómenos y ceremonias: laica o religiosa, orgía o saturnal, la fiesta es un hecho social basado en la activa participación de los asistentes (Paz.1950: 51).*

En la misma vía, se plantea la explicación de Freud sobre las fiestas, haciendo un intento de analizar de manera separada las posibilidades de acción de los individuos y de la sociedad. “Una fiesta es un exceso permitido y hasta ordenado, una violación solemne de una prohibición. Pero el exceso no depende del alegre estado de ánimo de los hombres [...], sino que reposa en la naturaleza misma de la fiesta, y la alegría es producida por la libertad de realizar lo que en tiempos normales se halla rigurosamente prohibido” (Freud, 1912). En esta visión del carnaval, se habla también del componente del juego, posibilitador de un espacio de libertad en el marco de unas normas distintas a las de la vida cotidiana con lo cual los individuos se entregan a la fiesta de manera espontánea.

Según estos enfoques, en el desorden los individuos son libres e iguales, mientras en el orden reina la desigualdad y la coacción. Pero al partir de una distinción entre las posibilidades de acción de los individuos y la coacción que ejerce la sociedad, estas posturas dificultan el entendimiento de los procesos sociales, específicamente en la manera como los individuos actúan y las razones por las que lo hacen. Entender qué lleva a que los individuos generen ciertas redes en torno al carnaval, sus motivaciones para realizar obras estéticas, danzas, música y para innovar en ciertos aspectos, no pueden ser respondidos a partir de estas explicaciones del carnaval en las que se privilegia la dicotomía individuo-sociedad. Sobre los análisis revisados sobre el Carnaval de Pasto se encuentran investigadores que siguen esta línea, como es el caso de Pilar Giró en su texto *Lo simbólico y la identidad en los carnavales de Pasto*. Es por esto, que se insiste en la necesidad de analizar cada fiesta o carnaval de manera separada en vez de intentar encontrar verdades universales, entendiendo además los momentos específicos y la acción de los individuos desde las interdependencias existentes en el entramado social.

Un enfoque alternativo a los expuestos hasta aquí, es el de Umberto Eco. Este filósofo plantea que el carnaval es una celebración emotiva, musical y vibrante, pero a la vez es una celebración controlada y previsible, que converge en un desfile y en ciertos rituales tradicionales. Siguiendo a Eco, el carnaval es una manifestación cultural en donde se sintetiza la vida entera de una comunidad pues allí se refleja su organización económica, sus estructuras culturales y sus relaciones políticas (Eco, 1984). En el carnaval participa

directa o indirectamente toda una sociedad y por lo tanto confluyen intereses diversos en torno a un mismo objetivo que es la realización de la fiesta. Así pues, si el carnaval es entendido como expresión cultural de la sociedad, y en él se reafirma la vida en comunidad, entonces se puede inferir que el carnaval igualmente es expresión y creador de identidad entre la comunidad. En él se crean y recrean las visiones del mundo de los individuos que participan directa o indirectamente.

A partir de lo anterior, y teniendo en cuenta que el Carnaval de Pasto no se inscribe en las fechas de los carnavales europeos<sup>4</sup> ni en los ritos de los indígenas de los andes ya mencionados, es difícil encontrar entonces una relación directa de permanencia en el tiempo de estas fiestas. Si bien se pueden rastrear elementos que persisten en las celebraciones como las danzas, la música, los disfraces, los carros alegóricos o los juegos de pintura y agua, sí se puede plantear una radical separación frente a las razones por las cuales se celebra el carnaval en uno y otro momento, y en este sentido la línea de continuidad de estos orígenes se rompe. Es decir, que si las celebraciones indígenas pre-coloniales se realizaban para asegurar la fertilidad de las cosechas y más adelante con el advenimiento del cristianismo se celebran como preparación a la Cuaresma, necesariamente hoy las razones de la festividad son otras.

En el enfoque que aquí se presenta se quiere reconstruir un momento específico a partir del trabajo estético de los artesanos, para hacer posible entender las acciones que suceden en torno a la fiesta como coherentes con el mismo desarrollo social de la comunidad referida. Se trata de analizar el *Carnaval de Negros y Blancos* desde una perspectiva en la cual se haga posible superar las características que se le han atribuido, y avanzar en la comprensión de las circunstancias en las cuales el Carnaval de Pasto se transforma en las décadas de 1960 y 1970 para incluir elementos que lo particularizan y dotan de un carácter identitario a sus gestores y participantes.

---

<sup>4</sup> Los carnavales europeos terminan el día anterior al miércoles de ceniza o inicio de la *cuaresma* (cuarenta días de preparación para el día de la Resurrección del Señor, en la tradición cristiana). Para calcular el Domingo de Resurrección se tiene en cuenta el ciclo de la luna, y corresponde al domingo después de la primera luna llena de primavera (que por lo general comienza el 21 de marzo), lo cual corresponde a un ciclo lunar y medio. Incluso teniendo en cuenta que el miércoles de ceniza cambia de fecha todos los años, normalmente se sitúa a mediados o finales de febrero, por lo que no coincide con las celebraciones del Carnaval de Pasto, como sí ocurre con otros carnavales como el de Barranquilla, el de Río de Janeiro y el de Venecia.

Se parte de una visión de la cultura como forma de conocimiento, percepción y acción de los seres humanos cambiantes históricamente. Se entiende, así mismo que la concepción del mundo que aparece en las diversas manifestaciones estéticas del carnaval se ha ido modificando a lo largo del tiempo, a medida que nuevos individuos e instituciones van apareciendo y a medida que nuevas situaciones se van desarrollando. Es así que el análisis se distancia de aquellos enfoques que ven al Carnaval desde las tradiciones que lo nutren o desde las dicotomías de la cultura popular y la cultura de élite.

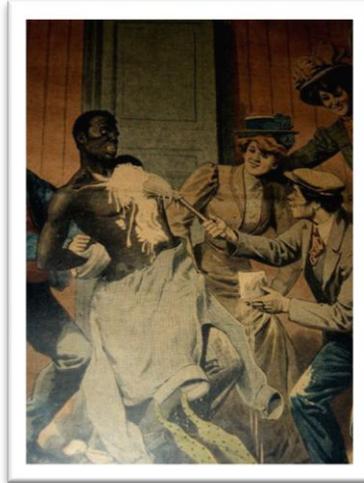
### ***1.1 Carnaval de Negros y Blancos de Pasto***

Para mediados del siglo XX, el carnaval contaba con varios días de pre-carnaval: el día de los *Años Viejos*, la apertura de *Pericles Carnaval*, el desfile de la *Familia Castañeda* y el *Carnavalito* o *Día de los niños*. Sin embargo, los días tradicionales han sido siempre el 5 de enero que comienza con el juego de los negritos, en el que toda la comunidad juega a pintarse entre sí de negro; y el 6 de enero que se inicia con el juego de los blanquitos y el desfile magno de las carrozas, en el que se juega con harina y serpentinas.

Inicialmente en las premiaciones se tenían en cuenta las modalidades de los autos alegóricos o carrozas, las comparsas y las murgas<sup>5</sup>. Dichas creaciones artísticas no son rastreadas y analizadas en el presente estudio en tanto no existió un trabajo constante por parte de los participantes ni una constante comunicación o contacto entre ellos, como sí ocurrió con los artesanos de la modalidad de carroza.

---

<sup>5</sup> En la actualidad, las modalidades existentes de participación en el Carnaval son: disfraz individual, colectivo geográfico, carroza no motorizada, carroza motorizada, murga y comparsa.



Fuente: Museo Kurá Hulanda- Patrimonio de la esclavitud, Curaçao.

El juego de pintar a los otros de negro o de blanco como símbolo de igualdad de razas, es una práctica que inició en la Colonia en un contexto de fiesta, burla y discriminación.

En el *Carnaval de Negros y Blancos* el significado de la fiesta es contrario.

Los estudios realizados en torno al *Carnaval de Negros y Blancos* se han incrementado notablemente en los últimos años, a la vez que ha incrementado la participación en otros ámbitos del carnaval, como en los desfiles, en los registros audiovisuales y literarios, en la formación de organizaciones de artesanos, en el debate y creación de normas de salvaguarda o en su organización y administración. Este aumento de los esfuerzos y trabajo de los pastusos se traduce en un creciente sentido de pertenencia en torno a su celebración. Es de recalcar, que no es gratuito que en los últimos años el Carnaval de Pasto haya obtenido reconocimientos oficiales como Patrimonio Inmaterial a nivel nacional e internacional y con ello se continúan buscando estrategias para su salvaguarda.

Dentro de los estudios realizados desde ámbitos académicos, se ha realizado un gran esfuerzo para la documentación de las celebraciones de cada año y la utilización de nuevas herramientas metodológicas y teóricas para su análisis. En general, se trata de estudios de tipo cualitativo en los cuales se relatan las manifestaciones más significativas de cada celebración y los cambios generales. Es así, que en el presente trabajo se parte de una reciente tradición investigativa que arroja datos y elementos significativos que serán tomados como fuente secundaria.

Una de las características más comunes en los estudios realizados sobre el Carnaval de Pasto es el enfoque hacia las particularidades locales y regionales que posicionan al *Carnaval de Negros y Blancos* dentro de las mayores y más importantes fiestas del país y como parte fundamental de la cultura y la historia nariñense. Normalmente se privilegia la visión del carnaval en la que triunfa la expresión de la cultura popular, se invierte el mundo social y se permite la transgresión de las normas sociales. Si bien no se pretende aquí continuar o reforzar estos enfoques, si se retoman algunos lineamientos puesto que se reconoce que han logrado caracterizaciones y recopilaciones importantes en torno a las acciones e iniciativas en torno al carnaval.

La investigadora Lydia Inés Muñoz Cordero, se ha convertido en referencia central de la mayoría de los estudios realizados. Muñoz desarrolla en sus textos una descripción por etapas claramente diferenciadas del desarrollo del *Carnaval de Negros y Blancos* desde sus inicios. Para esta tarea, la investigadora parte de la concepción de tres influencias centrales que alimentan la fiesta y la hace particular frente a otros carnavales del país y la región: los ritos agrarios de las culturas precolombinas, las celebraciones litúrgicas de la cultura hispánica y las tradiciones y cultos de la cultura africana. Lo anterior, responde al objetivo de la autora de identificar una raíz fundadora de la fiesta o una esencia que caracterice a este carnaval frente a otros.

*Pero los matices de cada cultura, “las madres”, los centros o núcleos quedaron casi intactos. Los rasgos ontológicos, los pasos de las danzas rituales, su ethos se repitió en el ejercicio de prácticas clandestinas y quedó en el subconciencia colectivo. Después se le permitirá su expansión a través de la fiesta, escenario colectivo prescrito o legislado desde el gobierno colonial. Los cruces, la mixtura de tradiciones, personajes y gestos rituales o litúrgicos, se producen a lo largo del contacto intercultural: la matriz de la cultura precolombina, con la cultura hispánica y la cultura africana” (Muñoz, 2007: 62).*

En trabajos como los de Germán Zarama, que se reconstruye la década de 1960 desde la fuerza que adquiere la cultura popular. En su investigación *Sombras y Luces del Carnaval de Pasto*, plantea que en la celebración *lo popular* toma relevancia frente a los deseos de los organizadores y la administración, siendo los segundos representados por las élites y los gobernantes de turno, “quienes sin duda se encuentran distanciados del sentimiento popular y de significación de este evento social para el grueso de la población” (Zarama, 1991: 24).

Es en este marco, de una larga producción investigativa y de documentación de los carnavales, que se inicia este trabajo de investigación sobre las configuraciones sociales de las décadas de 1960 y 1970 del grupo de artesanos interesados en realizar obras estéticas para el carnaval. Si bien el *Carnaval de Negros y Blancos* ha sido estudiado desde enfoques que no aportan elementos suficientes para la realización de los objetivos del estudio, se considera que han logrado avances importantes por mantener la memoria del mismo. No obstante, en el ejercicio que aquí se intenta realizar, se supera la dicotomía expuesta desde una perspectiva que privilegia los procesos sociales específicos y se analizan las interdependencias entre actores para así entender las transformaciones desde las acciones, los sentimientos y los pensamientos de los individuos.

## ***CAPÍTULO 2: Contexto y Desarrollo del Carnaval de Pasto. 1960 - 1970***

Se presentan en este capítulo las características generales de la región y específicamente la tradición de la celebración del carnaval en las décadas de 1960 y 1970, para así reconstruir la manera como se configura la sociedad en este periodo y entender, de manera integral, la forma como los individuos actúan y las posibilidades que se les presentan para movilizar los recursos requeridos para la fiesta. A lo largo de la investigación se quiere hacer notorio que las transformaciones en la tradición cultural del Carnaval no responden a una intención racional de los individuos, ni sucede exclusivamente como respuesta directa a los cambios en el conjunto de la sociedad.

Se hace especial énfasis en los trabajos y trayectorias de vida de los artesanos más influyentes de la época por ser los actores principales del carnaval e igualmente se hace referencia a la planeación oficial del mismo, la cual recaía en las estructuras municipales. Se muestra a lo largo del capítulo que si bien las transformaciones en el carnaval fueron posibles por la acción de estos individuos, también estos cambios responden a unas condiciones que lo posibilitaron.

### ***2.1 Panorama General de la Región***

Para mediados del siglo XX, Nariño era una región de carácter agrícola y artesanal, de dinámica comercial fronteriza y con una actividad industrial de muy pequeña escala. Para la segunda mitad del siglo XX Nariño era considerado como uno de los departamentos con menor desarrollo relativo en el país, su economía se ubicaba predominantemente en el sector primario, especialmente en la ganadería y la agricultura. El sector secundario se desarrollaba a menor escala pero empezaba a crecer en importancia, específicamente en la producción de textiles y calzado. Podría decirse que en general, era un departamento cuya producción se centraba en los bienes de consumo.

Cuadro N° 1  
Distribución porcentual de producción industrial  
según producción bruta 1953

Alimentos	38.2
Bebidas	25.8
Tabaco	3.1
Textiles	4.0
Calzado y vestido	6.8
Madera y caucho	5.5
Muebles	1.2
Imprentas	1.4
Cuero	5.2
Caucho y prod.	0.1
Productos químicos	1.4
Productos Mineros	5.8
Productos Metálicos	0.2
Construcción.	0.9
Material transporte	0.1
Varios	0.3
	100.0

Fuente: DANE, Segundo Censo Industrial de 1953, Nariño

La producción manufacturera en la década del cincuenta se centraba predominantemente en actividades artesanales y tenía una importancia central en la economía de la ciudad. La población ocupada de Nariño se ubicaba principalmente en la producción de tipo artesanal, que correspondía al 93,73% de las personas ocupadas, mientras el 6.27% tenía un trabajo en el área industrial. De las 41.431 personas que trabajaban en producción artesanal, 13.853 vivían y laboraban en la zona urbana del departamento. Esto da una idea general de la distribución y características de los establecimientos y actividades más difundidas en la ciudad y en la región.

Cuadro N° 2  
Producción fabril y artesanal  
Distribución de artesanía año 1953

Industria Fabril	Artesanía	Total
2.772	41.431	44.203
6.27%	93.73%	100%
Artesanos urbanos: 13.853		
Artesanos rurales: 27.848		

Fuente: DANE, Segundo Censo Industrial, 1953. Nariño

San Juan de Pasto, la capital del departamento de Nariño era una ciudad relativamente pequeña. Según el censo de 1951, su población era de 81.103 habitantes, lo que

representaba el 15% de la población total del departamento. Al ser Pasto la capital del departamento, su territorio era mayoritariamente urbano, la parte rural de la ciudad estaba constituida por un 40%. Para finales de la década de 1950 el sector comercio empezaba a ser uno de los más importantes: según la Cámara de Comercio en la ciudad estaban registradas 573 empresas comerciales, de las cuales 478 eran firmas individuales.

En 1956, específicamente en la ciudad de Pasto, había 263 establecimientos manufactureros que ocupaban entre 5 y 20 personas, o lo que hoy se cataloga como microempresas. La mayor parte de los establecimientos productivos eran pequeños, de tipo artesanal. Para 1957 el número de establecimientos industriales había ascendido a 318, con un personal ocupado de 3.402 personas (Rodríguez, 1986: 199).

El paso a la década de 1960 registra grandes cambios para la capital de Nariño. Según el economista Guillermo Alfredo Narváez, “era indudable que el paso hacia la economía ciudadana se estaba dando con fuerza y que cada vez el campo perdía importancia relativa, al menos en cuanto a la población” (Narváez, 1987: 259). El crecimiento poblacional aumentó considerablemente en los siguientes años pues si para 1951 la ciudad de Pasto tenía 84.583 habitantes, en 1964 contaba con 112.876 y en 1973 con 147.779 (DANE).

Cuadro N°3  
Composición de la población de Pasto 1973- 1979

Municipio	Urbana		Rural	
	1973	1979	1973	1979
Pasto	81.4%	84.1%	18.6%	15.9%

FUENTE: Cálculos según Censo 1973 y proyecciones Corponariño.

Al inicio de la década de 1960 se presentaba un fenómeno de estancamiento de la producción, de la inversión y de la participación en el Producto Interno Nacional lo cual, sumado al crecimiento poblacional, se traducían en crecimiento del desempleo (Narváez, 1987: 258). La población dedicada a oficios artesanales que para 1953 era del 93.7% y para 1964 era el 91%, a comienzos de la década de 1973 se redujo a un 87% del empleo total industrial. Estos desempleos no fueron absorbidos por la industria ni por la agricultura, por lo que un gran sector de la población pasó a tener empleos informales.

Para recibir la década de 1980, aún predominaba el trabajo artesanal, siendo los sectores más importantes los de alimentos, bebidas y fabricación de muebles. La producción generalmente estaba situada en la misma vivienda de su dueño, con bajos niveles productivos y pocas posibilidades de ahorro. La producción continuaba siendo de bienes de consumo con insumos primarios extraídos de la propia región. Para lo anterior, debe tenerse en cuenta que el 39% de la población del departamento se ubicaba en las tres ciudades principales: Pasto, Ipiales y Tumaco. Pasto por su parte tuvo el mayor crecimiento urbano.

### 2.1.1 *Contexto Cultural de la Ciudad de Pasto- 1960-1970*

Durante la segunda mitad del siglo XX el campo perdió importancia en Nariño, a la vez que la ciudad tomaba mayor relevancia en diferentes ámbitos. La economía pasó de ser principalmente agropecuaria a la producción de bienes de consumo. En este contexto, la llegada de la Compañía de Jesús en la década de 1960 contribuyó al crecimiento cultural con la creación de las emisoras Mariana y Ecos de Pasto, la Librería Javier, la Tipografía Javier, la Imprenta de Autores Nariñenses, varias revistas y semanarios. Además funcionaba activamente en la ciudad los periódicos El Derecho (1928) y Diarios del Sur.

En 1940 la escuela de Artes y Oficios de la Universidad de Nariño, fundada en 1937, ganó mayor importancia en la región al empezar a ofrecer nueva formación en música, pintura y modelado (Bastidas, 1999: 97). Sin embargo, en 1965 fue cerrada para aplicar reformas y se reabrió, casi diez años después, en 1973. “El cierre equivocado y prolongado de esta escuela con el pretexto de reformarla en 1965, le causó un daño irreparable al proceso de formación artística de varias generaciones, porque cuando se reabrió en 1973 tardaría muchos años en estructurarse” (Bastidas, 1999: 99). Si bien fueron varias generaciones las que alcanzaron a educarse durante este tiempo en oficios artísticos, al ser una universidad de carácter privado, la academia tuvo poca influencia en las obras que se presentaban en el Carnaval durante las décadas de los 60 y 70.

No obstante, en este período se registró de manera espontánea y autodidacta una creación apresurada de grupos musicales con influencia andina.

*Y entonces empieza en los años 70, de 69 en adelante, el movimiento de las músicas andinas aquí en Pasto, en Ipiales, en Túquerres, en la parte andina nariñense. Cómo no recordar el Grupo Nucanchi, que en quechua significa Nosotros, integrado por Carlos Oviedo; el Grupo Quillacinga de Carlos Rodríguez, entre otros. El volver a los instrumentos andinos, que es un aporte fundamental de América Libre al carnaval: las queñas, los rondadores, los charangos, los círculos, ligados o unidos al tiple, a la guitarra, a la bandola y a otros instrumentos, le van dando un aporte importantísimo. Con esos grupos: Nucanchi, América Libre, Quillacinga y Allanaguanga, Guano de Cóndores de los hermanos Madroño, empiezan a gestarse los grupos coreográficos. Eran músicas y danzas andinas, del continente andino. Tocaban Son sureño, la Guaneña, Guania, la Saya, el Chaporal, el San Juanito, el Cachullapi, el Albazo, el Yaraví. De esos antecedentes de las músicas andinas de los 70's, se han quedado hoy Paguari Ulluna, El Pueblo Alzando Vuelo, la mayor parte de las agrupaciones que cantan, bailan y tocan músicas andinas que rescatan lo nuestro. Y estos antecedentes inmediatos se dieron en los 60's y 70's (Comunicación personal: Rodrizales. 2011).*

En cuanto al plano oficial, la alcaldía de Pasto le prestaba poco interés a la vida cultural de la ciudad. El carnaval y otros encuentros y ferias eran organizados por entes departamentales. Entre ellos cabe mencionar la Feria Pecuaria que se realizaba en enero con la participación de ganaderos de Ecuador.

El *Carnaval de Negros y Blancos* se festejaba de manera sencilla por las mismas proporciones y posibilidades de la ciudad. La Oficina de Turismo que dependía de la administración departamental, era la encargada de la planeación y organización del evento. Fue hasta mediados de la década de 1970 que pasó a depender del municipio por la importancia relativa que adquirió y con ella su complejización. Faltando 3 o 4 meses para el Carnaval, la Oficina de Turismo nombraba a un *Director de Carnavales* entre los empleados de la administración municipal y a su vez se conformaba una *Junta de Fiesteros* para que acompañara y ayudara al director en las decisiones y acciones. Sus obligaciones eran administrar los insumos económicos del carnaval, preparar la ciudad para el evento, garantizar la seguridad, situar tablados en diferentes puntos de la ciudad, organizar y apoyar a los artesanos participantes y escoger a un jurado calificador para otorgar los premios (Comunicación personal, Mario Hoyos. 2011).

Según los registros del doctor Hoyos, director del carnaval, se encuentra la compra en el pueblo de Obonuco de pólvora por el costo de \$7.00, que era patrocinado por el comercio.

Los tablados eran entregados a las emisoras locales para que animaran el carnaval con música o grupos musicales invitados. Los jurados nombraban los ganadores en las diferentes modalidades y los premios se entregaban en efectivo, en ocasiones varios meses después del desfile.

## ***2.2 Características generales del Carnaval***

En la mayoría de los registros históricos y oficiales así como en la memoria colectiva de los actores del carnaval, se considera la década de 1960 como un momento de transición. Se recuerda como un momento histórico en el cual se dieron los primeros pasos para la construcción del carnaval que se conoce en la actualidad, pues durante dicho periodo se dio, en palabras de la historiadora Lydia Inés Muñoz, un fenómeno de afirmación cultural. En referencia a estos años, la historiadora dice que:

*Las tendencias en las representaciones alegóricas desde lo popular son sobre el costumbrismo, el mensaje social, la representación naturalista. Las evocaciones a los personajes históricos de la región, sus paisajes, expresiones culturales, sus valores cotidianos y la representación plástica de lo típico se hacen presentes desde esta época hasta nuestros días. (Muñoz, 2005).*

Para la década del sesenta ya se habían consolidado fuertemente varios personajes y ritos dentro del carnaval y otros habían desaparecido. Por ejemplo, la *Familia Machuca* en cierto momento reemplazó a la *Familia Castañeda*, pero esta última finalmente se posicionó como parte fundamental de la fiesta por ser más significativa y tener una tradición más fuerte. Hacia 1948 aproximadamente, desaparecieron los encuentros de los copleros, sin embargo permaneció en el carnaval el bando de Pericles *Carnaval* con el que se abre hoy en día la fiesta para invitar a la gente a gozarse el carnaval. Igualmente, se oficializa el desfile de los *Años Viejos* el 31 de diciembre, con el que los artesanos empezaron a hacer crítica social y política desde su propio lenguaje. El espacio del carnaval estaba abierto a cambios e innovaciones, haciéndose notorio que desde las creaciones artísticas, los pastusos contaban con la posibilidad de expresión y reconocimiento.

Las carrozas de los artesanos son creaciones estéticas que requieren de una planeación, ejecución y evaluación. Se ha encontrado, adicionalmente, que para ciertos artesanos reconocidos la realización de carrozas es un oficio heredado de varias generaciones y se

convierte en un proyecto en el que se coordina la participación de varias personas, una familia o un barrio.

### 2.2.1 Principales eventos en el Carnaval. 1960-1970:

Para la década de 1950 hay un evidente interés de parte de los organizadores por incentivar la participación en el carnaval aumentando los premios (Zarama, 1999: 23), sin embargo, el carnaval aun no representaba un gran acontecimiento para la ciudad pues para el juego de los negritos y los blanquitos los pastusos se daban cita en los barrios. No obstante es de reconocer la importancia relativa que tenía la fiesta en tanto que se había convertido en una tradición o rito de inicio del año desde la década de 1920.

Sin embargo, para inicios de los sesenta hay un naciente sentimiento de orgullo por la celebración del Carnaval, pues empieza a mostrar signos de su posicionamiento como la mayor manifestación cultural de la región gracias a las acciones de sus organizadores. Para el año de 1962 se lee en un artículo del periódico local *El Derecho*:

*Jamás anteriormente, nuestra ciudad había dado tantas demostraciones de arte, sana alegría, buen humor, cultura y civismo, como durante el desarrollo de estas tradicionales festividades carnestoléndicas, cuya realización bien puede calificarse como un nuevo punto de partida hacia la conquista de las mejores aspiraciones de los nariñenses (El Derecho. 1962).*

El Carnaval de Pasto se empezó a organizar de tal manera que las carrozas no desfilaran desordenadamente por las calles de los barrios, sino que transitaran en un gran desfile por las principales avenidas de la ciudad. Lo anterior, sumado a la organización y reglamentación del concurso, logró convertir al Carnaval en una celebración que gradualmente llamaba más la atención de la prensa nacional y lo posicionaba como destino turístico. Se elogió fuertemente la carroza del maestro Servio Tulio Torres: *El Dios Buda* que, según los periódicos, sorprendió por sus buenos acabados y dio para hablar en la prensa nacional, lo cual los medios de comunicación locales subrayaron como motivo de orgullo.

En 1963, el maestro Alfonso Zambrano Payán realizó la carroza *Conchita en la Fiesta Brava* que se convirtió en un hito del carnaval y marcó, para algunos investigadores, el despegue de las temáticas regionales y locales. Lo interesante de la carroza es que su temática no hacía honor a personajes extranjeros vistos en la televisión o los libros de historia, sino que por primera vez se refería a una persona conocida por todos, una vecina en la ciudad. *Conchita* era una anciana que se dedicaba a las tareas domésticas y a hacer mandados pero nunca faltaba a las fiestas públicas de la ciudad. En la carroza la representaron con un traje muy elegante rodeada de lujos. Además, la técnica utilizada en papel y yeso permitía el movimiento de la anciana maquillándose y el tamaño de la escultura superaba los estándares del momento.



Carroza *Conchita en la Fiesta Brava*. Maestro Zambrano, 1963.

No obstante, para los miembros del jurado en esta ocasión mereció el segundo puesto, siendo superado por la carroza *La Familia Donald* del maestro Servio Tulio Torres, por su iniciativa de decorarla de tal manera que pareciera una lancha y no, como se venía haciendo, colocando varias figuras sobre el planchón de un camión. Dice el maestro que la idea de realizar la carroza sobre personajes de Disney surgió de los programas que más se veían en televisión en esa época y el atractivo que representaba para los niños (Comunicación personal, 2010: Servio Tulio Torres). La referencia a los temas que se tienen más a la mano se convirtió para los participantes en un atractivo importante en tanto la tradición hasta el momento era ver esculturas sobre historia universal.



Carroza *La familia Donald*. Maestro Torres, 1963.

Para mediados de la década de 1960, las otras modalidades del carnaval se empezaban a contagiar de los temas regionales. En 1964 los disfraces más llamativos fueron *Los Cocacolos* y *Los Indios Salvajes*; en las comparsas infantiles realizaron *Los futuros Campeones* y *Los Cuatro Alegres Compadres de Quillanquer*. En 1965 en la modalidad de disfraces en bicicleta, Aurelio Cabrera hizo *La Casita China en la Luna*, que fue alabada en los medios periodísticos por su excelente acabado y sentido del humor; en las comparsas, Olmedo Villareal presentó *El maíz de Nariño*, que era una imagen mitad vegetal mitad humana y representaba una ofrenda a la madre tierra. Las murgas por su parte tuvieron en su repertorio música autóctona nariñense (Muñoz, 2005).

En el año de 1965 se presentaron por primera vez críticas públicas a la realización del carnaval. Sobre el desfile de la *Familia Castañeda* apareció en un artículo del periódico *El Derecho* la siguiente crítica:

*..que sea esta la oportunidad de manifestar públicamente que el desfile cumplido en la tarde del cuatro de los corrientes adoleció de muchas fallas, siendo las dos principales, la falta de coordinación y la carencia de iniciativa. En realidad, la Familia Castañeda de este año dejó mucho que desear, en comparación a las presentaciones en épocas anteriores (El Derecho, 1965).*

Dadas las experiencias de los años anteriores se hacía notoria la creciente expectativa por los días del Carnaval, el tiempo y recursos invertidos en su planeación. En 1966 la Junta de Fiesteros determinó varias modificaciones en las modalidades de participación en el desfile.

Así, los conjuntos musicales empezaron a concursar por cuatro premios, además de los asignados a las murgas, y los disfraces individuales se subdividieron en tres grupos: individuales a pie, a caballo y en bicicleta/motoneta. La otra novedad de este año fue la incorporación de manera oficial del *Carnavalito*.

Mario Rodríguez Cabrera recuerda la historia del Carnavalito así:

*Comenzaba 1966 cuando tenía 6 años de edad y luego de haber observado el desfile del 6 de enero, se me ocurrió reproducir una de las carrozas de esa fecha, adornando el carrito de juguete con figuras y muñecas de mi hermana Ana María. La idea fue transmitida a varios amigos de mi barrio, entre ellos Javier Granja, quien inmediatamente organizó su carrito y empezamos a desfilar por los andenes de la cuadra de mi casa siendo de gran acogida por niños y adultos, quienes conjuntamente con mi padre Segundo Rodríguez aportaban algunos pesos para la premiación (Rodríguez, 1986: 2).*

En cuanto a las carrozas 1966, fue el primer año en la historia del carnaval en que hubo predominio de las carrozas de temáticas regionales. Sobresalieron los trabajos de Alfonso Zambrano con *El Chambú*, de Lizardo Erazo con *Plato Típico Nariñense*, de Carlos A. Estrada con *Campesinos nariñenses*, de Gerardo Narváez con *Paseo Campesino* y de José Ordoñez con *Paisaje de mi Galeras*. Además de la gran acogida que empezaba a tener la iniciativa de los anteriores artesanos, también la Normal de Occidente y la Universidad de Nariño comenzaron a hacer presencia con la creación de sus carrozas.

Si bien este fenómeno iba en crecimiento, aún era fuerte la representación de temas universales. Esto no se debe entender como una lucha entre los dos polos, sino por el contrario, como un constante diálogo. Además un mismo artesano oscilaba año a año entre uno u otro tema en sus creaciones. En 1967 llamó la atención entre los espectadores la carroza de José E. Ordoñez llamada *Vivan los Carnavales dice la Nueva Ola* en la cual hacía un homenaje a la banda de rock inglesa *The Beatles*. La obra no tenía movimiento y las figuras eran de tamaño mediano, por lo que le dieron el quinto puesto en la premiación.

En las otras modalidades, la influencia se mantuvo y el Carnaval siguió ganando terreno en el plano cultural de la ciudad. En cuanto a la música, las murgas de *Pisaccuzco* y *Los Athagualpas* tocaron únicamente temas latinoamericanos, se destacaron las de Héctor Días

Muñoz con *Los Románticos de Ayer* y de Edgar Granja con *La Simpática Escuelita de Doña Rita* por el humor y el ingenio que mostraron.

En el año de 1968 hubo desencuentros y críticas entre la población por los problemas en su organización y en el comportamiento de la gente. Carlos César Puyana, un miembro de la Junta Organizadora, cuestionó fuertemente varios aspectos de la realización del Carnaval de Pasto en un artículo publicado en el periódico *El Radio*, el día 13 de enero de 1968:

*Decadencia y abandono de las normas de cultura. Insólito aglomeramiento de las gentes en un desobligante uso de talcos. Uso abusivo de harina y cal en el juego de blancos. Escasez de buenas carrozas. Vulgaridad en los motivos. Mala organización que desprestigia la ciudad. Conclusión: no estimular con dineros oficiales estos desmanes colectivos.* (El Radio, 1968).

Se criticó que el *Juego de Inocentes* se estaba intentando reemplazar por el juego con el agua y el abuso de elementos tóxicos como la cal, siendo una alternativa económica al uso de talcos o harina. Algunos sectores de la sociedad afirmaron que era una expresión de “salvaje atropello y triste remedo de las costumbres ecuatorianas, además de ser excluyente con las personas de edad por la violencia con que se lanzaban las bombas o baldados de agua” (El Derecho, 1968: 5).

Evidentemente, y por primera vez, el carnaval se estaba convirtiendo en un tema del cual se discutía regularmente entre diferentes grupos, era un espacio que empezaba a llamar la atención de diferentes sectores, y por lo tanto se estaban presentando opiniones encontradas.

*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. [...] es el pueblo el que logra descubrir, que es imposible desligar las manifestaciones de la propia cultura, del hecho político y de la historia. Y es así como esta emergencia social, va a habilitar la articulación de un nuevo lenguaje al Carnaval: el lenguaje de lo social. [...]. Empieza así a actuar un consciente colectivo, en un afán de denunciar su situación social, a través de la expresión alegórica de una carroza o comparsa* (Muñoz, 1991: 76).

Los jurados de la Junta de Fiesteros permitieron la participación de carrozas comerciales como las de Almacén Chavez y El Trébol, que dieron paso a una honda discusión sobre la participación de los *sectores hegemónicos* y la profunda raíz *popular* del Carnaval. Las

críticas más fuertes planteaban que los organizadores querían reemplazar el Carnaval por un evento de ferias y espectáculos “al estilo de Cali y Manizales”, negando su propio referente cultural (El Derecho, 1968).

Este fenómeno de la *emergencia social* analizado posteriormente en varios estudios, va ligado a las premiaciones y al turismo. Para estos años ya existía una senda de carnaval claramente delineada. Se repartían 9 premios y 3 menciones para las carrozas, y para las otras modalidades una mención especial (murgas a pie, disfraces a caballo, disfraces en motoneta y bicicleta, disfraces individuales a pie). Los días pre-carnaval continuaban haciendo constantes cambios e innovaciones cada año. En 1969 se registró la congregación de varias reinas que presidieron los distintos certámenes y en especial el desfile del 6 de enero: Reina de los barrios, Reina del Civismo y de los Carnavales, Reina de la Universidad de Nariño, Reina de Inter-clubes y la Reina de los festejos de 1968.

Fue durante la década de 1970 que el carnaval hizo una mayor referencia a la vida cotidiana, los acontecimientos regionales y la propia historia. Además de ello, se evidenciaron nuevos elementos en el Carnaval como fue la aparición de demandas y necesidades sociales concretas que se entremezclaron con los motivos que se venían trabajando en años anteriores, es decir, que el Carnaval se convirtió en un espacio para compartir ideas y mensajes entre la comunidad. Por ejemplo, aparecieron carrozas con motivos alusivos al petróleo y al oro que hacían una crítica a la explotación abusiva de los suelos nariñenses sin que ello significara un mejoramiento en la calidad de vida de sus habitantes.

En 1971 se consideró que el Carnaval había tenido un éxito sin precedentes. Los Jurados Calificadores fueron escogidos con rigurosos criterios sobre sus conocimientos o experiencias en las técnicas de cada una de las modalidades para que trabajaran en conjunto con la Junta Organizadora del Carnaval. Las carrozas, murgas, comparsas a pie y disfraces individuales recibieron los premios el mismo día del desfile, lo cual no era lo habitual. Además de ello, la conglomeración del público fue mayor a la acostumbrada.

A pesar que los temas regionales parecían llamar la atención de los jurados, se seguían presentando carrozas con temáticas universales. Para 1972 los premios fueron entregados, en primer lugar para *Embrujo Gitano*, en segundo lugar para *Fantasía Oriental* y el tercero para *Fantasía del Lago de los Cisnes*; las menciones honoríficas se las llevaron *La prensa*, *Agualongo* y *Añorando el Pasado*. La carroza ganadora, a pesar de representar la cultura gitana, llamó la atención del jurado por la calidad del diseño y acabados de la creación, los arabescos de los bastidores y el traje que llevaban los jugadores que acompañaban la carroza.

En el imaginario colectivo, sin embargo, parecía estar generalizada la idea que en la década de 1960 se había acentuado radicalmente la creación de obras estéticas con símbolos y signos de referencia directa a la región nariñense. Ese es el caso del artesano Narváez, quien plantea que esto ocurrió porque el papel del jurado era determinante en las transformaciones y los desarrollos que tomó el *Carnaval de Negros y Blancos*:

*El Carnaval empezó así suelto, no había un desfile en una senda así como ahora. Sí había concurso pero no había un desfile. Antes ellos salían por donde quisieran. Ellos salían por los barrios y por las calles principales por donde hubieran balcones, y desde ahí la gente les lanzaba confetis, flores, les brindaban un trago, todo eso. Luego de eso ya viene la organización del Carnaval como tal. Ya lo empiezan a organizar. Es que como ya empieza a venir gente de afuera y el Carnaval ya se empieza a ver bien, entonces ya lo organizan. [...] ya empiezan a colocar una premiación y a organizarlo bien. Es la gobernación la que se empieza a hacer cargo del Carnaval, no la alcaldía. Entonces ellos ya quieren empezar a mostrar lo que es de aquí, lo regional. Y eso se logró generalizar a todos los artesanos porque por ejemplo ellos escogen, y si salía un tema regional ese gana. Cierto? Entonces al otro año todos quieren sacar tema regional para ganar el premio. (Comunicación personal. Narváez. 2011)*

Estos años son centrales en la formación del carácter que tomaría el Carnaval de Pasto, en tanto la población lo reconocía como un espacio culturalmente importante para la región y se plantearon preguntas centrales para el futuro del mismo. Tal es el caso de una carta escrita por Silvio Benavidez, director del periódico *El Derecho*, en la cual hace una honda reflexión en torno a la calidad de vida de los artesanos participantes:

*(...) Los artistas, ganadores pírricos de tantos y tantos concursos son, después de realizarse éstos, desdeñados, olvidados y defraudados al perder sus futuras posibilidades de triunfo y, más que todo, son “premiados” con un pedazo de cartulina escrito, quien sabe*

*si no, a pura mano. El pobre artista sale del espectáculo por el momento feliz, pero, (¡oh paradoja!), el fulano organizador del concurso, el famoso estimulador del arte y la cultura, se molestó en garantizarle un justo premio a su actuación: no contestarle el cordial y caluroso saludo que su oportuna “estrella” le dirige alguna vez en cualquier sitio.*

*El fenómeno anterior no parece en la sociedad tan notorio debido a que nadie se queja públicamente. Sólo en el corazón y en la mente del artista queda la insondable y perturbadora conmoción debida a la falta de estímulo, de vía y de aliento que irreprochablemente pueden merecer sus cualidades. Estos certámenes han sido y, Dios no lo quiera, seguirán siendo, paños de agua tibia para mal saciar la avidez de cultura de un pueblo aún marginado y subdesarrollado en muchos aspectos de la vida social y económica.*

*Los artistas nariñenses aunque sean artistas sin escuela y sin orientación técnica; aunque sean sólo artistas por naturaleza o “empíricos”, deben exigir a los “eficientes” y fomentadores de esta clase de exhibiciones remuneración en monedas de gloria y triunfo o sino insinuarles que no se metan en la “lied”.*

*Nariño posee muchos artistas: músicos, cantantes, poetas, pintores y de los buenos. Qué lástima que en su propia tierra se les haga un ambiente hostil y se les manifieste una actitud indiferente.... (El Derecho, 1971).*

Al inicio de la década del setenta se comentaba entre los artesanos que del Carnaval “no se vive ni se pueden esperar grandes rentabilidades, pues los premios apenas alcanzan para cubrir los gastos de la creación” (Comunicación personal, Córdoba. 2011). Sin embargo la participación continuó siendo constante por parte de algunos de ellos, pues por diferentes motivaciones se sentían comprometidos o deseosos de preservar este espacio.

Se vivía en la ciudad una gran expectativa por el desfile de las carrozas del 6 de enero, los artesanos trabajaban durante periodos de tiempo más largos y requerían de mayores recursos para presentar trabajos más impactantes y sobresalientes. En el tradicional desfile de la *Familia Castañeda*, se incluyeron igualmente motivos típicos y regionales, ese día el Batallón Boyacá organizó la comparsa *Agua de la Pila del Parque. Aguateros Cargamos al Estilo de Antes*. La administración del Carnaval, por su parte hizo innovaciones a los días del pre-carnaval teniendo referentes externos, como se vio en el desfile de bastoneras y de carrozas internacionales. Estas acciones de los organizadores, demuestran que la formación del Carnaval como espacio de reafirmación de una identidad nariñense no fue jalónada por un solo grupo, sino que se formó a partir de acciones coordinadas y espontáneas por varios actores, inducidos por unos sentidos en constante construcción que fueron compartidos por la comunidad involucrada.

Otro elemento central en el desfile y decisivo para los jurados fue el sentido del humor. Para 1973 los militares representaron la comparsa *Las Ñapangas*, en la que los hombres iban vestidos de ñapangas con pelucas de cabuya y maquillaje exagerado. En las carrozas también se empezaron a tener en cuenta los toques humorísticos y creativos, y cada año el reto era mayor en cuanto a la escogencia de los temas a representar. El orgullo por el Carnaval y el sentido identitario se hizo más fuerte entre los participantes y observadores. En los medios de comunicación locales se hacía homenaje a las carrozas de Alfonso Zambrano, de Sigfredo Narváez y de José Córdoba, los ganadores del concurso.

En los diarios de 1973 se leen las siguientes palabras de ánimo y orgullo:

*El eco de la feliz realización del Carnaval 73 a escala nacional. Los pastusos cumplieron a cabalidad su cita cívica presentando unos carnavales y respondiendo a su tradición, retando así la indiferencia de los ejecutivos nacionales del turismo que no se han convencido aún, por su mal orientado centralismo y por la inoperancia de los llamados empleados de turismo regionales, de que nuestros festejos son únicos en el país y singulares en América, que constituyen por lo mismo capital turístico que debe venderse de mejor manera. (El Derecho, 1973)*

Es de resaltar el deseo que tenían los pastusos de exponer a nivel nacional este espacio de creación y expresión cultural, junto con la construcción del significado del *ser pastuso*. Igualmente es central la distinción que se hacía entre lo que se reconocía como el *Nosotros* y el *Ellos*, cuestión que era notoria en el mismo artículo cuando se refería a “la frialdad e indiferencia de los zares nacionales del turismo” (El Derecho, 1973: Portada). Finalmente, se invitaba a empezar la organización del Carnaval del siguiente año con suficiente tiempo para que los resultados fueran aún mejores. Por estos años los organizadores se mostraron interesados en encontrar estrategias que fortalecieran el turismo durante los días de Carnaval. Incluso se formó una asociación sin ánimo de lucro interesada en vender el Carnaval y otros atractivos turísticos de la región a nivel nacional. En un comunicado días después del Carnaval, anunciaban:

*ASIMOTUR, Asociación de Informadores y Motivadores Turísticos de Nariño, entidad sin ánimo de lucro, formada por personas de la región amantes de su tierra y deseosas de mostrar de ella lo mejor, gente cordial y amable como todo nariñense, quienes luchan por su terruño si tenemos en cuenta que nuestro departamento es un potencial turístico totalmente desamparado por el centralismo y por las entidades turísticas. (...) ASIMOTUR reclama reconocimiento y se pone a disposición, repetimos sin costo alguno, para guiar o informar a los turistas que estando bien atendidos traerán más turistas. (El Derecho, 1973: 4)*

Por el mismo deseo de presentar el Carnaval como producto turístico y como expresión de la cultura nariñense, la calidad esperada de las carrozas era cada vez mayor. En el Carnaval de 1974 hubo fuertes controversias e inconformidades entre los autores de las carrozas *Pegaso* y *Dios Baco*. Los jurados le dieron prelación a otros motivos aunque estos dos tenían “mejor figuración y mayor inversión en tiempo y dinero”. La justificación de los jurados calificadores fue “que no eran motivos regionales, típicos, autóctonos y por ello no podían figurar de primeras (...) nada de típico sabor nariñense eran las carrozas, pero la discusión está abierta” (El Derecho, 1974: Portada).

El turismo seguía siendo noticia de primera plana. En este año se celebraba haber tenido el mayor número de turistas en la historia de la ciudad, se discutía además sobre la posibilidad de vender el Carnaval a nivel internacional. Hubo un fuerte sentimiento de orgullo por la celebración y los medios de comunicación locales lo catalogaron como la mejor fiesta tradicional de Colombia, al tiempo que dieron excelentes referencias de las acciones del director Armando Guerrero Santander y del arte de los pastusos.

*La ciudad en todos sus niveles se dio cuenta de que el Carnaval de Pasto adquirió definitivamente imagen nacional, pues fue muy notoria la visita de miles de personas tanto de Colombia y Ecuador que regresaron satisfechos de una fiesta única en nuestro país y por lo mismo ya está adquiriendo conciencia de que siendo éste un atractivo turístico, hay que comprometernos todos en una campaña que debió ya iniciarse para la preparación del Carnaval 75. (El Derecho, 1974: 2)*

El sentido propio y único que estaba adquiriendo el Carnaval fue posible gracias a todas las manifestaciones y acciones de los diferentes grupos para mejorarlo cada año. El trabajo espontáneo de los artesanos, sin embargo, fue la base que permitió estos movimientos por parte de la alcaldía y los medios de comunicación. En las creaciones artísticas se continuaron entremezclando los temas regionales y las referencias universales, permitiendo entrever las diferencias que se marcan en la manera en que se representa al *Nosotros* y al *Ellos*. En consecuencia, se afirmó la idea colectiva de dotar el Carnaval de un sentido propio en el que se crea y recrea una construcción simbólica sobre la región y las personas nariñenses. En el estudio de Lydia Inés Muñoz se hace un conteo riguroso sobre las creaciones del Carnaval de 1974:

Cuadro N° 4  
Temáticas de las modalidades del Carnaval de Negros y Blancos. Año 1974

Modalidad	Tema universal	Tema regional
Carrozas	5	7
Murgas disfraces	2	2
Individuales	5	2
Disfraces a caballo	4	1
Comparsas	2	2

Fuente: Muñoz, 1991.

Cuadro N° 5  
Carrozas del Carnaval de Negros y Blancos. Año 1974

Titulo carroza	Artesano	Tema	
		Regional	Universal
La Pastusita	Luís E. Delgado	X	
Molino de Belén	Carlos Delgado		X
La Cosecha de Café	José Ordóñez	X	
Artesanos Nariñenses	José Ignacio Chicaiza	X	
El Coleccionista Carnestoléndico	Bernardo Delgado	X	
Estampas de Pasto Antiguo	Pedro Fajardo	X	
Guaqueros de Nariño	Luís Erazo	X	
Rey del Carnaval	Guido Narváez		X
Riquezas Antropológicas de Pupiales	Guillermo Martínez Bravo	X	
La Casería	Gerardo Narváez		X
Cumbres Nariñenses	Guillermo León Chávez	X	
Mitología Griega	José Córdoba		X
Total: 12 Carrozas		7	5

Fuente: Muñoz, 1991.

En el año de 1975 Alfonso Zambrano hace la carroza *La Turumama y sus Compinches*, que se convirtió en uno de sus trabajos más recordados y reconocidos. La carroza constaba de la figura mítica de una mujer de lodo con grandes senos concibiendo a un hijo del Cueche y a su alrededor varias muchachas jugando. Esta composición fue técnica y estéticamente superior a los trabajos que se venían realizando en los años anteriores, además del mensaje cultural que se compartió sobre la tradición oral del territorio suroriental colombiano. Esta fue la última carroza del maestro Zambrano y el cierre de su trabajo en el Carnaval iniciado en 1952. No obstante, siguieron participando sus hijos Álvaro y Hernando, así como sus discípulos Henry Pantoja, Juan Estrella Nieto y otros más bajo su supervisión y consejería.



Carroza *La Turumama y sus Compinches*. Maestro Zambrano, 1975

Los nombres de las carrozas ganadoras de los primeros premios en el año de 1975 dan una idea de los imaginarios culturales que se buscaron representar::

- La Turumama y sus Compinches
- Mercado Regional
- El Herrero Nariñense
- Los Legales del Carnaval 75
- Playón del Putumayo
- El Cochirí
- Nariño Silvestre
- El Indio Pasto
- El Ingenioso Poder del Hombre: La Herrería
- Lo Último en Ingeniería Nariñense.

Los organizadores del Carnaval mostraron interés por asegurar la continuación de la festividad en el tiempo, por lo cual se empezaron a tomar medidas para que oficialmente se documentara y archivaran los documentos del Carnaval. Neftalí Benavides Karamelo, integrante de la Junta de Fiesteros, publicó un texto llamado *Estampas Iluminadas del Carnaval*. En la reseña histórica sobre los festejos pastusos sugiere que se debían dictar conferencias y proyecciones para que la juventud lograra compenetrarse más con el Carnaval. Igualmente, a partir de este año se comenzó a planear oficialmente el Carnavalito y los medios radiales se encargaron de generar expectativa en la ciudad por el desfile de los niños, de la misma manera que con el desfile del 6 de enero. El desfile de las carrozitas por las principales calles de la ciudad hizo notoria una iniciativa por incluir a las nuevas generaciones en la tradición y así asegurar el futuro del Carnaval.

Otro actor social que se empezó a involucrar fuertemente fue la empresa privada en la administración del Carnaval, como quedó demostrado en 1977. Para este año, la Junta de Fiesteros dejó de ser entendida como un servicio ciudadano gratuito, para pasar a depender del control del Alcalde de Pasto, quien aprovechó al máximo la financiación que los empresarios privados ofrecían para la realización del Carnaval. Según algunas opiniones, el carácter oficial y vertical de su nueva estructura, afectó el desenvolvimiento autónomo de la práctica cultural (Muñoz, 1991: 262), sin embargo este hecho demuestra que por las grandes proporciones que estaba tomando, se requería de un ente directo y más estructurado para controlar y administrar con mayor eficiencia los recursos destinados a la fiesta.

La Junta Directiva estaba conformada por Ramiro Chaves, Roberto Salas, Franco Moreno y María Elena Rodríguez. En uno de los informes de la Junta se muestra que se llegó a contar con más de quinientos mil setecientos cincuenta pesos (\$500.750, 00) entre el aporte oficial del departamento, y las donaciones de las licoreras, la lotería, los bancos, las fábricas de gaseosas, las droguerías, los hoteles y restaurantes, los distribuidores de vehículos y repuestos, las ferreterías y otros almacenes y clubes (El Derecho, 1977).

RELACION DE INGRESOS A TESORERIA HASTA	
EL 8 DE ENERO DE 1.977	
<b>EFFECTIVO:</b>	
Gobernación de Nariño	\$ 100 000.00
Industria Licorera de Nariño	100.000.00
Lotería de Nariño	35.000.00
(Entregará personalmente el Gerente General doctor Carlos Puyana Mutis para el Primer Premio de la Carroza).	
<b>EMPRESAS TEXTILES:</b>	
Tejidos El Cóndor S.A, Tejicondor	\$ 20.000.00
Mercantil del Pacífico	5.000.00
<b>COMPAÑIAS DE SEGUROS:</b>	
Suramericana de Seguros	\$ 7.000.00
Cia. Colombiana de Seguros	7.000.00
La Nacional de Seguros	5.000.00
Aseguradora Gran Colombiana	5.000.00
Seguros Tequendama	5.000.00
Colombiana de Capitalización Colpatria	3.000.00
<b>BANCOS CON SEDE EN PASTO:</b>	
Banco de Santander	\$ 10.000.00
Banco Anglo Col. (Banco de Londres)	5.000.00
Banco de Colombia	2.000.00
Banco Popular	2.000.00
Banco Ganadero	1.500.00
Banco Comercial Antioqueño	1.500.00

FUENTE: Diario El Derecho, 1977. [Fragmento]

En cuanto a los artesanos, había un gran descontento general que se profundizó en 1977 cuando en la entrega de los premios se entregó el trofeo *El Chivo de Oro*, en homenaje a la memoria del reconocido artesano Rogerio Argoty, a los directivos del Carnaval y no a los mejores artesanos, hecho que generó que los artesanos protestaran por los constantes retrasos y cancelaciones en la entrega de los premios. Además, al hacerse público el presupuesto destinado al Carnaval, creció el descontento entre el gremio por la injusta repartición de los recursos.

En consecuencia, los artesanos conformaron una organización<sup>6</sup> que sirvió de base para lo que más adelante sería la *Asociación de Artesanos del Carnaval*, (ASOARCA), que buscaba defender sus derechos y exigir la pronta entrega de los premios, así como alternativas para posicionar el oficio y la asociación naciente en el contexto local y regional.

No obstante, esta Junta no mostró acciones contundentes, ni tuvo participación activa en las decisiones tomadas desde la Alcaldía en la planeación del Carnaval. Mientras tanto, los artesanos continuaron siendo constantemente elogiados por sus creaciones, por su ingenio y capacidad de moldear las más bellas figuras.

---

<sup>6</sup> Su Junta Directiva provisional estaba conformada por Luis Edmundo Delgado: Presidente, Héctor Benavides Mora: Vicepresidente, Miguel Ortega: Secretario y Hugo Rodríguez: Tesorero (Muñoz, 1991: 262).

### **CAPÍTULO 3: El Trabajo de los Artesanos Involucrados en el Carnaval**

En el capítulo se presentan los datos arrojados en el trabajo de campo en la indagación por el sector artesanal en Nariño y específicamente por las formas organizativas de los artesanos en sus talleres durante el Carnaval en las décadas de 1960 y 1970. En el reconocimiento oficial y social de los cambios acontecidos a mediados de siglo están los trabajos de Alfonso Zambrano, Sigfredo Narváez, Servio Tulio Torres y Manuel Estrada.

Si bien las técnicas artísticas y las formas estéticas que se exponen en el Carnaval, así como las modalidades en las que participa la comunidad, van cambiando constantemente. Se puede notar que las transformaciones van dirigidas siempre a mejorar las técnicas dependiendo de las cualidades del espacio donde se presentan y las exigencias por parte de la comunidad por convertir al Carnaval en expresión y creador de identidad entre los nariñenses.

Se reconstruye aquí la trayectoria de vida de algunos artesanos así como el proceso en la realización de los talleres para crear sus obras y las relaciones entre ellos. Esto, con el propósito de entrever la manera como la comunidad crea lazos de solidaridad para un fin común. Si bien las carrozas son realizadas con el fin de aportar a la diversión y al esparcimiento, progresivamente se ha convertido en un ritual de comienzo de año en el cual circulan mensajes, ideas e historias que finalmente dotan de un sentido vital el espacio del Carnaval. De esta forma, se crea en los artesanos y sus ayudantes la tradición de participar y la idea de que todo esfuerzo y trabajo vale la pena.

Durante las décadas de 1960 y 1970 comienzan a transitar sentidos identitarios gracias a los esfuerzos de estas personas, aunque se entiende que estos giros se dieron una vez que las condiciones externas los posibilitaron.

### **3.1 Trayectorias de vida**

#### *○ Alfonso Zambrano*

Alfonso Zambrano nació en 1915 y murió de 76 años en diciembre de 1991. Su infancia y adolescencia la vivió al lado de sus padres y sus cuatro hermanos en la ciudad de Pasto. El ingreso principal de la familia procedía de una panadería atendida por la madre, quien viajaba con frecuencia a Tescual (Nariño), su pueblo natal, para comprar la leña necesaria para la cocina. Por la cercanía que mantenía con el pueblo, la madre hacía el pesebre del parque central en diciembre, tradición en la que Alfonso siempre estuvo presente y representó para él las primeras experiencias estéticas.

Su padre era talabartero, hacía y reparaba artículos especialmente maletas y balones. Este oficio y la panadería fueron suficientes para darles estudios de primaria y secundaria a sus cinco hijos. Uno de sus hermanos aprendió el oficio de la talabartería y en la actualidad tiene un pequeño local situado en el centro de la ciudad, otro hermano es escultor y sus dos hermanas menores se dedicaron a actividades comerciales. A estos oficios, la artesanía y el comercio, como se presentó en el capítulo anterior, se dedicaba el grueso de la población para estos años (comunicación personal, Álvaro Zambrano: 2010).

Alfonso siempre tuvo mayor cercanía con su mamá, quien le enseñó desde muy pequeño los oficios que se realizan con las manos y le incentivó el interés por las creaciones artísticas. Cuentan sus hijos que siendo muy niño ayudaba a amasar la harina para la panadería y jugaba a hacer panes con figuras. Así empezó a desarrollar un sentido artístico que ejercería con el tiempo entre la población pastusa y que lo posicionarían como un hito en la ciudad. Zambrano terminó sus estudios de bachillerato pero no tuvo una educación superior debido a la inexistente oferta educativa de la región y la incapacidad económica de su padre para mandarlo a una universidad a otra ciudad del país. Sin embargo, encontró en la carpintería la posibilidad de conseguir recursos económicos y se caracterizó siempre por su interés investigativo y el auto-aprendizaje, propio de los artesanos.

Inicialmente realizó productos artesanales en madera para los turistas, figuras pequeñas alusivas a la región. Con el tiempo se especializó en la talla y finalmente se interesó en la escultura. Dicen sus hijos que nunca tuvo un maestro o alguien que le enseñara el oficio de

trabajar la madera, sino que lo aprendió por ensayo y error. El trabajo de la escultura lo aprendió con investigación pues con frecuencia buscaba en libros datos que le sirvieran para sus esculturas (Comunicación personal, Álvaro Zambrano: 2011).

En entrevistas con sus hijos, recuerdan que principalmente le encargaban figuras en madera como Cristos y altares para las iglesias, por lo que tuvo necesidad de investigar sobre los estilos arquitectónicos, sus técnicas y las proporciones del cuerpo humano. Con el pasar de los años acumuló conocimientos sobre arquitectura e ingeniería de manera autodidacta. El talento de Zambrano fue reconocido en la región y en el país.

*Por ejemplo, con las esculturas religiosas él sabía que de acuerdo al diámetro de las columnas se hacía la longitud de la misma para que se correspondiera en la proporción determinada y sabía que se hacen por módulos. Este era un conocimiento que requería mucha precisión y concentración. Hoy se hace fácil con la calculadora. Además de esto tenía facilidades para el dibujo y el diseño. Todo eso lo aprendió por libros. Él tenía bastantes... de arquitectura tenía uno del padre Buchelly. El que había hecho la iglesia de San Felipe, a principio de 1900. Él sabía bastante de las columnas, los mismos arquitectos venían a preguntarle (Comunicación personal, Álvaro Zambrano: 2011).*

Principalmente Zambrano realizó figuras religiosas por encargo para personas de los pueblos cercanos de Pasto, entre ellos Catambuco, Genoy o La Laguna, que en esa época no se encontraban tan cercanos a la zona urbanizada de la ciudad, como lo está en la actualidad.

Su trabajo como artesano le dio buena rentabilidad, por lo que pudo subsidiar la educación de sus 6 hijos y la construcción de su casa, que más adelante adecuó como taller. Allí tuvo alrededor de 30 obreros en la carpintería, y elaboró los planos de las obras que le encargaban. En el año de 1960 ganó la medalla a la maestría artesanal otorgada por Artesanías de Colombia. Esa misma medalla la obtuvieron dos de sus hijos, uno en 1976 y el otro en 1990.

Su trabajo como carroceros del Carnaval de Pasto fue reconocido y admirado por muchos. Ganó 10 premios y participó durante casi 15 años, desde 1955 hasta 1983. Su decisión de retirarse del concurso fue tomada, según sus hijos, luego de escuchar a unas señoras que al ver pasar su carroza en el desfile comentaron que era “un viejo avaro que siempre ganaba el primer premio y no le daba oportunidad a los otros concursantes”. Siendo Zambrano un hombre muy sensible creyó conveniente retirarse, y continuar festejando en el Carnaval y

apoyar a sus hijos cuando concursaban con carrozas (Comunicación personal, Álvaro Zambrano: 2010).

○ *Sigfredo Narváez*

El maestro Sigfredo Narváez es posiblemente la persona que lleva más años participando en el *Carnaval de Negros y Blancos* de Pasto y que tiene más experiencia en la modalidad de Carrozas. Al igual que Zambrano, aprendió el oficio de la talla de la madera de modo empírico. Su especialidad fue la ebanistería como conocimiento heredado de su padre y su abuelo, conocimiento que igualmente transmitió a sus hijos, quienes por su parte, tuvieron acceso a la educación superior. Cuenta que este oficio lo aprendió desde la niñez a modo de juego, dado que siempre tuvo contacto con los materiales y las herramientas. En la actualidad el maestro Sigfredo trabaja en la talla de cajones fúnebres para niños y bebés con el acompañamiento y ayuda de su hijo mayor.

En la realización de carrozas, la transmisión de saberes a las nuevas generaciones se ha dado por la misma vía: la herencia familiar. Sigfredo y sus hermanos aprendieron a hacer carros alegóricos con su padre Manuel Narváez, las cuales realizaban todos los años con el apoyo de familiares y personas del barrio. Después participó durante 15 años en carrozas de mayores proporciones en asociación con sus hermanos Manuel, Hernán y Guiomar. Finalmente, Sigfredo continuó la tradición con uno de sus hijos, quien es técnico en programación de sistemas; su nieto, que también colabora en las carrozas, se encuentra realizando sus estudios en Artes en la Universidad de Nariño.

En la década de 1950 Sigfredo inició su participación independiente en las comparsas, para luego asumir el desafío de realizar carrozas de mayor tamaño con sus hermanos, en los tiempos que él mismo define como “La época dorada de los Hermanos Narváez”. Su primera carroza fue la denominada *Guilibert en el País de los Enanos*, con la que ganó el primer puesto. En la actualidad continua participando y adecuando sus trabajos a las nuevas técnicas y materiales que se empiezan a utilizar.

○ *Manuel Estrada Delgado*

Manuel Estrada nació en Túquerres, un pueblo al sur de la ciudad de Pasto, el 12 de mayo de 1929. Al cumplir seis años asistió a la escuela de San Juan Bosco y en 1936 emigró a la ciudad de Pasto a causa de los constantes terremotos que sufría el pueblo. A los trece años trabajó en un taller de talabartería donde realizó sus primeros dibujos y trabajos manuales. Años después fue invitado por el maestro Alfonso Zambrano a trabajar en su taller, que gozaba de gran prestigio. Cuentan que fue Zambrano quien lo estimuló a pintar y le enseñó los saberes básicos del oficio.

Posteriormente estudió Bellas Artes en la Universidad de Nariño, beneficio que pocos artesanos lograron, y por su talento fue promovido en su tercer año de estudio. Su carrera de pregrado estuvo llena de triunfos personales y académicos, lo cual le dio reconocimiento dentro del gremio y lo impulsó fuertemente en su carrera como artista nariñense. Gracias a su maestro y director Oscar Pedraza Casanova, en el cuarto año fue promovido nuevamente al quinto año y en la preparación de su tesis final, titulada *La Cosecha*, por la cual recibió una calificación aclamada. El título de Artista lo recibió en 1950 a sus 22 años, igualmente se le entregó el premio como mejor alumno de quinto año y como mejor estudiante de Historia de Arte.

Su participación en el Carnaval no fue constante pero su aporte fue importante en tanto siempre tuvo clara su predilección por la representación de temas propios de la región en sus carrozas, al igual que lo hizo en sus pinturas. En la actualidad, Estrada es un pintor reconocido a nivel nacional, y como pocos ha logrado mantener un estilo propio durante décadas en el cual ha predominado un manejo especial del dibujo y de los colores en sus imágenes irónicas y de tono humorístico (Sinic, 2011).

○ *Servio Tulio Torres*

Durante gran parte de su juventud, el maestro Torres se dedicó a la pintura, arte que aprendió de manera empírica, y rápidamente ganó reconocimiento por la perfección en los

retratos y el dibujo en general. Vivió en la ciudad de Pasto y como los demás artesanos del Carnaval tuvo una vida humilde y vivió de las rentabilidades que le dejaban sus trabajos artísticos. Sin embargo, también tuvo contactos continuos con políticos locales. En una entrevista con Álvaro Zambrano comentaba que

*Él era en ese tiempo muy politiquero, entró al Concejo y todo; peleador y todo eso. Después, cuando terminó todo eso, la politiquería, se dedicó a pintar. Decía “lo peor que yo haya hecho es meterme a la política” porque peleaba por la política por nada... decía: “yo que bobo que era, me ponía a pelear con mis amigos por qué? Por nada! Por servir al Villorobo” Villorobo era un político... Sánchez Ojeda. (Comunicación personal. Zambrano. 2011)*

El maestro Torres, fue uno de los artesanos que tuvo mayor renombre por su participación en el desfile de las carrozas del Carnaval durante la década de 1950. Aunque abandonó el concurso en los primeros años de la década de 1960, su participación fue elogiada por la calidad artística de sus trabajos y en varias ocasiones fue acreedor de los primeros puestos en la premiación. Las temáticas de sus carrozas siempre tuvieron referentes externos, las más emblemáticas fueron *Dragón, Dios Buda y La Familia Donald*.

Servio Tulio Torres hizo parte de una generación anterior a los maestros reseñados, y dado que tuvo intereses diferentes, se puede decir que no hizo parte de la red de artesanos interesados en construir una imagen de región en el Carnaval aunque fue siempre uno de los artesanos más importantes y reconocidos por la calidad de su trabajo. Su retiro del concurso fue sorpresivo, pero en alguna medida esperada, por los roces con los otros artesanos y por no compartir las ideas que entre ellos circulaban.

### **3.2 Trabajo en los talleres**

En el trabajo de campo realizado con varios de los entrevistados claves en esta investigación se destacan nueve pasos principales en la creación de las Carrozas para la participación en el Carnaval:

- *Definir unos pocos temas:* cuentan los artesanos que las ideas para el tema de sus carrozas generalmente surgían mientras se tomaban un trago con sus amigos. En

estas conversaciones surgían dos o tres ideas de historias o mitos que ellos conocían bien o que les traían recuerdos de su infancia.

- *Investigar y definir el tema:* una vez que habían decidido dos o tres ideas, investigaban con mayor profundidad sobre esos temas. Preguntaban a sus familiares y leían sobre las historias que pensaban recrear en sus trabajos para finalmente decidirse por una y conocer en profundidad de qué se trataba el tema escogido. Las ideas eran sencillas, llevadas a los cuentos o las anécdotas que se narraban. En este trabajo de recolección de información, se definían cuáles personajes de la historia se iban a recrear en la carroza.
- *Hacer el dibujo o modelo a escala:* se realiza el dibujo o carroza a escala en cualquier material que se pudiera moldear fácilmente, para definir cómo sería la carroza finalizada. Se determinaba la cantidad de figuras y los tamaños, así como los gestos, colores y demás características de las figuras. Como en estos años las carrozas eran pequeñas, por lo general se hacían una o dos figuras principales y se acompañaban con decoraciones alusivas. Al inicio de la década de 1970 se empezaron a hacer carrozas más grandes con tres o cuatro figuras principales y en movimiento.
- *Conseguir los materiales:* los materiales eran por lo general donados por personas conocidas del maestro y eran siempre materiales de fácil consecución en la ciudad o regiones cercanas. Cuentan que Zambrano le daba unos pocos pesos a los niños para que llenaran costales con barro en las afueras de Pasto, trabajo que ellos tomaban como un juego. El barro se almacenaba con varias semanas de anterioridad.
- *Elaborar el bastidor en madera:* el esqueleto de las figuras se hacía en madera y por lo general las figuras humanas o de animales se hacían a escala real. La innovación de la época consistió en darle movimiento a las articulaciones de las figuras con resortes, goznes con argollas y cables para que se movieran muy naturalmente. El bastidor de la figura principal se hacía con un eje vertical y otro horizontal de tal

manera que tuviera mayor movimiento en las dos direcciones: arriba y abajo/ izquierda y derecha. Igualmente se hacían bases giratorias para lograr que las figuras cambiaran de posición. El movimiento era manual, alguien se montaba en la carroza jalando cuerdas o en ocasiones con el mismo movimiento del carro, las figuras con resortes se movían.

- *Cubrirlo con barro:* el esqueleto de madera se cubría con barro para marcar los detalles en las figuras. Primero se pisaba, después se amasaba y finalmente se tallaba el barro sobre el esqueleto de madera. Normalmente se permitía la ayuda de los niños del barrio para que se encargaran de pisar el barro con los pies descalzos, y de esa manera prepararlo para que su manipulación fuera más sencilla. Dependiendo de la capa de barro que se pusiera debía dejarse secar durante varios días o a veces semanas, proceso que exigía que la carroza se empezara a trabajar varios meses antes del desfile.
- *Aplicación de papel y cola:* con papel reciclado remojado en cola se cubría toda la figura de tal manera que se pudieran definir los últimos detalles y darle textura a las partes de la figura que lo requiriera. Nuevamente debía darse un tiempo prudente, aunque menor, para que la capa de papel se secase y tomara una consistencia fuerte.
- *Realización de la pintura:* las pinturas que se utilizaban eran tierras minerales por lo que los colores eran completamente opacos y no permitían técnicas especiales. Luego se aplicaba una capa de laca opaca de automóvil para proteger la figura y evitar que con la lluvia los colores se perdieran. En algunas ocasiones se usaron esmaltes, pero los colores eran demasiado brillantes y gustaba más entre el público y el jurado la apariencia realista que daba el color opaco.
- *Montaje de las figuras, últimos acabados y decoración:* las figuras se montaban en un camión, que por lo general prestaba alguien en el barrio para la ocasión o se alquilaba. Luego se procedía a decorar el resto de la carroza para lograr una mejor composición de la obra , en ocasiones se usaban telas o materiales orgánicos para

hacer los últimos detalles de la carroza. También se usaban plantas, flores, sombreros, entre otros.

El trabajo en el taller se iniciaba alrededor del mes de octubre, para que la carroza estuviera lista para los primeros días de enero. No obstante, el tema de la creación y las estrategias se iban trabajando o estudiando durante todo el año con el ánimo de lograr que la carroza sobresaliera, vencer a los competidores, y lograr el impacto que deseaban en la región. Igualmente a lo largo del año los maestros conversaban con las personas del barrio y con amigos cercanos para saber con qué ayudantes y donaciones podían contar, así como para pedir consejos y opiniones sobre el proyecto que deseaban trabajar.

Los ayudantes que requería el artesano en su taller, por lo general, eran los mismos familiares o personas de confianza del barrio que tuvieran disposición y cierta capacidad para manejar los materiales y las técnicas. Así mismo se contaba con la ayuda de los niños para las labores más sencillas. El trabajo era remunerado en comida y refrigerios, de los cuales se encargaban las mujeres.

A los niños se les encargaban tareas sencillas pero centrales en la realización de las figuras, ellos pisaban el barro hasta que estuviera en un punto específico para que se pudiera trabajar y modelar. Las mujeres, por su parte, se encargaban de mantener el taller limpio y de cocinar para todos los ayudantes. El trabajo con la madera y los metales era reservado a los hombres. El maestro creador de la carroza era quien hacía el dibujo y planos de las figuras, determinaba el tamaño y proporciones y realizaba todos los acabados y detalles que se requirieran.

El taller del maestro Zambrano contó siempre con mayor reputación y constantemente recibía peticiones de voluntarios en el trabajo de su carroza, no obstante era conocido el recelo del maestro por permitir la entrada de extraños. Sus ayudantes fueron siempre amigos cercanos y algunos niños del barrio a quienes enseñaba las principales técnicas.

### 3.3 Innovaciones en las creaciones

Una de las innovaciones más importantes en la realización de las carrozas fue el reemplazo de la capa de barro por moldes de arcilla. El maestro Alfonso Zambrano fue pionero en la realización de este tipo de moldes para luego sacar la misma figura en una capa muy fina. Esta nueva técnica implicaba mayor trabajo por parte del artesano pero menor cantidad de barro, menor tiempo de secado, una figura más liviana y con mayores posibilidades de movimiento.

Al cambiar la forma de trabajar con el barro, se descubrió que era necesario igualmente cambiar el procedimiento del papel y la cola, ya que las figuras se distorsionaban una vez la mezcla se secaba. La nueva técnica para dar el acabado y las texturas a las figuras fue el uso del yeso, que daba la misma dureza a las figuras en su capa más externa y permitía un acabado más limpio.

Igualmente se realizaron cambios significativos en la estética general de las carrozas. A partir de los registros fotográficos y las entrevistas con los artesanos, se verifica una transformación general de los bastidores de las carrozas y del tamaño de las figuras durante las décadas de 1960 y 1970. A partir de las fotografías del archivo personal de la familia Zambrano, se puede observar la decoración de las carrozas, el tamaño y cantidad de figuras realizadas, la preocupación por los detalles y por las proporciones de las partes de los cuerpos tallados.



1955. Zambrano. *Diana la Cazadora*.



1961. Zambrano. *Fantasia Oriental*.



1966. Zambrano. *El Chambú*



1969. Zambrano. *El Fotógrafo*



1971. Zambrano. *Hasta el Diablo se Divierte*



1978. *Libertad y orden*. Fuente: El derecho

## **CAPÍTULO 4: Construcciones de Sentido e Identidad en el Marco de las Representaciones**

Si bien hasta el momento se ha hecho especial énfasis en el trabajo en los talleres, la relación entre los artesanos y la configuración del Carnaval de Pasto como patrimonio cultural de la ciudad, es importante igualmente trabajar sobre los sentimientos y visiones de los artesanos sobre su labor en el mismo. Es decir, rastrear la manera en que se fue transformando el sentido que los artesanos le han adjudicado al Carnaval durante las décadas estudiadas. Como se ha demostrado, el Carnaval ocupa un lugar central en la vida cultural de la ciudad y los artesanos tuvieron un papel determinante en ello.

En el Carnaval se crea y recrea constantemente un sentido de pertenencia a la región. Esto sucede en el marco de un carnaval que, como decía Eco, es una celebración ordenada donde además de sintetizarse la vida entera de la comunidad, es una celebración emotiva en donde se pueden rastrear los sentimientos de los individuos (Eco, 1984). Es por esto que en este capítulo se presenta la información recogida en el trabajo de campo sobre las razones y sentimientos que guían el trabajo y las acciones de los artesanos, lo que a su vez ofrece una visión sobre los cambios en sus formas de concebir y de dotar de sentido su propia actividad en el Carnaval. Es decir, interesa aquí reconstruir las estructuras de significación y el sentido que se le otorga a su propia vivencia y a la relación que establecen con el entorno.

Los trabajos de las carrozas requieren de esfuerzos y recursos significativos y, así como cualquier otra acción humana, se realizan por alguna razón. Los sujetos están dotados de una reflexividad o capacidad de raciocinio y reflexión, y eso los capacita para tomar decisiones. Es por eso que los artesanos toman posturas y actúan sobre la manera en que desean representar esas ideas y sentimientos, pero están siendo guiados constantemente por los imaginarios y los sentidos que circulan en la comunidad y en la región.

Las formas de pensamiento que guían a los individuos para tomar decisiones no es estática, pues como decía Giddens, las reglas, los recursos y los conjuntos de relaciones permiten que con el tiempo se transformen (Giddens, 2002). Es por esto que los artesanos oscilan

entre distintas formas, temas y técnicas durante un tiempo, con el que se va construyendo poco a poco un sentido identitario basado en elementos propios que se reconocen en la comunidad como la esencia misma de los pueblos andinos o de la región nariñense y que por lo tanto dotan de un sentido único a su población.

Es este un imaginario que parece ser constante en las prácticas, ideas y sentimientos del grupo de artesanos que se entrevistó. La referencia a lo que se tiene a la mano se convierte para los participantes en un atractivo importante en tanto la tradición hasta el momento era ver esculturas sobre historia universal. El utilizar este espacio, que antes estaba dedicado a otros fines, muestra una idea entre los artesanos de volver la mirada hacia ellos mismos, a su gente, sus costumbres y paisajes. Se encontró que una característica propia del periodo estudiado fue la construcción de una autoimagen o una idea de identidad que los dota de una unidad y una diferencia frente a los *Otros*.

Esta afirmación se aclara, por ejemplo, con las palabras del maestro Zambrano cuando recalca su sentimiento de pertenencia a la ciudad de Pasto y subraya aquellos elementos que él considera que le dan cohesión a la comunidad.

*Yo llevo la ciudad en el alma, como la gente la piensa: yo la vivo, la siento. Si eso es así, como la sentimos todos los artesanos. Ellos quieren la tierra como nadie. Y por eso, como ellos, cuando me dedicaba casi medio año a preparar la carroza para el Carnaval, trataba siempre de representar cosas de la tierra. Los artesanos somos amantes verdaderos de la tierra. Creo que el Carnaval es la fiesta del amor por ella. Por ello eso que se muestra en él, debe ser el símbolo de su respiración y de ensueño, con las personas que resumen su carácter y su alma. Porque también las ciudades tienen espíritu, y expresar en las fiestas esas demostraciones culturales, es vivir y mostrar lo que es el territorio de las raíces. No estaba bien cuando se pensaba en mostrar solamente cuadros de otras partes: Europa, Asia, África, mientras cerrábamos los ojos ante el medio en el que vivíamos. Uno no es de allá. Uno es de acá. Uno debe modelar siempre lo que está palpando, oliendo, oyendo y viviendo: lo que está soñando y amando. El sentir de donde está viviendo (Muñoz, 1991: Proemio).*

En el proceso de otorgar al Carnaval de un sentido identitario, los individuos involucrados están dotados de reflexividad y esto implica una transformación constante, pero se requiere igualmente de cierto nivel de estabilidad para que se puedan construir socialmente los imaginarios colectivos que guían la formación de dicha identidad. El sentido y la identidad no son procesos aislados, pues en cualquier caso se producen a partir de la diferencia o estableciendo las distinciones del grupo frente a quienes están por fuera del mismo. En las

palabras del maestro Zambrano, anteriormente citadas, se hace referencia a varios elementos como la tierra, la gente, el espíritu y las raíces, como reivindicación de una idea históricamente construida sobre el valor y el sentido de la espiritualidad de la tierra andina y sus gentes.

Debe tenerse presente que, en el caso de los nariñenses, la lectura que se hace sobre sí mismos responde a ámbitos de tipo cultural, pero no a características naturales u objetivas. Es decir, que no se trata de la cohesión racial, sino de construcciones simbólicas que históricamente se han configurado social y culturalmente en la región. No obstante, como toda identidad, se tiende a convertir en una esencia primigenia de la cual todo pastuso es portador, siendo ésta una característica que los hace únicos frente a los demás grupos humanos.

Las construcciones simbólicas sobre la identidad nariñense, que cada año son representadas en obras estéticas y que desfilan en el Carnaval, tienen un sentido profundo para los individuos. Siguiendo a Stuart Hall, “las cosas o eventos no tienen significados por sí mismos. Dependen del uso que le demos, lo que decimos, pensamos y sentimos sobre eso. De cómo lo representemos es lo que le da el sentido” (Hall, 2003).

La identidad es esencial para que se produzca la transformación social de acuerdo a las acciones colectivas del grupo específico, por lo que además deben ser rastreadas en un periodo concreto. La identidad, por lo tanto no se limita a las referencias de tipo socio-económico compartidas, sino que deben ser entendidas desde su complejidad y desde la posibilidad de que varias identidades estén presentes en un mismo individuo. En el caso de las décadas de 1960 y 1970 en Pasto, el *Carnaval de Negros y Blancos* se convirtió en un espacio adecuado para la representación de aquellos elementos con los cuales la ciudad se representa ante el resto del país.

Los artesanos participantes son tanto portadores como constructores de los imaginarios que circulaban en el Carnaval de Pasto. Por ello recurrían a los elementos que tenían a la mano y que conocían sobre su región y su gente para formar las categorías y conceptos que configuraban las diferentes concepciones sobre el mundo. La auto-percepción de los individuos corresponde a patrones sociales y culturales que determinan la manera en que se

representan a sí mismos. En el análisis de la relación entre la *Identidad* y las *Representaciones* se puede entender el proceso por el cual los artesanos toman decisiones y trabajan para dotar de sentido el desfile del Carnaval. Estas representaciones son imágenes construidas sobre los grupos humanos, que nunca son lecturas transparentes y directas de las características definitorias de los grupos, sobre todo cuando esas características corresponden a ámbitos culturales (Restrepo, 2007). Estas características, sin embargo, tienden a naturalizarse o convertirse entre los artesanos en las raíces esenciales de los pastusos o los nariñenses.

Cuando los artesanos escogen el tema que quieren representar en sus carrozas recurren a sus amigos cercanos para recordar los cuentos y leyendas que desde niños conocen o para pensar en momentos o personas insignias de la región. Al construir estas interpretaciones sobre lo que son, necesariamente se requiere del cruce de múltiples variables que permiten que se tengan diversas representaciones del mundo. Hay entonces, concepciones del tiempo, del espacio y de las características definitorias de la separación entre un *Ellos* y un *Nosotros*.

Las representaciones, para Hall, son el proceso por el cual los miembros de una cultura usan el lenguaje para producir significados, los cuales están constantemente transformándose de un periodo a otro. En un grupo determinado, el lenguaje funciona como el dispositivo para construir y reproducir los pensamientos, ideas y sentimientos. Es decir, que a partir de los símbolos y signos del lenguaje, los individuos constantemente están creando significados y expresando sus ideas y sentimientos (Hall, 2003).

En las obras estéticas de los artesanos durante el periodo estudiado se pueden encontrar, primero un sentido identitario para el Carnaval, y segundo un mensaje vital sobre la manera en que entienden su mundo. A partir de sus obras se crea y recrea en el Carnaval un sentido sobre lo que los hace ser nariñenses. El Carnaval en su totalidad se convierte en un símbolo con el que se identifican como comunidad frente a una región o país, ya que como cualquier otra festividad pública, se convierte en la posibilidad de reivindicación de los elementos culturales propios de la región y como síntesis de toda la vida de la comunidad, y en este sentido, como ventana de lo que son frente al resto del mundo.

Así lo confirma el maestro Zambrano cuando decía que prefería el espacio del Carnaval para reivindicar lo propio, pero no lo hacía en sus trabajos ordinarios.

*Siento gran placer representando en mi obra poemas, cuentos, leyendas, canciones, personajes típicos. Pero no lo hice en la talla. Me gustaba más la oportunidad del Carnaval para recrear estos motivos amados. Muchas carrozas se realizaron como homenaje a los personajes que he admirado o que me han llamado la atención. Me pareció que el medio era más propicio (Guerrero, 1988).*

En palabras de Sigfredo Narváez, ganador de varios premios y aún participante del desfile del 6 de enero, el Carnaval supone un espacio vital para el desarrollo de su trabajo y su existencia como pastuso.

*Para mí el Carnaval de Blancos y Negros es la mejor expresión de nuestro pueblo, donde darnos a conocer lo más importante de nuestro folclor y costumbres, dando rienda suelta a nuestras alegrías para deleite de propios y extraños y espero que con el apoyo de todos, año tras año sea mejor (Narváez, 2004).*

El sentimiento de querer mantener la característica que hace único a este espacio es recurrente en las palabras de los artesanos. Durante el periodo estudiado se observa un proceso social encaminado a dotar de sentido esta festividad a fin de reafirmar eso que los hace ser quiénes son y los diferencia del resto del país. En 1985 el maestro Zambrano decía en una entrevista a Germán Zarama: “Ahora que el afecto se me ha concentrado en mi tierra, quiero que el Carnaval sea típico, regional, cosa auténtica, que tenga su personalidad, que no se parezca a ningún carnaval del mundo, que sea nuestro, con sus personajes típicos como primero” (Zarama, 1999: 43).

En estas afirmaciones de los artesanos se puede encontrar que las identidades son discursivamente construidas, así como lo plantea Eduardo Restrepo. Las identidades, dice, “están en el discurso y no pueden dejar de estarlo, puesto que la *dimensión discursiva* es una práctica constituyente de cualquier acción, relación, representación o disputa en el terreno social” (Restrepo, 2007: 64). Por ello que es tan importante rescatar las palabras de los artesanos en relación al Carnaval y a su trabajo en él.

No debe perderse de vista, además, que esas narrativas son cambiantes, y por lo tanto también se transforman las representaciones sobre la manera en que se ven a sí mismos al tiempo que las propias experiencias adquieren diferentes sentidos. La imaginación y los

relatos sobre el *Ser Nariñense* no provienen de una fuerza interna, ni tampoco es la expresión de una esencia primordial, como lo manifiestan o lo pueden reconocer los artesanos. Las narrativas del sí son parcialmente configuradas desde afuera, es decir que implican una exterioridad constitutiva que se va configurando históricamente material y políticamente. Las identidades son construidas en y no fuera de las representaciones (Restrepo, 2007: 65).

*Mi mundo son las costumbres, los personajes, las leyendas, los cuadros, y los modos de mi tierra. Todo se mezcla. Y así, he tratado de que conozcan mi tierra. Y por eso, como ellos (los artesanos), cuando me dedicaba casi medio año a preparar la carroza para el Carnaval, trataba siempre de representar cosas de la tierra. Los artesanos somos amantes verdaderos de la tierra. Creo que el Carnaval es la fiesta del amor por ella. Por eso lo que se muestra en él, debe ser el símbolo de su respiración y de su ensueño, con las personas que resumen su carácter y su alma. Porque también las ciudades tienen espíritu, y expresan en las fiestas esas demostraciones culturales, es vivir y mostrar lo que es el territorio de las raíces (Guerrero, 1988).*

El trabajo realizado con la imaginación y talento de los artesanos del Carnaval de Pasto, puso a consideración de la comunidad los mensajes trabajados en las carrozas, y con ello se cultivaron ciertos valores que contribuyeron a la consolidación de una *identidad regional* durante el periodo trabajado. Como se analizó en capítulos anteriores, año a año se fue fortaleciendo esa identidad nariñense y así mismo se planteó una mayor exigencia en los procesos creativos y mayor motivación para la participación de nuevos actores. El proceso de reafirmación de la identidad en este espacio específico se fue alimentando por elementos diferentes, lo cual generó novedosas formas de representación de la realidad. El maestro Zambrano tenía claro que la construcción de la esencia del *Carnaval de Negros y Blancos* debía hacerse desde la diferencia con los demás carnavales del mundo, retratando continuamente los elementos de la tierra nariñense.

*Muchos compañeros vienen a decirme: Maestro: ya no sabemos qué hacer, todo lo regional, todo lo nuestro se ha agotado; no nos quedan motivos; nuestros campesinos, nuestros indios, todo ha sido mostrado. Entonces, yo les doy mi receta: váyanse a los pueblos, cuando hay alguna fiesta, cuando festejan al patrono, o simplemente en la misa principal, y allí encontrarán siempre una nueva idea. Váyanse solamente un domingo al parque de la provincia y allí encontrarán: culebreros, vendedores especializados, parejas de enamorados, matrimonios, velorios, castillos, paisajes. De todo eso se sacan los principales elementos y se forma un cuadro para la carroza. La imaginación, alimentada así, se llena de parajes, de episodios, de anécdotas, de historias y hechos que se pueden trasplantar a un seis de enero en Pasto. Esto es lo que le da personalidad a nuestro*

*Carnaval. Si los artesanos se aperezan en este aspecto, el Carnaval pierde su atractivo. Él es como las ciudades que tienen su fisonomía propia. Y ahora, con edificios cuadrados, cemento con vidrio, ¿qué ciudad le puede gustar a uno, cómo puede escoger si todas son iguales? El Carnaval no puede correr el mismo riesgo, y el impedirlo depende en mucho de los artesanos (Rodríguez, 2010).*

Durante el periodo de 1960 y 1970 se dio un proceso social en el cual se fue consolidando el Carnaval como un espacio cultural central en la vida de la ciudad. Los artesanos por su parte, jugaron un papel determinante en la construcción de la *esencia* de esta fiesta a partir de la construcción simbólica de la identidad, desde el lenguaje estético que se presenta en las carrozas. El sentimiento de orgullo y amor que constantemente apareció en el trabajo de campo y en las fuentes secundarias sobre el papel de la fiesta es determinante para plantear que el Carnaval fue parte central en la construcción de la ciudad durante la segunda mitad del siglo XX en Pasto.

En palabras del artesano Luis Edmundo Chávez,

*Desde las primeras horas del cinco de enero se inicia el inolvidable Día de Negritos. Las puertas de las casas quedan francas; y hay un desfile alborotado de carros, comparsas y cuadrillas. Se baila en las casas, clubs y casetas y plazas. Lluvia la alegría en confeti; y el cosmético, que guarda el tono vivo de la tradición salta de la mano en mano, para pintar a todos con el clásico lunar de la fiesta... todo el mundo busca ennegrecerse y tiznar a los demás, jugar, sencillamente, fervientemente... o con el hollín casero; o con aromadas cremas; o con finos cosméticos que hasta hace poco se importaban de Francia. En la ciudad de Pasto no hay gentes de color; pero, de pronto, en la fecha consagrada, surge ese avenamiento racial, de motivaciones pretéritas, de sana y honda alegría comunicante (Muñoz, 2010: 251).*

A partir de lo anterior y teniendo en cuenta las carrozas que desfilaron durante esos años, se han identificado cinco características generales en las que se basaron las representaciones de la Identidad nariñense:

- Referencia a las personas o actividades cotidianas:

*Cosas Nuestras (1962), Conchita en la Fiesta Brava (1963), Los Alegres Compadres (1964), Campesinos nariñenses (1966), Circo Narváez (1966), Plato Típico (1966), Feria Musical (1968), El Fotógrafo (1968), Rosarito la Guaneña (1969), Fiesta Brava (1969), El Gallinero (1970), Prueba Su Suerte (1971), Gallera de Buesaquillo (1973), Los Arrieros (1973), La Pastusita (1974), El Coleccionista Carnestoléndico (1974), El Herrero Nariñense (1975), Los Legales del Carnaval (1975), El Pequeño Artesano (1977), Nos*

*Fuimos de Fiesta* (1977), *La Revendedora* (1978), *El Pan Nuestro* (1978), *Sonrisas y Simpatía de mi Pueblo* (1979) *Minga Pastusa* (1980).

- Referencia a los recursos naturales o paisajes de la región:

*Paseo Campesino* (1966), *Paisaje de mi Galeras* (1966), *La Cosecha de Café de Nariño* (1974), *El Mercado Regional* (1975), *La Cocha Encanada* (1978), *Arrecifes: Playas de Nariño* (1978), *Los Cafetales: Aroma y Sabor* (1980), *Árboles Frutales de Nariño* (1980), *Fauna de Nariño* (1980), *Por tierras de Nariño* (1983).

- Referencias a temas coyunturales políticos y sociales:

*Industria Nariñense* (1968), *Putumayo hacia un Futuro Mejor* (1969), *Pescadores del Rio Mira* (1969), *Prehistoria Nariño pide una Gran Refinería* (1969), *Oro Negro* (1970), *Destino a la Ciudad* (1971), *Artisanos Nariñenses* (1974), *Playón del Putumayo* (1975), *El sueño de la Guaneña* (1978).

- Referencia a la propia historia o sus antepasados:

*Los cuentos de la Abuela* (1963), *Pila Colonial de Pasto* (1967), *Estatua y Pedestal del Indio Agualongo* (1968), *Qué Tiempos Aquellos* (1968), *Los Quillasingas* (1968), *Érase una Vez* (1973), *La Turumama y sus Compinches* (1975), *Añorando el Ayer* (1977), *Tiempos que Pasan* (1977), *Pasto Colonial y sus Tríos Clavel Rojo* (1978).

- Referencia a los mitos y leyendas:

*Chambú* (1966), *Alma Tumaqueña* (1967), *Hasta el Diablo se Divierte* (1971), *Si los Diamantes Volaran, Bailarían así en el Carnaval* (1979), *Furia de Gualcalá* (1980), *Mitos del Agua* (1983).

Una señal clara que se evidencia en las obras del Carnaval son las figuras que resaltan las características propias de la región. Está por ejemplo la carroza *La Turumama y sus Compinches*, en la que se recrea la leyenda de una mujer de lodo. El reconocimiento de los símbolos identitarios o como grupo de referencia se basa necesariamente en algo simbólico. Son representaciones y símbolos que se van construyendo en el largo plazo, pues como se evidencia, los artesanos en su mayoría recurren a esas historias que se transmiten por tradición oral para la realización de sus obras. Son las historias propias las que toman mayor fuerza entre la comunidad, pues pasan directamente por el plano subjetivo y emocional.

Debe tenerse en cuenta, que en este periodo también se continuaron creando carrozas con temas extranjeros aunque cada año en menor cantidad. Estas creaciones se dieron en dos tipos diferentes:

- Inspirados en literatura universal o en películas:

*El Príncipe Azul, La Lámpara Maravillosa, La Familia Donald, La Banda de los Cochinos, Pinocho, La Cenicienta, El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, Blanca nieves y los 7 Enanos, Gulliver en el País de los Enanos, Odín en el País de los Gigantes, Neptuno Rey del Mar, Rasputín, Fantasía del Lago de los Cisnes, Bagdad, La Gioconda.*

- Inspirados en otros territorios, religiones o estilos de vida:

*Dios Buda, América de Indias, Submarino Japonés, Estampa Inca, Desierto, Ruinas de Machu Picchu, Embrujo Gitano, Fantasía Oriental, Vida Oriental, Molino de Belén.*

En este sentido, se reconoce que señalar la diferencia funciona como un mecanismo esencial para configurar la identidad y hace operacionales las representaciones, actuando en la vida cotidiana de manera natural. Relacionar las diferencias con ámbitos naturales, y no sociales, posibilita que se naturalice con mayor facilidad dicha diferencia.

## BIBLIOGRAFÍA

Bacca P. (2006). *Carnaval de Negros y Blancos de Pasto*. Pasto, Colombia: Fundación Ciudad Cultural.

Bastidas, J. (1999). *Nariño, Historia y Cultura*. Pasto, Colombia: Ediciones Testimonio.

Bastidas, J. (2005). *El Carnaval de Pasto*. Pasto, Colombia: Alcaldía Municipal de Pasto, Dirección de Cultura.

Briones, C. (2007). *Teorías Performativas de la Identidad y Performatividad de las Teorías*. (pp. 55-83). Pasto, Colombia: Tabula Rasa.

Caro, J. (1965). *El Carnaval: Análisis histórico-cultural*. Madrid: Editorial Taurus.

Conto, J.C. (2002). *La esencia en el Carnaval de San Juan de Pasto*, En: Gálvez, M.C. y Cabrera, J.H (Coms). *Cultura y Carnaval*. (pp. 74-84). Pasto, Colombia: Ediciones U. Nariño- Fondo Mixto de Cultura de Nariño – Banco de la República y Ministerio de Cultura.

Da Matta, R. (1982-1983) *An interpretation of Carnival*. The University of Wisconsin Press, Journals Division. Recuperado el 21 de abril de 2010, en <http://www.jstor.org/stable/36684188>.

Da Matta, R. (2002) *Carnavales, Malandros y Héroes: hacia una Sociología del Dilema Brasileño*. (T, Sule, Trad.). México: Fondo de Cultura Económica.

DANE. (1953). *Segundo Censo Industrial de 1953*.

Friedemann, N.S. (1985). *Perfiles Sociales del Carnaval de Barranquilla*. Caracas: Arte.

Eco, U., & Ivanov, V. (1984). *Carnival!*. (T.A. Sebeok, Trad.). Berlín, Alemania: Mount Publishers.

Fondo Mixto de Cultura de Nariño, & Quinde Audiovisuales. (2009). *Carros Alegóricos, Carnaval de Pasto*. [Cinta cinematográfica]. Pasto, Colombia: GICEA

Freud, S. (1912). *Tótem y Tabú*. Alianza.

Giddens, A. (2002) *Sociología*. Alianza Editorial.

Giró, P. (2000). *Lo Simbólico y la Identidad en los Carnavales de Pasto*. En: Gálvez, M.C. & Cabrera, J.H. (Coms). *Cultura y Carnaval*. (pp. 62-74). Pasto, Colombia: Ediciones U Nariño – Fondo Mixto de Cultura de Nariño – Banco de la República y Ministerio de Cultura.

- González, M. (2005). *Carnestolendas y Carnavales de Santa Fe de Bogotá*. Bogotá, Colombia: Intercultura Colombia.
- Goyes, J.C. (2008). El Performance del Carnaval. *Revista Carnaval* 1, 73-93. Pasto, Colombia: Fundación Cultural Xexus Edita.
- Guerrero, J. (1988). *Semblanza de mi Vida. Fragmento del Trabajo: Vida y obra del maestro Alfonso Zambrano Payán*. Medellín: Editorial Ealon.
- Gutiérrez, E.J. (2006). *Fiestas y Carnavales en Colombia, la puesta en escena de las Identidades*. Medellín, Colombia: Carreta Editores.
- Guzmán, J. (1985). Alfonso Zambrano Payán. Pasto, Colombia: Tipografía Javier.
- Hall, S. (2003). *¿Quién necesita la Identidad?* En: S, Hall & P, du Gray (Eds). *Cuestiones de identidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Ministerio de Cultura. (2010). *Referentes Principales de las Reuniones y Mingas de Patrimonio en la Elaboración del Plan Especial de Salvaguardia del Carnaval de Negros y Blancos*. Pasto, Colombia.
- Ministerio de Cultura. (2010). *Plan Especial de Salvaguarda para el Carnaval de Negros y Blancos*. Pasto, Colombia.
- Muñoz, L.I. (1991). *Evolución Histórica del Carnaval Andino de Negros y Blancos*. Pasto, Colombia: Editorial IADAP.
- Muñoz, L.I. (2005). *Memorias de Espejos y de Juegos. Historia de la Fiesta y los Juegos del Carnaval Andino de San Juan de Pasto*. Pasto, Colombia: EDINAR.
- Muñoz, L.I. (2010). *Carnaval Andino de Negros y Blancos de San Juan de Pasto: Tradiciones, Patrimonio Cultural y Salvaguarda* [Ponencia]. Pasto: Seminario interno de cultura, Programa Suyusama.
- Narváez, G.A. (1987). *Aspectos Fundamentales de la Economía de Pasto y Nariño*. En: Yie Polo, A (Com). *Pasto 450 años de Historia y Cultura*. Pasto, Colombia: IADAP Nariño, & Ediciones Andino-nariñenses.
- Orjuela, A.M. (2010). *Aproximación a la Caracterización de las Transformaciones Socio-históricas y Culturales del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto*. Pasto, Colombia: Programa de desarrollo local, Suyusama.
- Orozco, A.P. (2008). *Las Redes de Relaciones Sociales del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto y sus alcances en la Construcción de Región*. Tesis de doctorado no publicada. Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

Orozco, A.P. (2009). *Carnaval andino de Negros y Blancos del sur de Colombia: Un escenario donde desfilan las Carrozas de la Cultura y el Desarrollo*. Revista Carnaval 2, 79-100. Pasto, Colombia: Fundación Cultural Xexus Edita.

Ortega, M. (1999). *Fiestas Decembrinas y Carnavales de Pasto*. Pasto, Colombia: Tipografía La Hormiga.

Paz, O. (1993). *El laberinto de la Soledad*. México: Fondo de cultura económica.

Restrepo, E. (2007). *Identidad: Planteamientos Teóricos y Sugerencias Metodológicas para su estudio*. Universidad del Magdalena: Jangwa Pana.

Rodrizales, J. (2009). *Literatura, identidad y Carnaval*. Revista Carnaval 2, 59-78. Pasto, Colombia: Fundación Cultural Xexus Edita.

Rodrizales, J. (2011). *Carnaval de Negros y Blancos Juego, Arte y Saber*. Pasto, Colombia: Di sueños y policromía eu.

Sinic. (2012). *Personajes de Nariño*. Recuperado el 20 mayo de 2011, en <http://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=52&COLTEM=219>. Zarama Vásquez, G (2007) *Una nueva era del Carnaval y la Cultura en Nariño*". En: Revista Cultural Equinoccio. Pasto.

Zarama, G. (1999). *Sombras y Luces del Carnaval de Pasto, Carnaval, Cultura y Desarrollo*. Bogotá, Colombia: Prisma III.

Zarama, G. (2000). *El Carnaval y la Cultura en el contexto del Desarrollo*. En: Cultura y Carnaval. Gálvez, MC, & Cabrera, J.H. (Comps). Pasto, Colombia: Ediciones Unariño; Fondo Mixto de cultura de Nariño; Banco de la República; Ministerio de Cultura.

Zambrano, M. (1991). *Carnavales y Fiestas de Nariño*. Pasto, Colombia: 2da Edición.

### **Comunicación personal. Entrevistas a los siguientes informantes clave:**

- Álvaro Zambrano. Hijo de Alfonso Zambrano. Entrevistas realizadas el 19 de marzo de 2010, el 10 de enero de 2011 y el 11 de noviembre de 2011.
- Álvaro Reyes. Funcionario de Corpocarnaval. Entrevista realizada en junio de 2010.
- Germán Zarama. Investigador e integrante de *Amigos del Carnaval*. Entrevistas realizadas en junio de 2010 y enero de 2011.
- Javier Rodrizales, Omar Quiróz. Investigadores e integrantes de *Amigos del Carnaval*. Entrevistas realizada en mayo de 2010 y el 12 de enero de 2011.
- José Abelino Córdoba. Artista del Carnaval y amigo cercano de Alfonso Zambrano. Entrevista realizada el 11 de noviembre de 2011.
- Lydia Inés Muñoz. Investigadora e integrante de *Amigos del Carnaval*. Entrevistas realizadas el 4 de marzo de 2010 y el 8 de noviembre de 2011

- Mario Hoyos. Hijo del director del Carnaval y conocedor de su historia. Entrevista realizada el 10 de noviembre de 2011.
- Mario Madroño. Investigador e integrante de *Amigos del Carnaval*. Entrevista realizada el 12 de enero de 2011.
- Roberto Otero. Artesano del Carnaval. Entrevistas realizadas en mayo de 2010, el 12 enero 2011 y el 11 de noviembre de 2011.
- Sigfredo Narváez. Artesano del Carnaval. Entrevista realizada en 14 de noviembre de 2011.

### Revisión de Prensa

Benavides, S. (1971, 15 de enero). *Los Defraudados Artistas Nariñenses*. Diario El Derecho, pp 3. Pasto, Colombia.

Cortes, G. (1968, 18 de enero). *Sobre los Carnavales*. Diario El Derecho, portada. Pasto, Colombia.

Hoyos, J. (1962, 10 de enero). *Un éxito fueron este año los Carnavales de 5 y 6, la carroza “El dios Buda”, sensación de los turistas*. Diario El Derecho. Pasto, Colombia.

El Derecho. (1962, 11 de enero). *Se reconoce la labor efectiva del secretario de la J.de Carnavales*. Pasto, Colombia.

El Derecho. (1965, 9 de enero). *La familia Castañeda*. Pasto, Colombia.

El Derecho. (1968, 10 de enero). *El 20 será la premiación de los Carnavales*, pp 3. Pasto, Colombia.

El Derecho. (1968, 16 de enero). *Adjudicados los premios*, portada, Pasto, Colombia.

El Derecho. (1968, 16 de enero). *Severa crítica a los pasados Carnavales hace el Radio*, pp 5. Pasto, Colombia.

El Derecho. (1971, 10 de enero). *Otorgados y pagados premios a ganadores del Carnaval 71*, pp 1,5. Pasto, Colombia.

El Derecho. (1973, 10 de enero). *Adjudicados los premios del Carnaval 73*, portada. Pasto, Colombia.

El Derecho. (1974, 9 de enero). *Carnavales*, pp 3. Pasto, Colombia.

El Derecho. (1974, 9 d enero). *Millares de turistas visitaron a Pasto con ocasión del Carnaval*, portada. Pasto, Colombia.

El Derecho. (1974, 10 d enero). *Descontento por adjudicación de premios a las carrozas*, portada. Pasto, Colombia.

El Derecho. (1974, 10 de enero). *Crónicas de San Juan de Pastos: estampas iluminadas de los carnavales de Pasto, inconformidad por premios en carrozas*, pp 3. Pasto, Colombia.

- El Derecho. (1975, 15 de enero). *Éxito en Carnavalito 75*. Pasto, Colombia.
- El Derecho. (1976, 13 de enero). *Estructurar los Carnavales*, pp 7. Pasto, Colombia.
- El Derecho. (1977, 11 de enero). *DESBORDANTE ENTUSIASMO....en los Carnavales 77* de Pasto, pp 5. Pasto, Colombia.
- El Derecho. (1978, 10 de enero). *Exitosa realización del Carnaval*, pp 1, 8. Pasto, Colombia.
- El Derecho. (1978, 12 de enero). *A propósito de los Carnavales*, pp 5. Pasto, Colombia.
- El Derecho. (1978, 14 de enero). *Cultura y civismo de nuestro pueblo, dice Junta de Carnaval*, pp 7. Pasto, Colombia.
- Rosales, F. (1973, 12 de enero). *Asimotur y Carnavales*. Diario El Derecho, pp 4. Pasto, Colombia.
- Ureña, Jesús. (1962, 11 de enero). *Adjudicados los premios de los Carnavales de este año*. Diario El Derecho. Pasto, Colombia.

**ANEXO** Recopilación de los autores y nombres de las carrozas premiadas en el en los desfiles del 6 de enero en el *Carnaval de Negros y Blancos de Pasto*. 1950-1985.

<b>Año</b>	<b>Autor</b>	<b>Nombre</b>	<b>Tema regional</b>
1950	Alfonso Zambrano	<i>La Esfinge</i>	
1951	Alfonso Zambrano	<i>Mitología de club 60 de la Cervecería Bavaria</i>	
1952	Alfonso Zambrano	<i>El Escudo de Pasto</i>	X
		<i>Mérito, Pares y Legión Extranjera</i>	
		<i>Un Cohete Viaja a la Luna</i>	
1953	Alfonso Zambrano	<i>El Ladrón de Bagdad</i>	
		<i>Sansón y Dalila</i>	
		<i>Desierto del Sahara</i>	
1955	Manuel Estrada	<i>El Encantador de Serpientes</i>	
	Alfonso Zambrano	<i>Diana Cazadora</i>	
	José Ortega	<i>El Elefante Blanco</i>	
	Gioman Narváez y hnos.	<i>Gulliver en el País de los Enanos</i>	
	José Dolores Muñoz	<i>Bodas de Oro del Departamento</i>	X
	Manuel Jurado	<i>El Progreso de Nariño</i>	X
1956		<i>El Oso Polar</i>	
		<i>El Viejo Noel</i>	
		<i>El Fuerte de Venecia</i>	
		<i>Los Cochinos</i>	
		<i>El Gigante</i>	
1957	Alfonso Zambrano	<i>El Bosque Encantado</i>	X
	Servio Tulio Torres	<i>Dragón</i>	
	Manuel Jurado	<i>El Maestro de Fuego</i>	
	Muñoz	<i>Gloria del Café</i>	X

	Ojeda	<i>Despertar del Mundo</i>	
	Alfonso Argoty	<i>Nariño y sus Tradiciones</i>	X
	Ignacio Gómez	<i>Tierra de los Faraones</i>	
1958	Alfonso Zambrano	<i>El gato Bandido</i>	
	Miguel Ortega	<i>Ulises</i>	
	Maulo Mideros	<i>El Sueño del Pibe</i>	
		<i>Fuerza y Músculo de Nariño</i>	X
		<i>Los Holandeses</i>	
1960		<i>El Príncipe Azul</i>	
	Leonardo Narváez	<i>Colores Animados</i>	
		<i>La Lámpara Maravillosa</i>	
1962	Servio Tulio Torres	<i>Dios Buda</i>	
		<i>Una China en Fiesta de Flores</i>	
	Sigifredo Narváez	<i>El Gran Arco</i>	
	Alfonso Zambrano	<i>Cosas Nuestras</i>	X
1963	Servio Tulio Torres	<i>La Familia Donald</i>	
	Alfonso Zambrano	<i>Conchita en la Fiesta Brava</i>	X
	Sigifredo Narváez	<i>La Banda de los Cochinos</i>	
	Arturo Ortega y Omar Chávez	<i>Los Cuentos de la Abuela</i>	X
	Ignacio Gómez	<i>Pinocho</i>	
1964	Alfonso Zambrano	<i>Los Alegres Compadres</i>	X
	Sigifredo Narváez	<i>La Cenicienta</i>	
	Claudio Gómez	<i>El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha</i>	
	Ignacio Gómez	<i>Blanca Nieves y los 7 Enanos</i>	
	José Ordoñez	<i>Gulliver en el País de los Enanos</i>	

1965	Manuel Estrada	<i>América de Indias</i>	
	Gonzalo Santa María	<i>Odín en el País de los Gigantes</i>	
	José Ordoñez	<i>Neptuno Rey del Mar</i>	
		<i>Submarino Japonés</i>	
		<i>Estampa Inca</i>	
1966	Alfonso Zambrano	<i>Chambú</i>	X
	Carlos Estrada	<i>Campesinos Nariñenses</i>	X
	Lizardo Erazo	<i>Paseo Campesino</i>	X
	Gerardo Narváez	<i>Plato Típico</i>	X
	Hnos Narváez	<i>Circo Narváez</i>	X
	José Ordoñez	<i>Paisaje de mi Galeras</i>	X
1967		<i>Desierto</i>	
	Lizardo Erazo	<i>Pila Colonial de Pasto</i>	X
	Rigoberto Villareal	<i>Alma Tumaqueña</i>	X
	José Ordoñez	<i>Vivan los Carnavales dice la Nueva Ola</i>	
1968	José Ordoñez	<i>Estatua y Pedestal del indio Agualongo</i>	X
	Alfonso Zambrano	<i>Qué Tiempos Aquellos</i>	X
	Lizardo Erazo	<i>Industria Nariñense</i>	X
	Rigoberto Villareal y Edmundo Delgado	<i>Los Quillasingas</i>	X
	Chávez	<i>Feria Musical</i>	X
1969	Alfonso Zambrano	<i>El Fotógrafo</i>	X
	Carlos Arturo Estrada, Juis Edmundo Delgado y Rigoberto Villareal	<i>Rosarito la Guaneña</i>	X
	Álvaro Enríquez	<i>Fiesta Brava</i>	X
	Fabio Arciniegas	<i>Putumayo hacia un Futuro Mejor</i>	X

	José Ordoñez	<i>Pescadores del rio Mira</i>	X
1970	José Ordoñez	<i>Prehistoria Nariño pide una gran refinería</i>	X
	Eduardo Zambrano	<i>El Gallinero</i>	X
	Álvaro Enríquez	<i>El Castillo Encantado</i>	
	Manuel Merchacano	<i>Cañoneros de Cartagena Excombatientes del Guepí</i>	
	Lius G. Delgado	<i>Oro Negro</i>	X
1971	Alfonso Zambrano	<i>Hasta el Diablo se Divierte</i>	X
	Carlos A. Estrada	<i>Rasputín</i>	
	Luis E. Delgado	<i>Destino a la Ciudad</i>	X
	Wilson Micholis	<i>Ruinas de Machu Picchu</i>	
	Edmundo Figueroa	<i>Prueba su Suerte</i>	X
1972	Alfonso Zambrano	<i>Embrujo Gitano</i>	
		<i>Fantasia Oriental</i>	
		<i>Fantasia del Lago de los Cisnes</i>	
		<i>Vida Oriental</i>	
1973	Alfonso Zambrano	<i>Gallera de Buesaquillo</i>	X
	Sigifredo Narváez	<i>Los Arrieros</i>	X
	Carlos Orlando Luna	<i>Erase una Vez</i>	X
	José Cordoba Rodríguez	<i>Bagdad</i>	
	José Ignacio Chicaiza	<i>La Gioconda</i>	
1974	Luis Edmundo Delgado	<i>La Pastusita</i>	X
	Carlos Delgado	<i>Molino de Belén</i>	
	José Ordoñez	<i>La Cosecha de café de Nariño</i>	X
	José Chicaiza	<i>Artesanos Nariñenses</i>	X

	Bernardo Delgado	<i>El Coleccionista carnestoléndico</i>	X
1975	Alfonso Zambrano	<i>La Turumama y sus Compinches</i>	X
		<i>El Mercado Regional</i>	X
		<i>El Herrero Nariñense</i>	X
		<i>Los Legales del Carnaval</i>	X
		<i>Playón del Putumayo</i>	X
1977	José Ignacio Chicaiza	<i>Añorando el Ayer</i>	X
	Edgar Mideros	<i>El Pequeño Artesano</i>	X
	José Ordoñez	<i>Nos fuimos de Fiesta</i>	X
	Galo Torres	<i>Tiempos que pasan</i>	X
	Luis Delgado	<i>Filantropía Musical</i>	X
1978	Sigifredo Narváez	<i>La Revendedora</i>	X
	José Ordoñez	<i>Pasto Colonial y sus tríos Clavel Rojo</i>	X
	Luis E. Delgado	<i>La Cocha Encanada</i>	X
	José I. Chicaiza	<i>El Pan Nuestro</i>	X
	Edgar Mideros	<i>El Sueño de la Guaneña</i>	X
1979	José E. Ordoñez	<i>Arrecifes: Playas de Nariño</i>	X
	Gilberto Caicedo	<i>Si los Diamantes volaran, bailarían así en el Carnaval</i>	X
	Alfredo Pantoja	<i>Las Abejas en el Carnaval</i>	X
	Gerardo Albornóz	<i>Sonrisas y Simpatía de mi Pueblo</i>	X
	Franco Tomás Granja	<i>Los Cafetales: Aroma y Sabor</i>	X
	Omar Rodríguez	<i>Árboles Frutales de Nariño</i>	X
1981	José E. Ordoñez	<i>Minga Pastusa</i>	X
		<i>Fauna de Nariño</i>	X

		<i>Por Tierras de Nariño</i>	X
		<i>Furia de Gualcalá</i>	X
		<i>Homenaje a Maruja de Hinestroza</i>	X
1982	José Ignacio Chicaíza	<i>Pila del Chorro Alto</i>	X
1983	José Ignacio Chicaíza	<i>Mitos del Agua</i>	X
		<i>Día de Reyes</i>	
	Luis E. Delgado	<i>Carnaval de Infierno</i>	X
	Alfonso Zambrano	<i>Pedrito ama a Pasto</i>	X
		<i>Romance Campesino</i>	X
1984	Departamento de Artes INEM Pasto	<i>Municipio de Pillampiar</i>	X
		<i>La Tunda</i>	X
		<i>Misterios de Yagé</i>	X
		<i>La Leyenda del Duende</i>	X
		<i>Barniz de Pasto</i>	X
		<i>Colombia: Leyenda Indígena</i>	X
1985	Álvaro Enríquez y Edmundo Delgado	<i>La pulpería</i>	X
		<i>El Riviel</i>	
		<i>El Carretillero Nariñense</i>	X
		<i>Las Brujas de Sapuyes</i>	X
		<i>Leyenda de Tumaco</i>	X

